Мичуринский Педагогический институт факультет русского языка и литературы

КУРСОВАЯ РАБОТА

на тему:

«Языковые особенности романа Л.Н. Толстого «Война и мир»

Выполнила: студентка

заочного отделения

4 курса

Зобнина О.А.

Руководитель: Логинов А.В.

Мичуринск – Наукоград – 2006 год

**Содержание**

Введение

I. Язык Л. Толстого в романе «Война и мир»

II. Взаимодействие изобразительно-выразительных средств в романе Л. Толстого «Война и мир»

III. Световые прилагательные в романе Л. Толстого «Война и мир»

Заключение

Список используемой литературы

**Введение**

Русский писатель Лев Николаевич Толстой оставил после себя мудрое великое наследие. Родился он в Ясной поляне 9 сентября 1828 года. Вся жизнь Толстого была полна мучительных и напряженных исканий. Его творческий путь начинается с 1852 года, когда были напечатаны его первые произведения «Детство», «Отрочество», «Юность».

«Это талант новый и, кажется, надежный», — так отозвался на появление нового писателя Н.А. Некрасов. И.С. Тургенев писал, что первое место среди литераторов принадлежит Толстому по праву, что скоро «одного только Толстого и будут знать в России». Н.Г. Чернышевский, рецензируя первые сборники Толстого, определил суть художественных открытий молодого писателя двумя терминами: «диалектика души» и «чистота нравственного чувства». Для Толстого инструмент исследования душевной жизни — микроскоп психологического анализа сделался главным среди других художественных средств. Небывало пристальный интерес к душевной жизни имеет для Толстого - художника принципиальное значение. Таким путем открывает писатель в своих героях возможности изменения, развития, внутреннего обновления, противоборства среде. Идеи возрождения человека, народа, человечества составляет пафос творчества Толстого.

Работа над романом «Война и мир» продолжалась 7 лет (с 1863 по 1869 годы). Толстой начинает свой роман с 1805 года. Он намерен был провести героев и героинь через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 годов и закончить его 1856 годом. То есть роман должен был охватывать большой исторический период. Однако в процессе работы над ним Толстой постепенно суживал его хронологические рамки и так пришел к созданию нового романа. В этой книге слились важнейшие изображения в мировой истории событий и глубокий анализ человеческих душ. И хотя хронологические рамки были сужены с 1805 по 1820 годы, Толстой вышел за пределы личной судьбы героев и создал грандиозную эпическую картину русской жизни начала прошлого века.

«Война и мир» — одно из немногих в мировой литературе 19 века произведений, к которому по праву предлагается наименование романа-эпопеи. События большого исторического масштаба, жизнь общая, а не частная составляют основу ее содержания, в ней раскрыт исторический процесс, достигнут необычайно широкий охват русской жизни во всех ее слоях, и вследствие этого так велико число действующих лиц, в частности персонажей из народной среды. В ней показан русский национальный быт и, главное, — история народа и путь лучших представителей дворянского класса к народу являются идейно-художественным стержнем произведения. Поразительна широта охвата русской нации в произведении: дворянские усадьбы, аристократические столичные салоны, деревенские праздники и дипломатические приемы, величайшие сражения и картины мирной жизни, императоры, крестьяне, сановники, помещики, купцы, солдаты, генералы. Более чем с 500 действующих лиц встречаемся мы на страницах романа. Все они, особенно положительные герои, находятся в постоянном поиске. Любимые герои Толстого не безупречны, но они стремятся к совершенствованию, ищут смысл жизни, успокоенность для них равнозначна духовной смерти. Герои, созданные Толстым, отражают нравственно-философские изыскания самого автора романа.

Актуальность данной работы заключается в том, что роман-эпопея изучался многими авторами-исследователями с разных точек зрения, а вот подробный анализ произведения рассмотрен очень слабо, можно сказать, что совсем не рассмотрен. В литературе встречаются критические статьи данного произведения, но они направлены на изучение характера героев, описанные военные действия, быт, исторические события и многое другое. Данная тема представляет собой интерес для исследования, поскольку в литературе очень сложно найти языковой анализ романа «Война и мир».

Цель курсовой работы – выявить языковые особенности романа-эпопеи Л. Толстого «Война и мир».

Задачи курсовой работы:

1. определить сущность и основные характеристики языка Л. Толстого в романе «Война и мир»;

2. выявить взаимодействие изобразительно-выразительных средств в романе Л. Толстого «Война и мир»;

3. рассмотреть световые прилагательные в романе-эпопее «Война и мир».

Объект исследования: роман-эпопея Л. Толстого «Война и мир».

При выполнении работы используется: метод сбора информации, анализа, обобщения. Теоретическая значимость работы состоит в том, что собран и систематизирован материал по проблеме исследования. Новизна настоящего исследования заключается в том, что в нем впервые рассматриваются языковые особенности романа Л. Толстого «Война и мир».

Практическая значимость работы определяется возможностью использовать представленные материалы на уроках русского языка и литературы.

Структура работы соответствует поставленным целям и задачам. Работа состоит из Введения, в котором определяется актуальность проблемы, намечается цель и задачи, определяется теоретическая и практическая значимость.

**I Язык Л. Толстого в романе «Война и мир»**

Что нам известно о языке Льва Толстого?

То, что в нем (языке) немало вольностей (и в словоупотреблении, и в грамматике), например:

««Ему ее его!» - эту толпу местоимений можно было бы признать, — свидетельствовал К. Федин, — опиской у любого литератора. Но у Толстого это не небрежность... Так говорится в жизни, когда не изыскивают форму...»

У Толстого сложный периодический синтаксис, самые длинные предложения — глыбы, как в весенний ледоход. Хотя это ставшее общим местом утверждение отнюдь не безусловно.

«Наташе нужен был муж. Муж был дан ей. И муж дал ей семью. Фраза рубленая, телеграфная (почти как у Хемингуэя). Но она подготовлена длинным диалогом (в первой завершенной редакции романа; рукопись):

- Что тебе надо? — спросила мать.

- Мужа надо. Дайте мне мужа, мама, дайте мне мужа,— закричала она своим грудным голосом сквозь чуть заметную улыбку, точно таким голосом, каким она за обедом ребенком требовала пирожного! В первую секунду все были озадачены, испуганы этими словами, но сомнение продолжалось только одну секунду. Это было смешно, и все, даже лакей и шут Настасья Иваныч, рассмеялись...

- Мама, дайте мне мужа. Мужа, — повторила,— у всех мужья, а у меня нет.

Но самый парадоксальный стереотип филологических (лингвистических) суждений о языке Толстого состоит в приписывании ему чужого слова так называемой несобственной прямой речи:

Ростов недоброжелательно смотрел на Пьера, во-первых, потому, что Пьер, в его гусарских глазах, был штатский богач, муж красавицы, вообще баба...

С первого того вечера, когда Наташа, после отъезда Пьера, с радостно-насмешливою улыбкой сказала княжне Марье, что он точно, ну точно из бани, и сюртучок, и стриженый...

И все же, сколько бы примеров мы ни приводили, не удастся подтвердить лингвистическое определение несобственно-прямой речи: «Автор прячется за героя» (Ш. Балли). В несобственно-прямой речи формализуются хитрость, «себе на уме», лукавство, ирония, юмор. Язык же Толстого требовательный, категоричный. Толстовский автор цитирует не слова, а мысли и чувства героев (получается нечто вроде «несобственно-прямой мысли»). А чтобы передать исконную (без словесного посредничества) мысль героя, автор «забывает» порой о речевом этикете, даже если он касается такого нежного (согласно карамзинской традиции) в литературе предмета, как женщины, барышни.

Тон ее уже был ворчливый, губка поднялась, придавая лицу не радушное, а зверское, беличье выраженье.

По Словарю 1847 г., зверский — «лютый, свирепый, звериный», т. е. свойственный зверям. Мы понимаем, что белка — зверь не из лютых. И все же зверское — прилагательное само по себе устрашающее для нашего восприятия.

Толстой «везде говорит утвердительно... и говорить иначе не может» — отмечали уже первые критики «Войны и мира» (П. В. Анненков), говорит «с наивностию, которую по всей справедливости можно назвать гениальной» (Н. Н. Страхов). Толстовскому автору-повествователю нужна только собственная и прямая речь. Он абсолютно точен в передаче прямой речи героя, всячески оберегает ее неприкосновенную целостность и характерность, но, с другой стороны, если не воспроизводится сама прямая речь героя, писатель до крайности щепетилен в передаче мыслей и чувств персонажа словами, языком либо повествователя, либо автора, прямыми цитатами речи персонажа.

Обе женщины заботились совершенно искренно о том, чтобы сделать ее красивою. Она была так дурна, что ни одной из них не могла прийти мысль о соперничестве с нею...

Автор точно цитирует поведение героев. А вслед за этим точно и определенно цитируются суждения автора:

Нехорошо было не платье, но лицо и вся фигура княжны... Они забывали, что испуганное лицо и фигуру нельзя было изменить...

Используется и пересказ как буквальная передача прямой речи. Сравните у повествователя:

В воображении своем она [княжна Марья] уже видела себя с Федосьюшкой в грубом рубище, шагающею с палочкой и котомочкой по пыльной дороге... туда, где нет ни печали, ни воздыхания, а вечная радость и блаженство.

У самой княжны Марьи:

...приду, наконец, в ту вечную, тихую пристань, где нет ни печали, ни воздыхания.

Евангельская цитата не точна, но решающая роль остается всегда за прямой речью.

Между прочим, и речь самого Толстого также не позволяет «заподозрить» несобственно - прямую, ибо она максималистская, бескомпромиссная. Эта речь донесена до нас многими свидетельствами, в том числе и свидетельством Д. П. Маковицкого — домашнего врача Л. Н. Толстого (их первая встреча произошла в 1894 г.), собравшего — подобно Эккерману («Разговоры с Гете») — разговоры с Толстым: «Яснополянские записки» в четырех книгах (Лит. наследство.— Т. 90: У Толстого, 1904—1910).

[Лев Николаевич] Ах, у Достоевского его странная манера, странный язык! Все лица одинаковым языком выражаются... Швыряет, как попало, самые серьезные вопросы, перемешивая их с романическими. По-моему, времена романов прошли. Описывать, «как распустила волосы...», трактовать (любовные) отношения человеческие...

[Софья Андреевна] Когда любовные отношения — это интересы первой важности.

[Л. Н.] Как первой! Они 1018-й важности. В народе это стоит на настоящем месте. Трудовая жизнь на первом месте.

[Л. Н.] Я был счастлив, что смолоду любил русский народ и преклонялся перед народом... Он духовно растет, идет вперед, только медленно; он знает; нам у него учиться.

[С. А.] Я безумно люблю, когда меня хвалят. Ты — нет?

[Л. Н.] Я совсем от этого освободился. Драгоценно серьезное отношение к человеку, когда тебя бранят, ругают.

Толстовский автор-повествователь держит своих героев в строгих и последовательно выставляемых нравственных оценках, цитируя поведение, состояние, действия, мысли, чувства героев.

Но через две недели после его отъезда она, так же неожиданно для окружающих ее, очнулась от своей нравственной болезни, стала такая же, как прежде, но только с измененною нравственною физиономией...

«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?» — спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов...

Вопросы Пьера совпадают с дневниковыми записями Толстого: «Нынче всю ночь думал о смысле жизни».

«Язык мой — враг мой» — записывал Пьер в своем дневнике. Известно, что речь Пьера не всегда адекватно выражала его мысли и чувства. Вспомним его неудачные выступления: по окончании масонского заседания, где говорил Пьер, «великий мастер с недоброжелательством и иронией сделал Безухову замечание о его горячности». Потрясенный неудачей, оратор «три дня после произнесения своей речи в ложе лежал дома на диване, никого не принимая и никуда не выезжая». В Дворянском собрании, где «был прочитан манифест государя, вызвавший восторг», а Пьер высказывался, «изредка прорываясь французскими словами и книжно выражаясь по-русски», его выступление было воспринято как «бредни»:

Пьеру не только не удавалось говорить, но его грубо перебивали, отталкивали, отворачивались от него, как от общего врага.

Пьер укорял свой язык за то, что тот высказывает не те слова, слабые, ненужные, неточные, не «универсально значащие, не сопрягающие».

«Нельзя соединять мысли, а сопрягать все эти мысли — вот что нужно! Да, сопрягать надо, сопрягать надо!» — с внутренним восторгом повторил себе Пьер...

Он тяготел к тому, чтобы воспринять и выразить мысль, формализованную словом в функции предложения (предикативной единицы):

Он вспомнил медовый месяц и покраснел при этом воспоминании... вся разгадка была в том страшном слове, что она развратная женщина: сказал себе это страшное слово, и все стало ясно!

При тяготении к единственно верным словам Пьер ближе всех стоял к семантике науки:

— Разве я не чувствую, что я в этом огромном бесчисленном количестве существ, в которых проявляется божество,— высшая сила, как хотите,— что я составляю одно звено, одну ступень от низших существ к высшим? Ежели я вижу, ясно вижу эту лестницу, которая ведет от растения к человеку, то отчего же я предположу, что эта лестница прерывается со мною, а не ведет дальше и дальше...

Безухов как бы олицетворял собой главные мотивы науки: «отыскания общего», «основной мысли во всем».

Другое дело — Андрей Болконский.

Князь Андрей «высказывал свои мысли так ясно и отчетливо, что видно было, он не раз думал об этом...»; «...он бывал... сух, строго решителен и в особенности неприятно-логичен». Обратим внимание на этот ряд определений. О каком функциональном стиле практической стилистики русского языка говорят нам они?

- Николушке нельзя нынче гулять: очень холодно.

- Ежели бы было тепло, — в такие минуты особенно сухо отвечал князь Андрей своей сестре, — то он бы пошел в одной рубашке, а так как холодно, надо надеть на него теплую одежду, которая для этого и выдумана. Вот что следует из этого, что холодно, а не то чтоб оставаться дома, когда ребенку нужен воздух, — говорил он с особенною логичностью, как бы наказывая кого-то за всю эту тайную, нелогичную, происходившую в нем внутреннюю работу. Княжна Марья думала в этих случаях о том, как сушит мужчин эта умственная работа.

Официально-деловой стиль представляется идеальным для образования и выражения причинно-условно-следственного смысла. И молодой князь «имел в высшей степени... практическую цепкость», цепкость «деловой словесности» (или, как сказали бы мы сегодня, — практической стилистики). Князю Андрею свойственно, как отмечал А. В. Чичерин, «постоянное движение мысли».

Окончив свои визиты в пятом часу вечера, мысленно сочиняя письмо отцу о сражении и о своей поездке в Брюнн, князь Андрей возвращался домой к Билибину.

Дипломата Билибина тоже можно назвать стилистом (практическим!): «несмотря на свою лень, он иногда проводил ночи за письменным столом», чтобы «составить искусно, метко и изящно циркуляр, меморандум или донесение». Но у князя Андрея взгляд на стиль диалектичнее, глубже, как и смысл, который он искал и к которому стремился: «...навсегда ничего не бывает». Мы тоже понимаем, что «навсегда» антикаузально (и значит, не логично). Искусство делового — каузального — стиля молодой Болконский совершенствовал, когда «озабоченно переводил на русский язык статьи римского и французского свода...», когда служил в комиссии Сперанского, знаменитого редактора Свода законов Российской империи, «делового Карамзина». «Николай Павлович, вступив на престол, говорил умирающему в то время Карамзину: «Представьте себе, что вокруг меня никто не умеет написать двух страниц по-русски, кроме одного Сперанского...». Отец же князя Андрея — старый князь Болконский — был воспитан на «органической» причинно-следственной фразе ломоносовской традиции, любил эту «фразу» и сам прибегал к причинно-следственному способу выражения мысли как универсальной логичности делового стиля:

Отец с наружным спокойствием, но внутреннею злобой принял сообщение сына...

Во-первых, женитьба была не блестящая в отношении родства, богатства и знатности. Во-вторых, князь Андрей был не первой молодости и слаб здоровьем (старик особенно налегал на это), а она была очень молода. В-третьих, был сын, которого жалко было отдавать девчонке. В-четвертых, наконец, сказал отец, насмешливо глядя на сына, «я тебя прошу, отложи дело на год...».

Образчик делового стиля — условного, причинного и следственного смыслов — и в их четком, логическом и в том же неприятно логическом следовании, что отмечалось у молодого князя. Эта «органическая» сверхфраза окрашена речевой экспрессией XVIII в. — иронией и острословием. Напомним, что отложить дело предложено боевому офицеру, а в слове дело (в Словаре 1847 г.) актуализировано значение «сражение»:

— Впрочем, нынче, вероятно, дела не будет,— сказал Багратион...

Офицер, товарищ Тушина, был убит в начале дела...

Любой человек ответит на вопрос, пример какого стиля приводится ниже:

...хочу славы, хочу быть известным людям, хочу быть любимым ими... для одного этого я живу. Да, для одного этого!.. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена,— самые дорогие мне люди, — но, как ни страшно и ни неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми...

Это стиль — романтический. Мы могли бы раздвинуть его «пространство».

Князь Андрей первый, путая волосы о кисею полога, отошел от кроватки. «Да, это одно, что осталось мне теперь», — сказал он со вздохом.

Чем отличается стиль от языка? Обычно на этот вопрос отвечают так: стиль принадлежит искусству, язык коммуникации (средству общения). Стиль — монолог, язык — диалог: два уровня единой иерархической системы. Однако главная, глубокая (и даже глубинная) разница между стилем и языком состоит в том, что всякий стиль формализует в себе причинно-следственные отношения. Всякий — значит, и функциональный, и историко-литературный.

В романе «Война и мир» предстала — в единственном, уникальном экземпляре — сама эпоха литературного сентиментализма, с ее «всеобщим секретарем» — карамзинским элегансом. И акценты сентименталистского стиля сосредоточены на Николае Ростове («в нем так много поэзии», по отзыву Жюли Карагиной):

Николай спел вновь выученную им песню:

В приятную ночь, при лунном свете,

Представить счастливо себе,

Что некто есть еще на свете,

Кто думает и о тебе!

«Обожаемый друг души моей, — писал он. — Ничто, кроме чести, не могло бы удержать меня от возвращения в деревню».

Конечно, трудно согласиться с восторженной Жюли о «поэзии» в Николае:

«....все это поэзия и бабьи сказки... Нужна строгость... Вот что!» — говорил он, сжимая свой сангвинический кулак.

Но нельзя согласиться и с критикой Николая по части его «штиля», якобы «эпигонского, изобилующего романтическими штампами» и изобличающего в нем эпистолярного графомана.

Во-первых, его штампы сентименталистские, а разница между сентиментализмом и романтизмом весьма существенна. Во-вторых, дело вообще не в личных пристрастиях — это, так сказать, историческая склонность к эпистолярному, т. е. к сентименталистскому (эти определения были синонимами), стилю.

Что же касается Наташи как эпистолярного автора, то, надо заметить, ее отличала вопиющая неграмотность. Ее письма к князю Андрею графиня выправляла (можно предположить: и орфографически, и стилистически) по черновикам («брульонам»).

Писатель создал каузальную (причинно-следственную) фразу. К ней — «органической фразе» — подступал уже Толстой-педагог. О методике выстраивания причинно-следственных отношений он говорил на примерах ученических сочинений в статье «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?». Он вспоминает, как «сочиняли» дети: вначале «...многие умные и талантливые ученики писали пустяки, писали: «пожар загорелся, стали таскать, а я вышел на улицу» — и ничего не выходило, несмотря на то, что сюжет сочинения был богатый и, что описываемое оставило глубокое впечатление на ребенке». Потом появились шедевры, перлы причинно-следственного смысла: «... побочная черта, что кум надел бабью шубенку, я помню, до такой степени поразила меня, что я спросил: почему же именно бабью шубенку?.. И в самом деле, черта эта необыкновенна... Кум, в бабьей шубенке, невольно представляется вам тщедушным, узкогрудым мужиком; каков он, очевидно, и должен быть. Бабья шубенка, валявшаяся на лавке и первая, попавшаяся ему под руку, представляет вам еще и весь зимний и вечерний быт мужика. Вам невольно представляются... вся эта внешняя безурядица крестьянского житья, где ни один человек не имеет ясно определенной одежды и ни одна вещь своего определенного места (...). Мне казалось столь странным, что крестьянский, полуграмотный мальчик вдруг проявляет такую сознательную силу художника, какой, на всей своей необъятной высоте развития, не может достичь Гете».

Тексты Толстого наполнены словами очищение, обновление, словосочетаниями внутренняя борьба, внутренний человек и подобное, иллюстрирующими толстовский принцип «единства самобытного нравственного отношения автора к предмету». Именно апелляцией толстовского автора-повествователя непосредственно к прямой речи героев предопределено и обусловлено развитие всесильного толстовского голоса.

Но то, что в Эпилоге (во 2-й части) появился вдруг функциональный стиль, было полной неожиданностью. Каким образом растворился и куда исчез из романа его сентименталистский стиль?

По закону превращения энергии стиль исчезнуть не мог, хотя бы по закону инерции (консерватизма) языкового сознания людей.

«Неподвижность земли» — по Птолемею — диктовала «несуществующую неподвижность в пространстве». Человек отказался от сознания этой «неподвижности», чтобы признать «неощущаемое нами движение»,— говорит Толстой в финальных абзацах Эпилога. И констатирует, что вслед за этими отказом и признанием последует как неизбежное и необратимое для истории: «Точно так же необходимо отказаться от сознаваемой свободы и признать не ощущаемую нами зависимость». Напор толстовской мысли как бы разбивается о лингвистический утес: человек действительно отказался «от несуществующей свободы», но в своем языке не признал «не ощущаемой зависимости», он продолжает, несмотря на открытия Коперника, говорить языком геоцентрической системы Птолемея: восход, заход, закат, солнце встало, солнце поднялось, солнце клонится, солнце опускается — так «несуществующая неподвижность» отложилась в движении. И дело не спасает так называемый «разум» — эта высшая прерогатива человека: Лобачевский, признавая за животными ум, отказывал им в разуме. Л. Толстой отказывал в нем и человеку.

В Эпилоге свобода воли совсем не означает прямолинейного выбора между добром и злом. Кстати, Толстой, так любивший эти слова в своей бытовой и публицистической речи, весьма осторожен и сдержан в Эпилоге.

Чем понятнее нам связь человека с внешним миром вообще, тем недостовернее его свобода, экономическая, государственная, религиозная, общечеловеческая связь его с внешним миром, чем яснее она нам, тем недостовернее его свобода.

Как же «недостоверна» стилистическая (эстетико-речевая) свобода человека! Стиль — крылья человека или саркофаг, в который он заключен навечно?

Но свободная воля человека, но произвол на добро и зло? Вот оно, великое слово, стоящее на пути истины.

В каноническую редакцию эти библейски величавые строки не вошли, они развернутся потом в исповедях, трактатах и филиппиках писателя.

Но и от второй части Эпилога веет такой же неистребимой тревогой, как от «Мертвых душ» Гоголя или от «Философических писем» Чаадаева. С одной стороны, мы чувствуем, как дух достигает высшего подъема деятельности, вырывается из круга «написанности». С другой — нас пугает бесконечное число значений, заключенных в магических словах, их «сокровенная тайна», а самое главное — безнадежность в аксиологической перспективе: «наука делает ученых, но не людей».

Эпилог во второй своей части антипоэтичен. Его двенадцать глав можно признать за двенадцать лекций — семестровый университетский курс на тему «Дифференциал истории» (особо не вникая при этом в эстетический, а главное — в эпический потенциал, персонифицирующий образ России: «русский мужичок» — по Сеченову, «русские силы» и «русские голоса» — по Менделееву, «русский человек» — по Тимирязеву, «русский чернозем» — по Докучаеву).

Эпилог во второй части риторичен — как монолог, обращенный к слушателям (здесь скрыт один из его секретов: читатель стал слушателем); он содержит черты ораторских жанров: диатрибы (беседы с отсутствующим собеседником), солилоквиума (беседы с самим собой) и даже менипеи (вставочных эпизодов).

Совокупность риторических черт организуется в лекцию.

Лингвисты скажут: «Я распространяется предикатами», разными по значению, фазисными (начинаю, приступаю и др.) — характерные черты университетской лекции.

В самом романе «Война и мир» не было «Я». Оно появилось только в Эпилоге, и в нем как-то диалектически надломилось и исчезло «колоссальное, тысячелетнее «Я» литературы» (В. Розанов), грозное «Я» в «Житии» Аввакума, потрясенное «Я» в «Путешествии...», дурашливо хитрое «Я» в «Что делать?», иезуитское «Я» в «Братьях Карамазовых». А если к ним прибавить другие «Я», научные — подчеркнуто вежливое до любезности — Сеченова, элегантное до изысканности — Тимирязева, скептическое до эпатажа — Мечникова, внушительное до проповедничества — Столетова, открытое до чистосердечности — Докучаева, то эпилоговое «Я» — уникальнейший субъект в литературе.

Исследователи не останавливались на Эпилоге не только потому, что об этом их просил (как «упрашивал» простых читателей) сам Лев Толстой. Дело в том, что так называемая наука о языке (стилях) художественной литературы вообще обходила читателя. Она фиксировала те явления и факты, которые могли исходить исключительно от их демиурга, писателя.

Для литературоведения Эпилог потерян, поскольку в нем исчезла (неважно — утонула или испарилась) литература.

Для языкознания Эпилог слишком однообразен синтаксической конструкцией с нелитературным, несловесностным «лексическим наполнением».

Только А. А. Шахматов решился взять оттуда (Эпилог-1) несколько предложений для своего «Синтаксиса русского языка».

Каким языком написан Эпилог-2?

Вот мнение Бахтина: «К концу романа познавательные философско-исторические суждения совершенно порывают свою связь с этическим событием и организуются в теоретический трактат». А вот мнение В. В. Виноградова: «Основной языковой фон романа — русский повествовательный, научно-описательный и философско-публицистический». В последних главах образ автора «возносится над сферами сознания персонажей и над миром изображаемой действительности. Автор выступает здесь в качестве проповедника, искателя и «потустороннего» созерцателя подлинной простой, неприкрашенной истины».

По Бахтину, Эпилог «совершенно порывает», по Виноградову — «возносится» и «потусторонничает», но у Бахтина, кроме «порывает», есть не менее замечательное суждение: «Автор должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость». Выходит, бахтинский отрыв нельзя понимать буквально — в его терминологическом значении. Не будем забывать, что Бахтин любил метафоры. Для нас же важна мысль о границах между автором и героем, вернее, о «призрачности» этих демаркаций: «Всякая строгая выдержанность жанра помимо художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией». «Толстой говорит научным языком...» — считал Лев Шестов. Но противоположность самого «Я» выражена у Толстого противопоставлением духовного «Я» (Новозаветного) «Я» научному как извращенному «Я», которое Бердяев квалифицировал «бунтом» Толстого против истории и цивилизации. Мы заканчиваем раздел о языке Толстого разбором Эпилога-2, потому что различаем в нем эпилог XX в. Толстовский Эпилог-2 невыразимо актуален, вспомним его парадоксы: «убивал много людей, потому что он был очень гениален»; «сильнейшее орудие невежества - распространение книгопечатания» (можно прочитать — телевидения); «передовые люди, т. е. толпа невежд»; то, что многим молодым людям казалось или кажется смешным, на исходе XX в. представляется Священным Писанием.

Конечно, Эпилог-2 написан языком супертолстовским — т. е. с высшим напряжением его принципа «самобытного нравственного отношения автора к предмету», языком тяжелым и не всегда понятным.

Но мы ставили перед собой задачу показать процесс становления такого языка.

Ошибочно видеть равенство между Эпилогом романа и Толстым. Во всяком случае «Я» в Эпилоге совсем не синоним и не субститут (заменитель) «Я» собственно Толстого.

Мы старались показать, что Эпилог-2 (его язык) подготовлен единомышленниками — наперсниками автора-повествователя: Пьером и Андреем, словом первого, предложением второго. Словом — в том значении, в каком у пушкинского Ленского супруг («приди, приди...») — высшее сопряжение смысла: «все благо...». Предложением — в значении практической сочетаемости причины и следствия. И в том, что языку Толстого нельзя приписывать (как это почти безоговорочно делается) несобственно-прямую речь, более всего убеждает именно Эпилог — воплощение толстовского голоса.

**II Взаимодействие изобразительно-выразительных средств в романе Л. Толстого «Война и мир»**

Сложная структура содержания романа Л. Н. Толстого «Война и мир» передается не отдельными изобразительно-выразительными средствами и приемами, а разнообразным и одновременным их употреблением, образующим целые стилистические совокупности. Л. Н. Толстой нередко прибегает к сосредоточению в том или ином «ударном» месте произведения «ансамбля» стилистических приемов, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом. Основными составляющими в этом взаимодействии являются метафора, сравнение, антитеза, различные виды повторов, градация, параллелизм, инверсия. Эти образные средства и приемы не только взаимодействуют друг с другом, развивая ту же тему, но и оттеняют и обогащают друг друга, взаимно заряжаясь динамикой окружающей их семантики. По словам А. Ф. Лосева, «всякий прерывный элемент в языке существует не сам по себе, но как принцип семантического становления, как динамическая заряженность для той или иной области окружающего его контекста». Взаимодействие изобразительно-выразительных средств в романе (точнее — конвергенция) представляет собой динамическое единство, которое ощущается в живом движении контекста. Начинается оно, как правило, с контраста, являющегося стилистическим стимулом. Такой контраст у Толстого возникает обычно в результате смены прямого описания метафорическим. Например, углубленно-психологическое воспроизведение душевного состояния князя Андрея накануне Бородинского сражения:

Он знал, что завтрашнее сражение должно было быть самое страшное изо всех тел, в которых он участвовал, и возможность смерти в первый раз в его жизни, без всякого отношения к житейскому, без соображений о том, как она подействует на других, а только по отношению к нему самому, к его душе, с живостью, почти с достоверностью, просто и ужасно, представилась ему. И с высоты этого представления все, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным белым светом, без теней, без перспективы, без различия очертаний. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины. «Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы,— говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном белом свете дня — ясной мысли о смерти.— Вот они, эти грубо намалеванные фигуры, которые представлялись чем-то прекрасным и таинственным. Слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество — как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И все это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня».

Данный фрагмент воспроизводит не только в динамике, но и в диалектике процесс быстрого отрезвления толстовского героя от жизни, ее иллюзий — под влиянием мысли о возможной смерти. Прямое описание нарушается метафорой, вначале не до конца семантически проясненной (холодный белый свет). Затем в метафорический контекст включается сравнение (Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем...), органически «перетекающее» в метафору (например: «...перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни»), вступающее — своей семантикой — в антитетические отношения с первой метафорой и тем самым расширяющее поле контрастов фрагмента. Контраст акцентирован повтором основных антитетических линий во внутреннем монологе князя Андрея. Этот монолог повторяет содержание повествовательного фрагмента, но в эмоционально углубленном, экспрессивно усиленном варианте. Взаимодействие двух разных типов контекстов (повествования и внутреннего монолога героя), оперирующих одними и теми же тематическими элементами, чередование метафорических и прямых обозначений одного и того же (например: «при этом холодном белом свете дня, ясной мысли о смерти; дурно намалеванные картины — слава, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество») не только раскрывают семантическое наполнение первой метафоры (холодный белый свет), но и придают необыкновенную остроту и динамику семантическому развертыванию всего фрагмента. Раздраженно-взволнонанное состояние Андрея Болконского подчеркнуто также различными повторами — точными и вариативными, градационным размещением понятий одной семантической сферы (без теней, без перспективы, без различия очертаний; просто, бледно и грубо; волновавшие и восхищавшие и мучившие), напряженной ритмической организацией фразы — с далеко отстоящими друг от друга подлежащим и сказуемым, разделенными многочисленными уточняющими обособленными членами, как бы «теснящими» друг друга («...возможность смерти в первый раз в его жизни, без всякого, отношения к житейскому, без соображений о том, как она подействует на других, а только по отношению к нему самому, к его душе, с живостью, почти с достоверностью, просто и ужасно, представилась ему»). Важную роль играют эпитеты, противостоящие и семантикой, и стилистическими коннотациями (дурно намалеванные, грубо намалеванные — прекрасные, таинственные, великие; волновавшие, восхищавшие, мучившие — ложные); экспрессивности фрагмента способствуют параллельные конструкции, усиленные повторами («Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы... Вот они, эти грубо намалеванные фигуры...»).

Писатель не всегда использует специальные образные средства (тропы) — необыкновенная выразительность и чрезвычайно яркая изобразительность создаются тонкой организацией «разноуровневых» речевых средств, акцентирующих внимание на наиболее важных моментах образного содержания, главных для данного контекста. По мнению В. М. Жирмунского, каждый языковой факт, подчиненный художественному заданию, становится, тем самым, поэтическим приемом. Рассмотрим совокупность стилистико-речевых элементов (стилистических приемов), воплощающих один из очень важных в композиционном (а значит, и художественно-содержательном) плане образов в романе Л. Толстого «Война и мир» — образ аустерлицкого неба.

Он раскрыл глаза, надеясь увидать, чем кончилась борьба французов с артиллеристами, и желая знать, убит или нет рыжий артиллерист, взяты или спасены пушки. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал,— подумал князь Андрей, -не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава богу!..»

Небо над Аустерлицем, увиденное раненым Андреем Болконским, — яркий, эмоциональный, запоминающийся художественный образ.

Созданию эстетически значимого художественного образа способствует сложный комплекс стилистических приемов: композиция повествования, умелый подбор конкретизирующих средств, искусная расстановка акцентов.

Важная роль в формировании образа неба принадлежит структуре повествования. Переход к теме неба осуществляется предложением «Но он ничего не видал». Здесь повествование идет в плане всеведущего повествователя. Однако уже в следующем предложении структура повествования становится сложной, повествователь как бы сливается с героем, смотрит глазами героя: «Над ним не было ничего уже, кроме неба, — высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками» (например, в речи Андрея Болконского: «...совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?»). Далее образ неба дан непосредственно через восприятие Андрея Болконского — как откровение — в экспрессивно смысловых формах речи героя.

Вначале наглядно-зрительный образ переходит в эмоционально-воздействующий. Образ строится по принципу контраста: величественность и спокойная торжественность неба противополагаются тому, что происходит на земле.

Контраст активно проводится на лексико-семантическом уровне (сравним: облака ползут — люди бегут; тихо — кричали; спокойно и торжественно — с озлобленными и испуганными лицами). Небезразличным в образно-стилистическом плане является и то, что лексика, характеризующая небо, носит отвлеченный, временами отвлеченно-книжный характер (высокое, неизмеримо высокое, бесконечное, тихо, спокойно, торжественно), а лексика, «рисующая» происходящее на земле,— подчеркнуто конкретная, бытовая (бежал, бежали, кричали, дрались, с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник).

Контрастны и значимы здесь также и грамматические формы: глаголы, называющие действия на земле, даны в прошедшем времени несовершенного вида, их много, они передают суетность, бессмысленность действий на земле; им противопоставлены глагол настоящего времени ползут и действительное причастие настоящего времени ползущими, конкретизированное наречием тихо, которые подчеркивают неспешность, величавость происходящего в небе.

Семантико-стилистические акценты поддерживаются синтактико-ритмически. Тема неба, как уже говорилось, вводится предложением «Но он ничего не видал». Слово ничего является здесь обобщенным обозначением нелепых и ненужных действий людей, описанных в предшествующей части текста. Отрицательной конструкцией, включающей этот элемент, как завесой, задергивается на какое-то время то, что делается на земле. Повторением местоимения ничего в сочетании с усиливающим его наречием уже в следующем, тоже отрицательном, предложении достигается выделение нового образа, который получает все более четкое очертание и все больший эмоционально-смысловой вес, благодаря искусной архитектонике последующей части фразы: усилению конкретизации образа способствует оборот с предлогом кроме, который имеет ограничительно-выделительное значение («Над ним не было ничего уже, кроме неба...»); стилистико-усилительную роль выполняют также многочисленные повторы («кроме неба,— высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого...»); художественно обусловлена и инверсия распространенных определений, фиксирующая ключевые в экспрессивно-смысловом плане черты образа («высокого неба, не ясного, но все-таки неизмеримо высокого, с тихо ползущими по нем серыми облаками»); выделение образа неба подчеркивается сменой ритма - ритм в конкретизирующей образ части предложения, начиная с паузы (кроме неба, —), имеющей акцентно-выделительную функцию, становится более плавным, ассоциируясь с семантикой важного в художественном отношении словосочетания-эпитета тихо ползущими.

Авторская интонация, предвосхищая высокий строй мыслей героя и заранее подчиняясь ему, становится торжественно-приподнятой; повторы, инверсии, изменение ритма привносят элемент эмфазы, напрягают эмоциональный тон повествования.

В монологе Андрея Болконского еще более усиливаются намеченные в авторском повествовании семантико-стилистические акценты: снова повторяются слова высокое, бесконечное, сначала рядом, затем расчлененно («...совсем не так плывут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?.. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба»). Многократные повторы этих слов в речи князя Андрея мотивированы психологически: они передают потрясение, вызванное неожиданным открытием героя. Очень экспрессивно противопоставление высокого бесконечного неба тому, что происходит на земле. Мы уже отмечали контрастность лексики, характеризующей небо и землю. Стилистически значимо также то, что глаголы, обозначающие действия людей на земле, расположены в порядке нарастания бессмысленности этих действий, создавая своего рода смысловую градацию: бежали, кричали, дрались, тащили... И ритм в этой части текста какой-то укорачивающийся, убыстряющийся, передающий суету людей; в тексте же, «рисующем» небо (в монологе), ритм (как и в соответствующем месте авторского повествования) замедленный, плавный.

Образ неба бросает свет на все Аустерлицкое сражение. В этом свете отчетливо и резко вырисовываются (в результате композиционного и открытого структурно-стилистического, образного сопоставления и даже противопоставления) мелкое тщеславие и ложное величие главных организаторов никому не нужной бойни — императора Александра I и Наполеона, их ничтожность, эгоизм, самовлюбленность, позерство. Вот как воспринимает князь Андрей своего героя, Наполеона, после того, как увидел небо:

Ему так ничтожны казались в эту минуту все интересы, занимавшие Наполеона, так мелочен казался ему сам герой его, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял...

Образ неба получает здесь дальнейшее развитие — выдвигаются новые - признаки (небо — справедливое, доброе), придающие образу экспрессивно-оценочный характер, максимально сгущающие его эмоциональное содержание. Небо для Андрея Болконского стало символом нравственности, с высоты которой ему открылась вся тщета честолюбивых человеческих устремлений, все ничтожество человеческого эгоцентризма. Он не нашел пока ответа на вопрос о смысле жизни (и озарение, и окончательное прозрение придут к нему только накануне смерти, после ранения под Бородином), но отрицательный опыт — и Наполеонов, и свой - (хотя последствия этого опыта еще будут омрачать его жизнь) — он осудил мужественно и честно:

Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнейшего!

Конкретное содержание образа в условиях более широкого контекста переосмысляется, его семантическая структура расширяется за счет различных эмоционально-смысловых приращений, которые, взаимодействуя с буквальным содержанием образа, обогащаются в читательском восприятии все новыми, неожиданными ассоциациями.

Сосредоточение на коротком отрезке текста целого комплекса различных стилистических приемов резко повышает экспрессию, выделяет наиболее значимые участки текста и, пожалуй, в наибольшей степени обнаруживает его индивидуально-стилистическое своеобразие. Стилистические приемы, сочетание изобразительных средств приобретают ценность и значение лишь в связи с эстетической интенцией, которая их диктует. Их употребление обусловлено не только задачей создания того или иного стилистического эффекта на том или ином участке текста, но и глубокой внутренней связью с другими компонентами художественной структуры, сложным образом переплетающимися друг с другом, взаимообусловливающими друг друга и формирующими художественное содержание.

**III Световые прилагательные в романе Л. Толстого «Война и мир»**

В лингвистических работах, посвященных описанию и изучению лексико-семантического поля цветообозначений, исследователи в той или иной степени рассматривают и световую лексику. Само же световое поле пока еще не было объектом специального исследования, в ряде работ авторы обращались к анализу некоторых единиц светового поля на ограниченном языковом материале. Так, И. С. Куликова включает в лексико-семантическую группу «световой признак» только 15 прилагательных: светлый, темный, яркий, тусклый, ясный, прозрачный, мутный, ослепительный, блистательный, светозарный, лучезарный, искристый, огнистый, сумрачный, мрачный.

Однако в русском языке гораздо больше единиц, которые можно включить в лексико-семантическую группу «световой признак». Членами этой группы мы считаем и такие единицы, как мерклый, блестящий (в знач. прил.), искрометный, лучистый, неяркий, сияющий (в знач. прил.) и др.

Для семантического развития многих слов характерно движение от более конкретного к абстрактному. Так, световые прилагательные получили те или иные соотносительные переносные значения, метафорическая связь которых основывается на ассоциациях по сходству внешнего вида, производимого впечатления. Например, раскрытие внутреннего состояния лица через деталь внешнего описания может создаваться на основе регулярных переносных значений световых прилагательных. В соответствующих значениях прилагательные с исходной световой семантикой входят в группу «психическое состояние (свойство) человека». Именно в подобных значениях они присутствуют в портретных описаниях, в частности, в психологическом портрете, вступая в синтаксические связи с существительными лицо, выражение лица, улыбка, глаза, взгляд, взор, выражение глаз и некоторые др. Значения эти производно-характеризующие (переносные, метафорические), лексически связанные, осложненные положительными или отрицательными коннотациями: светлое выражение лица, ясная улыбка, мрачная усмешка, темное от горя лицо и др.

В романе Л. Н. Толстого «Война и мир» прилагательные этой группы — одно из интересных изобразительных средств в портретных характеристиках действующих лиц, в передаче внутреннего состояния героев (заметим, что это не единственная функция световых прилагательных в данном художественном тексте).

В. В. Виноградов отмечал особое пристрастие Л. Толстого к сфере «мимики, жеста, поз и движений» своих героев. Толстому важно подчеркнуть характер улыбки или своеобразие выражения лица того или иного персонажа, чаще всего автор сосредоточивает внимание на выражении глаз, характере взгляда. Например, князь Андрей, со скучающим видом отбывающий светскую повинность на вечере Анны Павловны Шерер, обращается к жене, «обходя ее взглядом», но тут же, увидев Пьера, может «улыбнуться неожиданно доброю улыбкой»; у Сони «мягкий взгляд кошечки»; запоминаются «тупые глаза» Аракчеева, «зеркальные, не пропускающие к себе» глаза Сперанского, «значительный, ничего не значащий» взгляд Милорадовича и др. Можно сказать, что это один из доминирующих компонентов в толстовском портрете.

В тексте романа, безусловно, в изобразительной роли используются и общеязыковые значения слов, но более интересны случаи употребления переносных значений прилагательных лексико-семантической группы «световой признак» с особой эстетической значимостью, с расширением семантического потенциала слов.

Например, употребление прилагательного тусклый как художественного определения при описании постаревшей графини Ростовой:

Лицо ее было сморщено, верхняя губа ушла, и глаза были тусклы... Она ела, пила, спала, бодрствовала, но она не жила...

и в зарисовке князя Багратиона при описании Шенграбенского дела:

Князь Багратион приказал двум батальонам из центра идти на подкрепление, направо. Свитский офицер осмелился заметить князю, что по уходе этих батальонов орудия останутся без прикрытия. Князь Багратион обернулся к свитскому офицеру и тусклыми глазами посмотрел на него молча.

В первом контексте реализуется словарное, языковое значение «безжизненный». При изображении князя Багратиона определение тусклые — не столько портретная деталь, но в большей степени средство передачи автором (безусловно, наряду со многими другими элементами текста) его собственных оценок, взглядов на ход исторических событий. Во втором примере можно отметить совмещение значений прилагательного тусклый («безжизненный, неинтересный, скучный, серый») или расширение значения, которое складывается из таких семантических признаков слова, как «скучный», «скучающий», «выражающий незаинтересованность чем-либо».

В своей переносной семантике со словом тусклый синонимизируется и прилагательное мутный:

Выражение: «Началось! вот оно!» было даже и на крепком карем лице князя Багратиона с полузакрытыми, мутными, как будто невыспавшимися глазами. Князь Андрей с беспокойным любопытством вглядывался в это неподвижное лицо…

Убедительность характеристики, значимость образа Багратиона усиливается за счет нагнетения определений, авторской антонимики, отражающей ту ситуацию, когда князь Багратион вынужден надеть на себя маску светского равнодушия и глубокомыслия, и те моменты, когда он действует как мужественный, волевой полководец:

Князя Андрея поразила в эту минуту перемена, происшедшая в лице князя Багратиона... Не было ни невыспавшихся, тусклых глаз, ни притворно глубокомысленного вида: круглые, твердые, ястребиные глаза восторженно и несколько презрительно смотрели вперед…

Во многих исследованиях в той или иной связи рассматривается определение лучистый, посредством которого Толстой рисует внутренний мир своих любимых героев, «обрамляя» слово лучистый семантическими единицами, подчеркивающими именно «высшую духовную жизнь» Болконских. Отметим только, что слово это принадлежит к анализируемой нами группе прилагательных с исходной световой семантикой. Вот, например, одна из портретных зарисовок княжны Марьи:

Лицо ее, с того времени как вошел Ростов, вдруг преобразилось. Как вдруг, когда зажигается свет внутри расписного и резного фонаря, с неожиданною поражающею красотой выступает на стенках та сложная, искусная художественная работа, казавшаяся прежде грубою, темною и бессмысленною: так вдруг преобразилось лицо княжны Марьи. В первый раз вся та чистая духовная внутренняя работа, которою она жила до сих пор, выступила наружу. Вся ее внутренняя, недовольная собой работа, ее страдания, стремление к добру, покорность, любовь, самопожертвование — все это светилось теперь в этих лучистых глазах... В каждой черте ее нежного лица.

В портрете Николиньки:

Когда все поднялись к ужину, Николинька Болконский подошел к Пьеру, бледный, с блестящими, лучистыми глазами.

— Дядя Пьер... вы... нет... Ежели бы папа был жив... Он бы согласен был с вами? — спросил он.

Пьер вдруг понял, какая особенная, независимая, сложная и сильная работа чувства и мысли должна была происходить в этом мальчике во время разговора...

Слово лучистый выступает в тексте романа в сочетании с существительными глаза, взгляд, свет (глаз), блеск (глаз), причем образ чаще создается одновременно разноплановыми единицами светового поля, например:

Глаза... блестели лучистым, ярким блеском;

Прекрасные глаза ее потухли;

Глаза княжны, большие, глубокие и лучистые (как будто лучи теплого света иногда снопами выходили из них), были... хороши.

Иногда номинативная функция слова лучистый осложняется дополнительными авторскими коннотациями, благодаря чему прямое и переносное значения данного слова переплетаются; особенно наглядно это представлено в характеристике княжны Марьи.

Световые прилагательные, используемые в портретных характеристиках и для передачи внутреннего состояния героев, как бы поделены и строго закреплены за определенными действующими лицами романа в зависимости от того, любимые или нелюбимые это герои.

Особенно интересными в этом отношении представляются нам прилагательные светлый, ясный, сияющий. Художественный эффект основывается на том, что, будучи в языковой системе единицами с эмоционально-положительными коннотациями, в романе они присутствуют в портретных описаниях, например, Элен, князя Василия Курагина и других лиц аристократического круга, а также в портрете m-lle Bourienne, при этом прагматический компонент значений прилагательных меняется, появляется отрицательный оттенок, но при этом сочетаемость лексем остается традиционной.

С помощью световых прилагательных автор открывает пустое и фальшивое во внешне блестящем, порою даже привлекательном и вызывающем восхищение, заражающем своей ослепительностью. Потому-то определения светлый, сияющий, ясный в характеристиках князя Василия, Элен и других людей их круга столь ироничны. Один и тот же прием используется автором, чтобы подчеркнуть то общее, что объединяет их как «салонных» персонажей.

Прилагательное светлый встречается в первой же главе романа при описании входящего к Анне Павловне Шерер «важного и чиновного» князя Василия Курагина, который появляется «со светлым выражением плоского лица». Что же мешает увидеть здесь известное метафорическое значение слова — «выражающий радость»? Контекстуальное окружение данного словосочетания составляет перечисление деталей костюма князя: вошел «в придворном мундире, в чулках, и башмаках, и звездах, со светлым выражением плоского лица», т. е. это тоже деталь, некий атрибут салонного этикета, что-то внешнее, что снимается и надевается, подобно башмакам и звездам, что лишь придается лицу в зависимости от ситуации, понимания выгодности той или иной манеры поведения. Таким образом, в этом и аналогичных употреблениях художественных определений светлый, сияющий, ясный Толстой лишает данные единицы компонента значения «выражающий радость», «выражающий внутреннее духовное состояние, качество лица», используя их в значении «отражающий бездуховность характеризуемого лица», «искусственно деланный». Из дальнейшего повествования становится понятным, что «светлое выражение» лица князя Василия — действительно маска, обычная салонная маска.

Например, в разговоре с Катишь о завещании старого графа Безухова:

Князь Василий замолчал, и щеки его начали нервически подергиваться то на одну, то на другую сторону, придавая его лицу неприятное выражение, какое никогда не показывалось на лице князя Василия, когда он бывал в гостиных.

Таким образом, целым рядом определений-характеристик Толстой подчеркивает: «светлое выражение лица» князя Василия никак не связано с его естественным состоянием.

Правда, однажды с помощью светового определения светлый в подобном значении Толстой характеризует Кутузова (в сцене военного совета в Филях). Но всем ходом повествования художник объяснит, что Кутузов просто воспользовался неписаными правилами великосветской игры, и «лукавый взгляд, брошенный... на Бенигсена», горячо выставляющего свой «русский патриотизм», Кутузов сменит нарочито «светлым, наивным взглядом».

Для маленькой княгини Лизы Болконской «светлая улыбочка» — лишь возможность подчеркнуть свою привлекательность, показать свои «блестящие» зубки; но эта улыбка пуста, как пуста ее душа. Потому «улыбочка» присутствует на лице хорошенькой княгини «при каждом ее слове».

Постоянны световые определения-прилагательные и другие единицы светового поля в портрете Элен, появляющейся в гостиной Анны Павловны с «неизменной улыбкой вполне привлекательной женщины» и покидающей этот «восхитительный вечер» опять же с улыбкой, которая «сияет еще светлее на ее прекрасном лице». В каждом портретном описании Элен присутствует иронический оттенок:

Княжна облокотила свою открытую полную руку на столик... Она. улыбаясь, ждала. Во все время рассказа она сидела прямо, посматривая... то на свою полную красивую руку... то на еще более красивую грудь... и, когда рассказ производил впечатление, оглядывалась на Анну Павловну и тотчас же принимала то самое выражение, которое было на лице фрейлины, и потом опять успокаивалась в сияющей улыбке.

Отмечая почти в каждой сцене, где присутствует Элен, что лицо ее освещено улыбкой, Толстой сразу же дает и градацию признака, снижает характеристику, замечая, что у Элен неизменная, обычная, однообразно-красивая или самодовольная улыбка. Такие уточнения вносят вполне определенное понимание в авторскую эмоционально-экспрессивную характеристику образа, подсказывают трактовку авторских коннотаций прилагательных-определений светлый, ясный, сияющий, когда в тексте романа они становятся символом чего-то фальшивого, наигранного, бездумного или бездушного.

Например, с употреблением слона светлый в своеобразной характеристике, даваемой Наташей Ростовой Борису Друбецкому:

...Очень мил! Только не совсем в моем вкусе — он узкий такой, как часа столовые... Вы не понимаете? ...Узкий, знаете, серый, светлый... Безухов — тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный.

Слово светлый выступает здесь в значении, вырастающем на основе цветового, а не светового, и образ в целом, вся характеристика Бориса, — весьма тонкого и расчетливого карьериста, — создается сразу разноплановыми средствами (сравнением узкий, как часы столовые, т. е.. наверное, действующий однообразно, «умеренно и аккуратно», в соответствии с выбранным порядком: ни на что, кроме способствующего его карьере, не отвлекающийся и не отклоняющийся, как часы; а также противопоставлением характеристике Пьера, которого Наташа видит в ярком красном цвете с контрастным синим, и др.). Наташа объединяет по смыслу слова светлый и серый, а последнее имеет переносное значение «ничем не примечательный», т. е. «бедный («узкий») по своему внутреннему духовному миру»; здесь прослеживается связь со значением «светлый» в сочетаниях типа светлое выражение лица, т. е. со светлым в «салонном» значении: «пустой», «искусственный», «неестественный».

От эпизода к эпизоду, от первых портретных зарисовок к более развернутым характеристикам Толстой обнажает истинность «салонных» персонажей. Он показывает, что Элен может не только восхищать, но и отравлять своим пагубным блеском, как, например, в сценах, предваряющих признание Пьера в любви к этой «самодовольной» красавице. И тогда Толстой распространяет определение сияющий и на Пьера, одного из любимых своих героев, который, однако, оказывается во власти бездушного сияния Элен:

Пьер и Элен молча сидели рядом..., на лицах обоих сдерживалась сияющая улыбка.

Случаи употребления слов сияющий и светлый по отношению к любимым героям встречаются у Толстого чрезвычайно редко, так как световыми определениями (светлый, сияющий, ясный) писатель своеобразно наделил в романе героев нелюбимых. Исключение составляют случаи, когда прилагательные реализуют в тексте свои обычные, словарные значения с положительными коннотациями.

Например, в эпизоде после Красненского сражения, когда Кутузов, указывая на больных, измученных холодами французских пленных, призывает их пожалеть:

Он смотрел вокруг себя, и в... устремленных на него взглядах он читал сочувствие своим словам; лицо его становилось все светлее и светлее от старческой кроткой улыбки, звездами морщившейся в углах губ и глаз.

И в сцене свидания Наташи с раненым князем Андреем, когда князь, глядя на «худое и бледное», «с распухшими губами» лицо Наташи, которое и этот момент было даже «некрасиво» и «страшно», «не видел этого лица, а видел ее сияющие глаза, которые были, прекрасны».

Таким образом, при помощи разнообразного использования световых определений Толстой подчеркивает свое понимание прекрасного, показывает, что прекрасно лишь то лицо, которое одухотворено мыслью и чувством, черты которого освещены огнем внутренней жизни, а не искусственным деланным светом.

В этом отношении весьма показательна сцена в Доме старого князя Болконского в Лысых Горах. В этой сцене удивительно отражена сущность наигранного «свечения» и истинная светозарность в контрастном, противоположном поведении двух женщин:

Перед обедом княжна и m-lle Bourienne, знавшие, что князь не в духе, стояли, ожидая его: m-lle Bourienne с сияющим лицом, которое говорило: «Я ничего не знаю, я такая же, как и всегда», и княжна Марья — бледная, испуганная, с опущенными глазами. Тяжелее всего для княжны Марьи было то, что она знала, что... надо поступать, как m-lle Bourienne, но не могла этого сделать.

Княжна Марья, не умеющая лгать и фальшивить, стоит «с опущенными глазами», мы не видим ее чудесного «лучистого взгляда».

Световые определения светлый и ясный в какой-то мере помогают постичь и образ Федора Долохова, одного из самых сложных и противоречивых персонажей романа, в портретных характеристиках которого прилагательные имеют, конечно, уже иную семантическую структуру, нежели в характеристиках завсегдатаев салона Анны Павловны Шерер. Долохов запоминается сразу именно как человек с «ясными голубыми глазами», «со светлыми голубыми глазами», в лице которого «постоянно что-то вроде двух улыбок»; ему свойствен «твердый, наглый, умный взгляд». Лицо его, подчеркивает Толстой, «невозможно не запомнить».

Сначала возникает впечатление, что слова светлый и ясный при характеристике глаз Долохова выступают в прямых значениях, т. е. как чисто портретная деталь (оттенок цвета глаз). Но от эпизода к эпизоду приходит другое понимание: во время смотра в Браунау он будет «прямо, своим светлым и наглым взглядом» смотреть «в лицо генерала», приказывающего «переодеть» Долохова, у которого синяя шинель; потом его «голубые ясные глаза» будут смотреть на главнокомандующего Кутузова «так же дерзко, как на полкового командира»; Долохов может смотреть на Пьера «светлыми веселыми жестокими глазами», провоцируя взрыв негодования и последующую дуэль; «ясно улыбаясь», он встретит своим «светлым холодным взглядом» Ростова в клубе и отомстит другу крупным картежным проигрышем за отказ Сони принять его предложение. И Пьер, и Ростов будут испытывать страх, глядя в его «холодные», «стеклянные», «ничего доброго не обещающие» глаза. То нежное, доброе, истинно человеческое, что проявляется по отношению к матери и сестре, к Соне, к юному Пете Ростову, лишь подчеркивает холодное самоутверждение этого человека «с наглым, светлым, жестоким взглядом».

Ближе узнав Долохова, мы мысленно возвращаемся к первому восприятию: «ясные голубые глаза», «светлые голубые...». И видим, что слова ясные, светлые имеют здесь определенную идейную значимость, а не просто усиливают цветовое впечатление («голубые глаза») тоновым (ведь голубой — это и есть «светло-синий», «цвета ясного неба»). Таким образом, за счет усиления широким контекстом своеобразной авторской «расшифровки» слова-определения светлый и ясный в характеристиках Долохова приобретают смысл «холодный», «колющий», «жестокий», «исполненный дерзкой прямоты».

Итак, употребление световых прилагательных как художественных определений в романе «Война и мир» подчинено системе, эстетической заданности, является одним из доминирующих средств при создании портретных характеристик.

**Заключение**

Роман Толстого был воспринят как шедевр мировой литературы. Г.Флобер высказал свое восхищение в одном из писем к Тургеневу (январь 1880 г.): «Это перворазрядная вещь! Какой художник и какой психолог! Два первых тома изумительны… Мне случалось вскрикивать от восторга во время чтения… Да, это сильно, очень сильно!» Позднее Д.Голсуорси назвал «Войну и мир» «лучшим романом, какой когда-либо был написан».

«Война и мир» — это итог нравственных и философских исканий Толстого, его стремлений найти правду и смысл жизни. Каждое произведение Толстого — это он сам, в каждом заключена частица его бессмертной души: «Весь я — в моих писаниях».

В первой части работы мы рассмотрели язык Л. Толстого в романе. Увидели, что у Толстого сложный периодический синтаксис. Он абсолютно точен в передаче прямой речи героя, всячески оберегает ее неприкосновенную целостность и характерность, но, с другой стороны, если не воспроизводится сама прямая речь героя, писатель до крайности щепетилен в передаче мыслей и чувств персонажа словами, языком либо повествователя, либо автора, прямыми цитатами речи персонажа.

Во второй части работы мы увидели, что сложная структура содержания романа Л. Н. Толстого «Война и мир» передается не отдельными изобразительно-выразительными средствами и приемами, а разнообразным и одновременным их употреблением, образующим целые стилистические совокупности.

В третьей части работы мы увидели, что для семантического развития многих слов характерно движение от более конкретного к абстрактному. Так, световые прилагательные получили те или иные соотносительные переносные значения, метафорическая связь которых основывается на ассоциациях по сходству внешнего вида, производимого впечатления.

Цель курсовой работы выполнена. Мы выявили особенности романа-эпопеи Л. Толстого «Война и мир».

Задачи курсовой работы выполнены полностью:

1. дано определение сущности и основным характеристикам языка Л. Толстого в романе «Война и мир»;

2. выявлены взаимодействия изобразительно-выразительных средств в романе Л. Толстого «Война и мир»;

3. рассмотрены световые прилагательные в романе-эпопее «Война и мир».

**Список используемой литературы**

1. Ермилов В. «Толстой - художник и роман «Война и мир». М., 1961.

2. Коган П.С. «Очерки по истории новейшей русской литературы в двух томах», т. 2, М., 1973.

3. Толстой Л.Н. «Полное собрание соч.».

4. «Л.Н.Толстой в русской критике». М., 1992.

5. Мотылева Т. «О мировом значении Толстого». М., 1957.

6. А.А.Сабуров, «Война и мир» Л.Н.Толстого. Проблематика и поэтика». М., 1989.

7. В.Б. Шкловский. «Лев Толстой». М., 1993.

8. Б.И. Бурсов. «Лев Толстой и русский роман». М., 1963.

9. Г.Я. Галаган. «Идейно-эстетические искания Л. Н. Толстого». М., 1999.

10. В.Г. Одиноков. «Типология русского романа». М., 1991.

11. Жихарев С.П. «Записки современника». М., 1999.

12. Смирнова Л.А. «Русская литература XVIII-XIX веков». М., 1995.

13. Бочаров С.Г. «Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». М., 1988.