

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тульский государственный педагогический университет
им. Л.Н. Толстого»

На правах рукописи

ОДИНОКОВ Сергей Александрович

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
ДРАМАТУРГИИ Л.Н. ТОЛСТОГО

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Д.А. Романов

Тула – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ПОДХОДЫ К ДРАМАТИЧЕСКИМ ЖАНРАМ В ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ	13
1.1. Проблема определения жанра драматического произведения как таковая и в контексте лингвостилистических теорий	13
1.2. Структура жанра, его теоретическая модель.....	20
1.3. Специфика драматургии как рода литературы. Жанровое разнообразие драматических произведений.....	26
1.4. Изучение жанровых особенностей, языка и стиля драматургии Л.Н. Толстого: история вопроса.....	40
ГЛАВА 2. ОБЩИЕ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДРАМАТУРГИИ Л.Н. ТОЛСТОГО.....	49
2.1. Комедия «Плоды просвещения» в стилистическом и жанровом аспектах	49
2.1.1. Подходы к определению жанра пьесы: традиционно инвариантное и вариативное.....	49
2.1.2. Лингвостилистические способы реализации комизма в тексте пьесы.....	62
2.2. «Власть тьмы» как социально-бытовая, психологическая и религиозная драма: взаимодействие различных начал в жанре и стиле произведения	80
2.3. «Живой труп» как социальная и психологическая драма-трагедия.....	88
2.4. Жанровое своеобразие пьес Л.Н. Толстого для народных театров, неоконченных пьес, драматических набросков и замыслов	93
ГЛАВА 3. ЯЗЫК И СТИЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО РАЗНЫХ ЖАНРОВ	115
3.1. Особенности речи персонажей из социальных низов в народных драмах и сатирических комедиях	115
3.1.1. Общие и индивидуальные речевые характеристики, используемые автором при создании образов народных персонажей.....	115

3.1.2. Диалектная, разговорная и просторечная лексика в речи народных персонажей	155
3.2. Особенности речи персонажей-дворян.....	181
3.2.1. Специфические особенности лексики героев-дворян в драматургии Л.Н. Толстого.....	181
3.2.2. Некоторые средства индивидуализации речи дворянских персонажей.....	210
3.3. Речевые характеристики детских персонажей	214
3.4. Языковые особенности ремарок	219
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	231
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	237

ВВЕДЕНИЕ

Л.Н. Толстой – один из крупнейших писателей и мыслителей не только отечественной, но и мировой культуры. Его художественные произведения, публицистические и религиозные труды переведены на десятки языков мира. Проблемы, затронутые Л.Н. Толстым, воспринимались как чрезвычайно важные и современниками писателя, и новыми поколениями читателей и исследователей.

Среди аспектов творчества Л.Н. Толстого, находящихся под пристальным вниманием ученых, особое место занимают вопросы языка и идиостиля писателя. В связи с этим подробному анализу и изучению подверглись самые известные и крупные прозаические творения Л.Н. Толстого: романы, повести, цикл очерков «Севастопольские рассказы», а также дневники и письма. Существенный вклад в исследование творческой биографии писателя, языка художественной прозы, публицистики, писем и дневников Л.Н. Толстого и особенностей его идиостиля внесли такие исследователи, как В.Л. Архангельский [1971 А], Э.Г. Бабаев [1981], Е.Г. Багатурова [1992], Е.Н. Борисова [1960], Н.И. Бурнашёва [2009], В.В. Виноградов [1939], А.И. Ефимов [1961], А.Н. Кожин [1979], Л.Д. Опульская [1979 А, Б], В.Б. Ремизов [2002], Д.А. Романов [2008 А], Л.Б. Савенкова [1992], В.М. Цапникова [1967], В.Г. Чичерин [1977], Н.М. Шанский [1953], А.И. Шифман [1971], Б.М. Эйхенбаум [1960] и др.

Широкому кругу читателей Л.Н. Толстой известен прежде всего как выдающийся романист, автор повестей и рассказов. Помимо обширного прозаического наследия, автор оставил потомкам свыше десятка пьес. Однако довольно долго его драматургия была недооценена: среди большинства критиков и филологов начала XX в. установилось твердое убеждение, что Л.Н. Толстой – это, в первую очередь, великий эпический художник, а драматургия является «случайностью», «маленьким заливчиком в бескрайнем океане его творчества» [Ломунов 1956: 3]. Только в начале 50-х гг. XX в. появились исследовательские работы, посвященные комплексному филологическому анализу драматургии Л.Н. Толстого. В них пьесы автора рассматривались как закономерное продолжение его прозаиче-

ческого творчества. «Л.Н. Толстой на протяжении всей своей жизни проявлял большой интерес к театру. И сравнительно молодым человеком, и в зрелом возрасте, и будучи уже глубоким стариком он создавал драматические произведения» [Смирнова 1954: 3]. В наши дни мастерство Толстого-драматурга, его вклад в развитие театральных жанров литературы считаются бесспорными. Л.Н. Толстой, как великий художник, не мог не чувствовать огромного воздействия, которое оказывает подлинное сценическое искусство на зрителя, присутствующего на спектакле. Театральные подмости стали для писателя еще одной сферой, в которой стало возможно отразить мысли и переживания, беспокоившие Толстого в течение многих лет.

Пьесы Л.Н. Толстого прочно вошли в репертуары отечественных театров, оставили глубокий след в развитии отечественной и зарубежной культуры и драматургии, что свидетельствует о выдающемся драматическом даровании автора. Однако, как справедливо утверждают специалисты, «несмотря на то, что драматургическая система Толстого явилась предметом пристального внимания, многие стороны ее остаются еще не изученными» [Основин 1982: 4]. К числу последних относятся вопросы языковых и жанровых особенностей драматических произведений Л.Н. Толстого.

Актуальность настоящего исследования обусловлена следующими обстоятельствами: 1) особым вниманием современной филологии к вопросам языка, идиостиля писателей, а также к проблеме определения жанра литературного произведения; 2) непреходящим научным интересом к произведениям Л.Н. Толстого, необходимостью постоянного осмысления творческого наследия писателя – величайшего мастера слова; 3) недостаточной изученностью драматических произведений писателя, в частности отсутствием системного анализа их языковых особенностей и жанрового своеобразия.

Степень разработанности темы исследования. Особую роль в переоценке драматургии Л.Н. Толстого сыграли работы Г.А. Бялого [1973 А, Б], Н.К. Гудзия [1960], К.Н. Ломунова [1956], А.В. Макеева [1973], В.В. Основина [1982]. Ощутимый вклад в анализ различных аспектов драматургии Л.Н. Толстого внесли

Н.С. Авилова [2000], Е.П. Артеменко [1962], Н.П. Гринкова [1960], Э.Е. Зайденшнур [1951], Д.Д. Ильин [1967], М.В. Крылова [1963], Р.Н. Попов [1971], А.Е. Супрун [1956].

Многие исследователи обращались к проблемам толстовской фразеологии [Авдеева 1995; Архангельский 1971 Б; Багатурова 1992; Баженова 1998; Борисова 1960; Гвоздарев 1971; Зайденшнур 1951, 1961 и др.]. Отдельные работы посвящены изучению лексики и специфике читательского восприятия произведений Л.Н. Толстого [Волотов 2014; Романов 2008 Б и др.].

Региональные языковые особенности произведений Л.Н. Толстого активно изучаются на родине писателя – на базе Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого: в разные годы были изданы «Частотный словарь романа Л.Н. Толстого “Война и мир”» (сост. З.Н. Великодворская, Г.С. Галкина, Г.В. Куперман, В.М. Цапникова) [ЧС 1978], учебный словарь редких, забытых и непонятных слов романа «Война и мир» «За строкой “Войны и мира” Л.Н. Толстого» [Романов, Савина 2013], «Лев Толстой в языке и речи: словарь инноваций (лексика, фразеология, афористика)» [Архангельская 2016]; выходят сборники материалов «Толстовских чтений» (с 1962 по 2016 гг. вышло 37 сборников). Однако нерешенных проблем еще достаточно много; отсутствуют детальные лингвистические и текстологические исследования большого числа произведений Л.Н. Толстого, среди которых почти все пьесы.

Целью данного исследования является анализ лингвостилистических и жанровых особенностей драматургии Л.Н. Толстого. Достижение предполагаемой цели связано с решением ряда **задач**:

1. Выявить и описать жанровое своеобразие драматургии Л.Н. Толстого:
 - обратиться к проблеме определения жанра драматического произведения в связи с проблемами лингвостилистики;
 - рассмотреть в лингвостилистическом аспекте особенности основных жанров драматургии (трагедии, комедии и драмы);

– выделить обнаруживающиеся внутри данных жанров частные жанровые формы и определить, как данные формы проявляются в языке драматургии Л.Н. Толстого.

2. Рассмотреть особенности языка и стиля пьес Л.Н. Толстого:

– выявить элементы индивидуализации и типизации в речи персонажей;

– методом сплошной выборки определить фонетические и грамматические особенности, а также лексический состав речи народных персонажей (специфику употребления разговорной, просторечной и диалектной лексики в репликах крестьян и слуг);

– выявить специфические особенности дворянской речи и конкретизировать функции использования в репликах данных персонажей иноязычных вкраплений;

– определить особую роль детских персонажей в драматургии Л.Н. Толстого и рассмотреть особенности их речи;

– рассмотреть особенности речи самого автора (языковые особенности ремарок).

Объектом исследования являются классические тексты драматических произведений Л.Н. Толстого.

Предмет исследования – жанровые особенности драматургии Л.Н. Толстого, рассмотренные через язык и стиль пьес (в первую очередь через лексический состав речи персонажей).

Источники исследования. Источником фактического языкового материала послужили канонические тексты драматических произведений Л.Н. Толстого: «Плоды просвещения», «Власть тьмы, или “Коготок увяз, всей птичке пропасть”», «Живой труп», «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», «Проезжий и крестьянин», «От ней все качества», «И свет во тьме светит», «Зараженное семейство», «Нигилист», «Аггей», «Петр Хлебник».

Методологическая база исследования. Методологической основой исследования послужил антропоцентрический подход к языковым фактам в лингвисти-

ке, поддерживающий идею восприятия художественного текста через сознание читателя, а также системный подход к анализу языковых единиц лексического уровня.

Методы исследования. В работе применялись следующие основные методы и приемы: общенаучные методы (анализ, синтез, сравнение, описание), приемы обобщения и классификации; в работе также использовались: метод сплошной текстовой выборки, частично использовался метод корпусного исследования (через Интернет-портал ruscorpora.ru).

Теоретической базой для изучения послужили исследования по драматургии Л.Н. Толстого (труды К.Н. Ломунова, В.В. Основина, Е.И. Поляковой, Б.Ф. Сушкова, С.А. Шульца и др.), по языку и стилю писателя (работы В.В. Виноградова, В.М. Глухова, Е.А. Маймескул, Р.Н. Попова, Д.А. Романова и др.), материалы по биографической фактологии Л.Н. Толстого (исследования Н.К. Гудзия, Л.Д. Опульской, Б.М. Эйхенбаума, воспоминания С.А. Толстой, С.Л. Толстого, Н.В. Давыдова, А.К. Чертковой и др. родственников и современников Л.Н. Толстого), сведения о творческой истории драматических произведений (записи секретаря Толстого Н.Н. Гусева, комментарии Н.К. Гудзия, Г.В. Краснова, Ю.П. Рыбаковой и др.), а также труды по теории театра и драмы (работы А.А. Аникста, Г.Н. Бояджиева, П.Г. Попова, В.А. Сахновского-Панкеева, К.С. Станиславского и др.).

Научная новизна диссертации определяется тем, что в ней:

- конкретизируется и научно обосновывается жанровая атрибуция написанных Л.Н. Толстым драматических произведений;
- систематизируются и обобщаются сведения о языке и стиле пьес Л.Н. Толстого разных жанров;
- в ходе текстуального анализа пьес автора выявляются языковые единицы различного уровня, создающие общие и индивидуальные речевые характеристики героев, релевантные для жанра драматического произведения;
- в народных драмах и комедиях Л.Н. Толстого определяется состав разговорной, просторечной и диалектной лексики в речи персонажей из социальных

низов, конкретизируются функции иноязычных текстовых вкраплений в репликах персонажей-дворян.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что результаты работы расширяют и углубляют исследования, посвященные изучению языка и стиля Л.Н. Толстого (в частности языка и стиля его драматических произведений) в контексте специфических жанровых особенностей пьес автора.

Практическая ценность диссертации состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы в вузовских лекционных курсах и практических занятиях по изучению драматургии Л.Н. Толстого, в элективных курсах по лингвостилистике, лингвопоэтике, филологическому и лингвистическому анализу текста.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Характеристика жанра пьес Л.Н. Толстого как *комедии*, *трагедии* или *драмы* не является исчерпывающей, поскольку, во-первых, внутри данных жанров существуют разновидности (*жанровые формы*), во-вторых, Толстой выступил новатором сценического искусства, соединив в своем драматургическом творчестве традиции предшественников, свой собственный взгляд на сценическое искусство, а также черты различных *жанровых форм* внутри каждого драматического произведения.

2. Жанровая природа пьес Л.Н. Толстого диктует их лингвистические характеристики. Новаторской лингвостилистической чертой Л.Н. Толстого является отказ от следования литературной традиции в изображении и речевой характеристике героев из социальных низов, ориентация на живую крестьянскую речь, тщательное изучение быта и нравов воплощаемой среды, индивидуализация речи каждого действующего лица с помощью ярких языковых особенностей, а также сочетание в речи одних и тех же народных персонажей диалектизмов с литературными формами.

3. Определение жанра, данное пьесам самим Л.Н. Толстым, не всегда соответствует их объективной жанровой природе. Только при подробном анализе текстов самих пьес и выявлении черт (включая языковые) конкретных жанровых

форм внутри каждой из них, а также при обращении к теоретическим работам, посвященным проблемам жанра, и сценической практике толстовской драматургии возможно осознание жанрового своеобразия пьес Л.Н. Толстого и ее подлинной жанровой природы. Соединяя в себе черты различных жанровых форм, толстовские пьесы относятся к *сложножанровой драматургии*.

4. Для речи персонажей из социальных низов в народных драмах Л.Н. Толстого характерна *интерференция диалектов*. В наибольшем количестве и более последовательно Л.Н. Толстой использует диалектные явления, свойственные южному наречию русского языка, а также местности, где жил он сам: черты тульских говоров и особенности речи крестьян деревни Ясная Поляна. Черты говоров северного наречия русского языка в пьесах Толстого обнаруживаются реже и носят несистемный характер.

5. В комедиях Л.Н. Толстого особенности речи персонажей-дворян (усложненный синтаксис, показательная нормативность, наличие иноязычной лексики, научной терминологии и др.) гиперболизируются в критических и сатирических целях. С помощью речевых характеристик действующих лиц автор транслирует читателю особенности своего миропонимания.

Апробация работы. Теоретические положения и материалы диссертации регулярно докладывались автором на заседаниях кафедры русского языка и литературы Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого (2014-2016 гг.). Результаты исследования отражены в докладах и сообщениях на конференциях: Международной научно-практической конференции «Молодежь и духовное наследие эпохи: культура, артефакты, ценности» (г. Тула, 2013 г.), Региональных VI Толстовских чтениях с международным включением (г. Тула, 2013 г.), XIX Всероссийской научно-методической конференции «Мировая словесность для детей и о детях» (г. Москва, 2014 г.), научной конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, магистрантов, соискателей ТГПУ им. Л.Н. Толстого «Университет XXI века: исследования в рамках научных школ» (г. Тула, 2014 г.), научно-практической конференции

«Молодежь и наука: третье тысячелетие» (г. Тула, 2014 г.), Межвузовских VII Толстовских чтениях с международным участием (г. Тула, 2015 г.).

По теме диссертации опубликовано 10 статей общим объемом 3,3 п. л., три из которых напечатаны в реферируемых научных журналах из списка ВАК: «Русский язык в школе», «Филологические науки. Вопросы теории и практики». Разносторонний анализ языковой, стилистической и жанровой стороны драматических произведений Л.Н. Толстого обуславливает **необходимую степень достоверности** полученных результатов.

Структура и объем работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

Основное содержание работы. Во **введении** обосновывается актуальность выбранной темы диссертации, ее практическая значимость, дается общая характеристика выполненной работы. Сформулированы главные направления исследования и приведены основные положения, выносимые на защиту.

В **первой главе** рассматривается проблема определения жанра драматического произведения как таковая и в контексте лингвостилистических теорий, анализируется структура жанра и его теоретическая модель, выявляются специфические особенности драматургии как рода литературы и жанровое разнообразие драматических произведений, а также дается обзор изучения исследователями жанровых и языковых особенностей драматургии Л.Н. Толстого.

Во **второй главе** анализируется жанровое своеобразие пьес Л.Н. Толстого: рассматриваются как наиболее крупные и известные пьесы автора («Плоды просвещения», «Власть тьмы, или “Коготок увяз, всей птичке пропасть”», «Живой труп»), так и пьесы, написанные Л.Н. Толстым для народных театров («Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», «От ней все качества», «Проезжий и крестьянин»), а также неоконченные драматические произведения и наброски («И свет во тьме светит», «Зараженное семейство», «Нигилист», «Аггей», «Петр Хлебник»).

Третья глава посвящена описанию языковых и стилистических особенностей драматургии Л.Н. Толстого в жанровом аспекте: анализируются особенности

речи персонажей из социальных низов (крестьян и слуг) в народных драмах и сатирических комедиях, рассматриваются речевые характеристики персонажей-дворян и детей, а также авторская речь (языковые особенности ремарок).

В заключении подводятся итоги диссертационной работы, формулируются основные выводы по результатам исследования.

ГЛАВА 1. ПОДХОДЫ К ДРАМАТИЧЕСКИМ ЖАНРАМ В ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ

1.1. Проблема определения жанра драматического произведения как таковая и в контексте лингвостилистических теорий

Проблема определения жанра драматического произведения всегда оставалась в центре внимания деятелей театрального искусства и исследователей-филологов. История мировой драматургии и мирового театра – это постоянный поиск жанровых решений, который включает в себя как развитие уже появившихся жанровых форм, так и открытие новых. Подобный поиск характерен для художественных произведений любого жанра и рода литературы. Так, в эссе «Философия сонета, или Малое наставление о сонете» (1956 г.) немецкий поэт Йоханнес Бехер писал: «...Все жанры представляют собой объективные категории, а не являются какими-то произвольными надуманными схемами. Не все можно изобразить в любом жанре, – решение задачи художник начинает с того, что он находит для своей темы нужный жанр» [Бехер 1981: 163], а в статье «Воспоминания о 1812 году» (1869 г.) П.А. Вяземский, оценивая роман Л.Н. Толстого «Война и мир», отмечал, что явным недостатком произведения является именно его жанровая неопределенность, поскольку «в упомянутой книге трудно решить и даже догадываться, где кончается история и где начинается роман, и обратно» [Вяземский 1984: 266]. Следовательно, и в эпосе, и в лирике, и в драме вопросы жанра занимают далеко не последнее место.

Однако, несмотря на постоянное внимание исследователей к проблеме жанра, споры вокруг него продолжаются до сих пор. Пожалуй, ни одна из категорий в филологической науке не оценивалась так неоднозначно, как жанр. Отношение к нему существенно менялось: от признания необходимой, основополагающей и объективной категорией, фундаментальным законом творчества и важнейшим структурным элементом до полного отказа от жанра, отнесения его к «пережиткам прошлого», «выдумкам формалистов», к числу научных заблуждений и пред-

рассудков. Н.Л. Лейдерман отмечает циклический характер интереса к жанру, что особенно наглядно отразилось в XX в.: спад интереса в начале 20-х, на рубеже 50–60-х и в конце 80-х гг. и восстановление авторитета жанра в конце 30-х, в 70-х и с середины 90-х гг. по настоящее время [Лейдерман 2010: 10-15]. Исследователь выделяет следующие направления в изучении жанра:

1. Нормативная теория, в рамках которой жанр определяется как «канон, “фиксированная форма” (Ж.-М. Шеффер и др.)» [там же, с. 13]). Связанная с нормативной теорией таксонометрическая концепция видит ведущую функцию жанра в том, чтобы быть «единицей классификации» [Чернец 1982; Кашина 1984], основой «таксонометрического порядка» [Ryan 1981; Fohrmann 1988].

2. Релятивистские концепции, провозглашающие непрекращающуюся «изменчивость», и, следовательно, «неуловимость жанра» (работы Ж. Деррида, С.С. Аверинцева [Derrida 1992; Аверинцев 1996] и др.).

3. Структуралистская концепция, рассматривающая жанр как тип высказывания. В рамках структурализма активно развивалась теория так называемых «речевых жанров», родоначальником которой выступил М.М. Бахтин (статья «Проблема речевых жанров», 1953 г. [см. Бахтин 1986: 428-472]).

4. Генетическое направление, изучающее семантику жанровых форм, основу которой составили теория жанра М.М. Бахтина и мифологическая концепция Н. Фрая (труды П. Эрнади, Г.Д. Гачева, В.Н. Турбина [Hernady 1981; Гачев 1968; Турбин 1978] и др.).

Каждое из этих направлений подвергалось критике со стороны оппонентов: нормативная теория – за чрезмерную увлеченность классифицированием, то время как важны не столько сами классификации, сколько закономерности, лежащие в их основе [см. Лейдерман 2010: 13], генетическое направление – «за большую степень отвлеченности и за теоретические натяжки» [там же, с. 15], релятивистские концепции – за неосновательность и неубедительность доказательств, теория «речевых жанров» – за смешение художественных и нехудожественных жанров и вынесение самого понятия жанра за грани категории эстетики. Тем не менее, дан-

ные направления сосуществуют в современной филологической науке, и каждое из них внесло свой вклад в понимание жанра.

Трудности в определении понятия *жанр* в первую очередь заключаются в его многозначности. Термин вошел в литературоведение в XVI в. и обозначил поэтические род и вид (от франц. «genre» – «род», «вид» [СЛТ 1974: 82]), отмеченные еще Аристотелем в трактате «Поэтика». В связи с этим жанр изначально понимается двояко: «одни ученые в соответствии с этимологией слова называют так литературные роды: эпос, лирику и драму. Другие под этим термином подразумевают литературные виды, на которые делится род (роман, повесть, рассказ и т. д.). Это понимание является, пожалуй, самым распространенным» [там же]. Однако сам термин *жанр* используется не только в этих значениях, а гораздо чаще: обособлено развиваются жанры научной и художественной литературы; оформились и сосуществуют в языке жанры различных стилей (официально-делового, публицистического, разговорного и др.) и подстилей (административного, законодательного, дипломатического и др.). «Очень часто говорят о драматическом или театральном жанре, жанре комедии или трагедии или жанре комедии нравов. Это избыточное употребление термина приводит к потере его определенного смысла и сводит на нет попытки классификации литературных и театральных форм» [Пави 1991: 97]. Далеко не всегда данный термин употребляется оправдано. Так, известный театральный педагог и режиссер П.Г. Попов отмечает, что балет, опера, оперетта, мюзикл часто именуются жанрами, «в то время как... это не жанры, а разновидности музыкального сценического искусства» [Попов 2008: 8], поскольку у каждого произведения, принадлежащего к вышеперечисленным разновидностям искусства, есть свое, более узкое определение, которое и является жанром. Например, рассматривая жанровое своеобразие мюзиклов, П.Г. Попов указывает, что «“Вестсайдская история” относится к жанру трагедии; “Человек из Ламанчи” – трагикомедия, “Целуй меня, Кэт!” – комедия. Подобному анализу можно подвергнуть и любую оперу или балет» [там же]. То же самое относится к *направлениям драматического искусства*: пьесы, написанные для реалистического, символистского театра, театра абсурда и т. д., внутри каждого направления имеют

более конкретную жанровую соотнесенность. Следовательно, «один из первейших признаков верного определения принадлежности того или иного сценического образования именно к жанру – невозможность отнести его к какой-либо еще более узкой группе произведений» [там же, с. 9].

Единого определения жанра, в котором отражались бы все стороны и свойства данного понятия, не существует. Это, во-первых, связано с тем, что в разные исторические периоды в данное определение вкладывалось различное содержание. Например, драматические произведения античных авторов и драматургов иных эпох, хотя и могут иметь одинаковое жанровое наименование (например, трагедии Эсхила, Шекспира, Пушкина; комедии Аристофана, Мольера, Гоголя и др.), по своему содержанию и жанровой структуре могут быть совершенно непохожими друг на друга. Преломляясь через индивидуальное авторское сознание и вбирая в себя противоречия той или иной эпохи, пьесы одних и тех же жанров становятся порой настолько различными, что их жанровая общность вызывает сомнения. Театровед А.А. Аникст справедливо отмечает: «Практически определение жанра в искусстве и литературе не в состоянии охватить все произведения данного жанра. Более того, можно считать почти безусловным, что значительная часть произведений отклоняется от признанной формулы жанра, будь то трагедия, комедия, роман, новелла или какой-нибудь другой вид произведений. Определение формулирует идеальные нормы жанра, что может найти соответствие в классических образцах жанра, иногда весьма малочисленных» [Аникст 1967: 53].

Во-вторых, единое определение жанра невозможно и в силу того, что в каждой отрасли знаний данный термин трактуется по-разному. Литературоведы и лингвисты, а также искусствоведы, театроведы, театральные критики, режиссеры и педагоги в разное время обращали внимание на различные аспекты жанра. Так, в культуре речи жанрами именуется «типы текстов по назначению» [Жеребило 2010: 104], в теории текста жанр – «объективный экстралингвистический фактор текстообразования» [там же]. В литературоведении различными учеными жанры определялись как средства и способы «понимающего овладения и завершения действительности» [Медведев 1928: 175], «относительно устойчивые тематиче-

ские, композиционные и стилистические типы высказываний» [Бахтин 1986: 255], «исторически сложившиеся типы художественных произведений» [Жирмунский 1996: 384] и др. Расширяя определение, данное В.М. Жирмунским, при характеристике жанра обычно указывают и на единство композиционной структуры, а также формы и содержания [СЛТ 1974: 82-83].

В сфере театра и кино взгляд на жанр также неоднозначен. Каждый деятель данных видов искусств подчеркивал определенный, важный для него в практической деятельности аспект жанра: он определялся как «тип конфликта» [Пал 1962: 9], «тип условности» [Фрейлих 1974: 9], «способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе» [Товстоногов 1980: 173] и др. Так или иначе определение жанра в данных сферах связывается с «эмоциональным отношением художника к объекту изображения» [Кутьмин 2003: эл. версия]. Осуществлялись также попытки отразить влияние и направленность жанра постановки на адресата (зрителя). Так, говоря о жанровом решении спектакля, театровед Г.Н. Бояджиев отмечал: «Жанр спектакля определяется двумя посылками: с какой целью и каким образом воздействует театр на зрителей. Жанровое решение пьесы устанавливает своеобразный эмоциональный приказ, которому театр в данный вечер подчиняет публику, настраивая ее на определенный лад» [Бояджиев 1960: 110]. В связи с этим наряду с понятием *жанр пьесы* возникло понятие *жанр спектакля*, которые взаимосвязаны между собой но в то же время имеют существенные различия (подробнее см. § 1.3.).

Предпринимаются также попытки многоаспектного определения жанра. Наиболее удачным, на наш взгляд, является определение, данное критиком В.В. Фроловым, отметившим, что «жанр как существенный элемент в архитектонике драматического произведения есть способ подачи материала, конструирующий концепционное направление пьесы, ее общую тональность, ее семантико-языковую целостность» [Фролов 1979: 12]. В данном определении подчеркивается практическая значимость жанра («способ подачи материала»), указывается на важность жанра для структуры пьесы («существенный элемент в архитектонике»), а также на его связь с авторским замыслом («концепционное направление пьесы»).

сы)), эмоциональным посылом («тональность») и языковой реализацией («семантико-языковая целостность»).

По близости изначальной жанровой модели все художественные произведения делятся на две группы: так называемые *классические образцы жанра*, в которых жанровые особенности сохраняются в чистом виде (наиболее близкие эталону, т. е. без смешения с другими жанрами), и *произведения со сложной жанровой структурой*. Число их неодинаково: «чистых» произведений гораздо меньше, и они преимущественно создавались в определенные эпохи, когда искусство только зарождалось и не существовало большого количества жанровых разновидностей (античность), а также когда чистота жанра считалась главным достоинством литературного произведения (классицизм). Остальные исторические периоды изобилуют сложножанровыми произведениями, и в целом процесс развития искусства идет по пути открытия новых форм и их дальнейшего усложнения за счет смешения с уже существующими. Каждый жанр по-своему уникален: он и богат, и ограничен одновременно. То, что можно ярко и убедительно показать в одном жанре, невозможно так же отразить в другом. Соединяясь в одном произведении, жанры взаимно дополняют и обогащают друг друга, что позволяет автору более полно выразить свои мысли и чувства, по-разному взглянуть на действительность и точнее описать ее.

Многие литературоведы сходятся во мнении, что анализ родовой и жанровой соотнесенности произведений через язык не является продуктивным. Так, В.В. Кожин, в целом отмечая важность категорий психики и языка и их связь с «проблемой родов поэзии», указывает, что «...все же нельзя подменять исследование собственно родовых форм литературы анализом связанных с ними, но существующих вполне самостоятельно форм психики и языка. Изучение этих последних может быть дополнительным, второстепенным средством, помогающим понять те или иные свойства уже раскрытых в своей собственной сущности родов поэзии» [Кожин 1964: 41]. Категория рода тесно связана с жанром. В связи с этим путь от языка драматического произведения к его жанру также является сомнительным. Действительно, наличие в речи персонажей определенных слов, вы-

ражений или типов лексики (диалектизм, просторечия, бранной лексики и т. д.) а также каких-либо действий, поступков или событий в пьесе не свидетельствует о ее жанровой природе: герои могут оскорблять и унижать друг друга, вступать в столкновения и борьбу, идти на подлость, совершать преступления и т. д. и в комедии, и в трагедии, и в драме. Однако характер описания, языковая реализация материала и отношение автора к происходящему в пьесе в зависимости от выбранного им жанра будут различными. В связи с этим вполне справедливо обратное утверждение: выбор жанра существенно влияет на характер описания, способ подачи материала и на отбор языковых средств. Так, в комедии уместным и ожидаемым будет использование языковой игры (каламбуров), присутствие разного рода несоответствий, нелепостей, комичных случайностей и ситуаций, нацеленных на то, чтобы вызвать у зрителя или читателя пьесы смех. Безусловно, что речевой и событийный комизм может быть отражен и в драме, и в трагедии, как и в «высокой» комедии скрытые за шутками и балагурством драматизм и глубокая авторская боль. Особенно это характерно для пьес со сложной жанровой структурой, объединяющих в себе различные жанровые начала: например, «Гамлет» Шекспира, где, помимо доминантных трагических мотивов, обнаруживаются вставные комические эпизоды (сцена с могильщиками); эпизод с бабой с ребенком в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина, многие пьесы А.П. Чехова и др. Однако авторский пафос, идея, общий эмоциональный посыл произведения, его *жанровая доминанта* так или иначе определяют соотношение категорий *комического*, *трагического* и *драматического* в содержании пьесы, что найдет отражение не только в ее композиции, событиях, но и в выборе языковых средств. Следовательно, путь от жанра драматического произведения к его языку является вполне продуктивным и оправданным.

При характеристике пьес Л.Н. Толстого мы будем учитывать их традиционно выделяемые жанровые особенности, а затем сделаем попытку проследить, как данные особенности реализуются с помощью языковых средств. Чтобы определить, какие элементы в структуре жанра являются существенными, стоит рассмотреть теоретическую модель жанра, а также обратить внимание на особенно-

сти драматургии как рода литературы и на жанровое разнообразие драматических произведений.

1.2. Структура жанра, его теоретическая модель

Жанровые особенности и жанровая структура каждого произведения индивидуальны. Тем не менее существование некоей универсальной модели жанра, позволяющей объективно оценивать жанровую природу, несомненно. Определение жанра позволяет не только грамотно классифицировать произведения, но и «составляет ключ к пониманию всего текста в отношении совокупности норм и правил (которые точно определяют каждый жанр)» [Пави 1991: 97]. В рамках нашего исследования мы рассмотрим структуру жанра в целом и в особенности обратим внимание на то, какие элементы структуры жанра являются существенными для драматического произведения.

Основными жанрами драматургии являются *трагедия*, *комедия* и *драма*. Аристотель дает следующее определение трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной по-разному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных страстей» [цит. по: Лейдерман 2010: 109]. Отталкиваясь от данного определения, в котором, помимо характеристики собственно трагедии, указаны и общие жанровые признаки, Н.Л. Лейдерман выделяет в теоретической модели жанра три плана: *план содержания*, *план структуры* и *план восприятия*, которые взаимодействуют между собой следующим образом: по отношению к структуре план содержания является *фактором*, план восприятия – ожидаемым *результатом*, а сама жанровая структура – это «код к эстетическому эффекту (катарсису), система мотивировок и сигналов, управляющих эстетическим восприятием читателя» [там же]. Рассмотрим подробнее, что входит в структуру жанра.

По мнению М.М. Бахтина, жанр характеризуется тремя основными взаимосвязанными компонентами:

- «тематическим содержанием»,
- «стилем (т. е. отбором словарных, фразеологических и грамматических средств языка)»,
- «композиционным построением» [Бахтин 1986: 428].

Так, для русской классической победно-патриотической оды XVIII в. характерны тематическая ориентация на важные исторические и государственные события, высокий и торжественный стиль языка (употребление славянизмов, риторических вопросов, восклицаний, образов античной мифологии и др.) а в композиционном отношении – наличие зачина, основной части и заключительной строфы-вывода, использование определенного стихотворного размера (обычно четырехстопного ямба), особой строфы (десять строк с рифмовкой abab ccd eed), а также в целом стройность, логичность и убедительность поэтического изложения.

Ведущую роль в определении жанра может сыграть и один из указанных М.М. Бахтиным элементов: например, для новеллы наибольшее значение имеет композиция («преобладание динамических мотивов и неожиданная, часто парадоксальная развязка (*pointe*)») [Николина 2003: 26]), для социальной драмы – тематическое содержание (ориентация на описание общественных противоречий), для жанров публицистики – стиль и т. д. Однако необходимо подчеркнуть, что элементы структуры жанра следует все же рассматривать именно во взаимосвязи, т. е. системно, а не изолированно, поскольку в совокупности они могут дать особое, общее значение. Так, выделяя мелодраму как самостоятельный жанр драматургии (наряду с комедией, трагедией и драмой), В.В. Фролов отмечает следующие ее признаки: «Особая эмоциональная стихия, не навязчивое, а добродушное морализаторство, обращение к страстям и чувствам рядового человека повседневности (мелодрама не исключает и героического начала), бытовая окрашенность событий, речевые народные потоки, песенность и элементы обрядов...» [Фролов 1979: 366]. Очевидно, что мелодрам в «чистом виде», т. е. таких пьес, где присутствовали бы все указанные критиком признаки, немного. А взятые по отдельности

сти, данные признаки могут принадлежать другим жанрам: «бытовая окрашенность», «обращение к страстям и чувствам рядового человека», а также народная речь, песни и обряды могут быть свойственны бытовой и народной драме, «героическое начало» – как героической комедии, так и трагедии; наличие музыки и куплетов сближает мелодраму с водевилем (жанровой формой комедии), а как разновидностям музыкальных видов искусств данная черта может быть свойственна оперетте, опере и мюзиклу. Под «особой эмоциональной стихией» В.В. Фролов подразумевает «жалость и трогательность» мелодрамы как «особое эмоциональное чувство, входящее в понятие мелодраматизма (сентиментализма)» [там же, с. 368]. Однако сам же критик отмечает, что данное чувство «не охватывает всего содержания ни драмы, ни мелодрамы», а лишь «выделяет струну, более всего относящуюся к “страстям и излияниям души человеческой”» [там же]. Подчеркивая мысль А. Грамши о том, что действующие в народных мелодрамах персонажи, «“обуреваемые общечеловеческими страстями... по существу являются персонажами народными и национальными”» [там же, с. 369], В.В. Фролов также указывает, что подобные персонажи и чувства проявляются «в драмах Шекспира и греческих трагедиях» [там же]. Сказанное свидетельствует о том, что определение мелодрамы как самостоятельного жанра сомнительно. Скорее мелодрама – это жанровая форма драмы, а не отдельный жанр драматургии, выделяемый наравне с трагедией, комедией и драмой.

Если М.М. Бахтин определяет жанр произведения с помощью взаимосвязи темы, стиля и композиции, то В.В. Основин, рассматривая жанровую специфику драматического произведения, выделяет следующие отличительные признаки жанра:

- тип драматургического конфликта,
- характер действующих лиц,
- эстетический угол зрения, под которым автор оценивает происходящие в пьесе события [Основин 1980: 171-172].

Данные элементы также необходимо рассматривать системно. Например, тип драматургического конфликта, взятый отдельно, не может являться опреде-

ляющим в жанровой характеристике произведения. Так, И.С. Пал понимает жанр следующим образом: «...Жанр – определенное жизненное содержание, тип конфликта, тип жизненных противоречий, содержащихся в драматургическом произведении» [Пал 1962: 9]. Очевидно, что И.С. Пал уподобляет жанр типу конфликта. Однако один и тот же тип конфликта может быть основой для произведений различных жанров. Б.Е. Захава справедливо отмечает: «Препятствия, с которыми сталкиваются Ромео и Джульетта в своем страстном стремлении соединить свои сердца и судьбы, связаны, как известно, с враждой между их родственниками. На этой основе Шекспир написал трагедию. Но ведь аналогичные обстоятельства могут послужить основанием также и для комедии, даже для водевиля (вспомним, например, пушкинскую “Барышню-крестьянку”）」 [Захава 1972: 282]. Тип конфликта может играть ведущую роль в классических образцах жанра. В пьесах же со сложной жанровой структурой нередко можно обнаружить, что, например, в комедии тип конфликта может носить далеко не комедийный характер. Это свойственно, в частности, комедии Л.Н. Толстого «Плоды просвещения», жанровые особенности которой будут рассмотрены позже (см. гл. II, § 2.1.1.).

Характер действующих лиц также играет важную роль в образовании жанра. «Только при том условии, если... автор... будет хорошо знать характеры персонажей своей будущей пьесы, он может написать значительное произведение, – отмечает Н.Ф. Погодин. – Тогда его герои, собравшись, по замыслу драматурга, вместе, и создадут сюжет его произведения» [Погодин 1985: 264]. В классических образцах жанров социальная принадлежность действующих лиц определена довольно четко: в античных трагедиях основные герои – представители высших слоев общества (правители, аристократы), а в комедиях – люди скромного положения. В пьесах со сложной жанровой структурой возможны смешения и вариации. Особенно сильно характер героев влияет на жанр именно в неклассических образцах того или иного жанра. Так, Н.Д. Тамарченко, рассматривая жанровое своеобразие комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль», отмечает дуализм ее жанровой структуры, возникающий как раз за счет инородности «друг другу двух групп персонажей – их языка, поведения (сюжетных ролей) и жизненных принципов»

[Тамарченко 2011: 227]. Одна группа персонажей во главе с г-жой Простаковой погрязла в «житейском эгоизме и грубой телесности» [там же], в чем проявляется сатирическая направленность комедии; другая же группа (Стародум, Правдин, Милон, Софья) отличается духовностью, этичностью и подчеркнутой возвышенностью идеалов, что сближает их с трагедийными героями и обнаруживает связь жанра пьесы с трагедией. В противоборстве данных групп реализуется особый конфликт пьесы – «столкновение двух относительно равноправных норм жизни» [там же, с. 231], в котором обе нормы испытываются на прочность: если устремления одних героев, несмотря на свою «животность» и приземленность, во многом стойки, жизненны и основываются на прочном фундаменте семейных интересов, то возвышенные и духовные идеи других сильно оторваны от жизни, и их реализация во многом зависит от случая. Отсюда особый смысловой подтекст «Недоросля», аналогия между семейными отношениями и государственным устройством. Таким способом с помощью характера действующих лиц Д.И. Фонвизин отразил идейные и социальные противоречия своего времени и в то же время создал особую жанровую структуру своей пьесы.

И наконец, важное место в жанровой характеристике произведения занимает эстетический угол зрения автора. Для драматических произведений данный элемент структуры жанра является наиболее существенным. Так, описывая сложную жанровую природу драматических произведений У. Шекспира, А.А. Аникст отмечает, что пьесы английского драматурга «лишены единства тона. Для них характерно эмоциональное многообразие: серьезное перемежается веселым, трагическое – комическим, идеальное – низменным. Но в каждой пьесе одна тональность получает преобладание, и это позволяет определить ее жанровую принадлежность» [Аникст 1974: 598]. Именно по преобладанию той или иной «тональности» в пьесе шекспироведы четко разделяют их по жанрам, несмотря на то, что как таковых «чистых», классических в жанровом отношении пьес у Шекспира нет. Некоторые исследователи, опираясь только на эстетический пафос, предлагают определять жанр произведения, «исходя не из наличия... формальных признаков различных жанров, а из общего эмоционального впечатления, произведен-

ного пьесой» [Попов 2008: 13]. Однако «общее эмоциональное впечатление» – довольно субъективное понятие: каждый читатель или зритель пьесы в силу различного жизненного опыта может по-разному воспринимать одни и те же драматические произведения и ощущать их жанровую природу (особенно в том случае, если пьеса имеет сложную жанровую структуру). Различным может оказаться и режиссерское прочтение пьесы. В связи с этим производимое драматическим произведением эмоциональное впечатление, хотя и является наиболее действенным и ощущаемым свойством жанра, тем не менее должно подкрепляться иными элементами жанровой структуры. Для лучшего и более объективного понимания эстетического пафоса и точки зрения автора стоит обратиться не только к тексту самого драматического произведения, но и к истории создания пьесы, впечатлениям автора от увиденных им постановок, а также к ответам критикам, писателям и иным современникам, ведшим с ним переписку.

Обобщая сказанное, перечислим также выделенные Н.Л. Лейдерманом аспекты, которые характеризуют жанровое содержание: «Это *тематика*, то есть тот жизненный материал, который отобран жанром и стал особой художественной реальностью произведения. Это *проблематика*, которая воплощается в особом типе (или характере) конфликта. Это *экстенсивность* или *интенсивность* восприятия произведения художественного мира... Нельзя, видимо, забывать и об *эстетическом пафосе*, которым еще Аристотель определял своеобразие жанрового содержания трагедии, комедии, эпопеи» [Лейдерман 2010: 111]. В разные исторические периоды и в различных жанровых системах каждый из вышперечисленных аспектов проявлялся неодинаково: «в драматических и лирических жанрах изначально доминирующую роль играл (и продолжает играть!) эстетический пафос, в классицистской трагедии жанровое содержание в значительной степени диктовалось тематической ориентацией (на материал, носящий легендарно-мифологический характер), со временем в повествовательных жанрах все более активно содержательный аспект стал определяться типом конфликта» [там же].

Далее мы рассмотрим специфику драматургии как рода литературы и обратим внимание на жанровое разнообразие драматических произведений.

1.3. Специфика драматургии как рода литературы. Жанровое разнообразие драматических произведений

Как отмечалось ранее, жанр тесно связан с категориями рода и вида. Род – наиболее широкое и устойчивое понятие. Разделение словесного искусства (поэзии) на три рода – *эпос*, *лирику* и *драму* – нашло отражение еще в трудах древнегреческих философов: Платона (третья книга трактата «Государство») и Аристотеля (третья глава трактата «Поэтика»). Платон, приводя рассуждения Сократа, разделил литературные роды по способу, каким пользуется сказитель или поэт, чтобы выразить свою мысль: с помощью повествования, подражания или и того и другого способа одновременно. Смешанным видом искусства, сочетающим в себе как повествование, так и подражание, признается эпос: «...один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания – это... трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта – это ты найдешь преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах – оба этих приема...» [Платон 1971: эл. версия].

Мысли Аристотеля во многом сходны с идеями Платона. Аристотель в основу разделения родов литературы положил три способа подражания действительности или три способа воспроизведения явления: «...можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию» [Аристотель 1998: 1066-1067].

Важную роль в понимании литературного рода сыграли работы Ф.В.Й. Шеллинга [см. Шеллинг 1966], Г.В.Ф. Гегеля [см. Гегель 1971] и др. Гегель описал три литературных рода с помощью категорий «объект» и «субъект», отметив объективность эпической поэзии, субъективность лирической и синтетический характер драматической, объединяющей «оба первых в новую целостность» [Гегель 1971: 420]. В.Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841 г.), вступая в полемику с поэтикой классицизма и подчеркивая исто-

рическую изменчивость родов и жанров, во многом развил мысли Гегеля, и благодаря В.Г. Белинскому гегелевская терминология закрепилась в отечественной филологии [см. Белинский 1948: 5-66].

Произведения, принадлежащие одному литературному роду, могут содержать в себе и черты других. Н.А. Добролюбов в статье «А.В. Кольцов» (1858 г.) справедливо отметил связь литературных родов: «И в повести часто разные лица вступают в разговоры и сами действуют так, что автор от себя не говорит уже за них; и в драме бывают речи, полные лирического чувства; и в лирическом стихотворении может быть введен рассказ для того, чтобы еще сильнее возбудить чувство. <...> Различие между тремя родами поэзии основывается не на исключительном, а только на преимущественном участии в произведении – или *описания*, или *рассказа*, или *действия*» [Добролюбов 1961: 401]. Однако важно подчеркнуть, что полное игнорирование самостоятельности литературных родов способно привести к размыванию границ между ними и отрицанию «самих понятий поэтических родов как излишне догматических» [Кожин 1964: 40-41]. Литературные роды могут взаимодействовать друг с другом в рамках одного произведения, однако каждый из них имеет свои, присущие сугубо ему свойства и признаки.

Художественные возможности драмы как рода литературы специфичны и определены ее сценическим назначением. Во-первых, автор в драматическом произведении проявляет себя в меньшей степени, чем в эпическом или лирическом. «Драма – труднейший род поэтического творчества. Здесь нет обычных для лирики и эпоса описаний и психологических характеристик, здесь как будто нет и самого автора – мы имеем здесь дело только с одними персонажами» [Цейтлин 1968: 480]. Авторское присутствие отражается напрямую лишь в описании действующих лиц (афише), времени и места действия, в указании на обстановку в начале действия или явления, а также в *ремарках* – комментариях к действиям персонажей. В остальном драматург вынужден действовать через персонажей, в связи с чем «пользуется лишь *частью* предметно-изобразительных средств, которые доступны создателю романа или эпопеи, новеллы и повести» [Хализев 2005: 317]. Именно поэтому, желая преодолеть дистанцию между собой и зрителем и стре-

мь обратиться к нему напрямую, драматурги вводят автора как самостоятельное действующее лицо или же персонажа-повествователя (нарратора), комментирующего действие и указывающего публике, как стоит относиться к тому или иному действующему лицу или событию (в античном театре эту роль мог выполнять хор, в эпическом – чтецы, певцы, вестники и т. д.). Во-вторых, в драматургии менее полно и свободно, чем в эпосе и лирике, раскрывается характер действующих лиц: становятся важны лишь те факты биографии и особенности поведения героев, которые проявляются в действии драмы, укрупняют и развивают его, а также являются движущей силой конфликта. Л.Н. Толстой справедливо указывал: «Драма должна вместо того, чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он скажется бы весь» [цит. по: Гольденвейзер 1959: 90]. И в-третьих, автор пьесы, в отличие от автора романа или поэмы, серьезно ограничен и в объеме текста: написанное им произведение для постановки на сцене должно соответствовать требованиям театрального искусства. Длительность спектакля обычно не превышает трех-четырех часов (девятнадцатичасовая сценическая версия романа Ф.М. Достоевского «Бесы» режиссера Л.А. Додина в Малом драматическом театре (Санкт-Петербург, 1991 г.) – редкое исключение). Все это должен учитывать автор при написании пьесы.

Вместе с названными ограничениями драматургия предоставляет автору и существенные преимущества. В первую очередь это способность описывать действия персонажей в реальном и настоящем времени. Если эпическое повествование описывает действие как уже свершившееся, то в драме все происходит на глазах зрителя. Это также возможность более емко и сжато выразить основную мысль: то, что в эпическом произведении обычно занимает несколько страниц и даже глав, в драме может быть выражено в нескольких репликах или эпизодах. И наконец, это обретение особого способа воздействия на публику: не только словом, но и средствами театра. Сценическое воплощение может обрести и эпическое, и лирическое произведение. Однако, как показывает практика, при перенесении на сцену в них многое теряется и изменяется: режиссеру приходится «ужи-

мать», сокращать и сгущать эпiku, «драматизировать», обогащать действием лирику, чтобы произведения данных родов литературы были органичны в рамках театрального искусства. Пьеса, изначально нацеленная на сценическое воплощение, более адаптирована к нему и наименее подвержена сценическим искажениям и деформациям. Режиссура, актерская игра, художественное оформление, звук, свет – все это позволяет по-особому раскрыть внутреннее содержание пьесы, укрупнить и обогатить его. Спектакль дарит драматическому произведению особую, сценическую жизнь, в которой каждое новое воплощение уникально и неповторимо. Все это делает драму одним из наиболее выразительных и сильных видов искусства.

К специфике драмы как рода литературы также относятся особая, диалогическая форма изложения, деление текста на действия и явления, связь с системой трех единств (времени, места и действия), соблюдаемая или нарушаемая драматургами в зависимости от эпохи, творческой манеры, метода и стоящей перед ними художественной задачи, а также устойчивая взаимозависимость всех компонентов, реализующих действие: каждое событие (поступок, переживание, решение и т. д.) является одновременно следствием предыдущего и предпосылкой для следующего. Движущей силой развития событий, сюжета драмы является конфликт.

Из всех литературных родов драма наиболее тесно связана с другими видами искусства. Драма «не является просто еще одним литературным родом, – отмечает Л.И. Тимофеев, – она представляет собой нечто уже выходящее за пределы литературы, и анализ ее может быть осуществлен уже не только на основе теории литературы, но и теории театра» [Тимофеев 1959: 355]. Часто анализ пьес носит исключительно театроведческий характер и никак не затрагивает их литературную и языковую стороны. Очевидная грань между характеристикой пьесы и спектакля стирается, в то время как пьеса – это прежде всего литературное произведение. В связи с этим актуальными становятся вопросы разграничения понятий *жанр пьесы* и *жанр спектакля*. Жанр спектакля – это в первую очередь характеристика театральной постановки и, следовательно, работы создателей спектакля;

понятие же жанра пьесы напрямую связано с понятием *литературный жанр*, и именно в нем отражается оценка работы драматурга. Жанр спектакля может уточнять жанр пьесы. Например, В.М. Шукшин изначально обозначил жанр своей повести «Энергичные люди» так: «Повесть для театра в 2-х частях» [цит. по: Фролов 1979: 271]. Г.А. Товстоногов, создатель первой сценической версии повести (БДТ, 1974 г.), уточнил ее жанр, указав, что «Энергичные люди» – это «повесть для театра в жанре сатиры 2-х частях» [там же]. Жанр спектакля может и существенно отличаться от жанра пьесы. Так, комедия Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» трактовалась некоторыми режиссерами как драма [см. Волькенштейн 1960: 162]. В таком случае следует говорить об особом режиссерском прочтении и сценическом воплощении пьесы (трактовке, интерпретации), в то время как сама пьеса как литературное произведение и заложенный в ней авторский пафос во многом остаются неизменными.

Как отмечалось ранее, жанр также тесно связан с категорией вида. Понятие вида более узкое, чем род. Часто термин *вид литературный* отождествляется с понятием жанра или же понимается иначе: «...иногда “видом” называются самые крупные группы произв. (напр., роман); однако распространено и обратное словоупотребление (роман жанр; историч. роман – вид романа)» [ЛЭС 1987: 106]. Именно через вид (жанр) проявляется связь произведения с литературным родом. Внутри каждого рода существуют свои жанры: в драме это *трагедия, комедия* и собственно *драма* (как жанр, а не род литературы); в эпосе – *сказка, былина, очерк, рассказ, повесть, роман, эпопея* и др.; в лирике – *стихотворение, песня, романс, гимн, дифирамб, послание, ода, элегия, эпиграмма* и т. д.

Существуют также переходные, промежуточные жанры. Произведения, написанные в них, могут быть отнесены к нескольким родам литературы. Таковы, например, лиро-эпические жанры: *басня, поэма, баллада* и *роман в стихах*; не рассчитанные для постановки так называемые «пьесы для чтения», которые могут носить эпико-драматический или лиро-драматический характер. Рассмотрим специфику основных жанров драматургии подробнее.

Драма как род художественной литературы «особенно бурно развивается в те периоды, когда в самой действительности происходят крупные сдвиги, идет острая борьба новых, прогрессивных общественных форм с отжившими, старыми» [СЛТ 1974: 71]. Возникнув позднее эпоса и лирики, драма в жанровом отношении была представлена только трагедией. Появившаяся позже комедия поначалу воспринималась не как жанровая разновидность драматургии, а как отдельный вид искусства [см. Попов 2008: 9]. Это нашло отражение и в греческой мифологии: среди девяти муз-покровительниц искусств и наук музы трагедии и комедии (Мельпомена и Талия) были равноправны между собой и занимали такое же важное место, как Клио (история), Урания (астрономия), Терпсихора (танцы) и др. В дальнейшем трагедия и комедия утратили свою автономность и оказались отнесенными к разновидностям драматургии.

Свои классические признаки трагедия и комедия обретает в конце VI–V вв. до н. э. в драматургии Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана. В творчестве античных авторов четко обозначились специфические черты обоих жанров:

- трагедия тематически ориентирована на мифологию и историю; предмет комедии – будничная жизнь, а также острые и злободневные события;
- герои трагедии – люди высшего сословия; в комедии в основном описывается жизнь простых людей;
- главный трагедийный герой благороден, исключителен и во многом идеализирован. Он способен пожертвовать собой ради великой цели и всеобщего блага, что возвышает его страдания в глазах зрителя; комедийный персонаж, напротив, обычно смешон, нелеп и непредусмотрителен, из-за чего часто попадает в неловкое положение, из которого ему приходится выпутываться;
- трагедии свойствен возвышенный стиль; язык комедии более прост. В тексте «низкой» комедии может присутствовать откровенная пошлость, непристойные шутки, брань и т. д.;

– финал трагедии предрешен и фатален, главный герой обычно гибнет; в комедии действие имеет внезапное развитие и, как правило, благополучный исход (признание, примирение, соединение возлюбленных и т. д.).

В пьесах античных авторов неразрешимость противоречий и гибель главного героя были частыми, но необязательными атрибутами трагедии, однако архетип жертвенности присутствовал всегда (например, в трагедии Эсхила «Персы» оплакиваемая жертва – армия Ксеркса, разбитая греками в морском сражении). В представлениях древнегреческих драматургов также важную роль играл хор и система трех единств (места, времени и места). Количество актеров было невелико (изначально один, позже два, у Софокла в его трагедиях – три), и основное действие происходило за сценой: актер сообщал о произошедшем событии, и сказанное им становилось импульсом для лирических размышлений хора. Это свидетельствует о том, что в драматургии Древней Греции слово было равнозначно (или, по Аристотелю, подражательно) поступку. В дальнейшем действие в пьесах приобретало все более невербальный характер, что привело к упразднению хора и увеличению роли диалога между персонажами, их взаимодействия друг с другом.

Трагедии, по мнению П. Пави, также свойственны следующие специфические элементы: «*катарсис*, то есть очищение страстей посредством страха и сострадания; *гамартия*, или поступок героя, с которого начинается процесс, приводящий его к гибели; *гибрис*, гордость и упорство героя, который сохраняет приверженность чему-либо, несмотря на предостережения, и отказывается изменить ей; *пафос*, страдания героя, которые трагедия передает зрителям» [Пави 1991: 382].

Если в основе трагедии лежат серьезные противоречия, которые приводят протагониста к неминуемой катастрофе, то в комедии конфликт носит, как правило, мнимый характер. «Комедия всего лишь создала иллюзию, что над общественными устоями может нависнуть угроза... Но восстановлению порядка и хэппи-энду должен предшествовать период неустойчивости, когда, кажется, для положительных персонажей... все пропало, – точка “ритуальной смерти”... вслед за которой открывается оптимистическое заключение» [там же, с. 146]. Отсюда выте-

кает главная цель комедии – вызвать у зрителя смех, который может носить как юмористический (одобрительный), так и сатирический (высмеивающий, осуждающий) характер, однако в классической комедии смех всегда лишен «трагической напряженности». «Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания» [Аристотель 1998: 1070]. Поэтому комедия «избегает моментов, вызывающих глубокое сострадание, иначе она превращается в драму» [СЛТ 1974: 140].

Драма – наиболее молодой жанр драматургии. Ее рождение и переход от классической к неклассической драматургии произошел в эпоху сентиментализма и охватил два исторических периода: с середины XVIII в. по 1830-е гг. и конец XIX – начало XX вв. [см. Тамарченко 2011: 205]. Оба периода характеризуются новыми теоретическими поисками и декларациями, однако имеют существенные различия: первый период характеризовался рассуждениями и драматургическими опытами Д. Дидро, Г.Э. Лессинга, П.-О. Бомарше, Ф. Шиллера и ознаменовался возникновением нового, «среднего» жанра, который, в зависимости от близости классической комедии или трагедии, именовался или «слезной», «серьезной комедией», или «мещанской трагедией». Второй период связан с анализом новых литературных направлений, пришедших на смену реализму (натурализм, символизм и т. д.) и с вопросами новой театральной эстетики (творческая практика драматургов и размышления о драме Г. Ибсена, Б. Шоу, М. Метерлинка и А.П. Чехова, «эпический театр» Б. Брехта).

Принципиальные отличия неклассической пьесы от классической, по мнению М.С. Кургинян, заключается в особом соотношении исходной ситуации и развязки: в классической комедии происходит «постоянное возвращение к исходной ситуации, ее варьирование, а не развитие» [Кургинян 1964: 257], в то время как в классической трагедии, напротив, «связь развязки с исходным положением осуществляется путем постепенного, последовательного его разрушения» [там же, с. 272]. В неклассической пьесе важным становится то, что благодаря прояснению исходной ситуации главный герой существенно меняет свое мировоззрение и

внутренне становится иным, что в классических образцах жанра было исключено. Так, Н.Д. Тамарченко указывает, что главными принципами классической комедии являются «схематизм “перипетийного” сюжета и неизменность характера героя» [Тамарченко 2011: 199]. Как отмечалось ранее, конфликт в комедии носит мнимый характер. В связи с этим сюжет любой классической комедии вписывается в элементарную схему «благополучие – нарушение благополучия – восстановление утраченного благополучия». Герой же, несмотря на все «перипетии» такого сюжета, внутренне остается прежним: может измениться его социальное положение, но обязательно сохраняется «тождество поведения и высказываний персонажа его predetermined (“типической”) сущности» [там же, с. 190]. В неклассической же комедии данное тождество нарушается. Например, в пьесе Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» главный герой, узнав тайну своего рождения (он – незаконный сын доктора Бартоло и бывшей служанки Марселины), коренным образом меняется: «его отношение к людям, к жизни, его протест, его любовь и ненависть неизмеримо углубляются» [Кургинян 1964: 298].

Отмечая специфику драмы как жанра, обычно указывают на меньшую, чем в трагедии, напряженность и остроту конфликта. Если в трагедии «герой вступает в неразрешимое противоречие с собственной судьбой или долгом, предназначением, исторической необходимостью, социальной функцией и т. п.» [Тамарченко 2011: 176-177], то в драме сложившаяся конфликтная ситуация не носит характера неразрешимости: вполне возможен и иной, благополучный исход, от которого герой, в силу своих личных устремлений и убеждений, часто отказывается. Персонаж при этом нередко остается жив, однако несет серьезные потери. В трагедии исключительные герои (правители, аристократы, мифологические персонажи) борются с исключительными обстоятельствами. В драме обстоятельства наиболее близки к реальной жизни, ее основные действующие лица – обычные люди. И если в трагедии над героем довлеет судьба, рок или воля богов, то в драме многое зависит от воли и выбора самого героя.

Ориентация на описание жизни обычных людей сближает драму с комедией. Но если в комедии основная цель драматурга – вызвать смех публики, то в

драме на первый план выходит отражение внутриличностных, межличностных и/или общественных столкновений и противоречий. И если комедийные герои гротескны, их образы часто однобоки и имеют гипертрофию одного из качеств (особенно это свойственно комедии характеров и сатирической комедии), то персонажи драмы наиболее приближены к реальности и часто олицетворяют собой определенный социальный *тип*. В реалистической бытовой драме особое значение приобретает правдоподобность: внимание к бытовым деталям, образу жизни, манерам и языку описываемой среды и т. д.

Как отмечалось ранее, произведений со сложной жанровой структурой несоизмеримо больше, чем классических образцов жанра. Если комедия трансформируется и продолжает активно развиваться, то «чистая» трагедия в современном театральном и киноискусстве практически полностью вытеснена драмой: данный жанр немислим без временной отстраненности и обращенности к мифологии и истории; попытка драматурга создать классическую трагедию на современном материале с ее обобщенностью и возвышенностью, скорее всего, будет обречена на провал. Однако жанровые мотивы трагедии («вины, заблуждения, непредвиденного узнавания, одиночества, самоуглубления, безумия, самоубийства» [Тамарченко 2011: 183]) сохраняются в современной драматургии и реализуются в гибридных жанровых формах: драме-трагедии, трагифарсе и др.

2 февраля 1870 г. Л.Н. Толстой запишет в дневнике: «Комедия – герой смешного – возможен, но трагедия, при психологическом развитии нашего времени, страшно трудна. Оттого только в учебниках можно говорить об “Ифигении”, “Эгмонте”, “Генрихе IV”, “Кориолане” и т. д. Но ни читать, ни давать их нет возможности» [ПСС, т. 48: 344]. Мысль о невозможности сценического воплощения трагедий прошлого в наши дни является спорной: трагедии античных драматургов, Шекспира и др. авторов, по-новому осмысленные режиссерами, идут на сценах современных театров. Однако Л.Н. Толстой справедливо указал на психологическую трудность трагедии, которая в том числе связана и с оторванностью ее материала от повседневности. В этом плане драма более доступна и близка со-

временному зрителю, что позволяет ей наравне с комедией занимать лидирующее место в творчестве драматургов и репертуаре современных театров.

Итак, понятие *жанр* тесно связано с категорией рода и тождественно понятию вида. Однако и вид не является самой узкой и конкретной категорией в классификации произведений литературы. «Сохраняя всякий раз общие родовые признаки и структурные особенности вида, каждое литературное произведение несет в себе и своеобразные черты, диктуемые запросами жизни, особенностями материала и особенностями таланта писателя, т. е. имеет неповторимую “жанровую форму”» [СЛТ 1974: 82-83]. Данное понятие тоже трактуется неоднозначно. Так, развивая точку зрения М.М. Бахтина о существовании *простых* (первичных) и *сложных* (вторичных) жанров, Н.А. Николина определяет жанровую форму как форму «...нехудожественного жанрового образования (первичного жанра), на которую ориентируется автор, преобразуя ее в процессе создания художественного текста» [Николина 2003: 28]. При таком понимании все произведения художественной литературы (пьесы, романы, стихотворения и др.) становятся вторичными жанрами по отношению к бытовым разговорам, письмам и т. д., т. е. всем тем нехудожественным импульсам, которые послужили основой для самого произведения. Однако чаще под жанровой формой подразумевают конкретную разновидность жанра (комедия – жанр; водевиль, фарс и т. д. – жанровая форма).

Жанровая форма наиболее изменчива и подвижна, «при характеристике ее учитывается не только тематическое своеобразие содержания, но и особенности идейно-эмоциональной трактовки содержания (сатирический роман, лирическая комедия и т. д.)» [СЛТ 1974: 83].

В драматургии многообразие жанровых форм велико. В целом существует огромное количество классификаций пьес по различным критериям. Так, по тематическому признаку пьесы делятся на исторические, социальные, философские, бытовые, религиозные (церковные), светские и др., по сословному – на народные, мещанские, буржуазные и т. д., по хронологическому – на античные, средневековые, классицистские, пьесы Ренессанса, пьесы Нового времени и современные, в зависимости от художественного метода – на романтические, реалистические, на-

туралистические, символистские, сюрреалистские, экспрессионистские, абсурдистские (экзистенциалистские) и т. д. Существуют также и специфические, свойственные только данному жанру драматургии, жанровые формы. Так, среди трагедий по заложенному автором пафосу выделяются «оптимистические» и «пессимистические», среди комедийных пьес в зависимости от качества приемов – «высокие» и «низкие» комедии, а также по характеру комического начала, эстетической направленности обнаруживаются такие жанровые формы, как комедия характеров (нравов, типов), комедия положений, интриги, идей, бурлескная, героическая, лирическая («романтическая») комедия, комедия-буффонада, комедия-фарс, сатирическая комедия и др. На стыке категорий *комического* и *трагического* возникла трагикомедия – особая жанровая форма, «где смех, вызываемый пороками и недостатками, пронизан острым сознанием несовершенств жизни и человека» [СЛТ 1974: 142].

Выделяются также классификации, отражающие специфику творчества того или иного драматурга, а также эпохи или нации (например, «драмы чести» Кальдерона; немецкая, английская, испанская драма и т. д.). Существует деление пьес и по числу персонажей: один персонаж (монодрама) два персонажа (дуодрама), три и более персонажей (полидрама), по количеству актов (пьесы в одном, двух, трех актах и т. д.), однако данные критерии являются формальными и не отражают сущности той или иной пьесы.

На определенном этапе своего развития основной жанр может реализовываться через какую-либо конкретную жанровую форму, приобретающую популярность в тот или иной исторический момент. Определенная жанровая форма, выходя на первый план, может на время «затенить» другие формы, а также и сам основной жанр драматургии. Так, например, произошло с водевилем: став популярным в России в начале XIX в., данная жанровая форма являлась наиболее яркой разновидностью проявления комического на сцене, затмив как другие формы (популярную ранее комическую оперу), так и саму комедию. Достигнув пика в 1820–40 гг., водевиль постепенно начал терять популярность, уступая место оперетте.

Многообразие жанровых форм велико. Однако необходимо отметить, что любое жанровое деление пьес по тем или иным признакам является условным, поскольку многие драматические произведения сочетают в себе черты, присущие различным их типам. Поэтому довольно сложно отнести пьесу к какой-либо одной конкретной жанровой разновидности. «Жанровая форма, – отмечает В.В. Основин, – указывает лишь на какую-то одну характерную особенность произведения: так, например, бытовая драма может поднимать и целый комплекс сложных исторических, философских, психологических проблем, может быть по своему характеру и романтической, и лирической и т. д. Но все же каждая жанровая форма неповторима в своем художественно-эстетическом качестве» [Основин 1982: 163]. Следовательно, как и род литературы, жанровая форма подчеркивает не абсолютную, а только преимущественную направленность произведения.

Для того, чтобы исходная ситуация и жанровая природа драматического произведения были верно восприняты, автору необходимо восстановить связь прошлого и настоящего, чтобы зрителю и читателю было «ясно положение действующих лиц, их взаимоотношения, сложившиеся к данному моменту» [Сахновский-Панкеев 1969: 76]. В связи с этим В.А. Сахновский-Панкеев выделяет следующие элементы, которые, являясь своеобразным «эмоциональным камертоном», предваряют («экспонируют») действие пьесы и управляют восприятием публики. Это:

- название,
- жанровое определение, данное самим автором,
- афиша [там же, с. 76-81].

Так, названием многих античных трагедий является имя главного персонажа («Прометей прикованный» Эсхила, «Царь Эдип» и «Антигона» Софокла и др.), что акцентирует внимание читателя и зрителя на личности героя, его характере и поступках; в названиях многих комедий и драм («Мизантроп» и «Скупой» Мольера; «Мещане» и «Враги» М. Горького) отражается характеристика героев и авторское отношение к ним. Включая в себя метатекстуальный комментарий фабулы («Игра любви и случая» Мариво, «Первый винокур, или Как чертенок крауш-

ку заслужил» Л.Н. Толстого), известное изречение и народную мудрость («Не все коту масленица» А.Н. Островского, «Власть тьмы, или “Коготок увяз, всей птичке пропасть”» Л.Н. Толстого), провоцируя зрителя и вызывая его любопытство («Кто боится Вирджинии Вулф?» Э. Олби, «Живой труп» Л.Н. Толстого), название тем самым создает «момент ожидания» [Пави 1991: 198], которое, по воле автора, может быть удовлетворено или нет.

Авторское определение жанра обычно отражено в подзаголовке («И свет во тьме светит» Л.Н. Толстого – «драма в пяти действиях») и также управляет зрительским и читательским восприятием: «трагедия» и «драма» настаивают на серьезный, «комедия» – на веселый лад; подзаголовки «сатирическая комедия», «лирическая комедия», «водевиль», «фарс», «памфлет» и т. д. уточняют характер комизма. Подзаголовок может носить характер манифеста («Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера – «республиканская трагедия»), что в таком случае подчеркивает не только жанровую, но и содержательную и идейную стороны пьесы. Часто драматурги придумывают особый, необычный подзаголовок, который по сути жанровой характеристикой пьесы не является (например, «кое-какие частные разговоры в двух действиях и реквием» – подзаголовок драмы «Смерть коммивояжера» А. Миллера). В таком случае автор стремится пробудить зрительский интерес и подчеркнуть своеобразие пьесы.

Афиша представляет собой список действующих лиц, в котором перечисляются имена персонажей и дается их краткая (иногда подробная) характеристика. Благодаря ей читатели и зрители получают первое представление о героях, их взаимоотношениях, родственных связях, возрасте и общественном положении и, что не менее важно, характерах. Особое значение приобретают значимые антропонимы, которыми изобилует отечественная драматургия (Репетилов, Молчалин и Скалозуб у А.С. Грибоедова; Хлестаков, Ляпкин-Тяпкин и Держиморда у Н.В. Гоголя; Звездинцевы, Кругосветлов и Толбухина у Л.Н. Толстого и т. д.). Все это отражает отношение автора к героям и окружающей действительности.

Понимание жанровой природы драматического произведения необходимо для его адекватного воплощения на сцене. Практика театра показывает, что мно-

гие открытия и удачи в сценическом искусстве связаны, как правило, именно с усилением и конкретизацией жанровых особенностей тех или иных пьес. Игнорирование же жанровой специфики драматических произведений, напротив, часто ведет к созданию примитивных, стереотипных спектаклей, не способных должным образом повлиять на публику.

1.4. Изучение жанровых особенностей, языка и стиля драматургии

Л.Н. Толстого: история вопроса

Языковые и стилистические особенности творчества Л.Н. Толстого привлекли внимание современников еще с первых шагов писателя в литературе. Н.Г. Чернышевский, познакомившись с повестями «Детство», «Отрочество» Л.Н. Толстого, а также его военными рассказами, одним из первых (1856 г.) указал на удивительную способность автора «уловлять... психические монологи», когда «одни чувства и мысли развиваются из других» [Чернышевский 1974: эл. версия]. Данная особенность таланта автора наиболее ярко проявилась в его крупных произведениях – романах «Война и мир» и «Анна Каренина», принесших Л.Н. Толстому мировую известность.

Вышедшие позднее из-под пера писателя драматические произведения подвергались суровой критике, цензурному запрету – и спустя годы с успехом шли на сценах отечественных и зарубежных театров. Однако исследователи по-прежнему в своих работах преимущественно обращались к толстовской прозе.

Особый интерес исследователей к драматургии Л.Н. Толстого проявился в 50–70-е гг. XX в. Впервые анализу пьес автора уделялось повышенное внимание. Однако, несмотря на это, многие аспекты драматургического творчества писателя до сих пор еще остаются неосвещенными.

Особый вклад в изучение языка и стиля писателя внесли В.В. Виноградов [1939, 1982], А.Н. Кожин [1979], Д.А. Романов [2012 А, Б], А.В. Чичерин [1977], Н.М. Шанский [1953].

Вопросы творческих исканий, истории создания и идейного содержания различных произведений автора и в том числе его пьес затрагивали в своих работах Г.А. Бялый [1973 А, Б], Н.К. Гудзий [1955, 1960], Н.Н. Гусев [1963], С.Н. Дурылин [1954, 1959], В.А. Жданов [1971], Э.Е. Зайденшнур [1979], К.Н. Ломунов [1956, 1981], А.В. Макеев [1973], Л.Д. Опульская [1979 А], В.В. Основин [1982], Е.И. Полякова [1978], А.А. Уманцев [1965], М.Б. Храпченко [1971] и др.

Многие исследователи обращались к изучению толстовской фразеологии [Архангельская 2005; Архангельский 1971 Б; Зайденшнур 1951, 1961; Ломакина 2015 и др.] и в первую очередь анализировали фразеологический фонд романов: «Война и мир» [Борисова 1960; Савенкова 1995; Цапникова 1967; Шанский 1953], «Анна Каренина» [Бичурина 1995; Гвоздарев 1971], «Воскресенье» [Багатурова 1992], а также повестей и рассказов [Авдеева 1995; Баженова 1998; Гужанов 1992]. Фразеологии народных пьес автора посвящено исследование О.В. Ломакиной [Ломакина 2006].

Вопросами эстетики толстовской драматургии в разные годы занимались Л.М. Лотман [1979], В.И. Мильдон [2002], Г.С. Миронова [2016], Б.Ф. Сушков [1983] и др. Отдельные работы посвящены изучению лексики и специфике читательского восприятия произведений Л.Н. Толстого [Волотов 2014; Романов 2008 Б и др.]. В связи с временной отдаленностью произведений Л.Н. Толстого от современности и возникающей от этого сложности их понимания острее встает проблема агнонимов [Савина 2015]. Привлекает исследователей и изучение камерной (семейной) и общеупотребительной лексики и фразеологии, бытовавшей в семье Толстых и отраженной писателем в своих произведениях и дневниках, а также авторских инноваций и влияния языковой личности Л.Н. Толстого на развитие русского литературного языка [Архангельская 2014, 2016]. Лексический состав текстов различных толстовских пьес изучали Н.С. Авилова [2000], Е.П. Артеменко [1962], В.М. Глухов [1978], Н.П. Гринкова [1960], Д.Д. Ильин [1967], М.В. Крылова [1963], Ю.Т. Листрова [1967], А.М. Шилин и С.А. Шилина [2012] и др. Всесторонний анализ народной речи драмы «Власть тьмы» предста-

вил в своей работе Р.Н. Попов [1971]. Однако представленный исследователями опыт нуждается в систематизации, обобщении, уточнении и дополнении.

Системный и глубокий анализ жанровых особенностей драматургии Л.Н. Толстого не проводился. Критики и исследователи, изучая развитие жанров драматургии в ту или иную историческую эпоху и рассматривая в основном иные аспекты творчества Л.Н. Толстого и/или других писателей, в своих работах касались в том числе и вопроса жанров толстовских пьес. Так, современник Толстого, поэт и критик И.Ф. Анненский, в «Книге отражений» (1906 г.), рассматривая жанровое своеобразие таких драм, как «Горькая судьбина» А.Ф. Писемского, «На дне» М. Горького и в том числе «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, одним из первых применяет к ним жанровое определение «социальная драма» [Анненский 1979: эл. версия], отмечая таким образом общественную направленность данных пьес.

В.В. Основин подчеркивает социально-психологический и философско-психологический характер главных пьес Толстого («Плоды просвещения», «Власть тьмы», «Живой труп») и отмечает, что в них явно присутствует трагическое начало [Основин 1982: 166]. Однако необходимо подчеркнуть, что «социальность», «психологичность», «философичность» – это не жанровая характеристика пьесы. «Строго говоря, такого жанра, как “социально-философская пьеса” или “философская драма”, не существует, – отмечает В.В. Фролов. – Великие пьесы Шекспира, Шиллера, Пушкина, Гоголя, Л.Н. Толстого, Чехова и Горького “социально-философские” или “философские”, все в них интересно, потому что “помогает решению философских проблем”. Однако каждая из пьес перечисленных выше авторов трагедия или комедия, трагикомедия или трагифарс, или драма, то есть в каждой пьесе есть жанр, который моделируется типологическими принципами, а признак “философская пьеса” не является типологическим, он лишь уточняет конкретно – философское, содержательное направление пьесы» [Фролов 1979: 184]. Следовательно, перечисленные нами характеристики отражают не жанр пьесы, а особенности ее содержания.

В.В. Фролов, в целом прослеживая развитие классических жанров драматургии в советскую эпоху, отмечает всеобщее тяготение драматургии конца XIX –

начала XX вв. к трагическому: «Трагическое мироощущение явственно выступает в великих драмах Л.Н. Толстого “Власть тьмы” и “Живой труп” <...> В начале века приходят в драматургию А. Блок, Л. Андреев, М. Горький, их произведения, совершенно разные по содержанию, <...> объединяет самое существенное – каждый по-своему, они тяготеют, как и Чехов, к трагическому» [Фролов 1979: 83-84].

На трагический характер драм и даже комедий Л.Н. Толстого также указывали М.М. Бахтин [2000], Н.А. Милонов [1962] и др. исследователи. В связи с этим становится очевидной сложная жанровая структура пьес автора. Придя в драматургию из эпики, Толстой во многом выступил новатором драматического искусства, «установка на обновление театра через отрицание ближайшего эстетического опыта и обращение к опыту “изначальному” (средневековому прежде всего, но отчасти и античному) приводят Толстого в самое тесное соприкосновение с линией “новой драмы” (т. е. с модернизмом)» [Шульц 2004: 184], которая была по-особому осмыслена им. Уникальность толстовских пьес в жанровом, языковом и стилистическом плане нам предстоит проанализировать.

В понимании жанрового, идейного и тематического содержания драматургии Л.Н. Толстого важное место занимает также и сценическая история его пьес. Среди работ, посвященных театральной практике толстовских произведений, стоит особо отметить книги Е.И. Поляковой [1978] и Б.Ф. Сушкова [1983]. Е.И. Полякова сосредотачивает свое внимание на наиболее значимых спектаклях, поставленных в советские годы, а также рассматривает сценическую судьбу не только пьес, но и прозы Л.Н. Толстого на советской сцене. Б.Ф. Сушков анализирует этико-эстетическую природу пьес автора и делает акцент на провинциальных постановках (в особенности на спектаклях Тульского драматического театра им. М. Горького) наиболее известных пьес Л.Н. Толстого: «Плоды просвещения», «Власть тьмы» и «Живой труп». Обширные сведения о профессиональных и любительских постановках произведений Л.Н. Толстого в Туле и Тульской области содержит дайджест «Лев Толстой на тульской сцене» [Веденева, Артемова 2013]. Анализ воплощения драматургии и прозы автора на киноэкране получил отраже-

ние в трудах как отечественных [Аннинский 1980 и др.], так и зарубежных [Chernysheva 2013 и др.] исследователей.

Итак, обобщим сказанное в I главе.

Основные трудности в определении жанра того или иного драматического произведения связаны с многозначностью самого понятия *жанр*, а также с тем, что содержание данного понятия специфично для каждого исторического периода и области знаний. Именно поэтому единого определения жанра, в котором отражались бы все стороны и свойства данного понятия, не существует. Вслед за В.В. Фроловым под жанром мы будем понимать «существенный элемент в архитектонике драматического произведения», который «есть способ подачи материала, конструирующий концепционное направление пьесы, ее общую тональность, ее семантико-языковую целостность» [Фролов 1979: 12].

По близости изначальной жанровой модели все художественные произведения делятся на две группы: *классические образцы жанра*, в которых жанровые особенности сохраняются в чистом виде (наиболее близкие эталону, т. е. без смешения с другими жанрами), и *произведения со сложной жанровой структурой*. Количество последних несоизмеримо больше, и в целом процесс развития искусства идет по пути открытия новых форм и их дальнейшего усложнения за счет смешения с уже существующими.

В образовании жанра важную роль играют следующие элементы:

- проблематика и связанный с ней тип конфликта,
- тематика,
- композиция,
- язык и стиль,
- характер действующих лиц,
- эстетический пафос и производимое эмоциональное впечатление.

Жанровая структура и индивидуальные особенности каждого произведения могут быть различными, и ведущую роль в определении жанра того или иного произведения может сыграть один из перечисленных элементов. Однако предпоч-

тительно рассматривать их в системе, поскольку в совокупности эти элементы могут сформировать особое, общее значение.

Художественные возможности драмы как рода литературы специфичны и определены ее сценическим назначением, что отражается в:

- минимальном проявлении личности автора (авторская позиция скрыта за поведением и речью героев);
- менее полном и свободном, чем в эпосе и лирике, раскрытии характера персонажей: становятся важны лишь те факты биографии и особенности поведения героев, которые проявляются в действии драмы, укрупняют и развивают его, а также являются движущей силой конфликта;
- ограничении объема текста: написанная драматургом пьеса должна соответствовать требованиям театрального искусства и не превышать допустимых временных норм.

Вместе с названными ограничениями драматургия представляет автору и существенные преимущества. Это:

- способность описывать действия персонажей в реальном и настоящем времени;
- возможность более емко и сжато выразить основную мысль: то, что в эпическом произведении обычно занимает несколько страниц и даже глав, в драме может быть выражено в нескольких репликах или эпизодах;
- наличие особого способа воздействия на публику: не только словом, но и средствами театра.

К специфике драмы как рода литературы также относятся особая, диалогическая форма изложения, деление текста на действия и явления, связь с системой трех единств (времени, места и действия), соблюдаемая или нарушаемая драматургами в зависимости от эпохи, творческой манеры, метода и стоящей перед ними художественной задачи, а также устойчивая взаимозависимость всех компонентов, реализующих действие: каждое событие (поступок, переживание, решение и т. д.) является одновременно следствием предыдущего и предпосылкой для

следующего. Движущей силой развития событий, сюжета драмы является конфликт.

Основными жанрами драматургии являются *трагедия*, *комедия* и *драма*. Свои классические признаки трагедия и комедия обретают в конце VI–V вв. до н. э. в драматургии Эсхила, Софокла, Еврипида и Аристофана. В творчестве античных авторов четко обозначились специфические черты обоих жанров:

- трагедия тематически ориентирована на мифологию и историю; предмет комедии – будничная жизнь, острые и злободневные события;
- герои трагедии – люди высшего сословия; в комедии в основном описывается жизнь простых людей;
- главный трагедийный герой благороден, исключителен и во многом идеализирован. Он способен пожертвовать собой ради великой цели и всеобщего блага, что возвышает его страдания в глазах зрителя; комедийный персонаж, напротив, обычно смешон, нелеп и непредусмотрителен, из-за чего часто попадает в неловкое положение, из которого ему приходится выпутываться;
- трагедии свойствен возвышенный стиль; язык комедии более прост. В тексте «низкой» комедии может присутствовать откровенная пошлость, непристойные шутки, брань и т. д.;
- финал трагедии предрешен и фатален, главный герой обычно гибнет; в комедии действие имеет внезапное развитие и, как правило, благополучный исход (признание, примирение, соединение возлюбленных и т. д.).

Драма – наиболее молодой жанр драматургии. Ее рождение и переход от классической к неклассической драматургии произошел в эпоху сентиментализма и охватил два исторических периода: с середины XVIII в. по 1830-е гг. и конец XIX – начало XX вв. [см. Тмарченко 2011: 205]. Драма как жанр характеризуется меньшей, чем в трагедии, напряженностью и остротой конфликта. Сложившаяся конфликтная ситуация в драме не носит характера неразрешимости: вполне возможен и иной, благополучный исход, от которого герой, в силу своих личных устремлений и убеждений, часто отказывается. Персонаж при этом нередко оста-

ется жив, однако несет серьезные потери. Если в трагедии исключительные герои (правители, аристократы, мифологические персонажи) борются с исключительными обстоятельствами, в драме обстоятельства наиболее близки к реальной жизни, ее основные действующие лица – обычные люди. И если в трагедии над героем довлеет судьба, рок или воля богов, то в драме многое зависит от воли и выбора самого героя.

Ориентация на описание жизни обычных людей сближает драму с комедией. Но если в комедии основная цель драматурга – вызвать смех публики, то в драме на первый план выходит отражение внутриличностных, межличностных и/или общественных столкновений и противоречий. И если комедийные герои гротескны, их образы часто однобоки и имеют гипертрофию одного из качеств (особенно это свойственно комедии характеров и сатирической комедии), то персонажи драмы наиболее приближены к реальности и часто олицетворяют собой определенный социальный *тип*. В реалистической бытовой драме особое значение приобретает правдоподобность: внимание к бытовым деталям, образу жизни, манерам и языку описываемой среды и т. д.

Для классической драматургии характерен схематизм сюжета и неизменность характера героев. В неклассических образцах жанров особую роль начинает играть прояснение исходной ситуации, которое влечет за собой серьезные внутренние изменения персонажей.

За длительную историю своего существования драматургическое искусство, постоянно видоизменяясь и совершенствуясь, обрело множество жанровых разновидностей. Внутри основных драматургических жанров – трагедии, комедии и драмы – появились свои *жанровые формы*. В целом для драматургии характерны жанровые формы, выделяемые по следующим критериям:

- по тематическому признаку: драматургия историческая, философская, социальная, бытовая, религиозная (церковная), светская и т. д. со множеством тематических подразделений и разновидностей;

– в зависимости от художественного метода: романтическая, реалистическая, натуралистическая, символистская, сюрреалистская, экспрессионистская, драматургия театра абсурда и т. д.;

– по хронологическому признаку: античная, средневековая, классицистская, драматургия Ренессанса, Нового времени и современная.

Выделяются и специфические (свойственные только данному жанру драматургии) жанровые формы. Например, по заложенному автором пафосу выделяются «оптимистические» и «пессимистические» трагедии, по характеру комического начала, эстетической направленности среди комедийных пьес обнаруживаются комедии характеров (нравов, типов), комедии положений, интриги, лирические («романтические») комедии, комедии-буффонады и сатирические комедии. На стыке «веселого» и «грустного» появилась трагикомедия – особая жанровая форма, «где смех, вызываемый пороками и недостатками, пронизан острым сознанием несовершенств жизни и человека» [СЛТ 1974: 142].

Любое жанровое деление пьес по тем или иным признакам является условным, поскольку многие драматические произведения сочетают в себе черты, присущие различным их типам. Поэтому часто бывает довольно трудно отнести пьесу к какой-либо одной конкретной жанровой разновидности.

ГЛАВА 2. ОБЩИЕ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ДРАМАТУРГИИ Л.Н. ТОЛСТОГО

2.1. Комедия «Плоды просвещения» в стилистическом и жанровом аспектах

2.1.1. Подходы к определению жанра пьесы: традиционно инвариантное и вариативное

Считается, что комедийность, комизм, а также легкость и «веселость» в целом не типичны для творческой манеры Л.Н. Толстого. Строгий прежде всего к самому себе, беспощадный к собственным ошибкам и заблуждениям, ищущий истину, обретающий твердые основы и убеждения и вдруг отвергающий все и ищущий вновь, Толстой уверенно зарекомендовал себя как автор серьезный, тонкий и глубокомысленный, способный, по словам Н.Г. Чернышевского, отразить не только результат внутренней жизни героя, но и показать «самый процесс и едва уловимые движения этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с необычайной быстротой и неистощимым многообразием» [Чернышевский 1974: эл. версия].

Л.Н. Толстой многообразен в своем творчестве. Помимо глубокомысленности, тонкого психологизма и ярко выраженного дидактического начала, в писателе, по словам А.А. Аникста, «жило и мефистофельское начало, неумолимая насмешливость» [Аникст 1972: 500]. Подлинный великий художник не ограничивает себя узкими рамками и не становится похожим на портрет, написанный одной краской. Оставаясь самим собой, в соответствии со своим мироощущением он постоянно осваивает новые творческие формы, приемы, методы и подчас устремляется в противоположное – то, что на первый взгляд не свойственно его натуре и нетипично для его художественной манеры. Если «от писателя-лирика, высокого поэта читатель подсознательно ждет разрядки в иронии и шутке», то «от смехача – глубины и лирического монолога» [Казаков 2008: 128]. В результате подобных поисков и устремлений рождаются те удивительные произведения, которых никто

не ждал от автора и которые переворачивают уже сложившееся и устойчивое мнение о нем. К числу таких произведений относится пьеса «Плоды просвещения» – одна из вершин драматургического творчества Л.Н. Толстого (наряду с драмами «Власть тьмы» и «Живой труп»), единственная крупная оконченная комедия, над текстом которой автор работал более трех с половиной лет (начало осени 1886 – июнь 1890 гг.).

В том, что пьеса, написанная много лет назад, является актуальной для современного зрителя, во многом заслуга режиссеров, сумевших найти общий язык с новой аудиторией, обнаружить «болевые точки» нынешнего общества и отразить параллели между проблемами, существовавшими ранее и затронутыми автором в своей пьесе, и проблемами новой эпохи. В настоящее время комедия «Плоды просвещения», изобилующая французской речью и тематически тесно связанная с набиравшим популярность во второй половине XIX в. спиритизмом и отношениями между баронами и крестьянами после отмены крепостного права, во многом утратила свою остроту и социальную значимость. Однако это не мешает режиссерам вновь возвращаться к толстовской пьесе, о чем свидетельствует постановка «Плодов просвещения» в 2015 г. на сцене театра им. В.В. Маяковского режиссера М. Карбаускиса, посвященная памяти П.Н. Фоменко [Токарева 2015: эл. версия]. В связи с этим не теряют актуальности и вопросы языка, стиля и жанровых особенностей комедии.

Как справедливо отмечает В.В. Основин, «авторские определения жанра драматических произведений часто не согласовывались с их объективной жанровой природой» [Основин 1982: 164]. Так, А.П. Чехов, написав пьесу «Три сестры», изначально считал, что сочинил «веселую комедию», однако после прочтения пьесы актерам Московского Художественного театра убедился, что это не так [см. Станиславский 1972: 272]. Свои же пьесы «Чайка» и «Вишневый сад» драматург назвал просто комедиями, в то время как объективно данные пьесы имеют сложную жанровую структуру и специфическое для автора сочетание лирических и драматических мотивов, что позволяет исследователям и режиссерам широко трактовать жанровое определение данных пьес и рассматривать их как драмы и

даже трагедии. Толстой, как и Чехов, обозначил жанр своей пьесы «Плоды просвещения» как комедии. Однако такое определение жанра является довольно широким и общим: как отмечалось ранее, за огромную историю своего существования драматургическое искусство, постоянно видоизменяясь и совершенствуясь, обрело множество жанровых разновидностей, и внутри основных драматургических жанров – трагедии, комедии и драмы – появились свои *жанровые формы* (см. § 1.3.).

В чем же особенности комедии «Плоды просвещения» в жанровом отношении? Черты каких жанровых форм можно в ней обнаружить? Прежде всего стоит обратить внимание на тип драматургического конфликта. В своей пьесе автор сталкивает между собой интересы двух сторон: крестьян и дворян. После отмены крепостного права в 1861 г. крестьяне получили гражданские права и личную свободу. Однако на деле их положение не сильно изменилось: земля по-прежнему оставалась в собственности помещика, и «вчерашие рабы», перешедшие в положение временнообязанных, вынуждены были, как и раньше, отбывать установленные законом повинности – барщину и оброк. Такое положение дел было вполне выгодно для землевладельцев. Чтобы стать по-настоящему свободными, крестьянам было необходимо выкупать у помещика землю. Однако на такие сделки владельцы земель, подобно Л.Ф. Звездинцеву, соглашались не всегда. «Далеко не все крестьяне могли внести сразу всю сумму для выкупа, в чем были заинтересованы помещики. Крестьяне получали от правительства выкупную сумму, но погашать ее они должны были в течение 49 лет ежегодно по 6 %. Поэтому крестьяне часто были вынуждены отказываться от той земли, которую они по условиям реформы имели право получить» [123]. Но отказываться от земли герои комедии не собираются. 2-й мужик, когда барин говорит, что теперь продавать ему стало «неудобно», с отчаянием произносит: «Нам без этой земли надо жизни решиться» [Толстой 1982: 116], а 3-й мужик не устает повторять: «...земля малая, не то что скотину, – куренка, скажем, и того выпустить некуда» [там же]. Отказ барина воспринимается героями как приговор. Не зря В.В. Основин, рассуждая о жанровом многообразии драматических произведений Л.Н. Толстого, отмечает, что

«специфика драматургического конфликта и своеобразие драматического действия позволяют говорить о главных его пьесах как о социально-психологических или философско-психологических произведениях с явно выраженным трагическим началом. Даже в «Плодах просвещения», несмотря на комическую установку, этот трагический элемент обнаруживается – он в самих условиях, вызывающих трагические столкновения и конфликты» [Основин 1982: 166].

Однако, несмотря на всю серьезность и даже трагичность заявленного в «Плодах просвещения» конфликта, перед нами все же не трагедия, а комедия. Об этом явно свидетельствует наличие комизма в пьесе, а также тот эстетический угол зрения, которым автор оценивает происходящие в пьесе события. Л.Н. Толстой полностью выступает на стороне крестьян. Он не позволяет своим героям погибнуть (что в трагедии было бы вполне закономерно), а, согласно жанровым особенностям комедийной драматургии, с легкостью разрешает возникший конфликт с помощью интриги – проделок горничной Тани. Горничная вызывает Л.Ф. Звездинцева на откровенный разговор и сообщает, что ее жених, буфетный мужик Семен, якобы обладает сверхъестественными способностями: то стол трясется и скрипит, когда он задремлет возле него, то ложка сама прыгает к нему в руку, когда он садится обедать (действие I, явление 58). Подобный разговор вызывает интерес у хозяина дома, и он принимает решение использовать Семена в качестве медиума на очередном спиритическом сеансе.

Таня просит своего жениха помочь ей в деле крестьян. В 15-м явлении III-го действия она подробно консультирует Семена, какие «чудеса» он должен сотворить во время сеанса:

«Таня. <...> Что же, все помнишь?

Семен (*загибая пальцы*). Перво-наперво спички намочить. Махать – раз. Другое дело – зубами трещать, вот так... – два. Вот третье забыл.

Таня. А третье-то пуще всего. Ты помни: как бумага на стол падет – я еще в колокольчик позвоню, – так ты сейчас же руками вот так... Разведи шире и захватывай. Кто возле сидит, того и захватывай. А какхватишь, так жми. (*Хохочет.*) Барин ли, барыня ли, знай – жми, все жми, да и не выпускай, как будто во

сне, а зубами скрипи али рычи, вот так... (*Рычит.*) А как я на гитаре заиграю, так как будто просыпайся, потянись, знаешь, так, и проснись...» [Толстой 1982: 165].

Все эти действия воспринимаются участниками сеанса как «проявления медиумической энергии». В нужный момент договор о продаже земли оказывается на столе, Леонид Федорович подписывает его, и в результате сделка, которую Л.Ф. Звездинцев поначалу не хотел заключать, оказывается совершённой.

Показательно, что в черновых набросках комедия носила название «Исхитрилась!». Такое название указывает, что изначально автор планировал сделать смысловой акцент именно на интриге. Позже замысел претерпел изменения, и легкое название «Исхитрилась!» поменялось на нравоучительное «Плоды просвещения». Однако интрига сохранилась. Это позволяет отметить, что в комедии «Плоды просвещения» есть ярко выраженная черта *комедии интриги*.

Но Л.Н. Толстой не ставил перед собой цели развлечь, позабавить публику хитроумной интригой, ловко выдуманном сюжетом и доказать, что он не только выдающийся прозаик, но и прекрасный драматург. Об этом свидетельствует история создания пьесы. Как отмечает Н.К. Гудзий, поводом к написанию комедии послужили впечатления, полученные писателем «от спиритического сеанса, бывшего в Москве на квартире Н.А. Львова, куда Толстой был приглашен по собственной инициативе» [ПСС, т. 27: 647]. Точная дата сеанса неизвестна, предположительно он состоялся весной 1886 г. Сам Л.Н. Толстой отрицательно относился к спиритизму, говоря о том, что это «самообман, которому поддаются медиум и участники сеанса, или просто обман, устраиваемый профессионалами» [Давыдов 1978: 205]. Сеанс оказался неудачным. Вскоре Л.Н. Толстой набросал два плана будущей комедии. Оба плана еще не имели названия и сильно отличались от окончательного варианта пьесы, однако в них обозначился первоначальный замысел будущей комедии – доказать ненужность и бессмысленность изучения спиритических явлений. Далее, работая над пьесой, от узкой задачи осмеять спиритов автор пришел к глобальным обобщениям. Внимание драматурга сконцентрировалось на общественных противоречиях. Толстой, как философ и художник, всегда стремился найти первопричины исследуемых им явлений. И, размышляя над тем,

почему спиритизм стал «повальным увлечением» всего высшего сословия, писатель пришел к выводу, что такие первопричины «кроются в самом порядке вещей той цивилизации, которая разделила всю ужасную работу по поддержанию себя на две неравные части: самую тяжелую, самую черную работу переложила на плечи народа, а себе оставила приятную – “культуру”, “науку”, которой она занимается “для разгулки времени”» [Сушков 1983: 56]. Вместо того чтобы направить все свои силы на благо Отечества, умнейшие и образованнейшие люди эпохи занимаются изучением спиритических явлений, «общаются с блюдечком», подобно Л.Ф. Звездинцеву, или же, как молодые Петрищев и Вово Звездинцев, ничем серьезным не занимаются и распыляются на членство в различных обществах.

Все названное свидетельствует о ярко выраженном *сатирическом начале* комедии: Л.Н. Толстой высмеивает дворян, ставя слуг и крестьян выше их, – как людей, сумевших сохранить душевную чистоту и способность рассуждать здраво. Обличительный пафос подчеркивает и название пьесы: автор упрекает высшее сословие в праздности, бездеятельности, использовании своего просвещения ради развлечения, в безнравственности. Просвещение, лишённое нравственной основы, по словам Л.Н. Толстого, «не было и никогда не будет просвещением, а будет всегда только затемнением и развращением» [цит. по: Смирнова 1954: 12]. Таковы его законные «плоды».

Важнейшей жанровой особенностью комедии «Плоды просвещения» является наличие у героев ярко выделенных характеристических черт. Это отражено как в тексте самой комедии, так и в описании действующих лиц, приведенном в начале пьесы. Например, Л.Ф. Звездинцев охарактеризован автором как «свежий мужчина, около 60 лет, мягкий, приятный, джентльмен. Верит в спиритизм и любит удивлять других своими рассказами» [Толстой 1982: 101]. Его жена, Анна Павловна, – «полная, молодящаяся дама, озабоченная светскими приличиями, презирающая своего мужа и слепо верящая доктору. Дама раздражительная» [там же]. Василий Леонидыч, их 25-летний сын, – «кандидат юридических наук, без определенных занятий, член общества велосипедистов, общества конских ристалищ и общества поощрения борзых собак. Молодой человек, пользующийся

прекрасным здоровьем и несокрушимой самоуверенностью» [там же]. Показательно, что о членстве героя в двух из трех перечисленных обществ мы узнаем только из авторской характеристики: в 29-м явлении I-го действия Вово Звездинцев рассказывает лишь о том, что он вступает в новое и серьезное «общество поощрения разведения старинных русских густопсовых собак» [там же, с. 117]. Остальные же общества в тексте самой комедии не упоминаются. О том, что Петрищев «член тех же обществ, как и Василий Леонидыч, и, кроме того, общества устройства ситцевых и коленкорových балов» [там же, с. 101-102], мы также узнаем исключительно из характеристики. Однако ее вполне достаточно, чтобы понять характеры героев и увидеть общее в интересах двух друзей.

Л.Н. Толстой довольно подробно представляет образы своих героев, не упуская даже мелких деталей, которые и создают колоритность действующих лиц, их яркую характерность. Автор дает языковую характеристику персонажей, используя предложения с обилием однородных членов. Например, 20-летнюю Марию Константиновну, учительницу музыки, Толстой описывает следующим образом: «воспитанница консерватории... с махрами на лбу, в преувеличенно модном туалете, заискивающая и конфузющаяся» [там же, с. 101]. 19-летняя горничная Таня характеризуется драматургом как «энергичная, сильная, веселая и быстро изменяющая настроение девушка. В минуты сильного возбуждения радости взвизгивает» [там же, с. 102]. Возлюбленный Тани, буфетный мужик Семен, – «здоровый, свежий, деревенский малый, белокурый, без бороды еще, спокойный, улыбающийся» [там же], а старый повар – «лет 45, лохматый, небритый, раздутый, желтый, трясущийся, в нанковом летнем оборванном пальто и грязных штанах и опорках, говорит хрипло. Слова вырываются из него как бы через преграду» [там же]. Особого внимания заслуживает характеристика образов мужиков, пришедших в дом к Л.Ф. Звездинцеву для покупки земли. Их трое, они из Курской губернии, имеют одну общую цель, но каждый из них отличается индивидуальностью: «1-й мужик, лет 60-ти, ходил старшиной, полагает, что знает обхождение с господами, и любит себя послушать. 2-й мужик, лет 45, хозяин, грубый и правдивый, не любит говорить лишнего. Отец Семена. 3-й мужик, лет 70-ти, в лаптях,

нервный, беспокойный, торопится, робеет и разговором заглушает свою робость» [там же]. Читатель и зритель изначально не знает имен этих персонажей (о том, как зовут героев, мы узнаем позже, уже из текста самой комедии), однако данной авторской характеристики вполне достаточно, чтобы понять их сущность, увидеть три совершенно разных крестьянских образа.

Сказанное позволяет отметить, что пьеса «Плоды просвещения» имеет ярко выраженные черты *комедии характеров*. В комедиях такого типа «источником смешного являются прежде всего характеры в их внутренней сути, их постоянная однобокость, гипертрофия одного качества» [СЛТ 1974: 141].

Сатирическую направленность комедии и ее острую характерность обнаруживает еще одна важная черта – наличие значимых антропонимов. Например, толстую барыню автор именует Марьей Васильевной. По словам А.В. Цингера, участника первой яснополянской постановки «Плодов просвещения» в 1889 г., в данной героине «узнавали жену поэта А.А. Фета – Марью Петровну» [ПСС, т. 27: 658]. Толстой сохранил имя дамы, послужившей прототипом персонажа, изменил отчество и придумал ей фамилию *Толбухина*, которая подчеркивает характер героини и обнажает ее недостатки. Как отмечает М.С. Альтман, «“Толбухина” звучит как “Толстухина”, сиречь толстуха, что и соответствует авторской ремарке о ней: “толстая барыня”. Кроме того, начало этой фамилии ассоциируется с глаголом “толдонить”, означающим – надоедать, приставать, а конец фамилии – с глаголом “бухать”, имеющим также и значение “говорить невпопад”. И это тоже соответствует манерам и поведению дамы и, к тому же, подкрепляется авторской характеристикой: “Говорит поспешно, стараясь переговорить других”» [Альтман 1966: 17].

Дочь Л.Ф. Звездинцева названа по-иностранному *Бетси*, что также отражается в характеристике Л.Н. Толстого: «Говорит очень быстро и очень отчетливо, поджимая губы, как иностранка» [Толстой 1982: 101]. Профессор Алексей Владимирович носит звучную фамилию Кругосветлов, что подчеркивает его всемирную известность и связанные с ней важность и самоуверенность. И сын Л.Ф. Звездинцева назван *Василием* неслучайно: в начале главы XVIII-й части III-й

романа «Анна Каренина» упоминается поклонник Сафо Штольц – «сияющий избытком здоровья молодой человек, так называемый Васька», который «вошел за Сафо в гостиную и по гостиной прошел за ней, как будто был к ней привязан, и не спускал с нее блестящих глаз, как будто хотел съесть ее» [Толстой 1967: 325]. Блестящие глаза молодого человека, кошачье прозвище *Васька*, его животная преданность и привязанность к своей «хозяйке», – все это свидетельствует о сходстве поведения персонажа с котом. По мнению М.С. Альтмана, данный герой «повторен Толстым в “Плодах просвещения” с той же авторской характеристикой – “молодой человек, пользующийся прекрасным здоровьем” – и с тем же именем – Василий (Звездинцев), чем снова подтверждается, что это имя в творческом сознании Толстого связывалось с определенным художественным образом» [Альтман 1966: 16].

Композиция комедии «Плоды просвещения» близка классическим образцам жанра, и специфика построения событий имеет общие черты с пьесами античных авторов: как и у древних трагиков, есть *центральное событие* (дело крестьян, их приезд и отъезд), которое разбивается *эпизодами* (событиями из жизни дворян). При этом выделяется одна очень важная черта, присущая всей драматургии Л.Н. Толстого: В.В. Основин отмечает «сценическую законченность» актов пьес драматурга. Акты «построены так, что в каждом из них обнаруживается свое начало, свое драматическое движение с кульминационным возвышением и неким подобием финала, подводящим итоги действия в пределах акта» [Основин 1982: 103]. Исследователь называет акты драматических произведений Л.Н. Толстого своеобразными «пьесами в пьесе». «Иногда, – продолжает В.В. Основин, – в рамках общего каркаса произведения эти “пьесы в пьесе” взаимодействуют между собой по принципу диптиха. В “Плодах просвещения”... вся пьеса как бы распадается на две части – “мужицкую” и “господскую”» [Основин 1972: 71]. По словам же Б.Ф. Сушкова, акты в пьесе «взаимодействуют не по принципу диптиха, то есть один подле другого, а по принципу зеркала – один отражается в другом» [Сушков 1983: 48].

По художественному методу комедия является *реалистической*. В своей пьесе Толстой отражает реально существовавшие проблемы: трудности в приобретении земли крестьянами после отмены крепостного права, увлечение дворян спиритизмом. Показателен и тот факт, что все действующие лица комедии не придуманы, а взяты писателем из жизни: это родственники, друзья и знакомые Л.Н. Толстого. Помимо уже перечисленных ранее реально существовавших людей, прототипами героев пьесы послужили члены семьи Л.Н. Толстого: его супруга Софья Андреевна Толстая (Анна Павловна Звездинцева), их дети Татьяна Львовна (Бетси), Илья Львович (Василий Леонидыч) и Сергей Львович (Петрищев). Прототипом профессора А.В. Кругосветлова послужили профессор и зоолог Николай Петрович Вагнер и химик, академик и профессор Александр Михайлович Бутлеров, о чем свидетельствуют черновики комедии: изначально фамилия профессора была созвучна с фамилией Бутлерова (Кутлер, Кутлеров), а от Вагнера Л.Н. Толстой позаимствовал его увлеченность спиритизмом. Барон Коко Клинген появился в тексте пьесы благодаря знакомству Л.Н. Толстого с Николаем Андреевичем Кислинским, сыном крупного тульского помещика, председателем тульской губернской земской управы, юристом по образованию, на что также указывают рукописи: первоначально фамилия героя была именно Кисленский, а не Клинген. Николай Андреевич, по свидетельству С.Л. Толстого, имел «пристрастие... к высшему светскому обществу, и он всячески старался в него войти, что ему отчасти удавалось» [Толстой 1940: 123]. В семье Л.Н. Толстого к этому молодому человеку относились несколько пренебрежительно, но это не мешало ему в одно время часто бывать в доме писателя. Он хотел жениться на Татьяне Львовне, старшей дочери писателя, однако «ей такое намерение было не столь неприятно, сколько смешно. Это отразилось в комедии в отношениях Коко и Бетси» [там же]. Прообразом доктора стал московский врач Федор Григорьевич Флеров, который громко разговаривал и посмеивался так же, как персонаж комедии, а прообразом Гросмана – Осип Ильич Фельдман, популярный и известный в конце XIX – начале XX вв. гипнотизер.

Гросман – пожалуй, единственный персонаж комедии, который в процессе работы автора над пьесой подвергся кардинальной переработке. До знакомства Л.Н. Толстого с О.И. Фельдманом герой носил фамилию Шпюлер, и это был «немец, говорящий ломаным русским языком, скорее спирит, чем гипнотизер... нигде не рекомендуемый в качестве известного и популярного отгадывателя мыслей. Постепенно он вырисовывается именно как известный гипнотизер, угадыватель мыслей. Количество его реплик увеличивается, речь становится “ученой” и пересыпается ссылками на западно-европейских теоретиков гипнотизма; ломаный русский язык заменяется обычной разговорной речью и, наконец, фамилия “Шпюлер” заменяется фамилией “Гросман”, с ремаркой “брюнет еврейского типа”» [ПСС, т. 27: 657]. Современники сразу заметили сходство между Гросманом и известным гипнотизером, и однажды актер московского Малого театра Д.В. Гарин-Виндиг (встречается также написание Гарин-Виндинг), исполнявший в комедии роль Гросмана, с помощью грима придал своему герою явное сходство с Фельдманом, за что тот «написал ему резкое письмо и привлек его к суду» [там же, с. 658].

Из жизни была взята и сама обстановка в доме Звездинцевых: это обстановка многих домов того времени (Раевских, Трубецких, Самариных, Философовых и в том числе дома Толстых), – а также прислуга. У Толстых действительно был один лакей, похожий на Григория, который грубо приставал к горничным, а другой – на Якова: «невзрачный и неумелый» [Сушков 1983: 17]. Мисс Лейк, гувернантка Толстых, стала прототипом мисс Брук – героини, сохранившейся в черновых вариантах пьесы. В дальнейшем персонаж был заменен Марьей Константиновной, прототипом которой стала Екатерина Николаевна Кашевская, консерваторка и учительница музыки, жившая в доме Толстых с 1887 г.

Естественно, что реально существовавшие люди и персонажи, написанные с них, – не одно и то же. Те черты характеров, которые автор брал за основу образа, гипертрофировались и в пьесе воспроизводились в карикатурном виде.

Реализм проявляется также и в собственно речевых особенностях персонажей. Так, для речи представителей высшего сословия характерно активное упот-

ребление в речи иноязычной лексики. Персонажи-дворяне обращаются к родителям на французский манер: с ударением на последнем слоге (*naná, mamá*), произносят некоторые имена по-французски (например, *Annette* – обращение В.Л. Звездинцева к супруге Анне Павловне, прозвища *Коко* и *Вово* и др.), а также говорят отдельные слова, словосочетания, реже – предложения и целые монологи на французском языке (подробнее см. § 3.2.1.).

Речи же персонажей-крестьян свойственны разговорная лексика, а также просторечие и диалектизмы. Так, в репликах 1-го мужика обнаруживаются просторечные существительные *аппекит* (аппетит), *клеймáт* (климат), *музыканщик* (музыкант), *патрет* (портрет), *пузо* и др., а также глаголы *предлегать*, *упевать* (уповать), диалектные глаголы *исделать*, *взойтить*, *вполномочить*, *произвесть* и др. К особенностям речи 2-го мужика относится употребление просторечной частицы *вишь* (вместо *видишь*), диалектных глаголов *гожаешься* (годишься), *решишься* (лишиться), а также просторечного существительного *анарал* (генерал), деепричастия *выпимиши* и др. Речи 3-го мужика свойственны диалектные лексемы *вознала* (узнала), *жалаем* (желаем), *тады* (тогда) и др. (подробнее см. § 3.1.2.).

Важно также отметить, что Толстой, высмеивая дворян, не идеализирует персонажей, принадлежащих другим сословиям. Например, лакей Григорий, несмотря на свою смелость и внешнюю красоту, является человеком завистливым и развратным; добродушный буфетчик Яков чрезмерно суетлив и неумел. Даже крестьяне, на стороне которых выступает автор, не лишены недостатков: в 1-м явлении II-го действия Толстой иронизирует по поводу любви крестьян к спиртному:

«Федор Иваныч. Что ж, примете в общество, коли у вас поселюсь?»

2-й мужик. Отчего же не принять? Вина старикам выставишь, сейчас примут.

1-й мужик. Да питейное заведение, примерно, или трактир откроете, житье такое будет, что умирать не надо. Царствуй, и больше никаких» [Толстой 1982: 136].

Подобная ирония отражена и в другой пьесе автора – в неоконченной комедии «Зараженное семейство»:

«Иван Михайлович. <...> Вчера еще половина поля не пахана, покосы не кошены и нет ни одного работника. Как взялся – своих уговорил, вольных нанял, работникам ведро обещал. Посмотри нынче – кипит...» [там же, с. 356].

Сказанное свидетельствует о том, что Л.Н. Толстой хорошо знал речевые особенности, нравы и быт как современного ему дворянского общества, так и крестьян, и старался как можно точнее отразить их в своей пьесе.

Сочинив реалистическую комедию, Толстой требовал, чтобы реализм проявлялся и в актерском исполнении. Его не устраивали старые приемы игры, излишнее «комикование», шаржирование образов. Так, побывав 7 января 1892 г. в московском Малом театре на постановке «Плодов просвещения», Толстой оказался недоволен спектаклем. Особенно его возмутило то, как были сыграны роли крестьян. «По моему мнению, – сказал Лев Николаевич об актерам, игравших мужиков, – они неестественно исполняют свои роли. И если не глядеть на сцену, а только слушать, что говорят, то нередко можно стать в тупик; чему же смеется публика? Ведь в речах мужиков постоянно звучит жалоба, а иногда и попытка протеста. И их слова, по моему мнению, скорее должны возбуждать сочувствие к безвыходному положению, а уж никак не смех» [цит. по: Толстой 1982: 497]. В то же время драматург одобрил исполненную актрисой Е.Д. Турчаниновой роль Тани, высоко оценил Н.И. Музилю, очень серьезно и даже трагически сыгравшего старого повара, а также игру К.Н. Рыбакова (Звездинцев), А.П. Ленского (Кругосветлов) и О.О. Садовской (кухарка). Однако, несмотря на отдельные актерские успехи, Толстой остался недоволен постановкой, в которой крестьяне, вопреки замыслу автора, выступили объектом осмеяния.

Пьеса «Плоды просвещения» является *сатирической комедией*, в которой имеются ярко выраженные черты *комедии интриги* и *комедии характеров*. Оставаясь правдивым художником, желая отразить жизнь во всей ее полноте, Толстой описывает подлинные реалии своего времени (обстановка дворянского дома, уклад жизни разных сословий, отражение реального языка дворян и крестьян и др.),

что свидетельствует о том, что комедия «Плоды просвещения» по своему художественному методу является *реалистической*. В то же время характер драматургического конфликта свидетельствует о ярко выраженном социальном, драматическом и даже трагическом начале пьесы. Толстой остается верен своим эстетическим принципам: даже в комедии он сохраняет глубину мысли и драматизм, присущий его прозаическим произведениям.

Рассмотрим, как комизм пьесы проявляется в языке действующих лиц.

2.1.2. Лингвостилистические способы реализации комизма в тексте пьесы

Основным признаком комедии как жанра является наличие комизма. В своей пьесе Л.Н. Толстой реализует комизм с помощью следующих лингвостилистических приемов:

1. Языковая игра. «Жизнь языка трудно представить без языковой игры, — отмечает Н.А. Еськова. — Ее любят все — от ямщика до первого поэта» [Еськова 2005: 108]. В комедии «Плоды просвещения» особую любовь к языковой игре проявляет Петрищев — молодой человек 28 лет, кандидат филологических наук. Его речь изобилует каламбурами, благодаря чему данный персонаж по своим речевым характеристикам является одним из самых ярких в комедии. Рассмотрим каламбуры, обнаруживающиеся в его речи.

По происхождению каламбуры делятся на внутриязыковые и межъязыковые [Вороничев 2014: 52]. Е.Я. Шмелева и А.Д. Шмелев определяют межъязыковой каламбур как «столкновение двух сходно звучащих выражений, принадлежащих разным языкам <...>, в основу которого кладется межъязыковая омонимия или паронимия» [Шмелева, Шмелев 2011: 783]. Случаи использования межъязыковых каламбуров в речи Петрищева единичны: например, во время диалога с Бетси (действие I, явление 35), когда фамилия *Мергасов* заменяется созвучным во французском языке словосочетанием *mère Gassof* (папаша Гасов):

«Бетси. <...> вы вчера были у Мергасовых?»

Петрищев. Не столько у mère Gassof, сколько у père Gassof, и даже не père Gassof, а у fils Gassof. (*Игра слов*: Не столько у мамыши Гасовой, сколько у папаши Гасова, и даже не папаши Гасова, а у сына Гасова)» [Толстой 1982: 121].

Остальные случаи использования каламбуров в речи Петрищева относятся к внутриязыковым, среди которых много примеров языковой игры, основанной на фонетическом сходстве слов и/или словосочетаний.

Вернемся к началу разговора героя с Бетси (действие I, явление 34):

«Бетси. <...> Какие это у вас дела с Вово?

Петрищев. Дела? Дела *фи*¹-нансовые, то есть они, дела наши – *фи!* и вместе с тем *нансовые*, и кроме еще *финансовые*.

Бетси. Что же значит *нансовые*?

Петрищев. Вот вопрос! В том-то и штука, что ничего не значит!» [Толстой 1982: 121].

Здесь мы видим яркий пример языковой игры, построенной на расчленении слова на отдельные элементы не по морфемному строению: в слове «*финансовые*» от корня отрывается первая часть «*фи-*», которая превращается в междометие, выражающее презрение, отвращение. Таким способом герой дает понять Бетси, своей собеседнице, что их *финансовые* дела идут неважно: Петрищеву и Вово как членам «общества поощрения разведения старинных русских густопсовых собак» нужно платить взносы, а денег нет. Оба героя «без определенных занятий», «ищущие деятельности» по характеристике Л.Н. Толстого [там же, с. 101], поэтому единственный способ раздобыть деньги – это просить их у родителей. Каламбур не является удачным: в результате расчленения слова «*финансовые*» только первая его часть («*фи-*») обретает самостоятельное значение. Когда же Бетси спрашивает о значении элемента «*нансовые*», Петрищев не находит, что ответить, чем вызывает смех героини:

«Бетси. Ну, это не вышло, совсем не вышло! (*Хохочет.*)

¹ Здесь и далее в примерах курсив наш (С. О.).

Петрищев. Нельзя ведь, чтобы всякий раз выходило. Это вроде аллегри. *Аллегри, аллегри, а потом и выигрыш*» [там же, с. 121].

Герой отвечает на смех Бетси еще одним каламбуром, в котором сталкивает не связанные друг с другом по смыслу слова: «аллерги» и «выигрыш». Вероятно, герой ставит эти слова в один ряд, поскольку они имеют фонетическое сходство: в них повторяются звуки [г], [р], [и]. К тому же в целом фраза получается довольно парадоксальной (она удивляет) и оригинальной: вряд ли кто-то в своей речи будет соединять столь разные по своему значению слова в одно смысловое целое.

На фонетическом сходстве слов, но уже во французском языке, основан и следующий каламбур (действие I, явление 35):

«Бетси. *Cessez, vous devenez impossible!* (Перестаньте, вы становитесь невыносимы!)

Петрищев. *J'ai cessé, j'ai bébé, j'ai dédé...* (*J'ai cessé* – я перестал. Далее игра созвучий. *J'ai bébé* – букв.: я имею малютку)» [там же, с. 122].

В представленном ниже фрагменте (действие III, явление 19) герой, имитируя страх, меняет местами части слов (*ножки дрожат* – *дрожки ножат*):

«Петрищев (*дрожит*). Ой, боюсь, боюсь. Марья Константиновна, боюсь!.. *дрожки ножат*» [там же, с. 167].

В сцене на кухне (действие II, явление 17) персонаж использует в своей речи омографы:

«Петрищев. Что это тут, духи́ или дүхи?» [там же, с. 152].

В следующем примере (действие IV, явление 5) Петрищев фонетически обыгрывает прозвище своего друга, барона Коко Клингена:

«Петрищев. <...> А, *Кокоша-Картоша!* Откуда?» [там же, с. 181].

Продолжая беседу с бароном, герой изобретает новые слова путем соединения частей разных слов: репетиция + названия овощей (редька, морковь):

«Петрищев. А куда тебе еще?

Коко Клинген. Как куда? К Ивиным, спевка, надо быть. Потом к Шубиным, потом на репетицию. Ведь и ты должен быть?

Петрищев. Как же, непременно. И на репетиции и на *морковетиции*. <...> Так заходи к Вово, вместе поедем на *редькотицию*» [там же, с. 182].

Следующий тип языковой игры, встречающийся в речи Петрищева, – это «игра слов, основанная на многозначности или омонимии» [Вороничев 2014: 55]. В комедии молодые люди дворянского сословия с иронией относятся к спиритическим увлечениям старших. Это нашло отражение в сцене спиритического сеанса, когда Петрищев и Вово позволяют себе шутить, а также в сцене на кухне (действие II, явление 17), когда Гросман с завязанными глазами ищет ложку. Петрищев, разрушая мистическую атмосферу эксперимента, обыгрывает значение слова *зараза*, которое произносит барыня при виде мужиков (*зараза* как источник инфекции – *зараза* как некий злой дух, витающий над всеми в воздухе):

«Барыня. <...> Не дотрогивайтесь до них: они все в дифтеритной *заразе!* <...>

Петрищев (*сопит громко носом*). Дифтеритная – не знаю, а некоторая другая *зараза* в воздухе есть. Вы слышите?

Бетси. Полноте врать!..» [Толстой 1982: 152].

Реплика Бетси свидетельствует, что героиня не воспринимает слова Петрищева всерьез.

В 19-м явлении III-го действия герой прерывает долгую речь профессора замечанием «Скучная материя!» [там же, с. 169] после того, как профессор стал рассуждать о составе материи (обыгрывание значений слова: *материя* как «‘2. Основа (субстрат), из которой состоят физические тела’, ‘4. Предмет речи, разговора’» [Ожегов, Шведова 1999: 345]); в беседе с бароном Коко Клингеном (действие IV, явление 5) на опасение друга, что любое его слово может быть воспринято хозяевами дома как предложение руки и сердца их дочери Бетси, Петрищев в шутку замечает: «А ты делай *предложение с сказуемым*, вот ничего и не будет» [Толстой 1982: 182].

Еще одним вариантом языковой игры является использование прецедентного текста. В «Плодах просвещения» для достижения комического эффекта Петрищев цитирует стихи, а также строки из песен или романсов в новом для них

контексте. Продолжая разговор с бароном Клингеном, Петрищев отвечает на реплику своего друга цитатами из стихотворений М.Ю. Лермонтова «Родина» и А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в контексте, никак не связанном со смыслом данных произведений:

«Коко Клинген. Не понимаю, как ты можешь водиться с таким дураком. Уж так глуп, вот уж истинно шалолай!

Петрищев. А я его люблю. Люблю Вово, но “*странную любовь*”, “*к нему не зарастет народная тропа*”...» [там же, с. 182].

Перед началом спиритического сеанса (действие III, явление 19) Петрищев отвечает на реплику Марьи Константиновны строкой из романа «Сомнение» М.И. Глинки на стихи Н.В. Кукольника:

«Бетси (*Петрищеву*). Я вам говорю, оставайтесь. Я вам обещаю необыкновенные вещи. Хотите пари?

Марья Константиновна. Да разве вы верите?

Бетси. Нынче верю.

Марья Константиновна (*Петрищеву*). А вы верите?

Петрищев. “*Не верю, не верю обетам коварным*”. Ну, да если Елизавета Леонидовна велит...» [там же, с. 167].

В беседе с Марьей Константиновной и Бетси (действие I, явление 35) герой, описывая цыган, напевает русскую народную песню, а позже – и цыганский романс:

«Бетси. <...> И цыгане были? (*Смеется.*)

Петрищев (*поет*). *На фартучках петушки, золотые гребешки!*..

Бетси. Экие счастливые! А мы скучали у Фофо.

Петрищев (*продолжая напевать*). *И божилась, и клялась – побывать ко мне...* Как дальше? Марья Константиновна, как дальше?

Марья Константиновна. Ко мне на час...

Петрищев. Как? Как, Марья Константиновна? (*Хохочет.*)» [там же, с. 122].

В беседе с бароном Клингеном Петрищев произносит реплику «...Ведь то я был дикий, а теперь я и дикий и генерал» [там же, с. 181], что является своеобраз-

ной реминисценцией, отсылающей к сказкам «Дикий помещик» и «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Еще одним вариантом языковой игры является придумывание шарад. В «Плодах просвещения» к ним относятся две песенки-шарады, сочиненные Петрищевым и спетые бароном Клингеном для Бетси и провожаемой ею дамы (действие IV, явление 6) и собственно шарада, которую Петрищев загадывает барону во время их беседы (действие IV, явление 5):

«Петрищев. Нет, ты слушай, шарада: мое первое то же, что «кин», мое второе то же, что «ка», а мое все далеко гоняет телят.

К о к о К л и н г е н . Не знаю, не знаю. И некогда» [там же, с. 182].

Сказанное свидетельствует о большой изобретательности Петрищева, о его склонности к различным языковым выдумкам. Однако эту черту характера своего героя автор обращает против него: знания, полученные в научной деятельности,годились Петрищеву лишь для развлечения.

2. Комизм, созданный особенностями речи персонажей. Сам Л.Н. Толстой считал язык главным, если не единственным средством выражения характера. По его словам, драматург должен сделать так, «чтобы каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком» [ПСС, т. 35: 239]. И в своей пьесе писатель характеризует персонажей через особенности их речи.

Диалоги народных персонажей наполнены разговорной, просторечной и диалектной лексикой. Данные особенности речи нередко являются средствами создания комизма: важно не только то, *что* герои говорят, но и *как* они это делают. Например, горничная Таня, беседуя с Федором Ивановичем (действие I, явление 8), неверно произносит существительное *спиритизм* и после замечания камердинера меняет только предлог (*о* – *об*):

«Федор Иванович. <...> (К Тане.) Кто это прошел?

Таня. Сахатов, Сергей Иванович, и еще доктор. Они тут постояли, поговорили. Все о *спиритичестве*.

Федор Иванович (*поправляя*). Об *спиритизме*.

Таня. Да я и говорю об *спиритичестве*» [там же, с. 106].

Просторечие обнаруживается в речи как крестьян, так и слуг. Например, в диалоге лакея Григория с мужиками из Курской губернии (действие I, явление 3б):

«1-й мужик. Это чьи же?

Григорий. Одна – барышня, а другая – *мамзель*, музыки учит.

1-й мужик. В науку производит, значит. А как аккуратна. Настоящий *патрет*. <...> А мужчинка-то тот, примерно, из *музыканщиков*?

Григорий (*передразнивая*). Из *музыканщиков*!.. Ничего-то вы не понимаете!» [там же, с. 122].

Показателен в этом отношении диалог кухарки и мужиков (действие II, явление б), когда героиня по-своему описывает увиденный ею бал хозяев:

«Кухарка. Вот ты бы, дядя *Митрий*, посмотрел балы у них. <...>

3-й мужик. А что ж, едят всё?

Кухарка. *Куды* тебе? <...> Посмотрела я: барыни – страсть! <...> Разряжены, разряжены, что куда тебе! А *по сих мест* голые, и руки голые.

3-й мужик. О господи!

2-й мужик. Тьфу, *скверность*!

1-й мужик. Значит, *клеймат* так позволяет. <...>

Кухарка. Так ведь что: как *вдарит* музыка, как *взыграли*, – сейчас это господа подходят каждый к своей, обхватит и пошел кружить. <...>

Старый повар (*высовываясь, хрипло*). Полька-мазурка это. Э, дура, не знает! – танцуют так...

Кухарка. Ну, ты, *танцорицк*, помалкивай знай. Во, идет кто-то» [там же, с. 140-141].

Через диалоги слуг мы узнаем об их отношении к своим господам. В приведенном далее примере (действие II, явление 5) кухарка с сарказмом описывает «дела» дворян, выражает свою нелюбовь к хозяйке:

«Кухарка. Какие у них дела? В карты да в *фортепяны* – только и делов. Барышня, так та, бывало, как *глаза продерет*, так сейчас к *фортепянам*, и *валяй*! А эта, что живет, *учительша*, стоит, ждет, бывало, скоро ли *опростаются* фор-

тепьяны; как отделалась одна, давай эта *закатывать*. А то двое фортепьян поставят, да по двое, вчетвером *запузыривают*. Так-то *запузыривают*, аж здесь слышно» [там же, с. 139].

Средствами создания комизма могут выступать и сравнения. Например, в диалоге с крестьянами кухарка говорит, что хозяева едят без перерыва, на что 2-й мужик замечает: «Как свиньи, в корыто с ногами» [там же]. В данном случае сравнение «*как свиньи*» выражает безусловно негативное отношение крестьян к дворянам. Реплика 2-го мужика вызывает смех героев.

В следующем примере (действие I, явление 34) мужик дает очень точное и комическое сравнение того, как Петрищев пожимает руки дамам:

«Петрищев. <...> Здравствуйте! Здравствуйте, Марья Константиновна!
(*Трясет руку сильно и долго Бетси, а потом Марье Константиновне.*)

2-й мужик. Вишь, ровно воду накачивает» [там же, с. 121].

Помимо речи слуг, свои особенности имеет и речь господ. Например, толстая барыня, постоянно влезая в чужие разговоры (действие II, явление 18), проявляет свою несдержанность и невоспитанность:

«Толстая барыня (*вмешиваясь*). Нет, позвольте! Я согласна с Алексеем Владимировичем. И вот вам лучше всех доказательств. Когда я после своей болезни лежала без чувств, то на меня нашла потребность говорить. Я вообще молчалива, но тут явилась потребность говорить, говорить, и мне говорили, что я так говорила, что все удивлялись. (*К Сахатову.*) Впрочем, я вас перебила, кажется?

Сахатов (*достойно*). Нисколько. Сделайте одолжение. <...>

Профессор. Позвольте, господа, не в этом дело.

Толстая барыня (*вмешиваясь*). Я в двух словах вам объясню. Когда мой муж был болен, то все доктора отказались...

Леонид Федорович. Пойдемте, однако, в дом. Баронесса, пожалуйста!

Все уходят, говоря вместе и перебивая друг друга» [там же, с. 154-155].

Наблюдается явное противоречие между словами и поступками героини: толстая барыня говорит, что она «*вообще молчалива*», однако во всех сценах, где

она появляется, разговаривает много и не по делу. Таким образом Л.Н. Толстой высмеивает пустословие, невоспитанность и неумение выслушать других собеседников.

3. Комизм, проявляющийся в сценической ситуации. Таких примеров достаточно много. Все они, как правило, связаны с обличительной стороной пьесы.

В своей комедии Л.Н. Толстой высмеивает увлечение дворян спиритизмом. Следующий пример (действие I, явление 22) наглядно иллюстрирует, как в простом бытовом факте господа замечают сверхъестественное явление и объясняют его проявлением «медиумических» способностей мужика, не пытаясь разобраться в истинной причине происходящего:

«Леонид Федорович. <...> у нас в доме один мужик, и тот оказался медиумом. На днях мы позвали его во время сеанса. Нужно было передвинуть диван – и забыли про него. Он, вероятно, и заснул. И, представьте себе, наш сеанс уж кончился, Капчич проснулся, и вдруг мы замечаем, что в другом углу комнаты около мужика начинаются медиумические явления: стол двинулся и пошел.

Таня (*в сторону*). Это когда я из-под стола лезла» [там же, с. 113].

Благодаря реплике горничной мы узнаем настоящую причину движения стола.

В следующем примере (действие I, явление 29) Л.Н. Толстой с иронией описывает поведение одного из своих героев: Василий Леонидыч, будучи молодым, сильным и энергичным человеком, кандидатом юридических наук, ничем не занимается и распyleтся на членство в различных обществах, тратя на них все свое время и родительские деньги. На примере деятельности этого молодого человека автор показывает, как порой бессмысленно молодые люди дворянского сословия тратят силы и средства:

«Василий Леонидыч. Нет, я тебе сейчас скажу: это новое общество. Очень, я тебе скажу, серьезное общество. <...>

Федор Иваныч. В чем же это новое общество?

Василий Леонидыч. Общество поощрения разведения старинных русских густопсовых собак. А, что? И я тебе скажу: нынче первое заседание и завтрак. А вот денег-то нет! Пойду к нему, попытаюсь. (*Уходит в дверь.*)» [там же, с. 118-119].

Название общества – пародия на типичное название популярных в Российской Империи обществ: в различные годы существовали императорское общество поощрения художников (с 1820-х гг.), общество поощрения духовно-нравственного чтения, организованное В.А. Пашковым (1876-1884 гг.), общество поощрения трудолюбия (1865-1873 гг.) и т. п.

Далее мы видим результат этой попытки: Леонид Федорович отказывается. В.Л. Звездинцев возмущен (действие I, явление 31):

«Вот это всегда так. Право, удивительно. То говорят мне, отчего я ничем не занят, а вот когда я нашел деятельность и занят, основалось общество серьезное, с благородными целями, тогда жалко каких-нибудь триста рублей!..» [там же, с. 119].

В приведенном фрагменте Л.Н. Толстой иронизирует по поводу легковесного отношения молодого человека к отцовским деньгам: триста рублей в XIX веке – довольно крупная и значительная сумма. Получив отказ от отца, Василий Леонидыч идет просить деньги у матери и добивается желаемого. Встретив Петрищева, герой хвастается другу, что у него «мертвая хватка» [там же, с. 129], в чем также отражается авторская ирония: «хватка» героя проявляется в умении выпрашивать деньги у родителей, а не зарабатывать их самостоятельно.

Одна из самых ярких комичных ситуаций пьесы – эпизод, где барыня А.П. Звездинцева, увидев мужиков у себя дома, трепещет от ужаса (действие I, явление 42-46). Автор таким образом высмеивает мнительность своей героини и ее брезгливость по отношению к крестьянам:

«Барыня (*увидав мужиков*). Это что? Что это? Что это за люди? <...>

Федор Иваныч. Это крестьяне из Курской о покупке земли к Леониду Федоровичу. <...> Они с ними сейчас говорили о продаже земли.

Барыня. И какая продажа? Совсем не нужно продавать. А главное – как же пускать людей с улицы в дом! Как пускать людей с улицы! Нельзя пускать в дом людей, которые ночевали бог знает где... (*Разгорячается все более и более.*) В одеждах, я думаю, всякая складка полна микроб: микробы скарлатины, микробы оспы, микробы дифтерита! Да ведь они из Курской, из Курской губернии, где повальный дифтерит!.. Доктор, доктор! Воротите доктора!» [там же, с. 125].

Волнение хозяйки дома передается с помощью синтаксических средств: за счет повторов («*Это что? Что это?..*», «*пускать людей с улицы в дом... пускать людей с улицы... пускать в дом людей*»), однородных членов («*микробы скарлатины, микробы оспы, микробы дифтерита*»). Воспроизводя преувеличенный испуг и гнев барыни, Л.Н. Толстой использует прием гиперболизации.

Далее В.Л. Звездинцев предлагает наивный способ спасения от микробов:

«Василий Леонидыч (*курит на мужиков*). Ничего, мама, хотите я их окурю² так, что всем микробам капут? А, что?» [там же].

Затем появляется доктор. Барыня рассказывает ему о случившейся «беде»:

«Барыня. <...> Я сестру не вижу два месяца, я остерегаюсь всякого сомнительного посетителя. И вдруг люди из Курска, прямо из Курска, где повальный дифтерит, – в середине моего дома!

Доктор. То есть вот эти молодцы-то?

Барыня. Ну да, прямо из дифтеритной местности!

Доктор. Да, коли из дифтеритной местности, то, разумеется, неосторожно, но все-таки очень-то волноваться незачем» [там же, с. 126].

² Необходимо отметить, что микробов персонажи-дворяне опасаются больше, чем вреда от табачного дыма. В комедии также есть момент, когда Василий Леонидыч по просьбе Бетси окуривает ее во избежание заражения (сцена с крестьянами на кухне, действие II, явление 17). В подобных эпизодах Толстой также использует прием гиперболизации: мнительность и невежество толкает героев на поступки, абсурдные с точки зрения здравого смысла.

Боязнь микробов доводит героиню до того, что она опасается «*всякого сомнительного посетителя*» и два месяца не видится с сестрой.

Доктор пытается успокоить хозяйку дома, однако барыня настойчиво требует провести дезинфекцию:

«Барыня. Да ведь как же? Полную дезинфекцию надо.

Доктор. Нет, что ж полную, это дорого слишком, рублей триста, а то и больше станет. А я вам дешево и сердито устрою. Возьмите-ка на большую бутылку воды...

Барыня. Отварной?

Доктор. Все равно. Отварной лучше...» [там же].

Барыня настолько мнительна и педантична, что уточняет у доктора каждую мелочь.

Героиня зовет горничную Таню и приказывает ей вымыть пол:

«Барыня. Знаешь большую бутылку в уборной?

Таня. Из которой прачку вчера брызгали?

Барыня. Ну да, а то какая же! Так вот возьми ты эту бутылку и вымой прежде, где они стоят, мылом, потом этим...

Таня. Слушаю-с. Я знаю как» [там же, с. 127].

Благодаря этому эпизоду становится понятно, что процедура дезинфекции в доме Звездинцевых проводилась уже неоднократно. А о том, что боязнь заразных болезней – это не просто навязчивая идея барыни, а массовая паника многих дворянских семей, мы узнаем в 10-м явлении IV-го действия комедии из реплик первого выездного лакея: «И что это за новая мода пошла нынче – эти заразы!.. <...> Скверно совсем! Даже бога забыли. Вот у нашего барина сестры, княгини Мосоловой, дочка умирала. Так что же? Ни отец, ни мать и в комнату не вошли, так и не простились. А дочка плакала, звала проститься, – не вошли! Доктор какую-то заразу нашел. А ведь ходили же за нею и горничная своя и сиделка – и ничего, обе живы остались» [там же, с. 185].

Таким способом автор подчеркивает типичность данного явления и сатирически изобличает его.

После духовного переворота Л.Н. Толстой существенно изменил свое отношение к дворянскому образу жизни. Писателя беспокоила неестественность существующего общественного устройства, при котором одни люди, живя честным земельным трудом, вынуждены ради куска хлеба постоянно работать, в то время как немногочисленные другие, проводя бóльшую часть времени в праздности и увеселениях, живут в роскоши и изобилии, пользуясь плодами чужого труда. Не замечая неестественности такого положения, дворяне, по мнению писателя, теряют человечность, становятся бессердечными и не проявляют должной заботы и уважения к находящимся в их подчинении крестьянам и слугам, а также ко всем посетителям-недворянам, приходящим к ним в дом. Это нашло отражение в тексте комедии. Так, артельщику из магазина пришлось провести много времени в ожидании, пока барыня наконец не вышла и не сказала, что принесенное им платье не годится. Совершенно не думая о кучере, Василий Леонидыч приказывает определить приведенных с выставки породистых собак в кучерскую. Горький комизм данной ситуации подчеркивается тем, что кучер, жалуясь на барина Федору Иванычу, называет густопсовых собак *пустопсовыми* [там же, с. 137]. Горничная Таня для хозяйской собачки стирает белье и кормит ее особенной нежирной *коклеткой* [там же, с. 146], тогда как старый повар, много лет исправно служивший господам, не имеет ни работы, ни денег, ни крыши над головой. Конечно, в бедственности своего положения повар во многом виноват сам, а именно в том, что пристрастился к спиртному. Это свидетельствует о том, что Толстой, стремясь к правдивому отражению действительности, не идеализирует представителей социальных низов. Как и дворяне, крестьяне и слуги имеют свои пороки и недостатки: от суетливости и неряшливости (буфетчик Яков) до развратности (лакей Григорий) и пьянства (старый повар, старейшины крестьянской общины, откуда приехали в барский дом три мужика). В авторском ощущении несовершенства человеческой природы проявляется глубокий трагизм комедии «Плоды просвещения».

Будущее благополучие крестьян Л.Н. Толстой видел в укреплении крестьянских общин, освобождении от крепостной зависимости и возвращении к свободному земельному труду. Поэтому в «Плодах просвещения» персонажи-слуги,

которым симпатизирует автор, тяготятся службой в барском доме и стремятся вернуться в деревню: «умирает об доме» буфетчик Яков, желает «купить землицы и крестьянствовать» камердинер Федор Иваныч; горничная Таня собирается выйти замуж за Семена и вернуться в деревню, а услышав, что 2-й мужик, отец Семена, сомневается в ее способностях к деревенской работе, доказывает свою силу, сравнивая процесс затягивания корсета с запряжкой лошади (действие II, явление 14). В связи с этим подчеркиваемая С.А. Шульцем мысль о том, что в «Плодах просвещения» отражено «“троемирие” господ, прислуги и крестьян как изолированных в своем мышлении и образе жизни человеческих сообществ» [Шульц 2004: 156], является спорной: мужики Курской губернии и слуги в доме Звездинцевых легко находят общий язык, их объединяет любовь к труду и деревенской жизни. Кухарка саркастически описывает поведение дворян, и ее реплики находят отклик у мужиков, что свидетельствует о взаимопонимании, а не «изолированности мышления». Среди слуг восхищается барским образом жизни только лакей Григорий: он стремится порвать со своим крестьянским прошлым, прихорашивается возле зеркала и мечтает о том, как его красотой пленится какая-нибудь барышня и возьмет в мужья (в беседе с первым и вторым лакеями (действие IV, явление 3) герой гордо заявляет: «Нынче я лакей, а завтра, может, и не хуже их жить буду. И за лакеев замуж выходят, разве не бывало?» [Толстой 1982: 181]). Однако такое поведение героя отрицательно оценивается окружающими: Федор Иваныч характеризует Григория как набаловавшегося в конторщиках «пустого малого», не способного к службе, а первый лакей замечает, что подобная гордость лакею не пристала [там же]. Поэтому правильнее говорить, что в образе жизни и мышлении изолированы и противопоставлены друг другу только два мира: дворянский и крестьянский. Слуги же преимущественно примыкают к последнему, а пытающийся «пробиться к барам» лакей Толстым охарактеризован негативно.

В третьем действии комедии важное место в сатирическом плане занимает спиритический сеанс. После того как Таня «проконсультировала» Семена, какие «чудеса» он должен сотворить во время сеанса (явление 15), горничная прячется под диваном, а в комнату входят участники спиритических опытов во главе с хо-

зьяном дома. Непосредственно перед сеансом (явление 19) Леонид Федорович просит профессора Кругосветлова «*объяснить вкратце*» суть спиритизма. И далее следует долгая и нудная речь профессора о сущности спиритизма, занимающая почти две страницы текста комедии. Даже сам Леонид Федорович пожалел о том, что дал профессору слово:

«Леонид Федорович. Да; но нельзя ли, Алексей Владимирович, несколько... сократить?» [там же, с. 170].

Участниками сеанса предпринимается попытка усыпить «медиума» Семена. Гросман демонстрирует свой способ «усыпления субъекта», который не отличается особой оригинальностью: автором в ремарке отмечается, что гипнотизер «машет руками над Семеном, Семен закрывает глаза и потягивается» [там же, с. 172]. Очевидно, что действенность и эффективность данного способа усыпления сомнительна: Семен не засыпает по-настоящему, а лишь умело притворяется, что уснул. Он делает это настолько хорошо, что даже вызывает восторг у гипнотизера:

«Гросман (*приглядывается*). Засыпает, заснул. Замечательно быстрое наступление гипноза. Очевидно, субъект уже вступил в анестетическое состояние. Замечательно, необыкновенно восприимчивый субъект и мог бы быть подвергнут интересным опытам!..» [там же, с. 172].

После долгой речи профессора со словом выступает и сам Леонид Федорович. Он сообщает о том, что духи на сеансах обычно сами рассказывают о себе («кто он и зачем пришел, и где он, и хорошо ли ему?») [там же, с. 171]) и упоминает о явившемся на последнем сеансе духе испанца дона Кастильоса, который «должен был вновь родиться на землю и потому не мог докончить начатого с нами разговора» [там же]. Из этой речи толстая барыня делает совершенно наивный вывод, и Леонид Федорович поддерживает ее:

«Толстая барыня (*перебивая*). Ах, как интересно! Может быть, испанец у нас в доме родился и маленький теперь.

Леонид Федорович. Очень может быть» [там же].

Такой же наивный вывод толстая барыня делает и во время сеанса: она принимает изображенный Василием Леонидычем плач ребенка за сверхъестественное явление и решает, что монах, дух которого «удалось вызвать» на сеансе, родился, подобно испанцу, «появившемуся» во время прошлого спиритического опыта:

«Толстая барыня. Я хочу спросить о своем желудке. Можно? Я хочу спросить, что мне принимать, аконит или белладонну?

Молчание, шепот в стороне молодых людей, и вдруг Василий Леонидыч кричит, как грудной ребенок: “Уа! уа!” Хохот. Захватывая носы и рты и фыркавая, девицы с Петрищевым убегают.

Ах, это верно, и этот монах опять родился!» [там же, с. 175].

Сеанс кончился. Профессор спешит узнать состояние медиума (явление 20):

«Профессор *(поспешно)*. Доктор, доктор, пожалуйста, температуру и пульс. Вы увидите, что сейчас обнаружится повышение. <...>

Доктор *(к профессору)*. Пульс тот же, но температура понизилась» [там же, с. 177-178].

Услышав, что состояние медиума оказалось прямо противоположным его прогнозам, профессор тут же находит своей ошибке научное оправдание:

«Профессор. Понизилась? *(Задумывается и вдруг догадывается.)* Так и должно было быть,— должно было быть понижение! Двойная энергия, пересекаясь, должна была произвести нечто вроде интерференции. Да, да» [там же, с. 178].

Четвертое действие меньше насыщено комическими событиями. Тем не менее, в нем имеются очень показательные в речевом и событийном отношении эпизоды. Например, в 11-м явлении, во время разговора Петрищева и В.Л. Звездинцева:

«Василий Леонидыч. Ну, хорошо, я пойду собак посмотрю, в кучерскую. Кобель один, так так зол, что кучер говорит, чуть не съел его. А, что?

Петрищев. Кто кого съел? Неужели кучер съел кобеля?

Василий Леонидыч. Ну, ты вечно... *(Одевается и уходит.)*» [там же, с. 186].

Василий Леонидыч так строит свое высказывание, что действительно становится непонятно: то ли пес чуть ли не съел кучера, то ли кучер – пса. Данный пример также является своеобразным каламбуром в речи господ.

В 17-м явлении происходит драка между Семеном и лакеем Григорием:

«Григорий. Я хоть в должности лакея, но я имею свою гордость и не позволю всякому мужику меня толкать. <...> Семен ваш набрался храбрости, что он с господами сидел. Драться лезет.

Барыня. Да что у вас было?

Семен (*улыбаясь*). Да так, он Таню, горничную, все хватает, а она не хочет. Вот я его отстранил рукой... так, маленечко.

Григорий. Хорошо отстранил, чуть ребра не сломал. И фрак разорвал. <...>» [там же, с. 189].

По реплике Григория мы можем в действительности оценить, насколько «маленечко отстранил» его от Тани Семен.

И наконец, важное место занимает развязка конфликта. Барыня узнает о проделках Тани и рассказывает об этом мужу и профессору (явление 22). Но ярые любители спиритизма не желают смотреть правде в глаза, поэтому все решается в пользу Тани и крестьян:

«Барыня. <...> Вчера никаких ваших медиумических явлений не было, а это она (*указывая на Таню*) <...> в темноте и на гитаре играла, и мужа по голове била, и все глупости ваши делала, и сейчас призналась.

Профессор (*улыбаясь*). Так что же это доказывает?

Барыня. Доказывает, что ваш медиумизм – вздор! Вот что доказывает.

Профессор. Оттого, что эта девушка хотела обманывать, от этого медиумизм – вздор, как вы изволите выразиться? (*Улыбаясь*.) Странное заключение! Очень может быть, что девушка эта хотела обманывать: это часто бывает; может быть, она что-нибудь и делала, но то, что она делала, – делала она, то, что было проявлением медиумической энергии, – было проявлением медиумической энергии. Даже весьма вероятно, что то, что делала эта девушка, вызывало, солицити-

ровало, так сказать, проявление медиумической энергии, давало ей определенную форму.

Барыня. Опять лекция!..

Профессор (*строго*). Вы говорите, Анна Павловна, что эта девушка, может быть, и эта милая барышня что-то делали; но свет, который мы все видели, а в первом случае понижение, а во втором – повышение температуры, а волнение и вибрирование Гросмана, – что же, это тоже делала эта девушка? А это факты, факты, Анна Павловна! Нет, Анна Павловна, есть вещи, которые надо исследовать и вполне понимать, чтобы говорить о них, – вещи слишком серьезные, слишком серьезные...

Леонид Федорович. А дитя, которое ясно видела Марья Васильевна! Да и я видел... Это не могла же сделать эта девушка» [там же, с. 192].

Реплика Леонида Федоровича создает дополнительный сатирический и разоблачительный эффект: после спиритического сеанса толстая барыня, впечатленная произошедшим, стала оживленно рассказывать о якобы увиденном ей «младенце с крылышками» и «монахе в черном одеянье» [там же, с. 177]. Никто из участников сеанса тогда не воспринял ее слова всерьез. Однако в споре с супругой, когда возникла необходимость привести как можно больше доказательств в пользу спиритизма, Л.Ф. Звездинцев вспомнил и об этих видениях и привел одно из них как «неоспоримое доказательство» в дополнение к аргументам профессора. Сказанное свидетельствует о том, что фанатичные сторонники спиритических опытов для подтверждения своей точки зрения готовы опираться на любые факты, в том числе и на игру воображения.

Таким образом, комедия Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» сочетает в себе черты трех жанровых разновидностей комедии: *сатирической комедии*, *комедии интриги* и *комедии характеров*. Комизм в пьесе проявляется в большей степени в сатирическом виде, чем в юмористическом, поскольку главная задача автора – указать на недостатки дворянского общества. Л.Н. Толстой в своей комедии выделяет очень важную и актуальную для его времени проблему: повальное увлечение спиритизмом, безделье дворян и использование своих знаний, образо-

ванности и эрудиции не во благо Отечеству, а для развлечения. Будучи просвещенными людьми и своеобразно понимая это просвещение, дворяне пожинаяют соответствующие плоды, становясь объектом осмеяния. Именно поэтому безграмотные крестьяне и слуги оказываются намного мудрее представителей высшего сословия. Критикуя дворян, Л.Н. Толстой, тем не менее, не идеализирует образы крестьян и слуг, на стороне которых он выступает. Подобная характеристика объясняется стремлением автора показать жизнь во всей ее правде, создать не абстрактную пьесу, а *реалистическую комедию*, в которой достоверно отразятся известные автору проблемы и реалии.

2.2. «Власть тьмы» как социально-бытовая, психологическая и религиозная драма: взаимодействие различных начал в жанре и стиле произведения

Работу над драмой, которая в дальнейшем получила название «Власть тьмы» (изначальное название – «Мечь над ребенком»), Л.Н. Толстой начал приблизительно в одно время с комедией «Плоды просвещения» – в конце октября 1886 г., однако завершил работу гораздо раньше: уже 25 ноября 1886 г. текст драмы был сдан в набор, а в 1887 г. пьеса вышла в издательстве «Посредник».

Драма не раз запрещалась цензурой к постановке. «Критики, враждебно относившиеся к Толстому, – отмечает К.Н. Ломунов, – старались уверить театры и зрителей, что пьесы Толстого не сценичны, что великий романист был более чем посредственным драматургом. В то же время они много писали о том, что Толстой в своих произведениях – и особенно в пьесах – нападает на основы самодержавного строя, и требовали их категорического запрещения и для сцены и для печати» [Ломунов 1956: 4]. Тем не менее после восьмилетнего цензурного запрета пьеса с успехом шла на сцене отечественных и зарубежных театров, став не только ярким произведением в творческой биографии писателя, но и значительным событием в истории русской и мировой драматургии.

Как отмечает Н.Н. Арденс, «сюжет “Власти тьмы”... был навеян действительным фактом – преступлением крестьянина [Ефрема] Колоскова, совершенное

в д. Сидоровке... Необычность поведения убийцы, его публичное раскаяние... взволновало Толстого» [Арденс 1962: 429]. О преступлении Толстой узнал благодаря своему другу Н.В. Давыдову, губернскому прокурору (1878-1890), в дальнейшем (1890-1896) – председателю Тульского окружного суда [53], который передал автору большой документальный материал по делу и сообщил бытовые подробности убийства ребенка. Многие факты Л.Н. Толстой переоценил и по-новому выделил: опустил подробные эпизоды описания жизни в Сидоровке; ввел образ мужа-хозяина (Петра), чтобы более ярко обозначить характер его жены (в пьесе – Анисьи) и падчерицы (Акулины). Самого будущего убийцу ребенка (Никиту) автор сделал работником в доме Анисьи и Петра. Как олицетворение «власти тьмы» был введен такой персонаж, как Матрена (мать Никиты). Противопоставлен ей герой, который своими поступками и образом жизни твердо стоит на позиции добра и чье влияние на сына в итоге оказывается сильнее – это Аким (отец Никиты).

Размышляя о жанровой природе драмы «Власть тьмы», исследователи нередко называют ее просто *народной драмой*. Однако объективная жанровая природа данного драматического произведения сложнее. С.А. Шульц справедливо отмечает: «Хотя “Власть тьмы” принято называть “народной драмой”, это определение следует признать не вполне точным. От “народного” здесь прежде всего материал, предметные реалии, речевая стихия, но что касается жанровой модели произведения в целом, то она гораздо сложнее и многосоставнее. Философичность и психологизм “Власти тьмы” восходят прежде всего к традиции духовного театра» [Шульц 2004: 81]. Следовательно, перед нами не просто народная драма, а драматическое произведение со сложной жанровой структурой, основанное на материале из жизни крестьян, жанровую структуру которого нам предстоит проанализировать.

Обратим внимание на тип драматургического конфликта, тематику и проблематику драмы. Во «Власти тьмы» Л.Н. Толстой создает картину пореформенной русской деревни 1880-х гг. После отмены крепостного права в 1861 г. произошло обострение отношений между основными группами крестьян: «богача-

ми», «среднячками» и «беднотой». «Богачи», «зажиточные» – это крестьяне, обладающие большим наделом земли, собственным крупным хозяйством. Часто использовали наемных рабочих. Зажиточных крестьян было немного ($\approx 10\%$ от общего числа), в пьесе таким действующим лицом является Петр. «Среднячки» – крестьяне, надел земли которых был небольшим, но достаточным для того, чтобы прокормить себя и своих близких. Наемным трудом не пользовались, всю землю обрабатывали сами ($\approx 60\%$ крестьян). «Беднота» («безземельники», «безлошадники») – крестьяне, не имевшие способного прокормить семью хозяйства, из-за чего часто были вынуждены уходить на заработки в города ($\approx 30\%$ от всего крестьянства). В толстовской пьесе к «бедноте» относится Аким, отец Никиты: сын находится в работниках у зажиточного Петра, сам герой подрабатывает в городе чисткой выгребных ям.

Более бедные крестьяне нанимались в работники к более богатым. Отсюда возникает чувство зависти к обеспеченному хозяину/соседу, желание завладеть его деньгами, самому стать богачом. Следовательно, в основу пьесы положены *социальные* противоречия в крестьянской среде, обострившиеся после отмены крепостного права, которые подталкивают героев на поиски своего «места под солнцем» в новой сложившейся общественной и экономической ситуации. Сказанное позволяет отметить, что тематика и проблематика «Власти тьмы» свидетельствуют о наличии в пьесе признаков *социальной драмы*.

«Власть тьмы» содержит в себе и элементы *бытовой драмы*. Толстой правдиво отразил речь героев крестьянской среды, наполнив их реплики разговорной, просторечной и диалектной лексикой, что стало результатом большой и кропотливой работы автора над текстом пьесы, тщательным наблюдением за речью людей из социальных низов (подробнее см. § 3.1.2.). Принципиальное новаторство автора в изображении народных персонажей проявилось в отказе от устоявшейся литературной традиции и ориентации на живые образцы речи и собственные изыскания. Л.Н. Толстой сам искренне радовался, когда в творчестве других писателей он обнаруживал подлинное и живое отражение действительности. Так, будучи уже известным писателем, Толстой положительно оценил появление

А.М. Горького в литературе, языковые и содержательные особенности его произведений о босяках, а еще в юности, прочитав повесть Д.В. Григоровича «Антон-Горемыка», он был поражен правдивым изображением народной жизни. Впечатление оказалось настолько сильным, что спустя более 40 лет после прочтения повести Толстой благодарил за нее автора в поздравительном письме 27 октября 1893 г.: «Помню умиление и восторг, произведенные на меня, тогда 16-летнего мальчика... “Антоном Горемыкой”, бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика – нашего кормильца и, хочется сказать, нашего учителя – можно и должно описывать не глумясь и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом» [Толстой 1984: 269-270]. Как отмечает Л.О. Пастернак, именно Д.В. Григорович, по словам Л.Н. Толстого, «первый с любовью писал о мужике, вызывая в читателе симпатию к народу... у других же есть “чаво” и “ничаво”, но нет главного – нет души народной...» [цит. по: Тимакова 2009: 599]. Знакомство с произведениями Григоровича оказало сильное влияние на творческую манеру Л.Н. Толстого, что отразилось в языковой характеристике персонажей-крестьян.

Частое упоминание в ремарках драмы «Власть тьмы» бытовых действий также свидетельствует о том, что писатель был хорошо знаком с условиями жизни крестьян и старался максимально точно воспроизвести нравы и поведение героев описываемой им среды (см. § 3.4.).

Необходимо отметить, что в пьесе «Власть тьмы» крестьянский быт, а также внешние события, социально-экономические условия и изменения – всего лишь *фон*, на котором развивается внутренняя драма героев. Общественные противоречия обнажают нравственный облик действующих лиц: Толстой показывает, как из-за стремления выбиться из бедности, поскорее разбогатеть и стать «хозяйном жизни» персонажи губят себя и друг друга, преступая нравственный закон и совершая злодеяния, что в итоге приводит к сильнейшим душевным терзаниям и не приближению, а отдалению от искомого счастья. В связи с этим на фоне социальных событий в пьесе отчетливее прослеживаются *психологические* характеристики персонажей: Анистья любит Никиту и ради этого по совету Матрены отрав-

ляет своего болезненного мужа Петра; Матрена искренне желает Никите добра и поэтому делает все возможное, чтобы устроить счастье сына и надеется, что в благодарность он не забудет и о ней; Никита мучается после совершенных преступлений и, пробужденный словами отца и Митрича, кается, получая духовное очищение.

Глубокий психологизм отражен и в отдельных эпизодах драмы: например, Никита, оставшись один, закуривает папироску после того, как соврал отцу и дал ложную клятву перед иконой об отсутствии связи с девушкой Мариной (действие I, явление 16); после убийства ребенка Матрена предлагает взволнованному сыну покурить или выпить для того, чтобы *разогнать мысль* (вариант 12-16 явлений IV-го действия; сцена 2, явление 4). В статье «Для чего люди одурманиваются?» (1890 г.) Толстой приводит в пример поступок повара, осужденного за убийство барыни: «Он рассказывал, что когда он услал свою любовницу горничную и наступило время действовать, он пошел было с ножом к спальне, но почувствовал, что трезвый не может совершить задуманного дела. “Тверезому совестно”. Он вернулся, выпил два стакана припасенной вперед водки и только тогда почувствовал себя готовым и сделал. <...> когда он, войдя в спальню, резнул ее ножом по горлу и она упала, хрипя, и кровь хлынула потоком, то он заробел. “Я не мог дорезать, – говорил он, – и вышел из спальни в гостиную, сел там и выкурил папироску”. Только одурманившись табаком, он почувствовал себя в силах вернуться в спальню дорезать старуху и разобраться в ее имуществе» [ПСС, т. 26: 273-276]. Следовательно, и повару, и Никите табак и алкоголь оказываются необходимыми в ситуациях, когда нужно заглушить голос совести. Чтобы забыться, герою «Власти тьмы» также нужна музыка: после слов Акима, осуждающих безнравственный образ жизни сына, Никите становится *скучно*, и он жалеет, что в доме нет гармошки, которая могла бы ему отвлечься от грустных мыслей (действие III, явление 18). Сказанное еще раз свидетельствует о ярко выраженном *психологическом* характере драмы, что четко проявляется в поведении, а также в речи персонажей (подробнее см. § 3.1.1.).

Не менее важно, что пьеса содержит также ярко выраженное *религиозное* начало. Обратимся к смыслу названия пьесы. Само выражение «*власть тьмы*» является цитатой из Евангелия от Луки: «Первосвященникам же и начальникам храма и старейшинам, собравшимся против Него, сказал Иисус: как будто на разбойника вышли вы с мечами и кольями, чтобы взять Меня? Каждый день бывал Я с вами в храме, и вы не поднимали на Меня рук, но теперь ваше время и власть тьмы» [Лк. 22: 52-53]. Иисус произнес эти слова, когда был взят властями под стражу. Очевидно, что с содержанием пьесы приведенный эпизод не имеет ничего общего. «Символы тьмы и света имеют для Толстого широкий и общий смысл, далеко выходящий за пределы приведенного эпизода, – отмечает Г.А. Бялый. – В христианской и дохристианской литературе эти символы встречаются очень часто как синонимы добра и зла, истины и лжи» [Бялый 1973 А: 73]. Следовательно, «*власть тьмы*» можно понимать как власть зла, лжи, власть хитрости и лукавства, а, следовательно, отсюда – власть *лукавого*, т. е. дьявола, нечистой силы. О подобной власти над человеком говорит преподобный Макарий Великий в своей второй беседе (Добротолубие, т. I, гл. 9): «Лукавый князь – царство тьмы, вначале пленив человека, так обложил и облек душу *властью тьмы*³, как облакают человека, чтобы сделать его царем и дать ему все царские одеяния, и чтобы от головы до ногтей носил он на себе все царское. Так лукавый князь облек душу грехом, все естество ее и всю ее осквернил, всю пленил в царство свое, не оставил в ней свободным от своей власти ни одного ее члена, ни помыслов, ни ума, ни тела, но облек ее в порфиру тьмы» [56]. У Толстого власть темных сил над человеком проявляется в конкретных грехах и преступлениях (прелюбодеяния, убийства). И Толстой в своей драме далек от мистицизма: в описании нравственных падений героев кроется глубокое авторское понимание слабости человеческой природы, близкое в данном случае, несмотря на последующее отвержение Толстым церкви, пониманию Святых Отцов.

³ Курсив наш (С. О.).

В широком смысле «*власть тьмы*» может также пониматься как власть смерти: грех ведет человека и к телесной, и к духовной гибели. В книге Толстого «О жизни» слово *жизнь* становится синонимом понятия *свет*, а *тьма*, соответственно, – синонимом *смерти*. Человек, поработанный эгоизмом и живущий ради своей животной сущности (т. е. во тьме), уже при жизни мертв, а для человека, живущего праведной жизнью (в свете), смерти не существует. Праведность заключается в жизни для блага других. «Стоит человеку признать свою жизнь не в благе своей животной личности, а в благе других существ, и пугало смерти навсегда исчезает из глаз его» [ПСС, т. 26: 371]. Таким образом, герои «Власти тьмы», совершая злодеяния, ввергаются во власть греха, а вместе с ней обрекают себя на смерть.

Второе название пьесы – известная русская пословица («*Коготок увяз, всей птичке пропасть*». ‘Стоит лишь поступиться чем-л., начать какое-л. предсудительное дело, как, втянувшись, уже не сможешь из него выпутаться’» [СПП: эл. версия]). Значение пословицы близко понимаю власти греха и страстей в трудах Святых Отцов. У святителя Игнатия (Брянчанинова) находим следующее: «Знай, что все страсти и все падшие духи находятся в ближайшем сродстве и союзе между собой. Это сродство, этот союз – грех. Если ты подчинился одной страсти, то... ты подчинился и всем прочим страстям» [Брянчанинов 2013: 205]. Следовательно, в драме «Власть тьмы» учение Святых Отцов, народная мудрость и идейная позиция Л.Н. Толстого едины. Описывая душевные терзания Никиты, Л.Н. Толстой подчеркивает, что добывание счастья с помощью преступления не приносит счастья. Эта мысль также берет свое начало в Евангелии («люби ближнего своего, как самого себя» [Мф. 19: 19]). Во «Власти тьмы» автор убедительно показывает, что освобождение человека от внешних оков (в данном случае – от крепостной зависимости) не снимает с него ответственности за принимаемые им решения и совершаемые поступки. Человек должен уметь пользоваться свободой своего выбора. И как бы ни были трудны материальные условия, как бы ни было сильно наше желание стать счастливым, – все равно это желание не должно уби-

вать в нас то лучшее, что в нас есть: нашу духовность, доброту и любовь к ближнему.

Смысл двух названий пьесы глубоко и полно раскрывается в ее содержании. Главный герой, крестьянин Никита, нанявшийся работником в дом богатого крестьянина Петра, является по своим душевным качествам вполне неплохим человеком: обладает чувством юмора, внешней красотой, по характеру жалостлив и незлобив, лишен корысти, хитрости и расчета. Герой имеет и свои недостатки: он ленив (Петр неоднократно жалуется на его нерадение и нерасторопность в делах), любит приударить за женщинами и не имеет твердой нравственной силы, позволяющей ему сопротивляться навязываемому извне злу. Этим пользуется Матрена, мать Никиты: умело скрывая свои подлинные намерения и играя на человеческих слабостях, умудренная опытом женщина начинает управлять сыном и остальными героями драмы. И в итоге оказывается, что для достижения материального благополучия, жизни с молодой и красивой супругой в богатом доме Никита готов идти любыми путями, в том числе путями преступными. В результате в доме совершается множество злодеяний: Анисья по совету Матрены отравляет своего мужа Петра, чтобы выйти замуж за Никиту; Никита разрывает свою связь с девушкой Мариной и, женившись на Анисье, теряет всякое уважение к супруге, оскорбляет и унижает ее, а также присваивает себе ее деньги и пользуется ими как своими собственными, чувствуя себя полноправным хозяином в доме; этого ему оказывается мало – он начинает заигрывать с падчерицей Акулиной и грозит выгнать жену из дома; Акулина рождает от Никиты ребенка и по совету своей матери, чтобы «прикрыть» грех, Никита убивает ребенка.

Достижение цели подобными средствами не приносят героям счастья: все они страдают от совершенных ими злодеяний. Главный же герой испытывает настолько сильные душевные терзания, что не может с ними справиться и всерьез задумывается о самоубийстве. Однако слова отставного солдата Митрича о том, что не надо бояться людей, меняют намерения героя: он возвращается в избу, где справляется свадьба Акулины, и публично кается в своих грехах перед народом. Таким образом, вступив на преступный путь, герой «вязнет» в грехах, как птица,

попавшаяся в силки, и оказывается полностью во власти тьмы, и только искреннее и глубокое публичное покаяние позволяет его душе получить очищение.

Религиозное начало драмы проявляется и в диалогах персонажей. Реплики Акима, обращенные к сыну («...От людей утаишь, а от бога не утаишь» [Толстой 1982: 35], «...Грех, значит, за грех цепляет, за собою тянет, и завяз ты, Микишка, в грехе. Завяз ты, смотрю, в грехе. Завяз ты, погруз ты, значит. <...> Ты в богатстве, тае, как в сетях. В сетях ты, значит. Ах, Микишка, душа надобна!» [там же, с. 69]), носят характер проповеди и направлены на пробуждение духовного сознания Никиты; принародное покаяние Никиты в финале пьесы («Мир православный! Виноват я, каяться хочу. <...> Окаянный я. <...> Прости меня, мир православный!» [Там же, с. 98-99] – ярко выраженный религиозный акт очищения. Сказанное еще раз подчеркивает сложную жанровую природу «Власти тьмы», в которой соединяется черты *социальной, бытовой, психологической и религиозной драмы*.

2.3. «Живой труп» как социальная и психологическая драма-трагедия

Как и в случае с драмой «Власть тьмы», творческим импульсом для создания «Живого трупа» послужило судебное дело, обстоятельства которого Толстому также сообщил Н.В. Давыдов. Прототипами главных персонажей – Феди и Лизы Протасовых – послужили супруги Н.С. и Е.П. Гимер. «Интерес к этому делу у Толстого был вызван, помимо содержания дела, еще и тем, что, будучи лично знаком с Е.П. Гимер, ее матерью и братом (мать Е.П. Гимер, Е.А. Симон, в 1887-1889 гг. часто бывала у Толстых; брат ее, Ф.П. Симон, некоторое время жил в Ясной Поляне), Толстой знал многие подробности ее жизни задолго до сообщения о деле Гимер Н.В. Давыдовым» [ПСС, т. 34: 533].

Е.П. Гимер (в девичестве Симон) по настоянию матери вскоре после рождения сына оставляет спившегося мужа и, устроившись в начале 1890-х гг. акушеркой на подмосковной фабрике Л. Рабенек в Щелково, знакомится со служащим фабрики С.И. Чистовым. Они решают пожениться, Н.С. Гимер дал согласие на развод, однако консистория отказала в расторжении брака. Тогда Е.П. Гимер ре-

шает симулировать смерть супруга. «Муж написал ей письмо, в котором сообщал, что, отчаявшись в возможности исправить свою жизнь, решил кончить ее самоубийством. Письмо мужа Е.П. Гимер передала полиции; вскоре на льду Москвы-реки была найдена одежда с паспортом Н.С. Гимера, а затем из реки был извлечен чей-то труп, который приняли за тело Н.С. Гимера. В январе 1896 г. Е.П. Гимер вышла замуж за С.И. Чистова. Однако при попытке Н.С. Гимера в начале того же года получить новый паспорт он был опознан, супруги Гимер были отданы под суд и присуждены 8 декабря 1897 г. к ссылке в Енисейскую губернию. По ходатайству А.Ф. Кони перед министром юстиции ссылка в Сибирь была заменена тюремным заключением на один год, но благодаря связям и подкупам приговор в исполнение приведен не был» [там же, с. 534].

Необходимо отметить, что судебное дело Гимеров послужило писателю лишь сюжетной основой, внешней канвой для создания пьесы. В образах Феди и Лизы Протасовых запечатлены лишь отдельные и незначительные черты характеров их прототипов. На первое место выходят семейные отношения, а также проблема развода и связанные с ними социальные и моральные аспекты. Это нашло отражение в конфликте и проблематике пьесы.

Обращает на себя внимание необычная композиция драмы. Две другие наиболее известные законченные пьесы автора имеют каноническую структуру: комедия «Плоды просвещения» – 4 действия, драма «Власть тьмы» – 5 действий. Драма «Живой труп» имеет 6 действий и 12 картин (по две картины в каждом действии). Изначально Л.Н. Толстой задумал написать 15 картин, однако от трех из них («На берегу», «На железной дороге» и «Свидетельство в полиции») писатель отказался из-за их неценичности и излишней натуралистичности (особенно это относится к первой и последней из указанных сцен, где автор планировал описать обнаружение и освидетельствование трупа утопленника). Сам Л.Н. Толстой считал, что содержание произведения диктует его форму, и драматическое произведение следует писать «независимо от внешних форм: если будет восемь действий, то восемь, а если два, то два» [цит. по: Жданов 1971: 74]. Именно творческими, внутренними причинами объясняется подобный разрыв с кано-

ном. В.А. Жданов отмечает, что драма «Живой труп» по своей композиции «напоминает... инсценировку, и каждую картину можно счесть за главу повести» [там же]. В этом проявляется влияние эпической манеры писателя на его драматургическое творчество, что нашло также отражение в композиции драмы «И свет во тьме светит» (добавление в пьесу дополнительных картин, новых мест действия) и в списке действующих лиц комедии «Плоды просвещения», где автором приводятся не только основные сведения о персонажах (возраст, положение, родственные отношения и др.), но и дается их развернутая характеристика.

Помимо разделения на действия и картины, пьеса также условно делится на две равноправные части. В первых трех действиях преимущественно описывается семейная драма Протасовых и связанные с этим внутренние переживания героев, отраженные в развернутых монологах действующих лиц (примеры см. в § 3.2.1.). Благодаря репликам персонажей мы узнаем об их мыслях и отношении друг к другу. Так, Лиза Протасова, имея чувства к Виктору Каренину, в то же время не ощущает себя вправе бросить опустившегося мужа, из-за чего испытывает сильные душевные терзания. Мысли о предстоящем разводе и связанным с ним судебным процессом беспокоят и тревожат героиню. Каренину, давно влюбленному в Лизу, открывается возможность наконец-то соединить свою жизнь с любимой женщиной, однако его счастье также омрачается мыслями о бракоразводном процессе и воспоминаниями о прошлом семейном союзе своей будущей жены. Герой желает, чтобы ничто больше в доме не напоминало о Феде. Сам Федор Протасов считает Каренина «очень скучным, но очень хорошим, честным человеком» [Толстой 1982: 305], желает ему и Лизе счастья, дает согласие на развод, но не может лгать и терпеть унижения, связанные с бракоразводным процессом. В беседе с Петушковым (действие V, картина 1) герой признается, что ушел от жены, потому что в их семейной жизни с Лизой не было «изюминки» [там же, с. 318]. В связи с этим необходимо отметить, что, выстраивая психологическую характеристику образа Протасова, Л.Н. Толстой изначально планировал несколько иной путь развития его внутренней коллизии: герой, по замыслу автора, должен был предстать перед зрителями и читателями пьесы любящим супругом, тяжело переносящим

разрыв с женой из-за своей склонности к пьяному и разгульному образу жизни. Однако в дальнейшей работе над текстом драмы писатель отказался от подобной трактовки образа. «Если Протасов горячо любит жену, – отмечает В.А. Жданов, – разыгралась бы драма разрыва с женой, любви которой он, опустившийся, недостойн, его мучила бы рефлексия и не возникло бы чувства к Маше. Без Маши не могла бы развиваться параллельная сюжетная линия, осложняющая пьесу мотивом любви, лишенной чувственности (таковы были отношения Федора и Маши). Автор высоко ставил это чувство» [Жданов 1971: 75].

Таким образом, благодаря первым трем действиям перед нами открывается внутренний мир каждого персонажа. Сосредоточенность на мыслях, чувствах и переживаниях героев в сочетании общей замедленностью драматического действия в первой части драмы позволяют отметить, что пьеса «Живой труп» имеет черты *психологической драмы*.

Вторая часть (действия IV-VI) описывает судебную сторону событий пьесы. Эта часть драмы более динамична: если в первых трех действиях герои погружены в себя, усиленно рефлексиируют по поводу своих чувств и пытаются понять, как им поступить в дальнейшем, то в действиях IV-VI мы видим результат этих раздумий. Федор Протасов, пообещав освободить Лизу от уз брака, не может пойти на унижения и ложь, связанные с разводом. Данное им обещание подталкивает его к мысли о самоубийстве. В отдельном кабинете трактира герой запирается и прикладывает к виску револьвер, однако не решается нажать на курок. Цыганка Маша, возлюбленная Феде, войдя в кабинет, предлагает ему не убивать себя, а инсценировать собственную смерть: оставить на берегу реки одежду и бумажник, а Лизе и Виктору послать письмо с вестью о том, что он покончил с собой. Позже, сидя в грязной комнате трактира, уже оборванный и опустившийся Федя рассказывает художнику Петушкову о своей жизни, расставании с Машей и инсценированном им самоубийстве. Тайный разговор героев оказывается услышанным, Феде арестовывают. Лиза и Виктор Каренин вступают в брак и счастливо живут вместе, храня светлую память о Феде, пожертвовавшем собой ради их счастья. На имя Лизы приходит письмо от судебного следователя, в котором сообщается, что

ее законный муж жив, и что она обвиняется в двоемужестве. Лизу и Виктора вызывают на допрос, проводят очную ставку с Федей. Вскоре начинается громкий судебный процесс, положительным решением которого может быть лишь расторжение брака Лизы и Виктора и восстановление семейного союза Протасовых. Не желая вновь связывать себя с оставленной им женой и ломать счастье Лизы и Виктора, Федя застреливается в коридоре зала суда, превращая мнимое самоубийство в реальное.

Таким образом, семейный конфликт и события в семье Протасовых становятся достоянием общественности, проблема развода и отношений между супругами принимает социальный характер, что в целом свойственно драме как жанру. Сказанное позволяет отметить, что в своей жанровой структуре пьеса «Живой труп» имеет также черты *социальной драмы*.

Самоубийство Федора Протасова в финале драмы окрашено сильным *трагическим* пафосом. Будущий «благополучный» исход суда неприемлем для героя: Лиза и Каренин любят друг друга и ждут ребенка, а сам Протасов понимает, что, как и раньше, не будет счастлив с Лизой и не сделает счастливой ее. Все это подталкивает его к реальному самоубийству. Возникает своеобразный парадокс: «преступный» брак Лизы и Виктора стал таковым потому, что Протасов не лишил себя жизни, как и обещал, т. е. не совершил другого преступления. Это подчеркивает жестокую власть закона, подавляющую и искажающую истинные моральные ценности. В поступке Федора Протасова воплощается архетип жертвенности, свойственный трагедии как жанру [см. Тмарченко 2011: 179]. Своей смертью герой восстанавливает утраченное равновесие, его самоубийство становится благородным и жертвенным поступком и одновременно – осуждением лживой общественной морали и жестокости закона, который насильно разлучает счастливую семью и соединяет чуждых друг другу людей. Это позволяет отметить, что в драме «Живой труп» обнаруживаются черты *трагедии*.

Таким образом, пьеса «Живой труп» имеет ярко выраженные черты *социальной и психологической драмы*: общественные противоречия сочетаются с личными переживаниями героев, что приводит к глубокому раскрытию их характеров.

ров. Самоубийство Федора Протасова окрашено сильным *трагическим* пафосом: герой, убивая себя, жертвует собой ради семейного счастья близких ему людей и одновременно бросает вызов обществу, становясь таким образом лицом исключительным, не желающим участвовать в «общественной лжи». Толстой подчеркивает контраст между главным действующим лицом – презираемым обществом падшим человеком, способным на самопожертвование, и остальными персонажами, чья «правильность» – лишь мнимая внешняя оболочка. Данный контраст обнажает, с одной стороны, несовершенство общества, с другой – несовершенство человеческой природы в целом, что также позволяет нам отметить ярко выраженный трагический пафос драмы.

2.4. Жанровое своеобразие пьес Л.Н. Толстого для народных театров, неоконченных пьес, драматических набросков и замыслов

Помимо реалистичности, верной техники, значительности содержания и искренности автора, драматическое произведение, по мнению Л.Н. Толстого, должно обладать еще одним важным свойством – доступностью. «Толстой разделял мысль Островского о том, что все другие произведения пишутся, как правило, для небольшого круга людей, а драматические – для всего народа... Именно поэтому Толстой горячо поддержал возникшие в 80-е годы... народные театры, одобрял все здоровые и ценные начинания в других театрах, в частности в Московском художественно-общедоступном театре» [Основин 1982: 7]. В противоположность народному искусству писатель выделял искусство для господ: малодоступное, нереалистичное, вычурное, усложненное по форме, но пустое по содержанию – искусство, созданное не для просвещения и духовного обогащения, а для развлечения. Именно в искусственности и безыдейности обвинял Л.Н. Толстой многих драматургов.

Возможность непосредственного обращения к простым людям благодаря народным театрам вдохновила писателя на создание нескольких драматических произведений: «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» (1886 г.),

«Аггей» (1886 г.), «Петр Хлебник» (1894 г.) и «От ней все качества» (1910 г.), две из которых («Аггей» и «Петр Хлебник») остались неоконченными. Для всех этих пьес характерны небольшой объем, простота сюжета и ярко выраженное дидактическое начало. Рассмотрим их жанровое своеобразие.

Пьеса «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» является драматическим переложением рассказа «Как чертенок краюшку выкупал», над текстом которого Толстой работал также в феврале-марте 1886 г. [Сизова 2013: 194]. «Первый винокур» занимает в драматургии писателя особое место: автор отступает от своего излюбленного метода (реализм) и создает драматическое произведение, в котором наглядно фигурирует нечистая сила.

Основой для сюжета как рассказа, так и пьесы послужили белорусская и татарская легенды «о происхождении хлебного вина» [ПСС, т. 25: 723]. Опора на фольклорные источники, ориентация на представление пьес на сцене народных театров свидетельствует о народном характере пьесы. Жанр «Первого винокура» традиционно обозначается как *комедия* [там же]. Пьеса содержит множество комедийных моментов. Так, комичен допрос чертенка старшим чертом:

«Старшой. <...> Давай отчет, много ли ты за эту неделю мужиков забрал?

Мужицкий чертенок (*плачет*). Ни одного!

Старшой. Что? Ни одного! Как ни одного? Что же ты делал? Где же ты болтался?

Мужицкий чертенок (*хныкает*). Не болтался я; все время из кожи вон бился, да ничего сделать не могу. Вот у одного из-под носу последнюю краюшку украл, и то не обругал, а велел съесть на здоровье.

Старшой. Что?.. Что... ты бормочешь? Высморкайся да расскажи толком, а то ничего от тебя и не разберешь» [Толстой 1982: 9].

С комедией жанр пьесы сближает и яркая характерность героев. Так, мужицкий чертенок в начале действия подчеркнута неуклюж, жалок, но хитер. И по мере того как он все более подчиняет себе мужиков с помощью спиртного, становится все более увереннее и смелее. Старшой черт строг, но справедлив: в конце

пьесы он, как и обещал, награждает чертенка заслуженной краюшкой. Характеры крестьян также меняются: увлекаясь спиртным, герои все больше теряют нравственный облик, становятся то хитрыми и льстивыми, то злыми, а затем и вовсе падают и валяются подобно свиньям – в них попеременно просыпается то лисья, то волчья, то свиная кровь. Изменчивость характеров действующих лиц свидетельствует о том, что перед нами неклассический образец комедийного жанра: в классических комедиях характер героя стабилен и не развивается (см. § 1.3.).

В своей жанровой структуре пьеса «Первый винокур» имеет и признаки драмы. Это нашло отражение в проблематике пьесы. Толстой убедительно показывает: ничто так не губит стойкого в нравственном отношении крестьянина, как пьянство. Финал пьесы подчеркнута драматичен: поначалу неподдававшиеся чертенку мужики все же оказались подвластны нечистой силе благодаря вину. Пьеса заставляла зрителей не только смеяться, но и задуматься. Неслучайно премьеру спектакля «Первый винокур» в балаганном театре (с. Александровское под Петербургом, лето 1886 г.), несмотря на дождливую погоду, пришлось посмотреть более 3000 рабочих, и зрители долго обсуждали увиденное [Толстой 1982: 491]. Сказанное позволяет отметить, что «Первый винокур» является *комедией с элементами драмы*. Пьеса имеет богатую сценическую историю и еще при жизни автора пользовалась успехом у народного зрителя.

Творческим импульсом для создания драматической обработки легенды об Аггее послужило знакомство Толстого с двумя вариантами данной легенды, изданной в сборнике А.Н. Афанасьева «Народные русские легенды» под заглавиями «Повесть о царе Аггее и како пострада гордостью» и «Гордый богач» [ПСС, т. 26: 855]. Первый вариант имеет книжное происхождение и был написан на церковнославянском языке, второй вариант – запись устного изложения легенды. В своей драматической обработке Толстой объединил оба эти варианта и дополнил их собственными сценами и эпизодами.

Пьеса носит ярко выраженный *сатирический* характер: услышав во время церковной службы из уст дьякона слова из Евангелия о том, что нищие будут блаженны, а богатые утратят свое богатство [Лк 6: 24-25], пан разозлился и вы-

рвал из Библии страницы с указанными стихами. Посреди чистого неба ударяет гром и молния – предвестники грядущего наказания, – однако пан не пугается и велит народу собираться на охоту. Вскоре наступает расплата за гордость: во время охоты, погнавшись за оленем, пан оказывается в лесу и, заблудившись, набредает на разбойников, которые избивают, раздевают его и привязывают к дереву. Далее следует череда нужды и унижений, пока наконец герой вместе с нищими не оказывается на своем же панском дворе и не видит себя же в окне. Оказывается, что ангел принял образ пана и поселился в его доме, поэтому все, кто встречал настоящего пана, не признавали его. Ангел в образе пана приказывает принять обнищавшего пана отдельно. И когда тот смиряется со своей участью нищего, раздается голос, объясняющий герою смысл произошедшего с ним. Пан отвечает, что он покался в своей гордости и больше не будет жить как раньше. После этого герой переодевается и вновь становится паном.

Сатирический пафос пьесы проявляется в речи героев. Так, испытывая нужду, пан нанимается в работники. Однако делать герой ничего не умеет. Когда вместе с бабой хозяина он чистит навоз, баба, замечая его неумелость, произносит: «Вишь, безрукой, и вилы-то взять в руки не умеет. (*Отнимая вилы.*) Дай, я сама; *точно пан*» [там же, с. 460]. В данном контексте слово *пан* приобретает уничижительный оттенок и подчеркивает избалованность и неприспособленность героя к жизни. В реплике хозяина данное слово приобретает значение ругательства: «Что? К бабе моей ладишься? Я те полажу. Вон! *Пан ты этакой!*» [там же, с. 461]. Этими словами хозяин прогоняет пана со двора. Происходит изменение ситуации с точностью до наоборот: слово, которое раньше подчеркивало социальный статус героя и возвышало его в глазах окружающих и в своих собственных, теперь уязвляет его гордость и самолюбие.

Упоминание героя о том, что он пан, не приносит ему ожидаемого почтения и уважения со стороны окружающих. Наоборот: указание на высокий социальный статус персонажа служит поводом для отказа в помощи. Так происходит во время появления пана в селе (картина седьмая, первая сцена):

«П а н . Ну хорошо, что на дорогу выбрался. Теперь дойду до дома. Там узнают. А то сколько ни говорил, что я пан, никто не верит. Только ругаются. Если не скажу, так подадут, а скажу, так прогонят. И нынче ничего не ел. Не стану уж говорить. (*Подходит к избе, стучится.*) Дайте поесть.

Отворяется окно.

Б а б а . Много вас тут шляется! Вишь, здоровый какой, работать бы мог – просит.

П а н . Да я не нищий, я пан.

Б а б а . А пан, так нечего под окном стучать! (*Захлопывает окно.*)» [там же].

Важное место в создании образа пана и в отражении сатирического начала пьесы занимают характеристики, данные ему другими персонажами. Например, 3-м слугой: «Мало ли через него слез льются. Петра забил. У Семена жену отнял. У Федора дочь. Люди мучаются, клянут его, а он знай веселится. С утра до вечера пьет, гуляет, за охотой ездит. А нищему никогда гроша не подал и на двор не пускает. И как только бог грехам терпит» [там же, с. 453]. Личность героя обозначена в крайне негативных тонах: по характеру данной реплики мы можем судить масштаб беззаконий, совершаемых паном, и тот градус ненависти, который испытывают к нему его подчиненные. 1-й разбойник с помощью сравнения также дает точную характеристику пану: «Такой же, как мы, разбойник, только другого манера» [там же, с. 456]. Таким образом, персонаж приравнивает пана к людям своего круга, подчеркивая незаконность его действий и образа жизни. Сказанное еще раз подчеркивает, что перед нами – *сатирическая комедия*, первоисточником которой послужила древняя легенда о гордом царе Аггее.

Пьеса «Аггей» осталась неоконченной: в 1886 г. в журнале «Русская мысль» было опубликовано «Сказание о гордом Аггее» В.М. Гаршина – литературная обработка того же сюжета, над которым работал Л.Н. Толстой. Ознакомившись с публикацией, Толстой с одобрением отозвался о ней, порекомендовал напечатать ее и в издательстве «Посредник», а работу над своей драматической обработкой прекратил. Однако, помимо этой, внешней причины прекращения работы над

пьесой, была еще причина внутренняя, творческая: «Толстой не мог закончить ее по тому плану, который им обозначен в наметке десятой картины, – отмечает К.Н. Ломунов. – Показать мгновенное нравственное перерождение пана с той же силой реалистической убедительности, с какой показаны в первых девяти картинах самодурство, жестокость, подлость и прочие его “доблести”, невозможно. Из реалистического плана пьеса к финалу переходит в план отвлеченно-мистический. Как можно связать эти два плана? Пьеса раскололась на две явно несоединимые части. Либо надо было изменить первую половину пьесы, либо не написать второй» [Ломунов 1956: 299]. Поэтому пьеса завершается начальной ремаркой к десятой картине: «Большой стол великолепный. Сидят нищие, и пан с женою служат им» [Толстой 1982: 463].

Источником пьесы «Петр Хлебник» «послужило “слово” о Петре Мытаре александрийского патриарха Иоанна Милостивого, вошедшее в сборник Дмитрия Ростовского “Четьи-Минеи”» [ПСС, т. 29: 433]. Пьеса задумывалась Толстым как *народная драма* [там же] и, несмотря на то, что работа над ней не была завершена, черты народной драмы в пьесе «Петр Хлебник» явно прослеживаются.

Действие драмы происходит, согласно ремарке Толстого, в Сирии в III столетии [Толстой 1982: 464]. Петр Хлебник, один из самых богатых людей города, отличался особой скупостью и никогда не подавал милостыню нуждающимся. Один странник поспорил с нищими, что выпросит у Петра подаяние. Завидев его, герой несколько раз падает перед ним на колени, пока наконец Петр не бросил в него хлебом из корзины, которую рядом с ним нес его раб. Таким образом, странник выигрывает спор. Петра поражает тяжелая болезнь. Чувствуя приближение смерти, герой с ужасом понимает, что кроме хлеба, случайно брошенного в странника, за всю жизнь он не сделал ни одного доброго дела. Петр полностью переосмысливает свою жизнь и начинает раздавать накопленные им богатства нуждающимся. Однако против его щедрости выступает жена. Не имея возможности полностью раздать свое имение, Петр велит своему рабу Елизару продать его в рабство, а вырученные деньги раздать нищим. На невольничьем рынке его покупает египтянин, Петр старательно служит своему хозяину, дела египтянина

процветают. Прошло восемь лет. В гостях у египтянина оказываются купец и врач, лечивший Петра во время его тяжелой болезни. Гости рассказывают удивительную историю о Петре и в прислуживающем им рабе узнают его. Петр убегает из дома, а немой привратник, служащий в доме египтянина, внезапно обретает речь. Произошедшее чудо убеждает героев в святости Петра.

Динамичность действия, частая смена картин свидетельствует о близости данной пьесы вертепным представлениям: Толстой хорошо знал специфику и возможности народного театра и умело их использовал в своем драматическом творчестве. Очевидно, что данное драматическое произведение не о крестьянах, но для крестьян, ее адресованность народу несомненна. С народными пьесами драму «Петр Хлебник» также сближает четко обозначенная мораль: жизненный путь и деятельность Петра Хлебника является ярким образцом пути покаявшегося грешника, который полностью изменил свою жизнь и обрел святость. Идейное содержание пьесы направлено на то, чтобы пробудить в зрителях щедрость, доброту и любовь к ближнему.

Драма «Петр Хлебник» осталась незаконченной. В 1894 г. в семействе Толстых планировалось разыграть ее силами крестьянских мальчиков и младших детей Л.Н. Толстого. Писатель даже надиктовал полный текст драмы своей дочери Марии Львовне. Однако на этом дальнейшая работа над пьесой прекратилась, и яснополянский спектакль не состоялся. Но в 1918 г. драма была поставлена В.Э. Мейерхольдом в Александринском театре [Толстой 1982: 501]. Это как раз тот редкий случай, когда неоконченное драматическое произведение Толстого обрело сценическое воплощение.

Появление пьесы «От ней все качества» (первоначальное название «Долг платежом красен») «связано с любительскими спектаклями для крестьян, которые устраивались с 1910 г. в Телятинках на хуторе В.Г. Черткова (сыном Черткова, В.Ф. Булгаковым и др.)» [ПСС, т. 38: 557]. Жанр пьесы традиционно обозначается как *комедия* [там же]. С этим жанром пьесу сближают подчеркнутые характеры действующих лиц. Например, 70-летняя старуха Акулина охарактеризована автором так: «еще бодрая, степенная, старого завета» [Толстой 1982: 335], ее 35-

летний сын Михайла – «страстный, самолюбивый, тщеславный, сильный» [там же]; Марфа, 32-летняя жена Михайлы, «ворчливая, говорит много и быстро» [там же], 50-летний десятский Тарас, напротив, «степенный, говорит медленно, важничает» [там же], а 40-летний прохожий – «вертлявый, худой, говорит значительно. В пьяном виде особенно развязен» [там же]. Яркие характерные черты имеют даже эпизодические персонажи. Например, 40-летний друг Михайлы Игнат, с которым герой пьяным возвращается из города, имеет характеристику «балагур, веселый, глупый» [там же], а сосед, зовущий утром Михайлу ехать «*по дрова*» и помогающий догнать прохожего, имеет такую черту характера, как суетливость [там же]. Характерных черт лишена только 10-летняя дочь Марфы и Михайлы Парашка, у которой нет реплик. Автор вводит персонажа-ребенка, чтобы отразить, насколько трудно Марфе одной справляться со всеми домашними делами: девочка помогает маме убаюкивать кричащего в люльке ребенка.

Атмосфера действия драматического произведения «От ней все качества» проникнута напряженностью. Пьеса начинается с того, что Марфа и Акулина занимаются домашними делами («Старуха Акулина прядет; хозяйка Марфа месит хлебы; девочка Парашка качает люльку» [там же]) и ожидают возвращения Михайлы, который поехал в город продавать сено. Марфа, измученная постоянными хлопотами и заботами по хозяйству, испытывает усталость, раздражение и вдобавок опасается, что муж приедет пьяным. Десятский Тарас приводит в избу на ночлег прохожего, что вызывает еще большее раздражение Марфы. Ее опасения оправдываются: Михайла возвращается пьяным и, как уже неоднократно случалось, рассердившись, начинает бить супругу. Тревожное ожидание, возвращение пьяного мужа домой, рукоприкладство по отношению к жене – эти сюжетные ходы обнаруживаются и в драме «Власть тьмы». Однако если Аким предпочитает не вмешиваться в семейные дела Никиты и, выразив сыну свое неприятие его образа жизни, спешит покинуть дом, то в пьесе «От ней все качества» прохожий заступается за Марфу и подставляет Михайле свое лицо для ударов. Необычное поведение героя останавливает рассерженного мужа, он прощает жену и угощает прохожего спиртным. Таким образом, напряженность атмосферы действия и особое

внимание автора к особенностям быта (герои и совершают бытовые действия, и ведут разговоры на бытовые темы: о делах, покупках и т. д.) свидетельствуют о наличии в структуре пьесы элементов бытовой драмы.

Судьба прохожего безрадостна: герой осваивал кузнечное и столярное дело, был машинистом, но «сбился», пристрастился к спиртному, стал участвовать в революционном движении, бывал в тюрьме. Прохожий потрепан, беден и в нетрезвом виде способен на кражу, о чем свидетельствует его реплика, когда он рассказывает о людях, склонных к воровству в состоянии опьянения: «Есть такие люди, субъекты, значит, что вовсе от ней рассудка лишаются и поступки совсем несоответствующие производят. Пока не пьет, что хошь давай ему, ничего чужого не возьмет, а как выпил, что ни попади под руку тащит. И били сколько, и в тюрьме сидел. Пока не пью, все честно, благородно, а как выпью, как выпьет, значит, субъект этот, сейчас и тащит что попало» [там же, с. 338]. Очевидно, что герой проговаривается: внезапное изменение глаголов с третьего лица на первое и обратно свидетельствует о том, что прохожий, начав рассказывать о неких «субъектах», переходит на рассказ о себе, но потом резко «спохватывается» и вновь начинает говорить о третьих лицах. Автобиографичность его слов подтверждается дальнейшими событиями пьесы: проснувшись утром, герои обнаруживают, что прохожий ушел, а привезенная Михайлой из города покупка пропала. Сказанное свидетельствует о нравственной проблематике пьесы: Толстой затрагивает проблемы воровства и пьянства, показывает, как человеку, подверженному пороку, трудно устоять перед соблазном совершить преступление. Важно также отметить, что в описании поступка прохожего отсутствует сатирический подтекст. Данные особенности содержания и сюжета пьесы также указывают на ее близость жанру драмы.

С драмой пьесу «От ней все качества» связывает и отсутствие ярко выраженных комических приемов в репликах действующих лиц. По-своему необычна и комична речь прохожего: из-за недостатка образования герой искажает многие слова иноязычного происхождения. Лексемы приобретают просторечный оттенок и создают особую речевую колоритность и характерность данного образа: *перда-*

гогия (педагогика), *кальера* (карьера), *ливольвер* (револьвер), *аграмадный* (огромный), *аграмарный* (аграрный) и др. (подробнее см. § 3.1.2.). Прототипом указанного персонажа послужил некто Кочетыгов и еще один посетитель дома Толстого, имя которого осталось неизвестным [ПСС, т. 38: 557-558]. Именно знакомство и общение с Кочетыговым послужило для писателя новым творческим импульсом к возобновлению работы над начатой им комедией из народной жизни, которая в дальнейшем получила название «От ней все качества». Из его речи в реплики прохожего «перекочевали» многие выражения и формы слов («*сила енерции*» и др. [там же, с. 558]). Речь же остальных персонажей лишена ярких комедийных черт. Так, в репликах Игната неоднократно встречается поговорка «*едрена палка*», однако назвать данную особенность речи героя ярким комедийным приемом трудно. Сказанное подчеркивает, что назвать пьесу «От ней все качества» чисто комедийной затруднительно: перед нами не чистый и яркий образец комедийной драматургии, а пьеса со сложной жанровой структурой, в которой сочетаются черты комедии и драмы.

Рассмотрим далее событийные и сюжетные особенности пьесы. Вместе с соседом Михайла догоняет прохожего и возвращает в дом. Сосед предлагает отвести вора к старосте или уряднику, однако Михайла, подумав, неожиданно решает проявить благородство и, сказав прохожему «*слово... чтоб он почувствовал*» [Толстой 1982: 346], отдает ему украденный им чай и сахар и отпускает. Неожиданная благополучная развязка сближает жанр данного произведения с комедией.

Прохожий, тронутый добротой Михайлы и терзаемый угрызениями совести, оставляет сверток на столе и, плача, покидает избу. Обратим внимание на реплики персонажей в финале пьесы после его ухода:

«С о с е д . А ж заплакал, сердешный.

М и х а й л а (*жене*). А ты меня учить хочешь.

А к у л и н а . Тоже человек был.

М а р ф а . Спасибо чай не унес, а то бы и на заварку не было» [там же, с. 346].

Слезы прохожего вызывают сочувствие и сострадание. Однако последняя реплика Марфы снимает драматизм и возвышенный пафос сцены и переводит действие в бытовой план. Данная черта также свойственна комедийным пьесам.

Таким образом, подчеркнутая характерность действующих лиц, внезапная благополучная развязка и снижение драматического пафоса в финале пьесы указывают на ее комедийные особенности. Однако напряженная атмосфера действия, отсутствие ярко выраженного языкового комизма, точное отражение быта и речевых особенностей героев из описываемой автором среды свидетельствуют о наличии в структуре пьесы элементов драмы. С драмой жанр пьесы сближает и характер изображения прохожего: он не планирует обворовывать приютивших его людей, а совершает кражу после употребления спиртного. В своем бедственном положении персонаж несчастен и жалок. Он не является отъявленным злодеем: это глубоко страждущий человек, подверженный пьянству и воровству и находящийся в состоянии крайней нищеты. Герой не лишен и положительных качеств: то, что он не позволил Михайле избить жену, свидетельствует о его силе, смелости и мужественности. Поэтому персонаж вызывает скорее сочувствие и сострадание, чем смех, а пробуждение подобных чувств нехарактерно для комедийных произведений. Данные черты указывают на особую жанровую природу пьесы «От ней все качества» и позволяют отметить, что это драматическое произведение является *бытовой драмой-комедией*.

Особое место среди драматических произведений Л.Н. Толстого в жанровом отношении занимает сцена «Проезжий и крестьянин» (1909 г.). Различные исследователи относят данное произведение к прозе, отмечая, что «Проезжий и крестьянин» – это *рассказ* [Миленин 2016: 159], *рассказ-очерк* [Нестеренко 1990: 90]. Показательно и то, что в собрании сочинений в 22 т. сцена «Проезжий и крестьянин» не вошла в одиннадцатый том наряду с другими драматическими произведениями, а была включена в четырнадцатый том вместе с произведениями автора, написанными в 1903-1910 гг. Однако отсутствие прямой авторской речи, наличие ремарок и реплик героев указывают на то, что перед нами все же пьеса.

Сказанное свидетельствует об особой жанровой природе и неоднозначности оценки жанра данного произведения.

11 сентября 1909 г. писатель «набросал в художественной форме свой разговор с крестьянами о причинах их бедственного положения и о средствах избавления от него» [ПСС, т. 37: 405], однако позже исключил из диалога все автобиографическое, и форма произведения «перестраивается с разговора автора с крестьянами на разговор “приезжего” с крестьянином» [там же]. Вскоре в слове *приезжий* было сделано исправление, и в окончательной редакции сцена получила название «Проезжий и крестьянин».

Наличие библеизмов (проезжий зачитывает крестьянину фрагменты из Евангелия о запрещении клятвы [Мф. 5: 33, 38], гнева, а также о любви к врагам [Мф. 5: 43-44]) подчеркивает мировоззренческий характер сцены. Проезжий объясняет крестьянину, почему, по его мнению, народ так плохо живет и дает советы, как исправить положение: нужно не наниматься на работу к помещикам и не охранять помещичью землю, не ходить в солдаты и не принимать присяги, не судиться, не платить податей, не подчиняться никакой власти, а жить согласно заповедям Божиим. Важно отметить, что пьеса имела и второе название – подзаголовок «Путь освобождения» [Ломунов 1956: 416]. Сказанное подчеркивает философско-публицистический и программный характер произведения. Данная черта сближает сцену «Проезжий и крестьянин» с философскими сочинениями, написанными в драматической форме (в частности, с «Городом солнца» Т. Кампанеллы).

Важной особенностью творческой судьбы данного произведения является отсутствие сценической истории. Не исключено, что попытки сценического воплощения диалога предпринимались, однако, очевидно, громкого успеха они не имели. Пьеса также лишена действия: герои только ведут беседу, а драматические произведения, в которых отсутствует действие, несценичны. Это свидетельствует о том, что Толстой писал «Приезжего и крестьянина» не для постановки на сцене, а для того, чтобы зафиксировать в художественной форме мысли, возникшие у него после общения с крестьянами. Драматическая форма была выбрана им, что-

бы убрать из текста все лишнее (в том числе авторскую речь) и сконцентрировать внимание читателей на содержании беседы героев. Этим объясняется и лаконичность сцены. Важно и то, что данное драматическое произведение, как и «От ней все качества», было выпущено большим тиражом в издательстве «Посредник» и по низкой цене распространялось среди крестьян, что также указывает ориентацию автора прежде всего на читателя, а не зрителя народных представлений. Следовательно, «Проезжий и крестьянин» является ничем иным как *пьесой для чтения*. Однако данная характеристика еще не является жанровой: каждая пьеса для чтения имеет более узкую жанровую соотнесенность (например, не предназначавшаяся изначально для постановки пьеса «Фауст» И.В. Гёте является трагедией). Сцену «Проезжий и крестьянин» трудно отнести к какому-либо конкретному драматическому жанру: с драматургией данное произведение связывает только выбранная автором форма драматического диалога. Дж.А. Каддон дает следующие определения драматического диалога: «(а) речь персонажей в любом типе нарратива, рассказа или пьесы; (b) литературный жанр, в котором “характеры” обсуждают какой-то предмет» [Cuddon 1992: 239]. Второе значение вполне применимо к жанровой характеристике сцены «Проезжий и крестьянин». Следовательно, с точки зрения жанра данное произведение является *драматическим диалогом*. Учитывая его содержание, стоит отметить, что данный диалог носит социальный и философско-публицистический характер.

Рассматривая неоконченные произведения, наброски и замыслы драматических произведений Л.Н. Толстого, следует отметить, что говорить об их жанровой самостоятельности и завершенности невозможно. Мы можем лишь проследить и уловить направление мысли автора, его потенциальное желание создать пьесу того или иного жанра. Не исключено, что в процессе дальнейшей работы над текстами изначальный авторский замысел мог измениться, и комизм или драматизм той или иной пьесы мог приобрести особые и новые черты.

В 1856 году у Л.Н. Толстого возникает первый замысел драматического произведения: *сатирической комедии*, в которой главной целью автора было показать «окружающий разврат в деревне» [ПСС, т. 7: 379]. До нас дошли только

наброски двух ее вариантов – «Дворянское семейство» и «Практический человек». Конфликт пьесы сводился к столкновению двух братьев, Анатолия и Валерьяна, и предполагал глубокое психологическое раскрытие этих образов.

От следующего драматического замысла тоже сохранилось два наброска: «Дядюшкино благословение» и «Свободная любовь». Главными героями являлись две женщины: «Лидия – эмансипированная столичная 30-летняя дама, сторонница жорж-сандовских идей о правах женщин и свободной любви. Ей противостоит ее дальняя родственница Ольга – наивная молодая девушка, только что приехавшая в столицу из провинции» [Основин 1982: 13]. Ревность столичной дамы к молодой родственнице является основой конфликта комедии. «Поклонники Лидии начинают засматриваться на Ольгу» [Ломунов 1956: 83], поэтому Лидия стремится как можно скорее избавиться от соперницы, выдав ее за кого-нибудь замуж. Оба наброска носят характер *сатирического* обличения представителей аристократического общества. Но в узкой задаче осмеять идею женской эмансипации автор усмотрел провал своего произведения и вскоре отказался от завершения работы над пьесой.

Первым драматическим произведением, написанным целиком в черновом варианте, является комедия «Зараженное семейство» (1864 г.). Она, по признанию автора, была «написана в насмешку эмансипации женщин и так называемых нигилистов» [цит. по: Основин 1982: 13]. Пьеса отличается обилием развернутых реплик и монологов персонажей, которые существенно замедляют драматическое действие: Л.Н. Толстой только начинал осваивать драму как род литературы, и указанная черта свидетельствует о влиянии эпической манеры писателя на его драматургическое творчество. Комедия носит ярко выраженный *сатирический* характер. Показательна в этом отношении эволюция названия комедии: «Новые люди» – «Современные люди» – «Старое и новое» – «Зараженное семейство». Поскольку в 60-е гг. XIX в. вокруг освободительной реформы крестьян вспыхнули ярые споры среди разночинцев и дворян-либералов, Л.Н. Толстой очень спешил с постановкой пьесы, желая немедленно высказать свое мнение в решении данного вопроса. Побывав в Москве и договорившись с режиссером Малого теат-

ра А.Ф. Богдановым о постановке комедии в его бенефис, Л.Н. Толстой встретился с А.Н. Островским и прочитал ему свое произведение. «Щадя самолюбие начинающего драматурга... Островский сказал автору, что в его комедии “мало действия и ее надо доработать”, а в письме Некрасову от 7 марта 1864 г. сообщал: “...утащил меня к себе Л.Н. Толстой и прочел мне свою новую комедию; это такое безобразие, что у меня положительно завяли уши от его чтения...” [цит. по: Ломунов 1956: 88]. Л.Н. Толстой, обеспокоенный замечаниями драматурга, стал исправлять комедию и вскоре обнаружил, что написал пьесу-однодневку. Позже в дневниковых записях Л.Н. Толстой с иронией вспоминал о своей комедии и благодарил А.Н. Островского за то, что тот уберег его от постановки.

Под впечатлением от романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» и Н.Г. Чернышевского «Что делать?» Л.Н. Толстой пишет комедию «Нигилист» (1866 г.), которая, как и комедия «Зараженное семейство», была направлена против нигилизма и носила *сатирический* характер. Позднее Л.Н. Толстой потерял интерес к своим «антинигилистическим» опусам (при жизни писателя они не издавались), и пьеса так и осталась неоконченной.

И наконец, важное место среди неоконченных пьес в драматургическом творчестве Л.Н. Толстого занимает драма «И свет во тьме светит», над которой писатель работал с 1880-х гг. до конца жизни. В основу сюжета и конфликта пьесы легли религиозные и мировоззренческие противоречия автора. Глава дворянского семейства Николай Иванович Сарынцев, обеспокоенный поиском смысла жизни, увлекается религией, усиленно изучает Библию. Герой, ранее равнодушный к церковной жизни, активно участвует в церковных таинствах, общается со священниками и монахами, однако вскоре разочаровывается в церкви и, считая, что она искажает учение Христа, в своих духовных поисках начинает ориентироваться на собственное понимание текстов Евангелия. Сквозь призму учения Христа Николай Иванович переосмысливает пройденный жизненный путь и, презирая праздный образ жизни дворянства, богатство которого основано на угнетении и порабощении крестьян, прощает крестьянам арендную плату и вступает за них в судебных тяжбах, связанных с порубкой деревьев в барском лесу. Не в силах

жить по-старому, герой желает избавиться от большей части имущества, отдать крестьянам землю и оставить для себя и близких лишь самое необходимое. Идеи и устремления Сарынцева не находят поддержки в семье. Герой, чувствуя свое отчуждение, предпринимает попытки уйти из дома, отказывается от ведения дел, переписывает имение на жену. Единственный человек, разделявший идеи Николая Ивановича, молодой князь Борис Черемшанов, став новобранцем, отказывается принять военную присягу, за что его определяют в сумасшедший дом, а позже – в дисциплинарный батальон. На фоне непонимания, разногласий, а также несчастий, постигающих близких главного героя, все более отчетливо проявляется одиночество и внутренняя драма самого Сарынцева.

Духовные переживания главного героя пьесы, его острые идейные и мировоззренческие противоречия, а также глубокий драматический авторский пафос свидетельствуют о том, что перед нами – *драма*. Сосредоточенность на внутреннем мире героя, его размышлениях и духовных поисках, которые находят отражение в его поведении и поступках, подчеркивают, что данная драма является *психологической*.

Как и главные драматические произведения Л.Н. Толстого («Плоды просвещения», «Власть тьмы» и «Живой труп»), драма «И свет во тьме светит» по своему художественному методу является *реалистической*. Пьеса тесно связана с биографией самого писателя: в ней нашли отражение его духовные искания, разлад в семье и попытка первого ухода из дома. Как и в «Плодах просвещения», прототипами многих персонажей послужили реальные люди, знакомые и близкие самого Л.Н. Толстого: С.А. Толстая (М.И. Сарынцева), Александр Петрович Иванов, бывший офицер, переписчик Толстого, впоследствии ставший босяком (в пьесе – Александр Петрович). В репликах Николая Ивановича Сарынцева писатель отразил многие собственные мысли и переживания, связанные с изменением отношения к церкви и дворянскому образу жизни. Однако необходимо отметить, что указанная драма «отражает события жизни Толстого в самых широких, типизированных обобщениях. Поэтому было бы грубой ошибкой отождествлять пол-

ностью содержание драмы с жизнью Толстого, его семьи и окружающих» [ПСС, т. 31: 291].

Подобно «Власти тьмы», драма «И свет во тьме светит» носит *религиозно-мировоззренческий* характер, что нашло отражение в сюжете и конфликте пьесы и подчеркивается обилием библеизмов (примеры см. в § 3.2.1.) и лексем, связанных с религией, которые неоднократно повторяются в речи различных персонажей: *Бог, Евангелие, Христос, христианство, нагорная проповедь, церковь, учение церкви, Святые Отцы* и др.

От классических образцов жанра данную пьесу отличает необычная композиция: как и в «Живом труп», наблюдается частая смена сцен. Толстой таким образом нарушает классические драматургические принципы единства места и времени, что отразилось и в двух других известных драмах писателя («Власть тьмы», «Живой труп»). Данная черта свидетельствует о преемственности композиционных приемов автора и о сформированности традиции собственного драматургического стиля.

Как и в других пьесах, где описывается жизнь дворян, в драме «И свет во тьме светит» представители высшего сословия редко наделяются индивидуальными речевыми чертами (подробнее об этом см. в § 3.2.2.). Тем не менее отдельные яркие речевые характеристики все же обнаруживаются. В первую очередь это относится к персонажам из духовенства. Так, реплики молодого священника Василия Никаноровича содержат множество вводных конструкций: *так сказать, можно сказать, как говорится, что ли* и др. Указанные конструкции передают неуверенность героя: он прочел книгу Э. Ренана «Жизнь Иисуса», которую ему дал Сарынцев, и его вера в правильность церковного учения пошатнулась. Вот показательные примеры:

«Священник. Я к Николаю Ивановичу, *так сказать*, книжку принес. <...> это господина Ренана, *так сказать*, сочинение «Жизнь Иисуса». <...>

Александра Ивановна (*презрительно*). <...> Что же, вы согласны с Николаем Ивановичем и с господином Ренаном?

Священник. Конечно, не согласен. Если бы, *так сказать*, я был согласен, то не был бы, *как говорится*, служителем церкви.

Александра Ивановна. А если вы, как говорится, служитель церкви верный, то что же вы не убедите Николая Ивановича?

Священник. У каждого, *можно сказать*, свои мысли об этих предметах, и Николай Иванович много, *можно сказать*, справедливо утверждают, но в главном заблуждаются, насчет, *можно сказать*, церкви.

Александра Ивановна (*презрительно*). А что же много справедливо утверждают Николай Иванович? Что ж, справедливо то, что, по нагорной проповеди, надо раздавать свое имение чужим, а семью пустить по миру?

Священник. Церковь освящает, *что ли*, так сказать, семью, и отцы церковные благословляли, *что ли*, семью, но высшее совершенство требует, *так сказать*, отречения от земных благ.

Александра Ивановна. Да, подвижники так поступали, но простым смертным, я думаю, надо поступать просто, как подобает всякому доброму христианину» [Толстой 1982: 200-201].

В репликах Александры Ивановны отражены презрение и упрек: в одной из них она сознательно перенимает вводную конструкцию из речи собеседника («А если вы, *как говорится*, служитель церкви верный» [там же]), иронизируя по поводу неуверенности и религиозной несостоятельности священника. Героиня испытывает досаду оттого, что Василий Никанорович, вместо того чтобы повлиять на Николая Ивановича, сам увлекается его идеями.

Речь же самой Коховцевой изобилует иноязычными вкраплениями французского происхождения. Данная черта сближает речь героини с речевыми характеристиками Анны Дмитриевны Карениной («Живой труп») и Марьи Васильевны Прибышевой («Зараженное семейство»). Л.Н. Толстой отрицательно относился к обилию галлинизмов в речи и наделял подобной речевой чертой реплики персонажей, к которым не испытывал симпатий (подробнее см. § 3.2.1.). Это нашло отражение и в характеристике героини, данной автором в ремарке: «толстая, решительная и глупая» [там же, с. 196].

Итак, сделаем некоторые выводы по II главе.

Драматические произведения Л.Н. Толстого относятся к *сложножанровой драматургии*: пьесы автора сочетают в себе различные жанровые формы, синтезируя их в органичном единстве. Например, комедия «Плоды просвещения» сочетает в себе черты трех жанровых разновидностей комедии: *сатирической комедии, комедии интриги и комедии характеров*. Интригой в комедии являются проделки горничной Тани во время спиритического сеанса, благодаря которым ей удается заставить В.Л. Звездинцева подписать документ о продаже земли и таким образом помочь крестьянам совершить сделку; признаком комедии характеров является наличие у героев ярко выраженных характеристических черт (например, многословный профессор, невоспитанная и несдержанная толстая барыня, брезгливая и боязливая хозяйка дома и др.); черты сатирической комедии проявляются в обличительном пафосе «Плодов просвещения»: Л.Н. Толстой не добродушно смеется над дворянами, а высмеивает их, ставя слуг и крестьян выше своих хозяев, поскольку те сумели сохранить душевную чистоту и способность рассуждать здраво.

Комизм в пьесе Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» реализуется с помощью следующих лингвостилистических приемов:

1) языковая игра (наиболее широко представлена в речи Петрищева: в его репликах встречаются как межъязыковые каламбуры, когда, например, фамилия *Мергасов* заменяется созвучным во французском языке словосочетанием *mère Gassof* (папаша Гасов), а также внутриязыковые, среди которых обнаруживаются каламбуры, основанные на фонетическом сходстве слов и/или словосочетаний (*ножки дрожат – дрожки ножат, Кокоша-Картоша* и др.), каламбуры, возникающие благодаря многозначности слов (обыгрывание разных значений слов *зараза, материя, предложение*), создание новых слов путем сложения начала и конца других слов (*редькотиция, морковетиция*), придумывание шарад и использование прецедентного текста (цитаты из стихотворений М.Ю. Лермонтова «Родина» и А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», приведенные в комическом ключе, и др.);

2) лексический состав речи персонажей (разговорные и просторечные лексемы: *спиритичество, гипнотизатор, танцорщик, музыканщик, учительша, коклетка, патрет, фортепьяна, пузо, двистительно* и др.; диалектизмы: *хворма, хворменно, слобода, слободнее* и др.);

3) ситуативные характеристики: диалоги господ и слуг, поведение персонажей, события пьесы и т. д.

Пьеса «Власть тьмы» является *социально-бытовой и психологической драмой*, в которой ярко выражено *религиозное* начало: автор убедительно показывает, что счастье, добытое любой ценой (в том числе и с помощью преступлений), не является благом для человека. Только честный труд, вера в Бога и любовь к ближним позволяет почувствовать себя по-настоящему счастливым. Реплики Акима, обращенные к сыну, имеют характер проповеди, принародное покаяние Никиты в финале драмы – глубокий религиозный акт очищения.

Пьеса «Живой труп», как и «Власть тьмы», имеет ярко выраженные черты *социальной и психологической драмы*: общественные противоречия сочетаются с личными переживаниями героев, что приводит к глубокому раскрытию их характеров. Самоубийство Федора Протасова окрашено сильным *трагическим* пафосом: герой, убивая себя, жертвует собой ради семейного счастья близких ему людей и одновременно бросает вызов обществу, становясь таким образом лицом исключительным, не желающим участвовать в «общественной лжи». Толстой подчеркивает контраст между главным действующим лицом – презируемым обществом падшим человеком, способным на самопожертвование, и остальными персонажами, чья «правильность» – лишь мнимая внешняя оболочка. Данный контраст обнажает, с одной стороны, несовершенство общества, с другой – несовершенство человеческой природы в целом, что также позволяет нам отметить ярко выраженный трагический пафос драмы.

По своему художественному методу главные драматические произведения Л.Н. Толстого («Плоды просвещения», «Власть тьмы», «Живой труп»), а также неоконченная драма «И свет во тьме светит» являются *реалистическими* пьесами, что в целом соответствует творческой манере писателя.

В своих народных пьесах автор отступает от реалистического метода. Возможность непосредственного обращения к простым людям благодаря народным театрам вдохновила писателя на создание нескольких драматических произведений: «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил» (1886 г.), «Аггей» (1886 г.), «Петр Хлебник» (1894 г.) и «От ней все качества» (1910 г.). Для всех этих пьес характерны небольшой объем, простота сюжета и ярко выраженное дидактическое начало.

Пьеса «Первый винокур» имеет сложную жанровую структуру: с комедией ее сближает яркая характерность героев, а также наличие комедийных моментов и эпизодов. Опора на фольклорные источники, ориентация на представление пьес на сцене народных театров свидетельствует о ее народном характере. Однако в своей жанровой структуре пьеса «Первый винокур» имеет и признаки драмы, что нашло отражение в проблематике, а также в подчеркнутом драматичном финале пьесы. Сказанное позволяет отметить, что «Первый винокур» является *комедией с элементами драмы*.

Неоконченная драматическая обработка легенды об Аггее («Аггей») является *сатирической комедией*, что нашло отражение в речи героев, в особенностях образа пана (его поведении), а также в характеристиках, данных ему другими персонажами.

Неоконченная пьеса «Петр Хлебник» имеет признаки *народной драмы*, на что указывает ее адресованность простому зрителю, ярко выраженное дидактическое начало, динамичность действия и частая смена картин, характерная для вертепных представлений.

Драматическое произведение «От ней все качества» является *бытовой драмой-комедией*. С жанром комедии пьесу сближают подчеркнутые характеры действующих лиц, внезапная благополучная развязка и снижение драматического пафоса в финале; с жанром драмы – напряженная атмосфера действия, отсутствие ярко выраженных комических приемов в репликах действующих лиц и точное отражение быта и речевых особенностей героев из описываемой автором среды. Важную роль в драматизации пьесы играет образ прохожего: в своем бедственном

положении персонаж несчастен, жалок и вызывает скорее сочувствие и сострадание, чем смех, а пробуждение подобных чувств нехарактерно для «чистых» комедийных произведений.

Драматическое произведение «Проезжий и крестьянин» было написано Л.Н. Толстым для чтения, а не для постановки на сцене. По своей форме пьеса является *драматическим диалогом*, содержание которого носит социальный и философско-публицистический характер.

В неоконченных пьесах и набросках обозначились следующие жанровые особенности: «Зараженное семейство» и «Нигилист» – *сатирические комедии*, объектом осмеяния в которых выступают нигилисты; «Дядюшкино благословение» и «Свободная любовь» – также наброски *сатирической комедии*, в которой автор задумал высмеять представителей аристократического общества и идею женской эмансипации; «Дворянское семейство» и «Практический человек» – наброски *сатирической комедии*, в которой конфликт сводился к столкновению двух братьев, Анатолия и Валерьяна, и предполагал глубокое психологическое раскрытие этих образов; «И свет во тьме светит» – неоконченная *психологическая драма*, которая имеет ярко выраженный религиозно-мировоззренческий характер. Говорить о жанровой самостоятельности и завершенности набросков пьес Л.Н. Толстого невозможно. Мы можем лишь проследить и уловить направление мысли автора на начальном этапе работы, его потенциальное желание создать пьесу того или иного жанра.

ГЛАВА 3. ЯЗЫК И СТИЛЬ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО РАЗНЫХ ЖАНРОВ

3.1. Особенности речи персонажей из социальных низов в народных драмах и сатирических комедиях

3.1.1. Общие и индивидуальные речевые характеристики, используемые автором при создании образов народных персонажей

Как отмечалось ранее, в своих драматических произведениях Л.Н. Толстой характеризует персонажей через особенности их речи. В этой речевой характеристике симпатии автора в большей степени на стороне крестьян, чем дворян. «Пустое времяпрепровождение людей из “высшего общества” Толстой не преминул сопоставить в своих размышлениях с деревенским трудом» [Арденс 1962: 435]. По мнению Л.Н. Толстого, представители дворянского сословия, обладая внешней привлекательностью, богатством, умом, образованием, элегантностью и умением общаться в высшем обществе, имея возможность свободно выбирать род своей деятельности, разучились пользоваться данным правом выбора, своим социальным и культурным превосходством над «неграмотными мужиками» и вместо того чтобы развивать себя и приносить пользу Отечеству, тратят время впустую и все более погружаются в «затемнение и развращение»: увлекаются потусторонними и паранормальными явлениями («Плоды просвещения»); отходя от Бога, не имея духовной защиты, легко поддаются новым отрицательным веяниям, нигилистическим и разрушительным революционным идеям (неоконченная комедия «Зараженное семейство», набросок комедии в трех действиях «Нигилист»). Многие помещики, по мнению Л.Н. Толстого, не проявляют должной заботы о находящихся в их подчинении крестьянах, ведут свои хозяйства в убыток, предаются лени, праздности, бесполезным увеселениям (балы, азартные игры, вино, охота), в связи с чем теряют свою внутреннюю красоту, духовную привлекательность и личностную состоятельность. Это отражается в первую очередь в содер-

жании их речи. Если разговоры крестьян и слуг содержательны, наполнены житейской мудростью и яркой образностью, то беседы представителей высшего сословия, несмотря на внешнюю красоту, пышность и грамотность, по своему содержанию часто бывают бедны и пусты. Дворяне в драматических произведениях Л.Н. Толстого говорят красиво и много, однако не всегда к месту и по делу (как, например, толстая барыня, героиня «Плодов просвещения»), иноязычные вкрапления в их речи – иногда всего лишь повторение фраз, сказанных на русском языке (см. речь Марьи Васильевны, персонажа неоконченной комедии «Зараженное семейство»: «Да ты не сердись, *ne vous faches pas*», «*J'ai mon opinion*, у меня свое мнение» и др. [Толстой 1982: 356-357]). Антитеза «люди высшего света» – «люди из народа» становится наиболее отчетливой в позднем творчестве Л.Н. Толстого.

По своим речевым характеристикам каждый персонаж в пьесах Л.Н. Толстого является индивидуальностью. По мнению Р.Н. Попова, подобная «индивидуализация языка действующих лиц... достигается автором главным образом в результате частого повторения в их речи тех или иных языковых “деталей”, ярких штрихов» [Попов 1971: 140]. У каждого народного персонажа имеются свои «яркие штрихи», позволяющие понять его характер. Наблюдения показывают, что подобные языковые черты, действительно, имеют тенденцию к повторению.

Языковой повтор вообще, как известно, свойствен толстовскому идиостилю. Например, 3-й мужик, герой комедии «Плоды просвещения», неоднократно повторяет фразу о малом размере земли: «Помилосердствуй, отец. Земля наша малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда...» [Толстой 1982: 116]. В «Плодах просвещения» эта фраза принадлежит только 3-му мужику и встречается в тексте комедии 6 раз. Подобные повторы помогают автору передать лаконичность, простоту речи своего героя, и в то же время его «нервность», «беспокойность», когда он «торопится, робеет и разговором заглушает свою робость» [там же, с. 102], повторяя одни и те же слова, что нашло отражение в авторской характеристике.

Помимо этой фразы, 3-й мужик многократно повторяет выражения «*О господи!*»⁴ и «*Помилосердствуй, отец!*», которые в тексте данной комедии также свойственны речи только этого персонажа. В силу своей немногословности выражение «*О господи!*» герой употребляет для проявления целого спектра чувств: удивления, досады, переживания за другого человека и проч. Например, 3-й мужик произносит данное выражение, когда Таня рассказывает мужикам о хозяйской собаке Фифке, которую одевают и кормят, как человека [там же, с. 146], когда узнает о судьбе погибшей служанки Наташи, жившей раньше в доме Звездинцевых [там же, с. 145], о том, что хозяин дома Л.Ф. Звездинцев и его семья не соблюдают посты [там же, с. 138] и др. С фразами «*Помилосердствуй, отец!*» и «*Земля наша малая...*» герой обращается ко всем, кто может помочь в деле о покупке земли: к самому барину Леониду Федоровичу Звездинцеву [там же, с. 116], его сыну Василию Леонидычу [там же, с. 149] и даже камердинеру Федору Ивановичу [там же, с. 130, 136]. Чувствуя себя неловко в барском доме, именно 3-й мужик неоднократно говорит о том, что лучше уйти на *фатеру* (искаж. *квартира*; в данном случае – ‘съемное жилье, место для ночлега’).

Своими индивидуальными чертами характеризуются и реплики 1-го мужика. Например, только речи данного персонажа присуще частотное употребление вводных слов *примерно* и *значит* (ср. у 3-го мужика – *скажем*), за счет которых достигается замедление речи; персонаж заполняет данными вводными словами речевые паузы, подбирая нужные выражения. Герой, по определению автора, «полагает, что знает обхождение с господами, и любит себя послушать» [там же, с. 102], поэтому именно он берет на себя основную часть разговора с баринном Л.Ф. Звездинцевым о покупке земли (действие I, явление 26). На долю 1-го мужика приходится большинство реплик, в которых Л.Н. Толстой соединяет народный, «живой» крестьянский язык с канцеляризмами, в результате чего получается

⁴ В тексте Полного собрания сочинений (1928-1958) регулярно употребляется пунктуационный вариант написания данного выражения «О, Господи!» (см. ПСС, т. 27).

смешение разговорного и официально-делового стилей, выражающееся во фразах вроде «...*Без земли наше жительство должно ослабнуть и в упадок произойти*» [там же, с. 116], «...*Приобрести собственность владения земли*» [там же, с. 118], «...*Насчет свершения продажи акта земли*» [там же, с. 121], «...*В награждение хлопот от миру благодарность представить можем вполне*» [там же, с. 130] и др. Многие из подобных фраз довольно громоздки и не всегда просты для понимания (особенно для зрителя, воспринимающего реплики персонажей на слух и лишенного возможности перечитать или услышать вновь то, что не удалось понять с первого раза). Чтобы извлечь «из словесной шелухи речи 1-го мужика суть дела» [Сушков 1983: 44], в беседе с хозяином о продаже земли автор помещает после слов данного персонажа более лаконичные и понятные реплики других героев, которые «переводят» фразы 1-го мужика на более понятный язык, уточняют смысл сказанного:

«Леонид Федорович. Так в чем же дело?

1-й мужик. Да к вашей милости мы.

Леонид Федорович. Вижу, что ко мне; да чего же вы желаете?

1-й мужик. А *насчет совершения продажи земли движение исделать*.

Происходит...

Леонид Федорович. Что же, вы *покупаете землю*, что ли?

1-й мужик. Двистительно, это как есть. Происходит... значит, *насчет покупки собственности земли*. Так мир нас, примерно, и *вполномочил*, чтобы *взойти*, значит, как *полагается*, через *государственную банку с приложением марки узаконенного числа*.

Леонид Федорович. То есть вы желаете *купить землю через посредство банка*, – так, что ли?

1-й мужик. Это как есть, как летось вы нам *предлог исделали*. <...> А *приплату предлагает мир*, чтоб, как летось говорено, *рассрочить*, значит, *в получении в наличностях, по законам положений, четыре тысячи рублей полностью*.

2-й мужик. *Четыре тысячи получи денежки теперь*, значит, *а остальные чтоб обождать*» [Толстой 1982: 115].

Особенно комично канцелярский слог речи 1-го мужика проявляется в разговорах на бытовые темы. Например:

Василий Леонидыч <...> (*К мужикам.*) А вы свиней выкармливаете? Вот выгодно-то!

1-й мужик. Двистительно, пускаем когда и по свиной части» [там же, с. 125].

Речь 2-го мужика индивидуализируется за счет употребления пословиц. Например, узнав, что горничная Таня родом из тех же мест, что и мужики, и приходится дочерью покойной солдатке Аксинье, герой с удивлением восклицает: «Не даром говорится: дай за поросенка грош, посади в рожь, он и будет хорош» [там же, с. 110]. Узнав, каким человеком был раньше старый повар и как он «ослаб» из-за пьянства, 2-й мужик говорит: «...окрепнет человек – крепче камня; ослабнет – слабее воды» [там же, с. 144]. Когда старый повар жалуется на отсутствие благодарности и помощи от бывших хозяев, герой метко замечает: «Пили, ели, кудрявчиком звали; попили, поели – прощай, шелудяк!» [там же, с. 145].

Индивидуализация речи крестьянских персонажей создается также за счет употребления диалектных, разговорных и просторечных слов, которые более подробно будут рассмотрены нами далее (см. § 3.1.2.).

Работая над речевыми характеристиками своих героев, Толстой хотел подчеркнуть не только свойства их характера, но и отдельные социальные особенности (например, уровень образованности, «отпечатки» рода занятий, службы и под.). Так, в авторской характеристике в начале пьесы отражено, что 1-й мужик в прошлом «ходил старшиной» [там же, с. 102] («*Старшина* – в дореволюционной России выборное лицо, руководившее делами какой-либо сословной организации, профессионального объединения и т. п.» [БЮС: эл. версия]). Будучи человеком важным и уважаемым среди крестьян и занимая в прошлом ответственную должность, герой интересуется и «положением» других героев. Например:

«1-й мужик. Это какого звания, примерно, почтенный подходил-то к нам?

Таня. Это камердин.

1-й мужик. Прямое дело, камардин. В распоряжении, значит, тоже» [там же, с. 109].

«1-й мужик. *Какой такой* мужчинка будет?

Яков. Да нашего барина повар был, к Лукерье ходит.

1-й мужик. Кухмистер, значит» [там же, с. 143-144].

«1-й мужик. Это *кто же*, почтенный, будут?

Федор Иваныч (*улыбаясь*). Молодой барин. <...>

1-й мужик. А нам сказывали, что военный, в заслуге кавалерии, примерно.

Федор Иваныч. Нет, он, как единственный сын, уволен от воинской повинности» [там же, с. 119].

Влияние должности старшины на характер и речь 1-го мужика нашло отражение и в отмеченном нами ранее смешении разговорного и официально-делового стилей в его репликах.

Лакей Григорий, также герой комедии «Плоды просвещения», презирая мужиков, позволяет себе подтрунивать над их неграмотностью:

«1-й мужик. А мужчинка-то тот, примерно, из музыканщиков?

Григорий (*передразнивая*). Из *музыканщиков!*.. Ничего-то вы не понимаете!» [там же, с. 122].

Несмотря на ощущение своего «грамотного» превосходства и желание казаться выше крестьян, лакей Григорий наделен автором речью, которая представляет собой комичный сплав подслушанных у господ книжных слов с разговорными, просторечными и диалектными элементами, характерными для крестьянской речи, которые «выдают» в нем бывшего крестьянина и показывают, что герой на самом деле «недалеко ушел от той среды, из которой вышел» [Листрова 1967: 185]. Например: «Федор Иваныч! вот говорили, *от Пироне фасонисты щиблетки*, уж это чего лучше у *этого-то?* (*Показывает на третьего мужика в чунях.*)» [там же, с. 109]. В данном примере, посмеиваясь над внешним видом крестьянина, герой использует в своей речи слова иноязычного происхождения, которые он перенял из речи хозяев: от *Пироне*, краткое прилагательное *фасонисты* (*фасонистый*, от *фасон* – фр. *façon*, от лат. *facere* ‘делать’ [СИСРЯ: эл. версия]), существ-

вительное *щиблетки* (искаж. *штиблеты* – от нем. Stiefelleten, уменьш. от Stiefel ‘сапог’ [там же]), а также диалектное указательное местоимение со сложной основой *энтот*, свойственное южному наречию русского языка [см. Мочалова: эл. версия, с. 52].

Показателен в этом отношении и диалог Григория с горничной Таней в начале пьесы:

«Григорий. *Татьяне Марковне мое почтение!*

Таня. <...> Что ж это у вас шубы-то понавешаны?

Григорий. Сейчас, *сударыня*, уберу. (*Снимает шубу и накрывает ею Таню, обнимая ее.*) Таня, что я тебе скажу...

Таня. Ну вас совсем! И к чему это пристало! (*Сердито вырывается.*) Говорю же, оставьте!

Григорий (*оглядывается*). *Поцелуйте же*. <...>

Василий Леонидыч. (*За сценой слышен звонок и потом крик.*) Григорий!

Таня. Вон, идите, Василий Леонидыч зовет.

Григорий. Подождет, он только *глаза продрал*. Слушай-ка, отчего не любишь?

Таня. И какие такие любви выдумали! Я никого не люблю.

Григорий. Неправда, Семку любишь. И нашла же кого, буфетного мужика *сиволапого!*

Таня. Ну, какой ни на есть, да вот вам завидно.

Василий Леонидыч (*за сценой*). Григорий!

Григорий. *Поспеешь!*.. Есть чему завидовать! Ведь ты только начала образовываться и с кем связываешься? То ли дело меня бы полюбила... Таня...

Таня (*сердито и строго*). Говорю, не будет вам ничего. <...>

Григорий. *Уж очень строго себя ведете*» [там же, с. 103-104].

Обращение к горничной на Вы и по имени-отчеству, излишняя любезность и почтительность к ней, использование в ее адрес слова *сударыня* и в то же время употребление грубых и просторечных слов в адрес хозяина и буфетного мужика Семена (фразеологизма *продрать глаза*, глагола *поспеешь*, прилагательного *сиво-*

лапый) – все это создает определенный языковой диссонанс в речи героя, позволяющий автору отразить влияние лакейской службы на личность Григория.

В целом речи слуг свойствен синтез крестьянского просторечия и книжных, «умных» слов и речевых оборотов, позаимствованных из речи дворян. Иногда подобные элементы сочетаются в одной реплике. См., например, речь камердинера Федора Иваныча и буфетного мужика Семена:

«Федор Иваныч. ...Как *давеча* Леонид Федорович хотели было вступить-ся, да увидали, что она в *экстазе*, захлопнули дверь» [там же, с. 129].

«Семен. На словах приказали сказать, *нынче никак быть не могут*» [там же, с. 123].

В первом примере диалектное наречие *давеча* («То же, что *даве*, *дави* и *давя*, нареч. ‘Некоторое время тому назад; недавно’» [СРНГ, т. 7: 259]) употреблено вместе с существительным *экстаз*, пришедшим в русский язык из греческого («*ekstasis* – ‘исступление, восхищение’» [БЭС: эл. версия]). Важно отметить, что в контексте речи персонажа существительное лишено положительной коннотации: под *экстазом* камердинер подразумевает исступленное состояние барыни, когда та увидела у себя в доме мужиков, которые, по ее мнению, являются источником заразы [Толстой 1982: 125]. Напомним, что раздражительность как яркая черта характера свойственна героине (см. характеристику действующих лиц в начале пьесы). Во втором примере сочетается разговорное наречие *нынче* (свойственное в драматургии Л.Н. Толстого как крестьянской, так и дворянской речи) с оборотом из речи дворянина «*никак быть не могу*», переданным в косвенной речи.

В репликах горничной Тани также встречаются просторечные формы услышанных у господ слов. Например:

«Федор Иваныч. <...> Кто это прошел?

Таня. Сахатов, Сергей Иваныч, и еще доктор. Они тут постояли, поговорили. Все *о спиритичестве*.

Федор Иваныч (*поправляя*). *Об спиритизме*.

Таня. Да я и говорю *об спиритичестве*» [там же, с. 106].

После замечания камердинера Федора Ивановича горничная меняет предлог (*о* – *об*), а существительное оставляет без изменений. Для реплик Федора Ивановича, Тани, а также в целом для речи крестьян и слуг характерно употребление предлога *об* перед существительным или местоимением, начинающимся на согласный. См., например, реплики данных персонажей, а также речь швейцара, буфетчика Якова («Плоды просвещения»), Акима («Власть тьмы»), проезжего («Проезжий и крестьянин»), Марфы («От ней все качества»):

«Таня. Это *об лампе-то?*» [там же, с. 107].

«Федор Иванович. <...> Кончено дело *об Тане-то?*» [там же, с. 136].

«Швейцар. Так как скажете: пустить их сюда или как? Они говорят – *об земле*, барин знает» [там же, с. 108].

«Яков. <...> Я сам хоть здесь, а умираю *об доме*» [там же, с. 146].

«Аким. <...> *об нужде* сказывал...» [там же, с. 58].

«Проезжий. <...> Надо каждому самому *об себе* помнить» [Толстой 1983: 313].

«Марфа. <...> Разве он станет *об доме* думать?» [Толстой 1982: 339].

Данная речевая характеристика нашла отражение и в речи дворян, однако менее последовательно. Ср., например, отдельные реплики персонажей драмы «И свет во тьме светит»:

«Марья Ивановна. ...потом стал ездить к архиереям, к старцам, все советоваться *об религии*» [там же, с. 198] / «...Он тогда стал очень мрачен, все говорил *о смерти* и сам заболел, как вы знаете» [там же, с. 197].

«Александра Ивановна. ...Только что *об тебе* говорили» [там же, с. 204] / «...никто в мире не поймет, чтобы надо было заботиться *о чужих* людях, а своих детей бросить» [там же, с. 215].

«Николай Иванович. ...А я всю дорогу *об вас* думал» [там же, с. 208] / «Не в словах дело, – да слова эти ничего и не говорят *о церкви*... <...> Тогда, не думая *о соединении*, все бы соединились. <...> ...а мы озабочены *о том*, чтобы спасти, учить людей» [там же, с. 213].

Употребление предлога *об* перед существительным или местоимением, начинающимся на согласный, обнаруживается также и в творчестве других драматургов. Ср., например, у А.Н. Островского в пьесах «Гроза», «Бедность не порок» и «Доходное место», где указанная черта встречается как в речи персонажей из купеческой среды (Кабанова, приказчик Митя), так и в репликах чиновников (Белогубов, Юсов):

«Кабанова. Полно! *Об ней* и плакать-то грех!» [Островский 1955: 259].

«Митя. <...> Все бы я думал *об ней!*..» [там же, с. 77].

«Белогубов. <...> *Об чем* мы можем рассуждать?..» [там же, с. 133].

«Юсов. *А об месте* я доложу. Мы подумаем» [там же, с. 134].

Необходимо отметить, что с изменением ситуации общения (разговор крестьян и слуг между собой / разговор с баринном, барыней или другими представителями высшего сословия) речь народных персонажей также претерпевает изменения. Так, в разговоре с Л.Ф. Звездинцевым Таня употребляет развернутые формы вежливости («*Покорно вас благодарю*» [там же, с. 133]), в ее речи исчезают некоторые черты, ранее проявляющиеся в беседах с крестьянами (*энтот/этот*):

«Таня. Я ведь вас знаю, и вас знаю, только *энтото* дяденьку не знаю» [там же, с. 110] / «Как же-с! Я очень понимаю. Другие, точно, по необразованию не понимают *этого*...» [там же, с. 132].

В разговоре с барыней Анной Павловной в речи Тани появляются формулы учтивости («*Что прикажете?*» [там же, с. 127]), а также глаголы, одновременно выражающие подчинение и уважение к собеседнице за счет употребления частицы *-с* на конце данного глагола («*Слушаю-с*» [там же, с. 127, 129]). Встречая дворян (Сахатова, доктора), пришедших в гости к Л.Ф. Звездинцеву, Таня вежливо приглашает их в дом фразой «*Да вы пожалуйста*» [там же, с. 105, 106]; прося Сахатова снять шубу, произносит «*Позвольте!*» [там же, с. 105]. Речи героини свойственно также употребление местоимения 3-го лица множественного числа (формы вежливости) применительно к барыне Анне Павловне Звездинцевой:

«Артельщик (*Тане*). Доложите же барыне! Что же, мне ночевать, что ли?

Таня. Подождите. *Оне* едут с барышней, так скоро сами выйдут» [там же, с. 113-114].

Камердинер Федор Иванович в разговоре с Л.Ф. Звездинцевым употребляет речевые обороты, выражающие почтительность к лицам, упоминаемым в беседе («Капчич *не изволит быть*» [там же, с. 133]), а в общении с крестьянами – разговорные, просторечные и диалектные слова и выражения, свойственные крестьянской речи. Например:

«Хорошо, хорошо; пройду *ужо*. Обещаю, так сделаю» [там же, с. 134].

«*Коли* доброго характера, так будет покорна и уважительна» [там же, с. 135].

«Да *кабы* в моих руках дело было» [там же, с. 136].

«...*наклепали* на него вчера, что он мужиков в кухню пустил» [там же, с. 184-185].

«Пойдите, Григорий, *подсобите* Якову Ивановичу» [там же, с. 185].

Некоторые разговорные и просторечные элементы, свойственные крестьянской речи, камердинер позволяет себе произносить и в присутствии дворян. Например, в беседах с Василием Леонидычем и Леонидом Федоровичем:

«Василий Леонидыч. Как ты думаешь, Федор Иванович, есть у него деньги? А, что?

Федор Иванович. <...> А вам зачем? Ведь вы на прошлой неделе взяли *куш* не маленький» [там же, с. 118].

«Федор Иванович. <...> как бы ваш новый медиум не *скомпрометовал* вас, Леонид Федорович» [там же, с. 163].

Горничная Таня также иногда «проговаривается» и употребляет народные элементы в разговорах с дворянами: например, диалектный глагол *сумлеватся* в беседе с Л.Ф. Звездинцевым: «Это точно, он все бы ничего, только одно я *сумлеваюсь*» [там же, с. 132].

Употребление подобных элементов в речи прислуги подчеркивает языковую связь слуг с крестьянской средой, выходцами из которой они являются.

Речь работника Митрича («Власть тьмы») индивидуализируется за счет употребления бранных поговорок «*В рот им ситного пирога с горохом*» и «*Залягай тебя лягушки*». По поводу первой поговорки в речи своего героя сам Л.Н. Толстой говорил: «Ведь русский человек не может без крепкого словечка, ему непременно хочется выругаться, так уж он привык, без этого не может... Ну, а Митрич, хоть и старый солдат, тоже, наверное, трехэтажными словами выражался, но все же, думаю, к старости он почище стал, поопрятней... Так вот я ему и сунул в рот поговорку, чтобы ему было чем душу отвести: “в рот тебе ситного пирога с горохом!..” И поговорка эта есть, я ее слышал именно от такого солдата» [Черткова 1978: 411]. Поговорка «*Залягай тебя лягушки*» («“Залягай тебя лягушка!” *Прост. обл. Бран.-шутл.* Выражение легкого, беззлобного недовольства, раздражения» [БСРП: эл. версия]) является не только индивидуальной чертой речи персонажа, но и отражением присущей в целом народной речи особенности использования фонетических повторов в пословицах и поговорках [Альтман 1966: 107]. Вкладывая в уста своего героя данную поговорку, Толстой наделяет персонажа драмы «Власть тьмы» яркой речевой особенностью и в то же время подчеркивает неразрывную связь отставного солдата Митрича с народом (Митрич – бывший крестьянин); частью народа он и остался (в отличие от лакея Григория («Плоды просвещения»), стремящегося порвать со своим крестьянским прошлым).

В пьесе «От ней все качества» с помощью речевых характеристик Л.Н. Толстому удается убедительно показать особое социальное положение своего героя: в репликах Прохожего, бывшего слесаря и машиниста, революционера, человека «ни из крестьян, ни из дворян. Обоюдострого сословия» [там же, с. 339], наряду с разговорными и просторечными лексемами, традиционно употребляющимися в речи крестьян: например, наречием *нынче* («Сбился, потому что времена *нынче* такие, что честному человеку прожить нельзя» [там же, с. 338]), а также диалектизмами: существительным *кузня* («Кузница» [СРНГ, т. 16: 25]), союзом *кабы* («Если бы» [СРНГ, т. 12: 286]) и др. (подробнее см. § 3.1.2.), встречаются развернутые формы вежливости («*Приношу благодарность за гостеприимное ра-*

душие» [там же, с. 339], «*Приношу чувствительную благодарность*» [там же, с. 340]) и даже иноязычное *мерси*, что более свойственно дворянской речи. Таким способом Толстой подчеркивает «двусловность» своего персонажа: в его репликах соединяются крестьянские и дворянские стилистические элементы.

Отмечая приверженность Прохожего идеям революции, автор добавляет в его речь слова, пользовавшиеся особой популярностью в революционной среде (*экспроприация, пролетарий, буржуй* и др.). Например:

«Прохожий. А тут завируха вышла, *деспотический гнет народной жизни*, и в тюрьму попал, в заключение свободы, значит.

Марфа. За что же?

Прохожий. За права.

Марфа. За какие же это права?

Прохожий. За какие права? А такие права, чтоб *буржуй* не мог вечно праздновать, а *трудящийся пролетарий* мог получать вознаграждение труда» [там же, с. 339].

«Акулина. <...> Ну, а как же теперь?

Прохожий. Теперь как? Теперь я до Москвы. Приду к *эксплотатору*» [там же, с. 340].

«Михайла. По каким же делам сидел?

Прохожий (*очень захмелевший*). За *экспроприацию* страдал» [там же, с. 342].

Многие слова из-за недостатка грамотности герой искажает, вследствие чего они приобретают разговорный и просторечный оттенок. Так, например, в его речи обнаруживаются формы *пердагог, пердагогия* (педагогика), *от ней, кальера, енерция, аграмадный* (огромный), *аграмарный* (аграрный) и др. (подробнее см. § 3.1.2.). Подобные слова, произносимые Прохожим, являются необычными для крестьян. Услышав их, они по-своему изменяют их и приспособливают свои ответы к возникающей ситуации. Например, когда пьяный хозяин дома Михайла начинает бить жену Марфу, Прохожий заступается за нее со словами: «Не дозволю над женским полом *эксплытацию* производить» [там же, с. 341]. На что Ми-

хайла ему отвечает: «Я тебе такую *остолбацию* задам, что кверху тормашками...» [там же].

Марфа, ожидая возвращения пьяного мужа Михайлы, в разговоре с прохожим дважды перечисляет женские домашние обязанности: «И меси, и пеки, и вари, и пряди, и тки, и скотина, и все дела...» [там же, с. 337, 338]. Героиня жалуется на судьбу, несколько раз произносит фразу «*Ох, житеье наше бабье*»; внутренняя напряженность и усталость выражается в повторяющихся парных глаголах «*Мыкаешься, мыкаешься*», «*Бьешься, бьешься*»; тревога и боязнь того, что муж вернется пьяным, проявляется у нее в выражениях «*Не миновать – пьяный приедет*»; «*Недоброе чует мое сердце*»; «*Изругает и избьет, как собаку*» и др.

В речи Игната часто встречается поговорка «*Едрена палка*». В разговоре со старухой Акулиной, матерью Михайлы и свекровью Марфы, Игнат поясняет: «Я, бабушка, это не поматершинно, а только так, поговорка у меня: *едрена палка, едрена палка*. Будь здорова, бабушка» [там же, с. 343].

В драме «Власть тьмы» только речи Анисьи свойственна фраза «...*Головушка моя бедная*». Героиня произносит ее в минуты переживаний, сомнений и боязни. Например, когда Матрена предлагает ей порошки для того, чтобы отравить Петра (действие I, явление 10): «О, ох, *головушка моя бедная!* Боюсь я, тетенька, как бы греха не было. Нет, это что ж? <...> О, о, *головушка моя бедная*. Пошла бы разве на такие дела, кабы не жисть каторжная» [там же, с. 30-31].

Иногда Анисья произносит не всю фразу, а только ее часть. Например, когда признается Матрене, что не может узнать, куда Петр прячет деньги (действие II, явление 6), или когда Матрена советует героине всыпать Петру в чай оставшийся порошок (действие II, явление 16):

«Матрена. Да где ж они?

Анисья. Не сказывает. И не дознаюсь никак. <...> О, *головушка моя!* Измучилась я» [там же, с. 42].

«Матрена. Ты это не толкуй, живо делай, а я сестру-то постерегу, коли что. <...>

Анисья. О, *головушка!* Как приступиться-то и... и...» [там же, с. 50].

Речь Никиты, помимо свойственных только ему диалектных, разговорных и просторечных слов, индивидуализируется также за счет народного пения. В драматургии Толстого в ремарках неоднократно встречается указание на то, что герои поют. Однако среди народных персонажей именно в речи Никиты воспроизводится полный текст пропеваемой им песни. Герой неожиданно запеваёт во время разговора с Акулиной после того, как он выгнал жену из дома (действие I, явление 12). Песня внезапно начинается и обрывается на одних и тех же словах: «Да буде. Чего тебе с ней делить? Ты на нее не гляди. На меня гляди. Я хозяин. Что хочу, то и делаю. Ее разлюбил, тебя полюбил.<...> Она у меня вот где. (*Показывает под ноги.*) Эх, гармошки нет!

На печи калачи,
 На приступке каша,
 А мы жить будем
 И гулять будем;
 А смерть придет,
 Помирать будем.
 На печи калачи,
 На приступке каша...» [там же, с. 67-68].

Необходимо отметить, что музыка, сопровождающая речь персонажей, в произведениях Л.Н. Толстого – не просто фон для разворачивающихся событий, а одно из важнейших средств психологического анализа. Работник Никита женился на Анисье после смерти Петра, стал хозяином в доме, «заграбил» по совету матери деньги супруги, положил их в банк и гуляет на полученные от вклада проценты. Его мечта о богатстве сбылась, однако глубокого и искреннего счастья герой не испытывает: природная доброта, жалостливость («Жалостлив он очень... и курицы, бывало, не зарежет» [там же, с. 46] – говорит о нем Матрена еще в начале пьесы) и неумолкаемый внутренний голос совести постоянно напоминают ему, что он живет несправедливо. Проповедь Акима окончательно пробуждает совесть Никиты, а слова Митрича о том, что не нужно бояться людей, подталкивают его к решительным действиям. Невыносимые душевные терзания приведут героя к по-

каанию в финале драмы. В III-м же действии он еще пытается забыться, мысленно отстраниться и уйти от совершаемого им зла. Пение и гармошка нужны Никите «не для веселья, а чтобы отвлечься, заглушить внутреннюю боль» [Миронова 2016: 60].

Во «Власти тьмы» особый интерес представляют реплики Акима. Яркой индивидуальной речевой характеристикой персонажа является многократное употребление вводных слов *значит* и *тае*. *Тае*, по мнению С.И. Коткова, восходит к указательному местоимению *та*, которое в южновеликорусском наречии в XVII в. в форме винительного падежа единственного числа реализовывалось в двух вариантах: *ту* и *тоє(ть)*. Первый вариант является старой формой винительного падежа, а вариант *тоє(ть)* возник благодаря обобщению винительного падежа с родительным. В старой южновеликорусской традиции форма *тоє(ть)* была более употребительна [Котков 1963: 202-203]. Как отмечает исследователь, использование *тоє* в роли частицы получило отражение в различных произведениях литературы [там же, с. 204]. Замена гласного [о] на [а] *тоѣ* → *таѣ* объясняется проникновением в письменную традицию южнорусского аканья.

Наличие аграмматических *тае* в речи героя, дублирование сказуемых в высказываниях («*Не могу, значит, тае, брать и не могу, тае, говорить...*» [Толстой 1982: 65]), а также повтор уже сказанных слов и частей предложения («*Вот это напрасно. Напрасно, тае, наносишь на девку-то. Напрасно. <...> девка, тае, дюже хороша, дюже хороша девка, значит; жаль мне, жаль, значит, девку-то*» [там же, с. 33]), – все это противопоставляется богатому внутреннему миру персонажа, его духовности и стремлению к Богу; это проявление типичного для Л.Н. Толстого контраста внутреннего и внешнего, подлинного и ложного, действительного и иллюзорного. Как справедливо отмечает Н.Н. Арденс, «у Акима не “язык”, а “косноязычие”. Но, несмотря на эту корявость речи героя, выдающей бедность его словаря, в ней таится, по замыслу художника, богатство народной “правды жизни”» [Арденс 1962: 433]. Подобное косноязычие, неровность речи, повторы уже сказанных слов и частей предложения прослеживаются и в репликах 3-го мужика, героя «Плодов просвещения» («*Напрасно ты, мать, ей-богу, напрасно*» [Толстой

1982: 193], «*Не брал я твоей ложечки. И что путает? Не брал я, и не брал, и душа моя не знает <...> А я не брал, вот те Христос, не брал*» [там же, с. 152-153]), а ранее в истории русской литературы – у гоголевского Акакия Акакиевича («Так этак-то! вот какое уж, точно, никак неожиданное, того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!» [Гоголь 1984: 483]). Однако цель использования данного приема у Л.Н. Толстого и Н.В. Гоголя различна: если Гоголь с помощью подобных «неправильностей» речи подчеркивает слабость своего героя, его низкое социальное положение, создает образ «маленького человека», то толстовские персонажи не являются слабыми. Некоторые исследователи и критики упрекали Л.Н. Толстого в том, что Акима, центрального положительного персонажа «Власти тьмы», он сделал косноязычным. По их мнению, в результате подобной «ошибки» произошло ослабление позиции героя, нарушился баланс между добром и злом в пользу последнего: главные мысли и идеи драмы в устах Акима звучат слабо и невыразительно, добро и свет, представляемые и защищаемые им, выглядят тускло на фоне «тьмы», представители которой более колоритны и убедительны (например, Матрена, действующая ловко и умело, и речь которой ясна, образна и уснащена яркими пословицами, поговорками и речевыми оборотами). Так, Б.И. Бурсов отмечал: «Слабость позиции Толстого в том, что носителем преодоления этой власти тьмы выступает косноязычный Аким» [Бурсов 1963: 359], а современник Л.Н. Толстого, критик А.М. Скабичевский вообще видел в этом глубокую авторскую иронию, а самого Акима называл «...полуидиотом, который едва может связать два-три слова, и то через каждое слово повторяя *тае да тае*» [цит. по: Аникст 1972: 507]. Однако наделение героя подобной чертой, осложнение его речи вводными словами, аграмматическими *тае* – не ошибка и не случайность, а сознательный прием, который использует автор в своей пьесе. С помощью данных осложнений создается своеобразный «словесный шум», на фоне которого важные по смыслу слова звучат сильнее, а не слабей: они становятся более редкими, окруженными ничего не значащими элементами, и зрителю/читателю пьесы приходится быть более внимательным, чтобы уловить смысл сказанного. «Именно благодаря тому, что нужное слово у Акима как бы с трудом пробивается

через “тае” и “значит”, <...> главное слово в его лепете подается как бы крупным планом, глубоко входит в наше сознание, как слово-откровение» [Сушков 1982: 102]. В письме от 5 марта 1887 г. к актеру Александринского театра П.М. Свободину, репетировавшему роль Акима, по поводу характера и речевых особенностей персонажа Толстой писал следующее: «В моем представлении Аким русский, совсем не седой и не плешивый; волосы на голове даже могут немного виться, борода реденькая.

Говорит с запинкой, и вдруг вырываются фразы, и опять запинка и “тае” и “значит”. “Тае” я выговариваю “таѣ”. Впрочем и “таё” возможно. Шамкать, мне кажется, не нужно. Ходит твердо; я представляю себе, вывернутыми ступнями в лаптях. Приемы – движения – истовые, только *речи* гладкой бог не дал» [ПСС, т. 64: 24].

Указания Толстого на то, что герой «ходит твердо», его движения и приемы – «истовые», а также что он с одобрением относится ко всему хорошему, но выражает «беспокойство и отпор при дурных речах» [там же], – особенно важны, т. к. свидетельствуют о его силе, а не слабости, желании убежать, отстраниться от зла, а не противостоять ему и бороться с ним. Начиная с первых любительских постановок драмы на отечественной сцене (1890 г.) и вплоть до середины XX в. во всех известных спектаклях роль Акима режиссерами и исполнителями данной роли рассматривалась сквозь призму толстовского учения о непротивлении злу насилием. Аким предстал перед зрителем типичным «непротивленцем»: слабым, забитым, неуверенным в себе, что выразилось в действиях героя и его манере говорить. Новая трактовка образа Акима как человека сильного, твердо стоящего на позициях добра и являющимся уже «не кротким утешителем, но взыскающим правды судьей» [Полякова 1978: 121], отразилась в игре актера И.М. Дуванина в спектакле «Власть тьмы» Тульского драматического театра им. М. Горького, поставленного Д.М. Манским в 1953 г. «Впервые за всю сценическую историю “Власти тьмы” театр отказался трактовать роль Акима как роль утешителя, уговаривающего людей не грешить и отступающего перед любым конкретным проявлением зла. Аким-Дуванин не уговаривал, не утешал и не уп-

рашивал, а горячо обличал, осуждал, требовал, судил» [Ломунов 1956: 223]. Позднее развитие такой трактовки роли отразилось в знаменитом спектакле Б.И. Равенских (Малый театр, 1956 г.), где роль Акима исполнил И.В. Ильинский [см. Сушков 1983: 66-68].

Таким образом, если Н.В. Гоголь, описывая внешность, характер и особенности речи Акакия Акакиевича, стремится вызвать сочувствие и жалость у читателя, то Л.Н. Толстой речевыми «шероховатостями» подчеркивает силу своих героев, их подлинную внутреннюю красоту, недоступную поверхностному взгляду. Косноязычие Акима («Власть тьмы») и 3-го мужика («Плоды просвещения») в понимании Толстого – достоинство действующих лиц, а не их недостаток. За внешней непривлекательностью, неказистостью речи скрывается привлекательность духовная, нравственная красота и чистота. Поэтому, несмотря на скупость, немногословность и неровность речи данных персонажей, 3-й мужик в комедии «Плоды просвещения» становится основным выразителем «чаяний народных», неоднократно повествуя о малом размере земли, а Аким в драме «Власть тьмы» – главным действующим лицом, вступающим в борьбу с «тьмой» и одерживающим в этой борьбе победу. Герои Толстого способны бороться, сопротивляться, у них есть свое достоинство, понятие о чести и подлинное понимание добра и зла, почерпнутое из Евангелия. Например, Аким, хотя и находится в крайней нужде, не принимает деньги от сына, потому что они не заработаны честным трудом. Отвергая деньги Никиты, Аким таким образом отвергает и разгульный и безнравственный образ жизни своего сына («Деньги? Деньги твои вон они. Побираться, значит, пойду, а не тае, не возьму, значит. <...> Лучше под забором переночую, чем в пакости твоей» [Толстой 1982: 70]). Несмотря на свою «неречистость» и кажущуюся слабость, герой вступает в спор с урядником, когда Никита кается перед народом, защищая таким образом «божье дело»:

«Урядник. Берите его! А старосту пошлите да понятых. Надо акт составить. <...>

Аким (*на урядника*). А ты, значит, тае, светлые пуговицы, тае, значит, погоди. Дай он, тае, скажет, значит.

Урядник (*Аким*). Ты, старик, смотри не мешайся. Я должен составить акт.

Аким. Экий ты, тае. Погоди, говорю. Об ахте, тае, не толкуй, значит. Тут, тае, божье дело идет... кается человек, значит, а ты, тае, ахту...

Урядник. Старосту!

Аким. Дай божье дело отойдет, значит, тогда, значит, ты и, тае, справляй, значит» [там же, с. 99].

Все это свидетельствует о том, что герой «Власти тьмы», несмотря на свое положение, обладает огромной внутренней силой и способен постоять за правду, что подчеркивается речевыми особенностями персонажа и самим характером действующего лица.

Речи Акима также свойственно употребление окончания *-а* женского рода у существительных мужского рода: *ахта* (*акт*, пример см. выше), *банка* (*банк*): «<...> Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в *банку* деньги, да и спи...» [там же, с. 61]. Данная черта свойственна также и речи некоторых других героев (об общих языковых чертах в речи персонажей см. ниже).

Реплики Матрены индивидуализируются за счет обилия обращений с уменьшительно-ласкательными суффиксами: *сердечный*, *сердечная*, *касатик*, *касатка*, *ласточка*, *благодетель* и др. Все они имеют ярко выраженную положительную эмоциональную окраску, однако, как справедливо отмечает Р.Н. Попов, «за внешней ласковостью ее обращений очень часто... чувствуется стремление скрыть истинные свои намерения, корыстные и неприглядные» [Попов 1971: 132]. Так, например, усыпляя нравственные чувства Анисьи и снижая в ее глазах ужас преступления, Матрена склоняет ее к отравлению мужа словами: «Чему худому то быть, *ягодка*? Добро бы мужик твой твердый, а то что ж, только славу делает, что живет» [Толстой 1982: 30]; уговаривая Никиту выкопать в погребке ямку перед убийством ребенка, героиня произносит: «Потрудиться надо. Иди, *ягодка*. <...> Иди, *сын*ок, иди, *роженный*» [там же, с. 77]. Именно в речи Матрены подобные обращения играют роль «смысловой ширмы», помогающей ей завуалировать свои «темные» намерения и манипулировать другими героями в стремлении любым путем обустроить жизнь сына.

Немногословная роль кумы Анисьи наделяется обращением *матушка моя* как яркой индивидуальной чертой. Например: «Поглядела я вчерась тоже, *матушка моя*, и в чем душа держится. Измадел как. А уж намедни, *матушка моя*, совсем помирал, под святые положили» [там же, с. 43].

Во «Власти тьмы» также немаловажное значение имеют поговорки и выражения, взятые Л.Н. Толстым непосредственно из жизни. «Работа над пьесой “Власть тьмы” принесла Толстому радостное удовлетворение, – отмечает Л.Д. Опульская. – Он вложил в нее все свое великое знание крестьянской жизни, любовь к ее светлым сторонам и сострадание к темным, глубочайшее понимание народного характера, темперамента, психологии, речи пореформенного мужика. Заботясь, как всегда, о богатстве и характерности речи своих героев, Толстой, по его собственным словам, “ограбил свои записные книжки”, чтобы написать “Власть тьмы”» [Опульская 1979 А: 59]. По свидетельству С.А. Толстой, ее супруг «беседовал с богомольцами, странниками, проезжими и все записывал в книжку народные слова, пословицы, мысли и выражения» [цит. по: Виноградов 1939: 123]. Писателю помогали в работе и литературные источники: перед тем как начать писать народные пьесы и рассказы, Л.Н. Толстой внимательно изучал старорусские произведения: жития, паломническую и демократическую литературу (например, «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное», «Хождение во святую землю Трифона Коробейникова», «Повесть о бражнике», «Повесть о Еруслане Лазаревиче» и др.), и в особенности – «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля, делал для себя пометки, выписывал народные слова и выражения [Арденс 1962: 432]. Но все же главную роль сыграли именно личные наблюдения автора за живой народной речью. Как утверждает Н.Н. Арденс, в результате бесед с крестьянами, странниками и богомольцами во «Власти тьмы» появились такие характерные слова и выражения, как *однова дыхнуть* (поговорка девочки Анютки), *сделать укороту* (из речи Матрены) и *буравцом сверлит* (выражение Петра).

Таким образом, речь каждого персонажа в драматических произведениях Л.Н. Толстого индивидуальна, что проявляется в таких ее особенностях, как при-

сущие только данному герою выражения и словесные формы. У каждого действующего лица имеются свои «яркие штрихи», позволяющие понять его характер и отличить его речь от речи других героев.

Тем не менее, несмотря на оригинальность речи каждого персонажа, в различных драматических произведениях обнаруживаются и общие языковые черты. Их появление связано с тем, что герои пьес Л.Н. Толстого принадлежат к одной среде, одному классу и живут в одну и ту же историческую эпоху. Сходство в речи персонажей проявляется прежде всего в **повторении одних и тех же разговорных элементов**. Среди данных повторяющихся элементов выделяются:

1. Отдельные слова. Как отмечалось ранее, в речи 1-го мужика (комедия «Плоды просвещения») неоднократно встречается диалектный глагол *исделать* («Изделать, -аю, -аешь, *сов., перех. и неперех.* ‘Сделать’» [СРНГ, т. 12: 126]). Данный глагол в «Плодах просвещения» обнаруживается также в репликах 3-го мужика и горничной Тани, а в драме «Власть тьмы» – в речи Акима и Никиты:

«3-й мужик. Она нас людьми *исделала*; а то бы что?» [Толстой 1982: с. 194].

«Таня. Да так на костях *исделано*, как куртка, по сих пор» [там же, 148].

«Аким. ...сортиры, значит, тае, посмотрел я в городу. <...> Как трактир *исделано*» [там же, с. 61].

«Никита. Родитель? Что ж, я родителем не гнушаюсь. Родителю могу уважение *исделать*» [там же, с. 63].

В речи Никиты и Матрены («Власть тьмы») повторяется диалектный глагол *сумлеваться* («сомневаться» [Даль: эл. версия]), отмеченный нами ранее в реплике горничной Тани («Плоды просвещения»):

«Никита. <...> Да ты не *сумлевайся*. Чайку попьем...» [Толстой 1982: 64].

«Матрена. «Уж ты не *сумлевайся*, не бывать этому делу...» [там же, с. 30].

Глаголы *издохнуть/издыхать* и *дохнуть*, употребляемые как по отношению к животным и/или живым микроорганизмам, так и к человеку, обнаруживаются в речи буфетчика Якова, старого повара, горничной Тани и 2-го мужика («Плоды просвещения»), а также бабы («И свет во тьме светит»):

«Яков. ...от ней *дохнут* они, козявки-то» [там же, с. 143].

«Старый повар. ...А вот не нужен стал: *издыхай*, как собака!..» [там же, с. 145].

«Таня. ...*издох* у него пес, у барина-то» [там же, с. 146].

«2-й мужик. А сам, я чай, думает: хоть бы ты и сам *издох*, я бы плакать не стал...» [там же, с. 147].

«Баба. ...*Издыхай* он, как пес. Мне что!» [там же, с. 227].

Существительное *деушка*, обнаруживающееся в речи 3-го мужика («Плоды просвещения»), также неоднократно встречается в репликах Матрены и Марины («Власть тьмы»):

«3-й мужик. Ай, *деушка*, хлопотать хочет» [там же, с. 131].

«Матрена. Ты, *деушка*, помни: раз маху дашь, век не справишься. <...> А у нас, *деушка*, свадьба» [там же, с. 42-43].

«Марина. Здорово, *деушки!* <...> Неохота, *деушка*, да и недосуг» [там же, с. 89].

Просторечное прилагательное *сердешный* повторяется в речи Якова, 3-го мужика, кухарки («Плоды просвещения»), Акулины, соседа («От ней все качества») и проезжего («Проезжий и крестьянин»):

«Яков. Опять тут, *сердешный!*» [там же, с. 143].

«3-й мужик. Ах, *сердешный*, мается как» [там же, с. 144].

«Кухарка. Так-то Наташа *сердешная*...» [там же, с. 145].

«Акулина (*к Марфе*). Он и есть – *сердешный*, и голову повесил» [там же, с. 345].

«Сосед. Аж заплакал, *сердешный*» [там же, с. 346].

«Проезжий. Сажают в арестантские – сидят там, *сердешные*, по три, по четыре года» [Толстой 1983: 312].

Однако в репликах мужика («Первый винокур»), Марфы («От ней все качества»), старого и молодого пастуха («Аггей»), Матрены («Власть тьмы») и цыганки Настасьи Ивановны («Живой труп») данное прилагательное употребляется без просторечной окраски:

«Мужик. <...> Заморилась, *сердечная*» [Толстой 1982: 7].

«Марфа. Жалко его, *сердечного*» [там же, с. 345].

«Старый пастух (*развязал, разрезал*). Ну вот расправил, *сердечный*. Водицы тебе, что ль? Ванька, давай воды да хлебца.

Молодой пастух (*приносит воды и хлеба*). На, *сердечный*, поешь» [там же, с. 458].

«Матрена. <...> Изныл, изныл *сердечный*, братец-то» [там же, с. 54].

«Настасья Ивановна. Ну, Машенька, *сердечная*, не бурчи» [там же, с. 304].

Как отмечалось ранее, 1-й мужик («Плоды просвещения») в своей речи часто употребляет вводное слово *значит* («Это, двистительно, глупость наша, *значит*, необразованность» [там же, с. 122]). Такое же многократное повторение вводного слова *значит* наблюдается в речи Акима и Митрича («Власть тьмы»), прохожего («От ней все качества»), а также в диалогах проезжего и крестьянина (сцена «Проезжий и крестьянин») и однократное употребление – в репликах Акулины, Марфы, Игната («От ней все качества») и зрителя («Зараженное семейство»):

«А к и м. Хотелось бы, *значит*, тае... Потому мне, *значит*, тае... работишка в городе, работишка выпала, сходная, *значит*...» [там же, с. 31].

«Митрич. <...> Теперича, *значит*, ты так-то сделал, ободрал меня, *значит*, а у Анисьи деньги, примерно, залежные...» [там же, с. 60-61].

«Пр о х о ж и й. <...> Есть такие люди, субъекты, *значит*, что вовсе от ней рассудка лишаются <...> как выпьет, *значит*, субъект этот, сейчас и тащит что попало» [там же, с. 338].

«Пр о е з ж и й. <...> в заповедях – в шестой прямо сказано: не убий. Запрещено, *значит*, человеку человека убивать.

К р е с т ь я н и н. Это, *значит*, дома. А на войне-то как же без этого? Враги, *значит*» [Толстой 1983: 309].

«Акулина. И насчет земли, *значит*?» [Толстой 1982: 340].

«Марфа (*встает*). Ох, горе мое. С Игнатом. Пьян, *значит*» [там же].

«Игнат (*к прохожему*). <...> Ох хороша на тебе бонжурка. <...> (*Показывает на его оборванную куртку.*) <...> В годочках она, *значит*, ну да что ж делать?» [там же, с. 342].

«См о т р и т е л ь. Образование, *значит*, прогресс...» [там же, с. 422].

Довольно частое употребление данного вводного слова в речи различных персонажей – также результат наблюдений Л.Н. Толстого за живой крестьянской речью.

Просторечная частица *вишь* неоднократно повторяется в речи героев неоконченной комедии «Зараженное семейство» (няни, приказчика и зрителя) и обнаруживается в репликах персонажей комедий «Плоды просвещения» (2-го мужика, лакея Григория и старого повара), «От ней все качества» (Михайлы и Акулины) и «Первый винокур» (старшего черта, бабы и старухи), драм «Власть тьмы» (Митрича, Никиты, Анисьи, кумы, 1-й, 2-й девки и Марины), «И свет во тьме светит» (бабы) и «Живой труп» (старой цыганки Настасьи Ивановны и курьера), а также в речи героев из неоконченной пьесы для народных театров «Аггей» (1-го разбойника, старого пастуха, бабы и кучера). Например:

«Няня. *Вишь*, красавица, как убралась!» [там же, с. 352].

«Приказчик. *Вишь*, выискались по одному рублю за десятину косить!» [там же, с. 367]).

«Зритель. *Вишь*, свинство наделали» [там же, с. 423].

«2-й мужик. *Вишь*, ровно воду накачивает» [там же, с. 103], «Как же, мяту сей, *вишь*» [там же, с. 150].

«Григорий. *Вишь*, постукивает каблучками...» [там же, с. 103], «Да уж чего лучше? *Вишь*, как хорош!» [там же, с. 107].

«Старый повар. *Вишь*, черти проклятые!» [там же, с. 156].

«Михайла. <...> *Вишь* ты, солнышко-то уж высоко. <...> Да, *вишь*, пропажа у нас. <...> *Вишь*, шельмец» [там же, с. 344].

«Акулина. *Вишь* ты грех какой» [там же].

«Старшой. <...> А то краюшку украл. *Вишь*, хитрость какая!» [там же, с. 10].

«Баба. <...> *Вишь*, ты какой веселый стал!» [там же, с. 15].

«Старуха. <...> *Вишь*, дух-то какой!» [там же, с. 16].

«Митрич. *Вишь*, нашвыряли сено-то!» [там же, с. 73].

«Никита. *Вишь*, привязались, право» [там же, с. 35].

«Анисья. *Вишь*, жалость напала, есть кого жалеть!» [там же, с. 50].

«Кума. *Вишь* ты! <...> А с достатком мужик-то?» [там же, с. 44].

«2-я девка. ...Митрич это, работник ихний. *Вишь*, налился как» [там же, с. 88].

«1-я девка. Глянь-ка, он, видно, сюда за соломой пришел. *Вишь*, и веревка в руках, да так и заснул» [там же, с. 89].

«Марина. <...> *Вишь* ты! Чего ж это он идет?» [там же, с. 90].

«Баба. Ты чего малого бросила? *Вишь*, орет» [там же, с. 266].

«Настасья Ивановна. Надевай платок, марш сейчас. *Вишь*, убежала» [там же, с. 303].

«Курьер. Куда? Нельзя. *Вишь*, лезет» [там же, с. 330].

«1-й разбойник. <...> *Вишь*, пан, говорит» [там же, с. 457].

«Старый пастух. *Вишь* ты, грех какой. Должно, разбойники ограбили, да и привязали» [там же, с. 458].

«Баба. *Вишь*, безрукой, и вилы-то взять в руки не умеет» [там же, с. 460].

«Кучер. *Вишь* ты, ловкий какой!» [там же, с. 462].

Диалектное указательное местоимение *энтот*, отмеченное нами ранее в речи лакея Григория и горничной Тани, обнаруживается в «Плодах просвещения» и в реплике кухарки, а в пьесе «От ней все качества» – в речи Акулины:

«Кухарка. Сейчас из белой кухни позвали Семена вверх; барин да *энтот*, что вызывает с ним, лысый-то, посадили его да велели на место Капчича действовать» [там же, с. 137].

«Акулина. ...Избил бы он тебя вечер, кабы не *энтот*» [там же, с. 343].

Разговорное наречие *вечер*, встречающееся в реплике Акулины (пример см. выше), обнаруживается в пьесе «От ней все качества» и в репликах Михайлы и Марфы, а во «Власти тьмы» – в речи Анисьи и Матрены:

«Михайла. *Вечор* я на окно положил» [там же, с. 344].

«Марфа. Да вот хозяин *вечор* поупку привез из города...» [там же].

«Анисья. Ох, Никитушка! <...> Ты сказывал, в пуньку *вечор* лазял он?» [там же, с. 50].

«Матрена. ...А урядник *вечор* проходил» [там же, с. 76].

Наречие *таперь*, встречающееся в репликах 2-го и 3-го мужиков, героев комедии «Плоды просвещения», характерно также для речи Акима («Власть тьмы»): «Я *таперь*, тае, спрос делаю...» [там же, с. 34]. В беседе с Петром Аким также употребляет диалектное наречие *летось*, обнаруживающееся в речи 1-го мужика, героя указанной комедии, а также в реплике соседа, персонажа комедии «Первый винокур» («...То, *летось*, сухой год...» [там же, с. 12]): «...Примером, *летось* дрова тож у приказчика взяли таким манером» [там же].

Речи Акима, а также Прохожего, старухи Акулины («От ней все качества»), крестьянина («Проезжий и крестьянин») и буфетчика Якова («Плоды просвещения») свойственна форма местоимения *ней* (нее):

«Аким. <...> От *ней*, значит, и жалоба на тебя, от Марины от этой самой, значит» [там же].

«Прохожий. От *ней*, все качества, значит, все катастрофы жизни от алк огольных напитков» [там же, с. 337].

«Акулина. Сам говорил, что от *ней* качества все, и в тюрьме из-за *ней* сидел» [там же, с. 34].

«Крестьянин. Да как же без *ней-то?*» [там же, с. 309].

«Яков. ...от *ней*дохнут они, козьяки-то» [там же, с. 143].

Данная форма местоимения характерна также для речи некоторых дворян. Например, для толстой барыни («Плоды просвещения»), Ивана Михайловича («Зараженное семейство»):

«Голстая барыня...а у *ней* спина заболела» [там же, с. 159].

«Иван Михайлович. С ним всякая девушка будет счастлива, хоть бы у *ней* ничего не было» [там же, с. 358].

Диалектные формы с заменой исконного *в* на *л*, характерные в «Плодах просвещения» для речи 3-го мужика (наречие *слободно*), встречаются также в репликах буфетного мужика Семена, а также Матрены, героини драмы «Власть тьмы»:

«Семен. Нешто поддевку снять: оно *слободнее* будет» [там же, с. 164].

«Матрена. До семи разов давай. И *слобода*, говорит, ей скоро откроется» [там же, с. 30].

Диалектное существительное *продухты* («Продухт (Продухта, ж.) ‘Продукт’ Тамб. Цветков» [СРНГ, т. 32: 128]), свойственное речи 1-го мужика («Плоды просвещения»), обнаруживается также в реплике прохожего («От ней все качества»):

«Прохожий (*вздыхает*). По званию своему не привычен я. А так как *продухтов* своих не имеем...» [Толстой 1982: 336].

Диалектное существительное *рогач* («1. ‘Ухват’» [СРНГ, т. 35: 122]) употребляют в своей речи 3-й мужик («Плоды просвещения») и Анисья («Власть тьмы»):

«3-й мужик. <...> Того гляди, скажем, *рогачом* зашибет» [там же, с. 142].

«Анисья. ...я тебя *рогачом*» [там же, с. 26].

Диалектное наречие *давеча* («То же, что *даве*, *дави* и *давя*, нареч. ‘Некоторое время тому назад; недавно’» [СРНГ, т. 7: 259]), свойственное в «Плодах просвещения» речи 1-го мужика и камердинера Федора Иваныча, обнаруживается также в репликах 2-го мужика и горничной Тани, а во «Власти тьмы» – в реплике сестры Петра Марфы:

«2-й мужик. *Давеча* хотел он, видно, вступиться...» [Толстой 1982: 142].

«Таня. ...Вот на пальцы спички наклеи, как *давеча*» [там же, с. 165].

«Марфа ...Я бы *даве* пришла, да к дочери пошла» [там же, с. 54].

2. Словосочетания и фразы. Словосочетание *быть в надежде*, обнаруживающееся в речи 3-го мужика, повторяется в реплике 1-го мужика и горничной Тани («Плоды просвещения»):

«3-й мужик. ...Уж это *будь в надежде*, себя зложим...» [там же, с. 115].

«1-й мужик. <...> Как же, примерно, насчет подписки, руки приложения? Что ж, в надежде нам быть?» [там же, с. 156].

«3-й мужик. Только сделай: и замуж отдадим и на свадьбу, скажем, плясать приду. <...>

«Таня (смеется). Да уж я буду в надежде» [там же, с. 148].

Как отмечалось ранее, в комедии «Плоды просвещения» речи 3-го мужика свойственно выражение «*О господи!*». Точно такой же, а также более развернутый вариант данного выражения неоднократно встречается в речи работника Митрича, героя драмы «Власть тьмы»:

«Митрич. *О господи, Микола милослевый!* <...> Эка винищем от тебя разит как. Пойти в избу. (Уходит, зевая.) *О господи!*» [там же, с. 74].

«Никита. <...> Эй, Митрич! Где ты там? Заснул? Иди лошадь убери. <...>

Митрич. <...> *О господи милослевый!* На дворе лошадь-то, что ль? Уморил, я чай. Ишь, дуй его горой, наакался как. Доверху. *О господи! Микола-угодник!*» [там же, с. 64].

Выражение «*О господи!*» также свойственно речи Марфы и Акулины («От ней все качества»):

«Марфа. *О господи.* Все нет. Не миновать – пьяный приедет» [там же, с. 338].

«Прохожий. А так что пришли к нему, толстопузому. Давай, говорим, деньги. А то вот: ливольвер. Он туды, сюды. Вынул две тысячи триста рублей.

Акулина. *О господи!*» [там же, с. 342].

3-й мужик в «Плодах просвещения» также неоднократно повторяет фразу о малом размере земли («земля малая, не то что скотину, – куренка, скажем, и того выпустить некуда» [там же, с. 116]). Подобную фразу произносит и крестьянин («Проезжий и крестьянин»):

«Крестьянин. Земля-то земля, да не наша! Близок локоть, да не укусишь!

Проезжий. Не ваша? Чья же она?

Крестьянин. Чья? Известно чья. Вот он, толстопузый черт, захватил тысячу семьсот десятин, сам один, и все ему мало, а *мы уже и кур перестаем держать – выпустить некуда*» [Толстой 1983: 309].

Повтор данной фразы в речи персонажей различных драматических произведений Толстого, написанных в разные годы и относящихся к разным жанрам (комедия «Плоды просвещения» – 1890 г., драматический диалог «Проезжий и крестьянин» – 1909 г.) свидетельствует об особой значимости земельного вопроса для крестьян и отсутствии удовлетворительного решения данного вопроса как в конце XIX, так и в начале XX вв.

3. Фразеологизмы и поговорки. Пословицу *близок локоть, да не укусишь*, встречающуюся в речи крестьянина («Проезжий и крестьянин», пример см. выше), произносит и няня, героиня неоконченной комедии «Зараженное семейство»:

«Няня. <...> Раз в жизни послушайте Машку-дуру, а не послушаете – плакать будете. *И близко локоть – да не укусишь*» [там же, с. 387].

Речи Марфы («От ней все качества») и буфетчика Якова («Плоды просвещения») свойственно употребление фразеологизма *день-деньской*, а также парных глаголов. Герои выражают свое возмущение похожими фразами:

«Марфа. *День-деньской бьешься, бьешься*. Все на тебе. Добро бы приждать чего было. А то только и радости, что *трепись* с утра до ночи» [там же, с. 336].

«Яков. *Трепешься, трепешься день-деньской*. Есть ли у кого в доме больше моего дела? А все нехорош!» [там же, с. 107].

Фразеологизм *продрать глаза* («(иноск.) – ‘проснуться после крепкого сна (как бы насилу открывая веки)’») [Михельсон: эл. версия]) употребляют в своей речи кухарка и лакей Григорий («Плоды просвещения»):

«Кухарка. Только, господи благослови, *глаза продерут*, сейчас самовар, чай, кофе, щиколлад» [Толстой 1982: 139].

«Таня. Вон, идите, Василий Леонидыч зовет.

Григорий. Подождет, он только *глаза продрал*» [там же, с. 104].

Фразеологизм *рвать крышу* («*Жарг. мол.* ‘Сердиться, злиться’» [БСРП: эл. версия]) обнаруживается в репликах 2-го мужика («Плоды просвещения») и Анисьи («Власть тьмы»):

«2-й мужик. Давеча хотел он, видно, вступиться, а потом как глянул, что она *крышу* с избы *рвет*, захлопнул дверь...» [там же, с. 142].

«Анисья. <...> А на дуру-то, на Акулину, погляди. <...> Разозлится, с *крыши солому рвет*» [там же, с. 57].

4. Морфологические явления. Для речи многих народных персонажей в драматургии Л.Н. Толстого характерно употребление окончания -у в предложном падеже единственного числа существительных мужского рода. Данная черта отражена в репликах Якова, 3-го мужика («Плоды просвещения»), Марфы («От ней все качества»), Акима, Митрича, Анютки и Матрены («Власть тьмы»):

«2-й мужик. Анисим, значит, брат тебе?

Яков. Как же, брат родной! На том *концу*» [там же, с. 146].

«3-й мужик. <...> Деревенское дело, скажем, во всяком разе слободно, не то, что в *городе*» [там же, с. 118].

«Гарас. Михайла-то где же?

Марфа. Да в *городе*» [там же, с. 336].

«Аким. <...> Хотелось, значит, Микитку дома. <...> А уж я, тае, в *городе* добуду» [там же, с. 32].

«Митрич. <...> В *городе* всего много, только бы было на что» [там же, с. 55].

«Анютка. ...Андрян <...> видел их еще в *городе*, в трактире» [там же, с. 62].

«Матрена. <...> Там в *уголку* выкопай ямку...» [там же, с. 76].

Окончание -у у существительных мужского рода в форме родительного падежа единственного числа, свойственное в «Плодах просвещения» речи 1-го мужика (*пороху, итурму, от миру* вместо *пороха, итурма, от мира*), встречается также в репликах 2-го, 3-го мужика и горничной Тани, персонажей указанной ко-

медии, во «Власти тьмы» – в речи Митрича и Матрены, а в «Первом винокуре» – мужицкого чертенка:

«2-й мужик. Да уж сказал коли я, и без *пропою* назад не попячусь» [там же, с. 136].

«3-й мужик. Для *прокорму*, скажем, родителей оставлен» [там же, с. 119].

«Таня. ...всякий пристаёт; хоть бы Григорий Михайлыч, *проходу* от него нету» [там же, с. 134], «...этой суете *угомону* не бывает...» [там же, с. 186].

«Митрич. <...> Три недели пил без *просыпу*...» [там же, с. 59].

«Матрена. С *испугу* это. Ничего, сойдет это с него» [там же, с. 79].

«Мужицкий чертенок. <...> у одного из-под *носу* последнюю краюшку украл, и то не обругал, а велел съесть на здоровье» [там же, с. 9].

Окончание *-ов* (*-ев*, *-ёв*) на месте литературного нулевого окончания или окончания *-ей* у существительных среднего и мужского рода второго склонения в форме родительного падежа множественного числа отражено в репликах Никиты, кумы, Анисьи, Матрены («Власть тьмы»), кухарки, 2-го и 3-го мужика («Плоды просвещения»):

«Никита. <...> Нынче и *правов* таких нет, чтоб силом женить» [там же, с. 35], «<...> Батюшке 10 *рублёв*» [там же, с. 68].

«Кума. <...> Деньги твои. Как же он может мотать? Таких *правов* нет» [там же, с. 58].

«Анисья. Десять *делов* в руки сунешь, да и ругаешься» [там же, с. 24].

«Матрена. <...> До семи *разов* давай» [там же, с. 30].

«Кухарка. Ну, вот только и *делов*: в фортепяны, а то в карты» [там же, с. 139].

«2-й мужик. Ну, видно, этих *делов* не разберем мы с тобой» [там же, с. 140].

«3-й мужик. Для *прокорму*, скажем, *родителей* оставлен» [там же, с. 119].

Употребление существительных мужского рода в форме женского рода (банк – *банка*, акт – *акта*), характерное для речи Акима, встречается также в репликах 1-го мужика («Плоды просвещения»), крестьянина («Проезжий и крестья-

нин»), Анисьи и Митрича («Власть тьмы»). 1-й мужик употребляет в форме женского рода и некоторые существительные среднего рода (*положение, пузо*). Подобные примеры обнаруживаются и в речи Никиты (*полное право*):

«1-й мужик. <...> Так мир нас, примерно, и вполномочил, чтобы взойтить, значит, как полагается, через государственную *банку*...» [там же, с. 115], «Это двистительно, *положения* известная» [там же, с. 145], «*Пузу*, значит, ей утягивает для хвормы» [там же, с. 148].

«Никита. Какую ты имеешь *полную праву* в моем доме меня упрекать?» [там же, с. 70].

«К р е с т ь я н и н . На что ему земля? Известно на что: сеет, убирает, продает, денежки в *банку* кладет» [там же, с. 309].

«Анисья. Из *банки* деньги дают» [там же, с. 60].

«Митрич. ...Вот кто поглупей, али баба, да не может сам деньги в дело произвести, он и несет в *банку*...» [там же, с. 61].

5. Морфемные явления. В речи 1-го мужика обнаруживается диалектный глагол *произвесть*. Данный глагол обнаруживается и в реплике Митрича (пример см. выше), Акима («Власть тьмы»), а глаголы со схожими словообразовательными особенностями (инфинитивы с формообразующими суффиксами *-ть* вместо *-ти*) встречаются также в репликах Матрены («Власть тьмы») отца Герасима («И свет во тьме светит») и Марфы («От ней все качества»). Инфинитивы данного типа характерны для южнорусского наречия и относятся к числу «многочленных и непротивопоставленных соответственных явлений» [Бромлей, Булатова 2005: 255]:

«Аким. Я таперь, тае, спрос делаю, а ты, значит, тае, должен ответ *произвесть*» [Толстой 1982: 34].

«Матрена. Можно и назад *снести*» [там же, с. 30], «А рублевку-то не забудь, я пообещалась старичку *занести*» [там же, с. 31], «<...> Аль в избу *свесть*?» [там же, с. 49].

«Г е р а с и м . Что же, побудьте, вы, как пастырь и отец духовный, можете пользу и получить и *принести*» [там же, с. 234].

«Акулина (*заваривает чай*). И чай последний. Наказывала привезти? Марфа. Как же. Хотел *привезть*» [там же, с. 339].

Инфинитивы с формообразующими суффиксами *-ть* обнаруживаются также в репликах 1-го мужика («Плоды просвещения») и Анисьи («Власть тьмы»). В данных примерах происходит «наращение» суффикса [см. Листрова 1967: 178]:

«1-й мужик. <...> *взойтуть*... через государственную банку...» [Толстой 1982: 115].

«Анисья. Не *пойтуть* – заругает, а *пойтуть* – отдаст сестре деньги» [там же, с. 41].

В реплике Матрены («Власть тьмы») наращение суффикса *-ть* происходит в словах категории состояния:

«Матрена. Знаю, зачем молодым бабам сонных порошков *надоть*» [там же, с. 29].

В речи Марфы («От ней все качества»), 2-го мужика («Плоды просвещения»), Петра, Матрены, Никиты и извозчика («Власть тьмы») встречаются диалектные формы деепричастий с формообразующими суффиксами *-миши*:

«Марфа. Ничего не *видамши* сейчас и покушать» [там же, с. 336].

«2-й мужик. Должно, *вытимши*» [там же, с. 150].

«Петр. Да что, ничего не *слыхамши*, попусту язык трепать» [там же, с. 25].

«Матрена. ...а дома не *емши* сидят» [там же, с. 33], «...все ляшки измызгала, об тебе *хлопотамши*» [там же, с. 51].

«Никита. <...> Куда собрался *одемиши-то?*» [там же, с. 69].

«Извозчик. Да уж все песни пропели *ожидамши*» [там же, с. 97].

6. Синтаксические особенности. Речь народных персонажей драматургии Л.Н. Толстого отличается от речи дворян упрощенным синтаксисом. Рассказывая о чем-либо, крестьяне и слуги, как правило, разбивают высказывание на несколько небольших предложений. Проанализируем, например, разговор Якова с крестьянами («Плоды просвещения»), когда буфетчик рассказывает о докторе, лечившем дочь генерала (действие II, явление 11):

«Яков. <...> Жил я прежде у генерала, под Москвой, сердитый был такой, гордый – страсть, генерал-то! Так заболела у него дочка. Сейчас послали за этим. Тысячу рублей – приеду... Ну, сговорились, приехал. Так что-то не потрафили ему. Так, батюшки мои, как цыкнет на генерала. А! говорит, так так-то ты меня уважаешь, так-то? Так не стану ж лечить! – Так куда тебе! генерал-то и гордость свою забыл, всячески улещает. Батюшка! только не бросай!

1-й мужик. А тысячу-то отдали?

Яков. А то как же?..

2-й мужик. То-то шальные деньги-то. Что б мужик на эти деньги наделал!

3-й мужик. А я думаю, пустое все. Как у меня тады нога прела. Лечил, лечил, скажем, рублей пять пролечил. Бросил лечить, а она и зажила» [там же, с. 143].

Первое предложение, сложное и самое большое в речи героя, насчитывает 13 слов. Остальные предложения состоят преимущественно из 3-5 слов, среди которых преобладают двусоставные простые (*заболела... дочка*), а также односоставные простые и неполные с пропуском подлежащего (*послали; не потрафили; цыкнет; уважаешь; не стану*). Пример осложненного предложения единичен: встречается осложнение простого предложения однородными сказуемыми (*генерал... забыл, ...улещает*).

Реплики крестьян еще более просты по синтаксическому устройству. В приведенном примере преобладают простые предложения (*шальные деньги; мужик... наделал* – в речи 2-го мужика; *нога прела* – в речи 3-го), встречается простое предложение, осложненное однородными сказуемыми («3-й мужик. *Лечил, лечил... пролечил*» [там же]). Среди сложных предложений в указанном фрагменте обнаруживаются сложные нераспространенные («3-й мужик. *А я думаю, пустое все. <...> Бросил лечить, а она и зажила*» [там же]).

Рассмотрим также беседу Тани и крестьян в указанной комедии, когда горничная рассказывает им о барине, хоронившем собаку (действие II, явление 14):

«Таня. Как тот барин, что собаку хоронил.

2-й мужик. Это как же так?

Таня. А так, – рассказывал один человек, – издох у него пес, у барина-то. Вот он и поехал зимой хоронить его. Похоронил, едет и плачет, барин-то. А мороз здоровый, у кучера из носу течет, и он утирается... Дайте налью. (*Наливает чай.*) Из носу-то течет, а он все утирается. Увидал барин: “Что, говорит, о чем ты плачешь?”

А кучер говорит: “Как же, сударь, не плакать, какая собака была!” (*Хохочет.*)

2-й мужик. А сам, я чай, думает: хоть бы ты и сам издох, так я бы плакать не стал... (*Хохочет.*)

Старый повар (*с печки*). Это правильно, верно!

Таня. Хорошо, приехал домой барин, сейчас к барыне: “Какой, говорит, наш кучер добрый: он всю дорогу плакал, – так ему жаль моего Дружка. Позовите его: на, мол, выпей водки, а вот тебе награда – рубль”. Так-то и она, что Яков собаки ее не жалеет» [там же, с. 146-147].

Горничная, рассказывая о барине, использует простые предложения (*издох... пес; он... поехал хоронить*), простые предложения, осложненные однородными сказуемыми (*барин... похоронил, едет и плачет*); среди сложных предложений преобладают предложения с сочинительной связью, свойственные разговорной речи (*...течет, и/а он утирается*). Речи героини не свойственно употребление обособленных обстоятельств и определений, характерных для речи дворян (см. § 3.2.1.). Примеры употребления сложноподчиненных предложений единичны (*барин, что... хоронил; ...она, что Яков... не жалеет*).

Более сложным синтаксисом в комедии «Плоды просвещения» отличаются реплики 1-го мужика. Как отмечалось ранее, в речи героя происходит смешения разговорного и официально-делового стилей, поскольку раньше 1-й мужик был старшиной крестьянской общины. Таким способом Толстой подчеркивает влияние деятельности крестьянина на его речь.

На синтаксическом уровне наблюдается схожесть речевых особенностей отдельных персонажей различных пьес Толстого. Так, например, в построении реплик 3-го мужика (комедия «Плоды просвещения») и Акима (драма «Власть

тьмы») прослеживается перегруженность вводными словами (*скажем* у 3-го мужика – *тае, значит* у Акима), повторение уже сказанных слов и частей предложений:

«3-й мужик. *И не толкуй*, – что там! Мы жалаем, как отцу родному. *И не толкуй*» [там же, с. 114].

«Аким. *Значит, глупости, тае, глупости, значит*, были у тебя с ней, *глупости, значит?*» [там же, с. 35].

В данных примерах в реплике 3-го мужика повторяются союз *и*, частица *не* и сказуемое *толкуй*, в реплике Акима – подлежащее *глупости* и вводное слово *значит*.

Показательно, что автор для своих героев выбрал и одинаковые фамилии: персонаж «Плодов просвещения» – Митрий Власьевич Чиликин, персонаж «Власти тьмы» – Чиликин Аким. Толстой внимательно подходил к выбору имен своих персонажей, и повтор имени, фамилии и/или отчества героя – яркая черта толстовской ономастики: это всегда тонкий намек на общие характерные черты действующих лиц или на сходство сюжетных линий. Как справедливо отмечает М.С. Альтман, «Лев Толстой, создатель многих оригинальных сюжетов, был одновременно и несравнимым мастером в их варьировании <...> именно этой любовью Толстого к литературным вариациям объясняется и такая частота в его произведениях одноименных героев: Нехлюдов (“Детство”, “Отрочество”, “Юность”, “Утро помещика”, “Люцерн”, “Записки маркера”, “Воскресение”); Иртен(ь)ев (“Детство”, “Отрочество”, “Юность”, “Дьявол”, “Воскресение” <...>); Копервейн (“Детство”, “Отрочество”, “Юность”, “Хаджи-Мурат”); Петрищев (“Плоды просвещения”, “Смерть Ивана Ильича”) и др.» [Альтман 1966: 94-95]. Обращая внимание на одинаковые фамилии Акима и 3-го мужика, исследователи также отмечали, что повтор не является случайным: он указывает на близость характеров героев и общность их мыслей. «Из “Власти тьмы” в “Плоды просвещения” Толстой “перевел” Акима Чиликина, назвав его *третьим* мужиком и оставив ему ту же фамилию, – отмечает К.Н. Ломунов. – Митрий Чиликин заговорил о том, о чем не успел или не смог сказать Аким Чиликин: *о земле*, отнятой у народа помещика-

ми» [Ломунов 1956: 227]. Важно также отметить, что актер В.М. Лопатин, с успехом сыгравший роль 3-го мужика в первой постановке «Плодов просвещения» (30 декабря 1889 г., Ясная Поляна, домашний спектакль в имении Толстых) и в первом публичном представлении комедии (15 апреля 1890 г., Тула, зал Дворянского собрания), должен был сыграть также роль Акима в первой постановке «Власти тьмы» (1891 г., Тула, зал Дворянского собрания), однако спектакль был запрещен [Сушков 1983: 60-61]. В советское время на тульской сцене обе роли в спектаклях Тульского драматического театра им. М. Горького (1953 г. – «Власть тьмы», 1958 г. – «Плоды просвещения», реж. Д.М. Манский) исполнил актер И.М. Дуванин.

В характере героев действительно обнаруживаются общие черты: оба набожны, каждый из них отрицательно относится к алкоголю. Например, 3-й мужик сочувствует старому повару, страдающему от алкоголизма, а Аким осуждает сына Никиту за разгульный образ жизни. Свои чувства герои выражают похожими репликами:

«3-й мужик. Что делает винцо-то! Винцо-то, скажем... (*Щелкает языком с соболезнаванием.*)» [Толстой 1982: 144].

«Аким. Вино-то, вино-то, значит, что делает. Скверность!» [там же, с. 63].

Данные реплики практически идентичны, что достигается повтором как подлежащего (*винцо/вино*), так и сказуемого (*делает*), а также вопросительно-относительного местоимения *что* в неопределенном значении. Различие проявляется лишь в построении высказываний (в реплике 3-го мужика нарушен прямой порядок слов), а также употреблении именно того вводного слова, которое свойственно речи именно данного персонажа (*скажем/значит*).

У обоих действующих лиц наблюдается косноязычие, перебои в речи. Принципиальное отличие заключается в том, что Аким разговаривает так почти всегда; исключение составляют особо важные в смысловом отношении реплики, которые автор приводит без осложнений вводными словами: например, сказанная в конце III-го действия реплика «Опамятуйся, Микита. Душа надобна» [Толстой 1982: 70], последние слова героя: «Бог простит, дитячко родимое... Себя не пожа-

лел, он тебя пожалеет. Бог-то, бог-то! Он во!..» [там же, с. 100]. Перегруженная же разного рода вставками речь 3-го мужика особенно ярко проявляется в разговорах с представителями высшего сословия, когда волнение достигает пика. Например, во время беседы с Л.Ф. Звездинцевым о продаже земли, когда герою нужно отдать барину деньги:

«3-й мужик (*пока разворачивает деньги*). Уж это будь в надежде, себя заложим, а того не сделаем, чтоб как-нибудь, а скажем, как-никак, а чтобы, скажем, того... как должнó» [Толстой 1982: 115].

В приведенном примере Л.Н. Толстой добавляет в речь своего героя громоздкую синтаксическую конструкцию «*а скажем, как-никак, а чтобы, скажем, того*», которая не несет в себе какой-либо информации, однако выполняет важную функцию: передает волнение 3-го мужика в момент общения с барином и даже его неуклюжесть при разворачивании денег.

Как отмечалось ранее, в особенностях построения реплик Акима и 3-го мужика наблюдается связь с речью Акакия Акакиевича, героя повести Н.В. Гоголя «Шинель» («Ну, да уж прикрепи. Как же этак, право, того!..» [Гоголь 1984: 482]). Знакомство Толстого с произведениями Гоголя произошло довольно рано (в период от 14 до 20 лет), и «Шинель», наряду с повестями «Невский проспект» и «Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», произвела на юного Толстого *большое* впечатление, а первое сохранившееся неоконченное художественное произведение – «История вчерашнего дня» – писатель создавал, испытывая явное влияние гоголевской традиции [см. Шафранская 2009: 593]. Однако, в отличие от речевых сбоев А.А. Башмачкина, косноязычие 3-го мужика более насыщенное и сложное; различны также функции использования данного приема у Толстого и Гоголя. Сказанное позволяет подчеркнуть, что Л.Н. Толстой, усвоив творческую манеру Н.В. Гоголя, по-своему переосмыслил ее и сделал частью своего собственного литературного стиля. Как справедливо отмечает Л.Д. Опульская, «формируя свою поэтику, Толстой писал в духе и стиле Гоголя, нисколько не подражая ему» [Опульская 1979 Б: 506].

В беседах же с крестьянами, слугами (т. е. равными себе) 3-й мужик волнуется меньше и выстраивает свои высказывания более лаконично. Так, например, происходит во время разговора мужиков с буфетчиком Яковым о докторе:

«3-й мужик. А я думаю, пустое все. Как у меня тады нога прела. Лечил, лечил, скажем, рублей пять пролечил. Бросил лечить, а она и зажила» [там же, с. 143]).

Подытоживая рассмотрение речи народных персонажей в драматических произведениях Л.Н. Толстого, можно отметить, что речь каждого из них индивидуальна. Индивидуализация создается за счет присущих только данному персонажу выражений и словесных форм (как, например, встречающиеся в репликах 3-го мужика фразы «*О господи!*», «*Помилосердствуй, отец!*», «*Земля наша малая...*» и «*На фатеру...*»; вводные слова *скажем* и *значит*, свойственные речи 1-го мужика; аграмматические *тае* Акима и т. д.). У каждого действующего лица имеются свои «речевые паспорта» (повторяющиеся слова и фразы), позволяющие лучше понять его характер и отличить его речь от речи других героев. Однако, несмотря на оригинальность речи каждого персонажа, в различных драматических произведениях обнаруживаются и общие языковые черты (речевая типизация). Появление общих черт связано прежде всего с тем, что герои пьес Л.Н. Толстого принадлежат к одной среде, одному классу и живут в одну и ту же историческую эпоху; многое объединяет их характеры.

Проанализировав языковые черты крестьян и слуг в драматургии Л.Н. Толстого, мы можем выделить характеристики, присущие речи народных персонажей:

- употребление фольклорных элементов: пословиц, поговорок, фрагментов народных песен;
- упрощенный синтаксис (по сравнению с дворянской речью), частое использование простых и малокомпонентных предложений;
- осложнение речи за счет употребления вводных слов и аграмматических элементов;

- наличие разговорной, просторечной и диалектной лексики, а также бранных слов и выражений.

Рассмотрим подробнее лексический состав речи народных персонажей.

3.1.2. Диалектная, разговорная и просторечная лексика в речи народных персонажей

Диалектная, разговорная и просторечная лексика является обязательным атрибутом речи крестьян. В своих драматических произведениях Л.Н. Толстой, оставаясь художником-реалистом и стремясь к подлинному отражению действительности, использует в репликах народных персонажей различные виды ограниченной в употреблении лексики. Это помогает автору, с одной стороны, показать языковое разнообразие своего времени, с другой, – обозначить особенности живой народной речи, ее отличие от «вычурной и искусственной» речи дворян, перегруженной заимствованиями и иноязычными вкраплениями. Автор подчеркивает яркость и богатство народного языка, восхищается его образностью, мудростью и во многом учится у крестьян, создавая литературные произведения, адресованные широкому кругу читателей.

В целом произведения писателя 1880-1910-х гг. отличаются по стилю от созданных ранее: еще в начале 1860-х гг. Толстого увлекает идея «сближения дворянства и крестьянства», в котором он видел «залог успешного реформирования страны» [Подсвинова 2009: 583]. В своих новых взглядах писатель во многом разошелся со своими единомышленниками (в частности, с В.П. Боткиным), желавшими, как и он, преобразования России, но видевшими ее спасение «“не в житье по-народному, а в разуме и цивилизации”» [там же]. Толстой общается с крестьянскими детьми, увлекается педагогикой, создает яснополянскую школу (1859-1862 гг.), пишет педагогические статьи, издает журнал «Ясная Поляна» (1862 г.), в котором, восхищенный живым воображением мальчиков-крестьян и их правдивостью при описании картин народной жизни, публикует в том числе и статью «Кому у кого учиться писать: крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских

ребят?». Народная речь органично входит в зрелые произведения Толстого и воплощается в художественных образах (например, Платона Каратаева в «Войне и мире»).

Позже, после так называемого духовного переворота (конец 1870-х – начало 1880-х гг.), жизнь простых людей все более увлекает писателя. Толстой совершает путешествие в Оптину пустынь (июнь 1881 г.), добирается пешком от Москвы до Ясной Поляны (весна 1886 г.) и везде наблюдает народную жизнь. «Встречи с богомольцами, их живые рассказы, яркий образный язык – все это давало писателю прекрасный материал для произведений из народного быта, о которых он чаще и чаще начинает думать» [Шарапова 1967: 262]. В его записных книжках воспроизводятся живые образцы речи встреченных им крестьян, странников, богомольцев. Именно поэтому в поздних произведениях писателя особенно заметно тяготение к народной лексике, прослеживается тенденция к упрощению языка, поскольку, по мнению самого Л.Н. Толстого, «совершенно простым и понятным языком ничего дурного нельзя будет написать» [ПСС, т. 62: 144]. Тем не менее творчество позднего Толстого не теряет стилистической связи с его ранними и зрелыми произведениями. Д.А. Романов справедливо отмечает: «Авторский стиль крупных русских писателей складывается обычно довольно рано: ко времени создания первого произведения масштабного жанра (как правило, романа) идиостиль обычно уже сформирован. <...> Разумеется, с годами владение языком совершенствуется, приобретая все новые черты. Но в целом, в своих главных основах: принципах выбора слова, объеме лексикона, использовании изобразительно-выразительных средств, частотных синтаксических конструкциях, особенностях пунктуации – идиостиль практически не меняется» [Романов 2008 Б: 43]. Поэтому, несмотря на изменения в мировоззрении, отказ от былых идеалов, обострение внутренних противоречий и переоценку собственного творчества, Л.Н. Толстой остается верен своим уже выработанным и сложившимся литературным приемам и стилевым средствам, благодаря которым его произведения сохраняют авторскую индивидуальность и отличаются от произведений других авторов.

Можно говорить об эволюции стиля писателя, но никак не о полном его изменении. Расширение стилистических пластов, тяготение к народной лексике, упрощение синтаксиса, – все это является «незначительными стилистическими подвижками» [там же, с. 44], которые возникли в творчестве Л.Н. Толстого благодаря его желанию приблизить язык своих произведений к народному языку. Именно простота, лаконичность и особая реалистичность языка помогли драматургу создать яркие, неповторимые и колоритные образы крестьян, лексический состав речи которых мы далее рассмотрим.

Принадлежность слова к определенному типу лексики не является постоянной и однозначной. Как отмечает Л.И. Балахонова, «субъективизм стилистических оценок отдельных слов неизбежен. Он мотивирован, с одной стороны, изменчивостью во времени норм и границ кодифицированного словоупотребления, вызывающей существование дублирующих, вариантных, переходных словоформ, не всегда укладывающихся в жесткие рамки принятых классификаций и допускающих разную нормативно-стилистическую оценку» [Балахонова 1982: эл. версия]. С другой стороны, он объясняется «отсутствием научно обоснованных критериев для отнесения некоторых разрядов слов к той или иной нормативно-стилистической категории» [там же]. Наиболее четкой является грань между просторечием и диалектизмами: «просторечные слова общерусского распространения, они входят в словарный состав общенародного языка, а диалектные – территориально ограничены, имеют изоглоссы и не входят в состав общенародного языка» [там же]. Границы же между просторечием и разговорной лексикой более размыты и порой для того, чтобы точно определить принадлежность слова к одному из этих стилистических пластов, необходимо проводить специальные исследования. Сложность заключается также в том, что подобная стилистическая принадлежность слова может меняться: многие просторечные слова со временем оказались отнесенными к разговорной лексике, поэтому различные словари по-разному характеризуют одни и те же лексемы. Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно, например, сравнить стилистическую характеристику слов, данную в Толковом словаре под ред. Д.Н. Ушакова и в словарях, вышедших позднее.

Противоречивость в определении принадлежности лексем к тому или иному типу ограниченной в употреблении лексики обнаруживается и среди исследователей драматургического наследия Л.Н. Толстого. Стремясь избежать неточности и субъективности в оценках лексем, ученые четко обозначают лексическую принадлежность слова только в том случае, когда она однозначна. В спорных случаях лексическая принадлежность или не указывается вовсе, или автором исследования используется довольно широкий и абстрактный термин. Например, Р.Н. Попов, анализируя речь героев драмы «Власть тьмы», строго относит лексемы *ведашь, деушка, вотчим, измучал, чайкю* и др. к «диалектизмам в области произношения» [Попов 1971: 127-128]; при этом, подчеркивая народный характер многих союзов, предлогов и частиц в репликах героев (диалектных *кабы, коли, дле, пуцай, окромя* и *аль*, просторечных *эк, эка*, разговорного *нету* и др.), не конкретизирует их лексическую принадлежность, а просто отмечает, что они «отличны от норм литературного языка» [там же, с. 130]. Диалектизмы *вознают, слухать, хошь, обявзала* (обязала), а также просторечия *вишь* и *слышь* наряду с другими лексемами входят в общую группу слов «диалектно-просторечного характера», никак не разграничиваясь внутри данной группы [там же, с. 129]. Разговорное существительное *скверность*, диалектные *красава* и *красик* [СРНГ, т. 15: 172, 175] и др. объединены в группу «существительных, отличающихся своим словообразованием и звуковым составом от литературных норм» [там же]. «Отличающимися от литературных норм» исследователь обозначил и лексическую принадлежность прилагательных *тверезый, прокладная, нашенский, махонький* и нек. др., в то время как *нашенский* и *махонький* – это просторечия [Ушаков: эл. версия], а *тверезый* и *прокладная* – диалектизмы [СРНГ, т. 43: 324; т. 32: 156-157].

В распределении слов по типам ограниченной лексики нередко наблюдается путаница. Например, Н.С. Авилова, рассматривая особенности речи персонажей комедии «Плоды просвещения», в группу просторечий наряду со словами *патрет* (портрет), *аппекит* (аппетит), *клеймáт* (климат), *камардин* (камердинер) и др. относит и некоторые диалектизмы южнорусского наречия: *хворменно, великатный, вознать, сумлеватся* и *летось* [Авилова 2000: 15-16]. Сказанное еще раз подчер-

квивает сложность определения лексической принадлежности слова. Очевидно, что при ее анализе необходимо ориентироваться на данные лексикографического источника, в котором строго разграничиваются названные типы лексики. Данный источник по времени создания должен принадлежать той же эпохе, к которой относится литературное произведение, или быть максимально приближен к ней.

Один из наиболее близких к эпохе Л.Н. Толстого словарей, в котором разграничивается разговорная, просторечная и диалектная лексика, является «Словарь русского языка» Я.К. Грота–А.А. Шахматова (1891–1937 гг.), однако его издание не было завершено, что затрудняет его последовательное использование. Чтобы избежать неоднозначности в определении лексической принадлежности тех или иных «ограниченных» слов, мы будем придерживаться характеристик, данных в «Толковом словаре русского языка» под ред. Д.Н. Ушакова (эл. версия), поскольку в словаре Ушакова интересующие нас типы лексики строго разграничены. Это издание завершено, т. е. в него включены практически все интересующие нас лексемы, время создания этого словаря является самым близким к эпохе написания пьес Л.Н. Толстого. Только в случае отсутствия лексемы в данном словаре мы будем обращаться к другим словарям, где данные лексемы обнаруживаются (Словарь русского арго (СРА), Словарь многих выражений (СМВ) и др.). При характеристике диалектизмов мы будем ориентироваться на пометы и значения, указанные в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля (Даль) и в «Словаре русских народных говоров» (СРНГ).

Важно также отметить, что значения отдельных диалектных лексем, приводимые исследователями творчества Толстого, не всегда соответствуют контексту пьес: в репликах персонажей диалектизмы нередко обретали иной смысл. Данную особенность необходимо учитывать при работе со значениями лексем из драматических произведений Толстого.

Приведем конкретные примеры и проанализируем употребление диалектизмов, разговорных и просторечных слов в драматических произведениях Л.Н. Толстого.

В сцене «Проезжий и крестьянин» в речи проезжего встречаются **разговорные формы теперешний** («Ну, что ж, как по *теперешнему* времени живете?» [Толстой 1983: 308]), *нету* («По Христову Евангелию врагов *нету*, всех любить велено» [там же, с. 311]), *хужеть* («А глядишь, жизнь только все *хужеет*» [там же, с. 314]), *влипать* («...не *влипай* в худые дела, и не будет плохой жизни» [там же]), *укараулить* («Где же ему поспеть *укараулить?*» [там же, с. 310]), **просторечие сердешный** («Сажают в арестантские – сидят там, *сердешные*, по три, по четыре года» [там же, с. 312]), *завиствовать* («Сами пьем, ругаемся, деремся, судимся, *завиствуем*» [там же, с. 313]), *ненавиствовать* («...*ненавистлуй*, *корыстовайся*, не божьего закона слушайся, а людского, – и жизнь будет плохая» [там же, с. 314]), **диалектизмы**: глаголы *корыстоваться* («1. ‘Присваивать (чужое)’. Пек., Смол. <...> 2. ‘Проявлять жадность, скупость’. Осин. Перм.» [СРНГ, т. 15: 35]), *слухать* («2. *Перех.* ‘Следовать чьим-л. советам, слушаться, повиноваться, подчиняться’» [СРНГ, т. 38: 315]): «хочешь служить богу – его одного *слухай*» [Толстой 1983: 314]), союзы *али* («или» [СРНГ, т. 1: 234]), *кабы*, а также – фразеологизм *на кой (их) ляд* («‘Зачем’. Дубен. Тул., 1933-1960» [СРНГ, т. 17: 259]):

«Крестьянин. Так, значит, вовсе и солдат не надо?

Проезжий. А *на кой их ляд?* Миллионы да миллионы с вас же собирают, шутка ли прокормить да одеть ораву такую» [Толстой 1983: 312].

В речи крестьянина обнаруживаются такие разговорные лексемы, как *нету*, *без ней* (без нее): «Да как же без *ней-то?*» [там же, с. 309], диалектный предлог *акромя* (кроме): «Кто же, *акромя* мужика, работает?» [там же, с. 310], просторечные существительные *прокурат* («Ну и *прокурат* же ты, малый» [там же, с. 312]), *штрах* и диалектный союз *али* («А зайдет на его поле теленок *али* лошадь – *штрах*, продавай последнее, ему отдавай» [там же]), просторечное краткое страдательное причастие *дадена* («Оттого, что начальству власть *дадена*» [там же, с. 312]), просторечный фразеологизм *за первый сорт* (в значении ‘с удовольствием, весьма охотно’ [ФСРЛЯ: эл. версия]) и глагол *окалызывать* («Да разве мы одни пьем? Погляди-ка, как ее попы *окалызывают*, *за первый сорт*» [Толстой 1983: 309]). Речи героя также свойственно изменение родовой принадлежности имен

существительных: употребление окончания *-а* женского рода у существительных мужского рода («На что ему земля? Известно на что: сеет, убирает, продает, денежки в банку кладет» [там же, с. 309]), что встречается также в речи Акима, Анисьи, Митрича («Власть тьмы») и 1-го мужика («Плоды просвещения»).

Как отмечалось ранее, Л.Н. Толстой индивидуализирует речь своих героев, используя специальные, принадлежащие только им речевые особенности: повторяющиеся вводные слова, устойчивые выражения, поговорки и т. д. Индивидуализация речи действующих лиц проявляется также и в выборе разговорной, просторечной и диалектной лексики. Так, в комедии «Плоды просвещения» к помещику В.Л. Звездинцеву приходят мужики для покупки земли. Несмотря на то, что все три мужика – жители Курской губернии, по своим речевым особенностям герои отличаются друг от друга. Например, только речи 3-го мужика свойственно употребление разговорного глагола *плясывать* и просторечного наречия *отродясь* («Хоть *отродясь* не *плясывал*, плясать буду!» [Толстой 1982: 148]), существительного *крышка* («в значении сказуемого, кому. ‘Конец, гибель’ (простореч.)» [Ушаков: эл. версия]): «И всего дела: взял, подписал, и *крышка*» [Толстой 1982: 130]. Индивидуализация его речи достигается также за счет употребления диалектизмов: глаголов *вознать* («‘Узнать’. Новос. Тул., 1900» [СРНГ, т. 5: 26]), *жалать* («1. ‘Желать’. Перм., 1856. Урал., Вят., Нижегород. *Неужели он еще большего будет жалать?* Великоуст. Волог. Влад., Моск., Твер.» [СРНГ, т. 9: 62]), *обязаться* («1. ‘Дать обязательство’. Лебед. Тамб., Цветков» [СРНГ, т. 22: 13]), диалектных форм существительных *родитель* и *прокорм* в родительном падеже единственного и множественного числа, диалектных существительных *рогач* («‘Ухват’» [СРНГ, т. 35: 122]) и *фатера* («искаж. ‘квартира, помещенье, жилье, жило, стоянка’» [Даль: эл. версия]), а также наречий *слободно* («1. ‘Не испытывая зависимости, принуждения в своих поступках’. Моск., 1820. Твер., Новг., Коми АССР, Волог., Влад., Калуж., Тул., Курск., Тамб., Яросл., Казан., Вят., Симб., Оренб.» [СРНГ, т. 38: 189]), *тады* («‘Тогда’» [Даль: эл. версия]), *таперь* (теперь), *таперича* («ТЕПÉРИЧА, нареч. (прост. обл.). ‘То же, что теперь’» [Ушаков: эл. версия]) и вводного слова *може* («‘Может быть, вероятно’ [СРНГ, т. 18: 200]):

«Тех *вознала*, а меня не *вознала?*» [Толстой 1982: 110].

«...Мы *жалаем*, как отцу родному» [там же, с. 114].

«Для *прокорму*, скажем, *родителей* оставлен» [там же, с. 119].

«Только выхлопочи ты дело, всю жизнь, скажем, кормить миром *обвяжемся*» [там же, с. 131].

«Тоже моя старуха, скажем, другой раз распалится – страсть! <...> Того гляди, скажем, *рогачом* зашибет» [там же, с. 142].

«Говорил я – на *фатеру* бы покуда что» [там же, с. 127].

«Что и говорить! Деревенское дело, скажем, во всяком разе *слободно...*» [там же, с. 118].

«...Как у меня *тады* нога прела» [там же, с. 143].

«А *може*, скажем, не время *таперь...*» [там же, с. 111].

«Как жить *таперича?*» [там же].

В тексте указанной комедии только в репликах 1-го мужика отражена еще одна яркая фонетическая особенность говоров южнорусского наречия – [хв] на месте [ф]:

«*Хворменно*, чтоб предмет исделать» [там же, с. 109].

«Пузу, значит, ей утягивает для *хвормы*» [там же, с. 148].

Данная фонетическая черта южнорусских говоров в драматургии Л.Н. Толстого отражена также в реплике Игната («От ней все качества»), однако всего один раз и в специфическом, смешанном виде – [хф] вместо [ф]:

«<...> *Хф*орменная бошкурка, и где ты такую достал» [там же, с. 342].

Яркой морфологической особенностью южнорусских говоров, отраженной в речи 1-го мужика, является смягчение конечного согласного [т] у глаголов в форме 3-го лица единственного числа (пример единичен):

«Двистительно, мы как по глупости, как нам *предлегаить...*» [там же, с. 127].

В речи 1-го мужика также встречаются фонетические (*вполномочил*, *продухты*) и лексические диалектизмы: наречие *летось* («1. 'В прошлом году' [СРНГ, т. 17: 23]), глаголы *произвесть* («10. 'Приводить, доводить до какого-л.

последствия, результата, состояния и т. д.» [СРНГ, т. 32: 145]), *исделать* («Изде- лать, -аю, -аешь, *сов., перех. и неперех.* ‘Сделать’» [СРНГ, т. 12: 126]), *взойтить* [СРНГ, т. 4: 267]), прилагательное *великатный* [СРНГ, т. 4: 107-108], существи- тельное *кряля* («2. *Фольк.* ‘Красавица’» [СРНГ, т. 15: 166]), наречие *давеча* («То же, что *даве, дави* и *давя...* ‘Некоторое время тому назад; недавно’» [СРНГ, т. 7: 259]), *дюже* («1. ‘Очень, сильно, весьма’. Пошех. Яросл., 1849. Яросл., Волог., Кирил. Новг., Новосил. Орл., Красноуф. Перм. □ *Дюже.* Тул., 1820. Тул.» [СРНГ, т. 8: 301]), союз *кабы* (‘Если бы’ [СРНГ, т. 12: 286]):

«...все *продукты* можно в действие *произвесть*, кто понятие имеет» [Тол- стой 1982: 118].

«...как *летось* предлог *исделали* в отсрочке платежа... <...> Так мир нас, примерно, и *вполномочил*, чтобы *взойтить*, значит, как полагается, через государ- ственную банку...» [там же, с. 115].

«*Кабы* в действие *произвесть* такое дело...» [там же, с. 131].

«...сноху за сына такую *крялю* высватал» [там же, с. 135-136].

«...посмотрел я *давеча*, ужинали, капиталец *дюже* хорош» [там же, с. 138].

«А вот дядя Митрий на твое место охотится, на *великатную* жизнь» [там же, с. 140].

Важно отметить, что глагол *взойтить* и прилагательное *великатный* упот- реблены Л.Н. Толстым в особом значении: в СРНГ *взойтить* означает «‘Войти (в помещение)’. Уржум. Вят., 1882. *Пришла в больницу, а взойтít боюся. По- смотри, кто это в избу вошел.* Дубен. Тул. Скоп. Ряз.» [СРНГ, т. 4: 267]. В речи же 1-го мужика данный глагол использован в конструкции с предлогом *через* и существительным *банка (банк)*. В данном контексте («*взойтить через банку*») глагол означает ‘совершить, сделать что-либо (в том числе денежную операцию)’. Прилагательное *великатный*, согласно СРНГ, имеет два значения, которые харак- теризуют поведение человека: «1. ‘Учтивый, вежливый, обходительный, деликат- ный’. 2. ‘Гордый, важный, высокомерный’» [СРНГ, т. 4: 107-108]. Н.С. Авилова указывает на связь данного слова с прилагательным *деликатный* [Авилова 2000:

15]. Однако в контексте комедии в сочетании с существительным *жизнь* прилагательное *великатный* приобретает значение ‘богатый, достаточный, комфортный’.

Если для речи 3-го мужика характерно употребление окончания *-у* в предложном падеже единственного числа существительных мужского рода (*в городе*, см. выше), то в репликах 1-го мужика окончание *-у* встречается у существительных мужского рода в форме родительного падежа единственного числа:

«*Пороху* в этих смыслах, господин, не хватает» [там же, с. 117].

«...уж мы в награждение хлопот *от миру* благодарность представить можем вполне» [там же, с. 130].

«Двиствительно, *штурму* наделала давеча – беда!» [там же, с. 142].

Данные окончания придают репликам героев разговорный оттенок.

Для речи 1-го мужика также характерно использование разговорных глаголов *фортунить* («И как тебе *фортунит*, Захар...» [там же, с. 135]), *спрыснуть* [там же, с. 142], существительных *капиталец* (пример см. выше), *разговорка* (разговор): «Да вот предлагает *разговорка*...» [там же, с. 142]. Из просторечий в репликах персонажа обнаруживаются существительные *пузо*, *клеймат* («Значит, *клеймат* так позволяет» [там же, с. 141]), *анпекит* («В *анпеките*, значит» [там же, с. 139]), *патрет* («А как аккуратна. Настоящий *патрет*» [там же, с. 122]), *музыканщик* («А мужчинка-то тот, примерно, из *музыканщиков*?» [там же]), *камардин* (вместо *камердинер*) [там же, с. 110], *мамзель* («Двиствительно. Сходственно, вроде как *мамзель*» [там же]), *положения* (вместо *положение*): «Это двиствительно, *положения* известная» [там же, с. 145]), *подпис* (вместо *подпись*): «Да вот только бы *подписом* приложения руки» [там же, с. 130]), *умственность* («Двиствительно, что касающее вам по книгам виднее. *Умственность*, значит» [там же, с. 118]), *мужчинка* («Какой такой *мужчинка* будет?» [там же, с. 143]), а также глаголы *предлегать* («...*предлегал* он нам летось рассрочить» [там же]), *упевать* (вместо *уповать*), *объегорить* [там же, с. 131]), наречие *натурно* (натужно, тяжело, с трудом): «И так *натурно* собирали» [там же, с. 117]. К особенностям речи героя также относятся почтительные обращения *поштенный* и *ваше степенство* к камер-

динеру Федору Ивановичу: «Как же, *поштенный*, наше дело в действие произвести? Вы, *ваше степенство*, побеспокойтесь как-нибудь...» [там же, с. 130].

Особого внимания в репликах 1-го мужика заслуживает наречие *двистительно* (действительно). «Пользуясь этим словом, – отмечает М. Горький, – Толстой как бы показывает нам, что мужику едва ли ясен смысл слова, ибо крайне узкая житейская практика крестьянина не позволяет ему понимать действительность как результат многовековых сознательных действий воли и разума людей» [Горький: эл. версия]. Толстой не просто копировал живой крестьянский язык, а подвергал его тщательной литературной обработке. Услышав данное слово в речи крестьянина Василия Никитича, жителя деревни Гавриловка, расположенной недалеко от Ясной Поляны [Сухотина-Толстая: эл. версия], Толстой 19 декабря 1889 г. внес его в свою записную книжку («Двистительно» [ПСС, т. 50: 225]). Позже он наделил данным словом как яркой характерной чертой речь 1-го мужика, заменив *e* в начале слова на *и*, сделав, таким образом, словоформу более приближенной к разговорной речи с сильной редукцией.

В драматургии автора обнаруживаются случаи сохранения диалектизма в изначальной форме. Например, диалектный глагол *сумлеватся* («СУМЛЕВАТЬСЯ, сумленье, -и *пр. вост.* ‘сомневаться, сомненье’» [Даль: эл. версия]) взят Л.Н. Толстым без изменения и включен в реплики Матрены, Никиты («Власть тьмы») и горничной Тани («Плоды просвещения»). Данный глагол как яркая черта народной речи встречается и в творчестве других драматургов. См., например, пьесу А.Н. Островского «За чем пойдешь, то и найдешь» (второе название «Женитьба Бальзамина», 1861 г.):

«Красавина. Да что тут *сумлеватся-то!* Хоть завтра же свадьба!» [Островский 1974: 387]

К особенностям речи 2-го мужика относится употребление просторечной частицы *вишь* («*Вишь*, ровно воду накачивает» [Толстой 1982: 121]), просторечного существительного *анарал* (генерал): «Уж и гладок же, ровно *анарал*» [там же, с. 138], деепричастия *вытимиши* [там же, с. 150], союза *коли*, свойственного как диалектной, так и народно-поэтической речи [Ушаков: эл. версия], диалектного

глагола *усетиться* и просторечного наречия *беспрременно* ('Непрременно, обязательно' [Ожегов, Шведова 1999: 45]): «Да уж возьму, коли малый *усетился*, чтобы *беспрременно* ее взять» [Толстой 1982: 135], диалектных глаголов *гожаться* («1. 'То же, что годаться (годиться)» [СРНГ, т. 6: 276]): «Так-то так, а не *гожаешься* ты для мужицкой работы» [Толстой 1982: 148], *решиться* ('Лишиться чего-либо' [СРНГ, т. 35: 86]): «Нам без этой земли надо жизни *решиться*» [Толстой 1982: 116], диалектного и просторечного наречия *оченно* ('Очень' [Ушаков: эл. версия]): «Только уж *оченно* чиста» [Толстой 1982: 135], разговорного существительного *скверность* ('Гадость, мерзость' [Ушаков: эл версия]): «Тьфу, *скверность!*» [Толстой 1982: 141], а также диалектного наречия *давеча* и фразеологизма *рвать крышу* («*Жарг. мол.* 'Сердиться, злиться'» [БСРП: эл. версия]): «*Давеча* хотел он, видно, вступиться, а потом как глянул, что она *крышу* с избы *рвет...*» [Толстой 1982: 142]. Для речи героя характерно употребление личных форм глаголов с неприкрытым слогом флексией: *може* (может), *вре* (врешь) [там же, с. 143]. В репликах персонажа также встречаются пословицы («...окрепнет человек – крепче камня; ослабнет – слабее воды» [там же, с. 144], «Пили, ели, кудрявчиком звали; попили, поели – прощай, шелудяк!» [там же, с. 145] и др.) и разговорный фразеологизм *шальные деньги* [там же, с. 143].

Важно отметить, что диалектный глагол *усетиться* (пример см. выше) в речи героя употреблен в особом значении: в СРНГ глагол *сетиться* означает «'Попадаться в сеть (о рыбе)'. *Рыба держится на воду головой, сетка наплывает, и она сетится.* Дон., 1975. Азов., Керчь, Таганрог, 1886» [СРНГ, т. 37: 243]. У Л.Н. Толстого данная лексема употреблена с приставкой *у-* и описывает поведение человека (в данном случае – буфетчика Семена, сына 2-го мужика). Ю.Т. Листрова определяет значение глагола *усетился* как 'захотел', ориентируясь на ранние редакции комедии, в которых вместо *усетиться* в речи героя употребляется оборот «*ему охота есть*» [см. Листрова 1967: 178-179]. Такое замечание вполне справедливо, однако важно отметить, что данный глагол свойствен не только речи персонажа, но и речи самого Л.Н. Толстого – он употребляется писателем также и в дневнике:

«<...> Самое опасное – *усетиться* на то, что именно это нужно писать, или еще хуже – думать. Это нужно для меня – это я решил, а не Бог» [ПСС, т. 52: 12].

Проанализировав случаи употребления глагола *усетиться* в дневнике и тексте комедии, можно сделать вывод, что для Л.Н. Толстого *усетиться* означает ‘окончательно решиться для себя, твердо увериться в чем-то’.

Речь 2-го мужика менее детализирована и индивидуализирована в силу своей краткости. Его немногословность в сравнении с 1-м мужиком объясняется авторской характеристикой: если «1-й мужик, лет 60-ти, ходил старшиной, полагает, что знает обхождение с господами, и любит себя послушать», то «2-й мужик, лет 45, хозяин, грубый и правдивый, не любит говорить лишнего» [Толстой 1982: 102]. Таким образом, речь толстовских героев полностью соответствует их характерам.

Разговорной и просторечной лексикой изобилует и речь кухарки Лукерьи. В ее репликах обнаруживаются просторечные элементы: глаголы *опростаться*, *закатывать* и *запузыривать*, фразеологизмы *продрать глаза* и *только и делов*, союз *аж*. Ее речи также свойственно формоизменение несклоняемых существительных (*фортепяны*, *фортепян*), просторечная частица *валяй*, существительное *учительша* и др. Например:

«Какие у них дела? В карты да в *фортепяны* – *только и делов*. Барышня, так та, бывало, как *глаза продерет*, так сейчас к *фортепянам*, и *валяй!* А эта, что живет, *учительша*, стоит, ждет, бывало, скоро ли *опростаются фортепяны*; как отделалась одна, давай эта *закатывать*. А то двое *фортепян* поставят, да по двое, вчетвером *запузыривают*. Так-то *запузыривают*, *аж* здесь слышно» [там же, с. 139].

Из диалектизмов в речи героини встречается наречие *телешом* (‘В голом виде, без одежды, нагишом’ [СРНГ, т. 44: 9]): «Так и я, дяденька, глянула: что ж это? – все *телешом*» [Толстой 1982: 141].

В речи лакея Григория, помимо отмеченных ранее явлений просторечия *вишь*, *мамзель*, *щиблетки*, диалектного местоимения *энтот* и разговорного прилагательного *сиволапый*, встречаются также просторечное существительное

трепка и прилагательное *утрешний* («*Вишь*, расселись. Вы смотрите: барыня узнает, она вам такую задаст *трепку*, не хуже *утрешиного*» [там же, с. 141]), просторечное местоимение *экий* («*Эка* суета!» [там же, с. 107]), разговорное существительное *егоза*, употребленное в отношении горничной Тани («То-то, *егоза!*» [там же, с. 109]), а также разговорные существительные *плутни* [там же, с. 179] и *плутводство* [там же, с. 189], глагол *волочиться* («И сколько их за мной *волочатся!*» [там же, с. 103]), наречие *нынче* («*Нынче* я лакей, а завтра, может, и не хуже их жить буду» [там же, с. 181]), бранные существительные *мерзавец* и *негодяй*, употребленные в отношении буфетного мужика Семена («Я тебя, *мерзавца*, научу, как драться! Ах ты, *негодяй!*» [там же, с. 188]). Заимствованное из французского языка существительное *сеанс* [там же, с. 181] в речи героя дается без просторечной окраски.

В репликах горничной Тани, помимо диалектных глаголов *исделать* и *сумлевать* и местоимения *энтот*, обнаруживаются также разговорный глагол *сробеть* («Теперь сделаю, только бы Семен не *сробел*» [там же, с. 134]), просторечный глагол *пособить* («Дайте я вам *пособлю*» [там же, с. 162]), просторечные существительные *сианс* («Ну, а если в *сиансе?*..» [там же, с. 124]), *спиритичество* («А как я знаю, что *спиритичество* есть...» [там же, с. 132]), *коклетка* (котлета): «Как же! *Коклетку* особенную делают, чтобы не жирная была...» [там же, с. 146], *камердин* [там же, с. 110]), *угомон* («...этой суете *угомону* не бывает...» [там же, с. 187]), наречия *покамест* («Давайте сюда; *покамест* вот так» [там же, с. 110]), *взаправду* и *заправду* («Неужто *заправду?*» [там же, с. 162]), «...*взаправду* не засни...» [там же, с. 165]), разговорное прилагательное *здешний* («...а вы сами знаете *здешнее* городское заведение...» [там же, с. 134]), просторечный предлог *заместо* («Федор Иваныч, голубчик, будьте *заместо* отца родного...» [там же]). Как отмечалось ранее, диалектные глаголы *сумлевать* и *исделать* встречаются также в речи Никиты («Власть тьмы»): «Родитель? Что ж, я родителем не гнушаюсь. Родителю могу уважение *исделать*» [там же, с. 63], «Это ты к чему? С пьяным речь не беседа? Да ты не *сумлевайся*. Чайку попьем...» [там же, с. 64], а местоимение

энтот – в речи лакея Григория, кухарки («Плоды просвещения»), а также в репликах Акулины («От ней все качества»).

В речи буфетчика Якова обнаруживается просторечное наречие *намедни* («*Намедни* хватились, а подавать не на чем» [там же, с. 107], просторечные глаголы *трафить* («Так что-то не *потрафили* ему» [там же, с. 143]), *цыкнуть* («...как *цыкнет* на генерала» [там же]), *улещать* и разговорное наречие *всячески* («генерал-то и гордость свою забыл, *всячески улещает*» [там же]), разговорный глагол *вышмыгнуть* («Только стал обтирать, хотел перехватить, – *вышмыгнула* как-то...» [там же, с. 108], форма местоимения *ней* (нее), разговорный глагол *дохнуть* и существительное *козявки* («...от *ней дохнут* они, *козявки-то*» [там же, с. 143], разговорная частица *поди* («А вот *поди*, спроси их!» [там же]), разговорные существительные *дохтур*, *десятка* и просторечное прилагательное *сотенный* («...надо же *дохтурам* выдумывать, а то за что бы им деньги платить? <...> Приехал, поговорил – *десятку*. <...> А то один есть такой, что *сотенную*» [там же]).

В драме «Власть тьмы» Р.Н. Попов выделяет следующие собственно диалектные слова и их значения: *нянька* – старшая сестра при меньшей; *рундук* – ларь, крытая лавка с поднимаемой крышкой (ярославское); *лутюшка* – липка с ободранной корой для плетения лыка на лапти; *тор* – бойкое место, проторенная дорога; *костричишься* – упрямишься, противишься (курское); *пунька* – отдельный чулан или плетневая клеть, где складывают всякую всячину и летом спит хозяин (рязанское, тамбовское); *донюшка* – дочь (ср. в украинском *доню*); *гребтит* – беспокоит, заботит; *бахарить* – бахвалиться, говорить лишнее (нижегородское, вятское); *хомутаются* – занимаются краснобайством в свадебном обряде, отчего многим достается (владимирское); *не паит* – не удается, не выходит; *острабучилась* – уставилась (казанское); *манится* – чудится (тверское); *притаманно* – подлинно, действительно; *трафлялось* – случалось; *лучил бог* – привел бог; *накошлял* – нажил (курское); *опанет (опаневить)* – оденет (одеть паневу) – тамбовско-курское; *важоватая* – требующая уважения, прекрасная; *нехалявая* – неопрятная, грязная; *рогач* – надетая на палку металлическая рогатка для подхватывания горшков и чугунов при доставании их из печи (ср. с севернорусским *ухват*); *гай-*

тан – шелковый шнурок, на котором носят нательный крест; *веретье* – дерюга, ряднина» [Попов 1971: 128].

Исследователь верно определил принадлежность данных слов к диалектной лексике, однако приведенные им значения лексем не всегда соответствуют контексту драмы. Мы считаем спорными указанные Р.Н. Поповым значения диалектных глаголов *опанет*, *хомутаются* и *манится*, а у существительного *рундук* возможны варианты значений. Так, глагол *опанет* в тексте «Власти тьмы» обнаруживается в речи Матрены (действие I, явление 11): «Женить тоже спешить некуда. Это такое дело. Не малина, не *опанет*» [Толстой 1982: 31].

Поиск по начальной форме (*опануть*) в НКРЯ не дает результатов. По запросу *опанет* НКРЯ обнаруживает всего один документ и одно вхождение [НКРЯ: эл. ресурс]. Это записные книжки Л.Н. Толстого, в которые автор вписывал услышанные в беседах с крестьянами слова и обороты. В записной книжке № 8 (1879 г.) лексема употреблена в том же контексте, что и в речи Матрены: «Не малина, не *опанет*» [цит. по: ПСС, т. 48: 219], т. е. писатель полностью перенес предложение из живой крестьянской речи в реплику персонажа драмы. Поскольку глагол употреблен в контексте с существительным *малина*, то, следовательно, его значение связано не с обрядом одевания паневы (*опаневить* девушку, т. е. одеть ее в паневу, подчеркнув таким образом, что она достигла брачного возраста или выходит замуж [см. 119, 130]), а с падением (*опаданием*) ягоды (см. глагол *опадывать* во 2-м значении – «‘Осыпаться, опадать’. Волхов. Ленингр., 1967. *Вот жар когда стоит долго, дак в лесу каждая ягодка опадывает.* Пинеж. Арх.» [СРНГ, т. 23: 229]).

Глагол *манится* обнаруживается в реплике Акима (действие I, явление 12): «Аким. Глядь, оно хуже, а как по закону, да по-божьи, все как-то, тае, оно тебя веселит. *Манится*, значит» [Толстой 1982: 34].

Данный глагол встречается также в комедии «Плоды просвещения» в речи 1-го мужика и кухарки (действие II, явления 6 и 12):

«1-й мужик. А все, примерно, после городского жительство не *поманится*» [там же, с. 140].

«Кухарка. Потому тут нашей сестры пропадает – плотину пруди. Всякому *манится* на легонькую работу да на сладкую пищу» [там же, с. 145].

Проанализировав случаи употребления глагола *манится* в текстах различных пьес, мы пришли к выводу, что в драматургии Л.Н. Толстого для данного глагола наиболее точным является значение ‘хочется, влечет к чему-либо’ [СРНГ, т. 17: 361], а не ‘чудится’, как указано у Р.Н. Попова.

Глагол *хомутаются* произносит работник Митрич, когда сваты уезжают со двора (действие IV, явление 5):

«М и т р и ч . Ну, уехали. О господи, Микола милословый! Тоже *хомутаются*, друг дружку околпачивают. А пустое все» [там же, с. 74].

В прямом смысле глагол *хомутать* означает «‘Надевать хомут (на животное), запрягая’» [МАС: эл. версия]. Однако в контексте драмы глагол использован в переносном значении, связанном, по справедливому замечанию Р.Н. Попова, со свадебным обрядом (см. значение фразеологизма *надеть хомут на шею* – «Обременять себя тягостными и ненужными хлопотами, какими-л. обязательствами. Часто подразумевает вступление в брак кого-л.’» [БФСРЯ: эл. версия]).

Четвертое действие драмы «Власть тьмы» начинается с диалога соседки и кумы. Мы узнаем, что в дом, хозяином которого после смерти Петра стал Никита, приехали сваты смотреть Акулину, а невеста не вышла к гостям. Далее появляются Матрена и сват. Матрена, пытаясь во что бы то ни стало сосватать Акулину, «спихнуть девку без греха», расхваливает невесту. Сват же хочет не прогадать с деньгами. Думая о выгоде, он подозревает, что в приданое даются не все деньги. Матрена убеждает его в обратном. На вопрос свата, почему Акулина не вышла к гостям, Матрена отвечает, что девицу сглазили («Знали, ведашь, что сговор, ну, и напущено» [там же, с. 73]). Позже (явления 4, 9) мы узнаем, что Акулина не вышла к гостям потому, что у нее начались роды. Она рождает ребенка в амбаре, и благодаря монологу Никиты (явление 10) выясняется, что именно он отец этого ребенка. Становится очевидным, что слова Матрены про сглаз – ложь. Именно поэтому Митрич говорит, что герои *околпачивают* друг друга, т. е. обманывают, одурачивают [см. Михельсон: эл. версия]. Р.Н. Попов верно обозначил связь зна-

чения диалектного глагола *хомутать* со свадебным обрядом. Однако персонажи не занимались «краснобайством» (т. е. «многословием» [Ушаков: эл. версия]) во время сватовства: преследуя свои корыстные цели, они пытаются повлиять друг на друга, устроить брак на выгодных для них условиях. В данном контексте наиболее близким будет значение ‘полностью подчинить себе, своему влиянию’ (2-е значение глагола *охомутать* [СМВ: эл. версия]). С позиции Матрены возможно также значение ‘заставить жениться’ (1-е значение глагола *хомутать* [СРА: эл. версия]), в данном случае – ‘женить, выдать замуж’.

Существительное *рундук* в СРНГ имеет 23 значения, среди которых обнаруживается и сходное с указанным Р.Н. Поповым: «1. ‘Большой сундук, ларь с поднимающейся крышкой’» [СРНГ, т. 35: 260]. Данная лексема встречается в тексте драмы дважды. В эпизоде, когда Анютка в разговоре с Митричем описывает родовые муки своей старшей сводной сестры (вариант 12-16 явлений IV-го действия; сцена 2, явление 1), значение данного диалектизма полностью соответствует значению, приведенному Р.Н. Поповым: «...Нянька как билась. Об *рундук* головой билась» [Толстой 1982: 81].

Существительное *рундук* обнаруживается также в реплике Акима (действие III, явление 5), когда герой удивляется, почему взятые из банка деньги остаются «целыми»: «Целы? Как же, тае, целы? Ты бери их, а они, тае, целы. Как же, насыпь ты, тае, муки, значит, и всё, тае, в *рундук*, тае, или амбар, да и бери ты оттуда муку-то, – что ж она, тае, цела будет? Это, значит, не тае. Обманывают они» [там же, с. 60]. Во втором примере возможно как указанное исследователем значение, так и особое значение, пока не зафиксированное диалектными словарями: ‘Небольшое помещение без окон при доме или при хозяйственных постройках для хранения продуктов; чулан’ [Романов 2012 А: 285]. Как отмечает М.С. Миленин, «диалектологическая экспедиция Тульского педагогического университета выявила это значение в говоре села Селиваново, расположенного в том же Щекинском районе, что и Ясная Поляна» [Миленин 2014: 52]. Следовательно, перед нами семантический диалектизм Тульской территориальной зоны. Л.Н. Толстой был знаком с данным значением слова *рундук*, о чем свидетельствует эпизод из романа

«Война и мир» (т. III, ч. II, гл. 14): «Мужики оживленно выносили и укладывали на подводы господские вещи, и Дрон, по желанию княжны Марьи выпущенный из *рундука*, куда его заперли, стоя на дворе, распорядился мужиками» [Толстой 1964: 146]. Не исключено, что и в драме «Власть тьмы» в речи Акима автор также подразумевал чулан, а не сундук или ларь.

Отметим также, что глагол *остробучиться* действительно означает ‘установиться на кого-либо’ [СРНГ, т. 24: 80]. Однако у Л.Н. Толстого глагол написан через *а* (*острабучилась*), что является отражением разговорного аканья.

Ранее Р.Н. Попов справедливо отмечает, что в драме «Власть тьмы» «диалектные особенности в речи действующих лиц встречаются не часто и последовательно не выдерживаются. Одни и те же герои пьесы произносят *думаешь* и *думашь*, *народ-от* и *народ* (Матрена), *ничаво* и *ничего-ничиво*, *ни в жисть* и *ни в жизнь* (Аким), *буде* и *будет* (Анисья), *жених-от* и *жених* (Марина) и др.» [Попов 1971: 128]. В речи Никиты и Анисьи чередуются глаголы *смотри* и *мотри*, *будет* и *буде*, в речи Марины и Акима – формы имени *Микита* и *Никита*:

«Никита. Да что *смотреть-то*, ты сам *смотри*» [Толстой 1982: 35] / «Анисья! *Мотри!*» [там же, с. 66].

«Анисья. *Мотри*, я тебя рогачом» [там же, с. 26] / «Чего *смотреть-то?*» [там же, с. 66].

«Никита. *Будет* сердчать. Тебе что *серчать-то?*» [там же, с. 67] / «Да *буде*. Чего тебе с ней делить?» [там же].

«Анисья. *Будет* форсить-то. Иди» [там же, с. 62] / «Ну, *буде* – настудишь» [там же, с. 63].

«Марина. Ах, *Микита!*» [там же, с. 38] / «Ну, *Никита*, помни» [там же, с. 39].

«Аким. А выходит, значит, тае, с сыном *Никиткою*. С *Никиткою*, значит, тае» [там же, с. 32] / «Выходит, значит, тае, примерно на тебя, *Микишка*, жалоба, жалоба, значит», «*Микита!* От людей утаишь, а от бога не утаишь» [там же, с. 34, 35].

Подобные явления непоследовательности обнаруживаются и в других драматических произведениях. Например, в комедии «Плоды просвещения»: *теперь* и *таперь*, *девушка* и *деушка*, *жизнь* и *жисть* (3-й мужик), *этого* и *энтото*, *нет* и *нету*, *о* и *об* перед словом, начинающимся с согласного звука (Таня), *предлегал*, *предлагает* и *предлегаить*, *почтенный* и *поштенный* (1-й мужик), *куды* и *куда* (кухарка), различия в написании некоторых глаголов (*исделать* и *изделать*). Например:

«3-й мужик. А я, скажем, Митрий Чиликин. Вознала *теперь?*» [там же, с. 110] / «А може, скажем, не время *таперь...*» [там же, с. 111].

«3-й мужик. Ай, *деушка*, хлопотать хочет» [там же, с. 131] / «Ай, *девушка*, насмешила!» [там же, с. 147].

«3-й мужик. ...Тут, того гляди, в полицию попадешь. А я в *жизнь* не судился» [там же, с. 156] / «Кабы знать, я ни в *жисть* не взялся бы» [там же, с. 194].

«Таня. Я ведь вас знаю, и вас знаю, только *энтото* дяденьку не знаю» [там же, с. 110] / «Как же-с! Я очень понимаю. Другие, точно, по необразованию не понимают *этого...*» [там же, с. 132].

«Таня. Что ж, вы думаете, силы *нету?*» [там же, с. 148] / «...а вы говорите: сил *нет*» [там же].

«Таня. Это *об* лампе-то?» [там же, с. 107] / «...Это Семенов отец *о* земле» [там же, с. 108].

«1-й мужик. Да уж это первым делом происходит. Как и мир нам *предлегал*» [там же, с. 114] / А приплату *предлагает*⁵ мир...» [там же, с. 115] / «Двистительно, мы как по глупости, как нам *предлегаить...*» [там же, с. 127].

⁵ Данный вариант слова обнаружен в т. 11 собрания сочинений в 22 томах (М.: Художественная литература, 1978-1985). В тексте Полного собрания сочинений (1928-1958) в указанном фрагменте напечатано *предлегает* («А приплату *предлегает* мир...» [ПСС, т. 27: 117]).

«1-й мужик (*Федору Иванычу*). Это кто же, *почтенный*, будут? [там же, с. 119] / «Как же, *поштенный*, наше дело в действие произвести?» [там же, с. 130].

«Кухарка. *Куды* тебе? <...> Разряжены, разряжены, что *куда* тебе!» [там же, с. 140].

«1-й мужик. ...как летось предлог *исделали* в отсрочке платежа...» [там же, с. 115] / «Двистительно, как *изделала* предлог, так и в действие произвела» [там же, с. 194], «3-й мужик. Она нас людьми *изделала*; а то бы что?» [там же].

В сцене «Проезжий и крестьянин» в речи проезжего встречаются формы глагола *слухать/слушать*, диалектный союз *али* чередуется с *или*⁶:

«Да ведь власть-то у начальства только оттого, что вы его *слухаете*. А не *слушайте* начальства, и не будет и власти» [Толстой 1983: 312].

«...кого ты начальством считать будешь: исправника *али* бога? Кого хочешь слушать: исправника *или* бога?» [там же, с. 313].

Чередование глаголов *буде* и *будет*, свойственное речи Никиты и Анисьи («Власть тьмы»), отражено также и в репликах Михайлы («От ней все качества»):

«Ну *буде, буде*» / «Ну, *будет* ломаться» [Толстой 1982: 342].

Данные явления диалектной непоследовательности в драматургии Л.Н. Толстого объяснимы особенностями работы автора над текстами пьес. В комментариях к «Власти тьмы» («История писания, печатания и постановки на сцене “Власти тьмы”») отмечается, что в текст этой драмы, как и в печатные тексты других произведений Л.Н. Толстого, «вкралось значительное количество ошибок и отступлений, явившихся результатом небрежной и неточной работы переписчиков и, вероятно, наборщиков и не замеченных Толстым во время исправления копий и корректур» [ПСС, т. 26: 726]. Свои исправления также вносила и цензура, поэтому драма «Власть тьмы» и некоторые другие пьесы автора впервые были напечатаны в измененном виде.

⁶ Особенности употребления данных слов в речи проезжего (*слухать/слушать, али/или*) отражены также и в тексте Полного собрания сочинений (1928-1958). См. ПСС, т. 37: 12.

Те или иные изменения и искажения в языке пьес проявлялись и в разных изданиях. Позже благодаря сопоставлению напечатанных текстов с рукописями самого Л.Н. Толстого исследователям удалось воссоздать вариант текста, наиболее близкий авторской редакции. Однако отдельные явления непоследовательности сохранились и в нем, что объясняется утратой некоторых наиболее важных рукописей и корректур, в связи с чем трудно определить, какую форму того или иного слова следует оставить: «различие, существующее, например, в написании отдельных слов между наборной рукописью и сохранившейся корректурой и затем между этой корректурой и печатным текстом могут быть объяснены столько же недосмотром наборщика, сколько и волей автора» [там же, с. 727]. В подобных спорных случаях в окончательный вариант текста пьесы вошли формы слов из уже напечатанного текста. Исключения составили лишь явные ошибки: когда корректоры и наборщики исправляли тексты драматических произведений, заменяя диалектизмы на литературные варианты данных слов или более часто употребляемые эпитеты. Так, например, в печатный текст драмы «Власть тьмы» было возвращено диалектное прилагательное *прокладный* из речи Марины («*прокладная жизнь*»), измененное корректором или наборщиком в эпитет *прохладный*; формы «*напился*», «*медведя*», «*Петруньку*» были заменены на «*налился*», «*ведмедя*» и «*Петрунькю*», обнаруженные в толстовской корректуре. Следовательно, явления диалектной непоследовательности в драматургии автора носят осознанный характер и преимущественно связаны с личными наблюдениями автора: не исключено, что во время беседы с Толстым крестьяне, странники и нищие употребляли и литературные слова, и диалектизмы. Можно подчеркнуть, что наличие вариативных форм слов в речи одних и тех же персонажей – яркая черта драматургического идиостиля Л.Н. Толстого.

Черты северных говоров русского языка Толстой в своих драматических произведениях использует достаточно редко и менее последовательно, чем черты южнорусских говоров. Например, в реплике Акима отражена яркая фонетическая черта говоров северного наречия русского языка – утрата интервокального [j], ас-

симиляция и стяжение гласных в глагольных формах. Однако данный пример в речи героя единичен:

«...это пусть *доживат*, значит...» [там же, с. 32].

В глагольных формах более последовательно данная черта отражена в репликах Матрены:

«...Старика моего *ведашь*. Ум у него вовсе расхожий...» [там же, с. 29].

Этот глагол обнаруживается в ее репликах многократно.

Чаще утрата интервокального [j] встречается в стяженных формах прилагательных и местоимений. Во «Власти тьмы» данные формы свойственны как речи Акима, так и других персонажей (Петра, Митрича и Матрены):

«Аким ...Мотри, Микита, *обижена* слеза, тае, мимо не канет, а всё, тае, на *человеческу* голову» [там же, с. 35].

«Петр. ...*Необстоятельна* баба, глупостями занимается...» [там же, с. 47].

«Митрич. <...> *Деревенска* баба что? Слякоть одна» [там же, с. 85].

«Матрена <...> *Эка* бестолковая!» [там же, с. 53].

В репликах Акима также обнаруживается разговорное существительное *скверность* и диалектное наречие *поваля́* («‘Ничего не делая, без забот; спустя рукава’. *Работать поваля*. Даль. <> *Поваля* бог кормит. О человеке, без труда получающем пропитание. Обоян. Курск., 1859» [СРНГ, т. 27: 219]):

«Аким. ...деньги тебя, значит, тае, *поваля* кормить будут. *Скверность* это...» [Толстой 1982: 61].

Необходимо отметить, что диалектизм *поваля*, по данным СРНГ, относится к южнорусскому наречию (Курская область). Следовательно, для пьес Л.Н. Толстого характерна *интерференция диалектов*: автор использует языковые черты различных диалектных зон, иногда совмещая их в речи одного персонажа [см. Романов, Кузнецова 2010: 114-119]. Наряду с чертами севернорусских говоров в репликах Акима встречаются и ярко выраженные диалектизмы южнорусского наречия: например, отмеченное нами ранее существительное *летось*, а также глагол *мані́тся* («‘Хочется, влечет к чему-либо’. *Ему манится в Москву*

ехать. Осташк. Твер., Пек., 1855. – *Есть хочешь? – Нет, не манится как-то*. Курск. Ворон., Калуж., Моск., Дон.» [СРНГ, т. 17: 361]):

«Аким. Глядь, оно хуже, а как по закону, да по-божьи, все как-то, тае, оно тебя веселит. *Манится*, значит» [Толстой 1982: 34].

В речи Матрены, Марины и сестры Петра Марфы («Власть тьмы») отражена еще одна яркая особенность говоров северного наречия русского языка – постпозитивная частица *-от*:

«Матрена. <...> Иди, родной, честь честью благословение сделай, да и к стороне. Ждет ведь *народ-от*» [там же, с. 93].

«Марина. Как же, племянник моему хозяину-то *жених-от*» [там же, с. 89].

«Марфа. <...> Ну, что *старик-от*? Аль помирать хочет?» [там же, с. 54].

Данные примеры, как и случай со стяжением гласных в речи Акима, единичны в репликах каждой из героинь.

В пьесе «От ней все качества» в репликах Марфы обнаруживаются следующие просторечные слова: прилагательное *лупоглазый* («Гьфу, пес *лупоглазый*, и говорить с тобой не хочу» [там же, с. 341]), наречие *намедни* («Не хуже как *намедни* с дровами ездил. Без малого половину пропил» [там же, с. 335]), существительное *побирушка*, а также диалектная вопросительная частица *аль* («Разве, или, неужели, что ли» [СРНГ, т. 1: 236]): «А вчерашний *побирушка*? *Аль* ушел?» [Толстой 1982: 344], диалектный условно-предположительный союз *кабы* («Если бы» [СРНГ, т. 12: 286]): «Не думалось бы, *кабы* один. А то с Игнатом поехал» [Толстой 1982: 336], прилагательное *тверез* («1. ‘Трезвый, не пьяный’» [СРНГ, т. 43: 324]): «Пока *тверез*, грешить не стану...» [Толстой 1982: 337], диалектные формы деепричастий с суффиксами *-миш* и *-виш* («Ничего не *видамиш* сейчас и покушать» [там же, с. 336], «Особенно *выпивши*» [там же]). Существительные *пиджачишка* («*Пиджачишка* в лохмотьях» [там же, с. 337]), *трешница* («На деньги, прибири: две *трешницы* да вот два двугривенных» [там же, с. 342]), *воришка* и бранное словосочетание *сукин сын*, обращенные к прохожему, укравшему сверток с покупкой («У него в штанах и нашли. *Воришка*, *сукин сын*» [там же, с. 345]) встречаются в речи Михайлы, мужа Марфы; существительное *болесть/болезнь*

(«Ну уж и болезнь! пробрать бы его как должно, и *болезнь* эта живо прошла бы» [там же, с. 338]), частица *авось*, диалектный союз *али* («Ваше дело бабье – домашнее, а нашему брату нельзя – *али* по делу, *али* в компании. Ну и выпьет, *авось* беды нет» [там же, с. 337]) – в репликах десятского Тараса.

В речи Прохожего, бывшего слесаря и машиниста, революционера, человека «ни из крестьян, ни из дворян. Обоюдострого сословия» [там же, с. 339], наряду с отмеченными ранее формами вежливости (*приношу чувствительную благодарность*, иноязычным *мерси*) обнаруживаются разговорные и просторечные лексемы *пердагог*, *пердагогия* (педагогика), *от ней*, *катастрофы*, *кальера*, *енерция*, *завируха*, *аграмадный* (огромный), *аграмарный* (аграрный), *эксплотатор*, *толстопузый*, *ливольвер*, *нынче*. Например:

«Кузнец, значит, первым моим *пердагогом* был. И *пердагогия* его в том заключалась, что бил меня этот самый кузнец так, что не столько по наковальне бил, сколько по несчастной голове моей» [там же].

«*От ней* все качества, значит, все *катастрофы* жизни от алкогольных напитков. <...> *кальера* жизни моей могла бы совсем иная быть, кабы не она. <...> в *ней* такая сила *енерции* имеется, что она может вполне испортить человека» [там же, с. 337].

«А тут *завируха* вышла...» [там же, с. 339].

«И жизнь могла быть возвышенная, так как владел талантами *аграмадными*» [там же].

«Тоже и в *аграмарном* вопросе» [там же, с. 340].

«Приду к *эксплотатору*. Что ж делать, покорюсь, скажу: в какую хошь работу, только возьми» [там же].

«А так что пришли к нему, к *толстопузому*. Давай, говорим, деньги. А то вот: *ливольвер*...» [там же, с. 342].

«Сбился, потому что времена *нынче* такие, что честному человеку прожить нельзя» [там же, с. 338].

Речи героя свойственно также употребления диалектного существительного *кузня* ('Кузница' [СРНГ, т. 16: С. 25]), глагола *хошь* ('Хочешь' [Ушаков: эл. версия]), союза *кабы* ('Если бы' [СРНГ, т. 12: 286]):

«В *кузню* отдала меня не мать, а приемница» [Толстой 1982: 339].

«Пока не пьет, что *хошь* давай ему, ничего чужого не возьмет...» [там же, с. 388].

«*Кабы* вы были люди образованные, вы бы могли понимать...» [там же, с. 345].

Иноязычные заимствования в репликах народных персонажей встречаются достаточно редко. Так, старый повар («Плоды просвещения»), рассказывая о своей жизни, вспоминает названия блюд, которые ему раньше доводилось готовить:

«Понимаешь ты много. Что значит: *сотей а ла бамон*? Что значит: *бавасари*? Что я сделать мог! Мысли! Император мою работу кушал! А теперь не нужен стал чертям. Да не поддамся я!» [там же, с. 145].

«Преломляясь» в речи крестьян, заимствованные слова часто приобретают просторечный оттенок. Например, существительное *камердинер* (нем. *Kammerdiener* букв. 'комнатный слуга' [Крысин: эл. версия]), отмеченное ранее в репликах героев комедии «Плоды просвещения», звучит как *камердин* (Таня) и *камардин* (1-й мужик); *спиритизм* и *сеанс* горничная Таня произносит как *спиритичесство* и *сианс*; *эксплуатация* (*exploitation*) и *эксплуататор*, пришедшие в русский язык из французского [ИСГРЯ: эл. версия] и *револьвер* (англ. *revolver*, от *revolve* – «вращаться» [там же]), заимствованное из английского языка, прохожий («От ней все качества») выговаривает как *эксплытация*, *эксплотатор*, *ливольвер* (примеры см. выше).

Отдельные слова приводятся автором в речи героев без искажений. Например, названия танцев в речи старого повара (*полька-мазурка* [там же, с. 141]), слово *кухмистер* (нем. *Küchenmeister* – повар) в речи 1-го мужика [там же, с. 144], *специя* (от лат. *species* – вид, разновидность) в речи буфетчика Якова [там же, с. 143], *сеанс* в речи лакея Григория [там же, с. 181], персонажей комедии «Плоды просвещения». Существительные *экспроприация*, *пролетарий*, *буржуй* в речи

прохожего («От ней все качества») приводятся без искажений, а некоторые указанные выше слова, а также существительные *педагог, педагогика, карьера, энергия* и *аграрный* герой произносит как *пердагог, пердагогия, кальера, енерция* и *аграмарный* (примеры см. выше).

Таким образом, диалектная, разговорная и просторечная лексика является обязательной составляющей частью крестьянской речи. В драматических произведениях Л.Н. Толстого всех жанров обнаруживаются ярко выраженные черты южного наречия русского языка: [хв] на месте [ф] (*хвормы* и др.), диалектизмы *летось, вознать, накошлять, рогач, пунька* и др., принадлежащие как к лексике широкой южной локализации, так и к говорам Тульской губернии. Реже обнаруживаются черты севернорусских говоров, такие как постпозитивная частица *-от* (*народ-от, старик-от* и др.), стяжение гласных в глагольных формах (*доживат*), а также в формах прилагательных и местоимений (*деревенска, эка* и др.). Вводя диалектные, разговорные и просторечные элементы в речь народных персонажей драм и комедий, автор отражал реально существовавшие языковые единицы своего времени, оставаясь верным своему литературному методу, а также подчеркивая богатство и образность народного языка. Это соответствует жанровой природе написанных Л.Н. Толстым драматических произведений.

3.2. Особенности речи персонажей-дворян

3.2.1. Специфические особенности лексики героев-дворян в драматургии Л.Н. Толстого

Речь дворян в драматургии Л.Н. Толстого представлена достаточно широко. Через особенности речи персонажей автор дает им характеристику и выражает свою авторскую позицию.

Во второй половине своей жизни Л.Н. Толстой существенно изменил отношение к дворянскому сословию, своим ранним произведениям и собственному литературному стилю. Как отмечает В.В. Виноградов, «в 70-х годах у Толстого

окончательно созрело убеждение в том, что его русский язык “далеко не хорош и не полон”. Поиски “более красивого и русского языка” привели к “народному” языку» [Виноградов 1939: 123]. В поздних произведениях писателя отчетливо прослеживается тенденция к лаконичности, упрощению языка, яркой народной образности, использованию пословиц и поговорок, что особенно заметно в речи созданных автором образах крестьян. Но в то же время Л.Н. Толстой, оставаясь художником-реалистом, стремится к подлинному воспроизведению действительности, что нашло свое отражение и в репликах героев, принадлежащих к высшему сословию. Речь персонажей-дворян в драматургии Л.Н. Толстого имеет следующие особенности:

- присутствие иноязычной лексики;
- осложненность предложений однородными членами, обособленными определениями и обстоятельствами;
- более частое (по сравнению с крестьянами) использование сложных предложений;
- наличие инверсий (чаще всего – употребление определения после подлежащего);
- употребление в речи специальной лексики (преимущественно терминологии);
- употребление в речи разного рода прецедентных компонентов: цитат из литературных произведений, строк из песен, романсов и др.
- Внедрение в речь художественных элементов (стихов и песен собственного сочинения).

Рассмотрим данные особенности подробнее.

1. Наличие иноязычной лексики. В драматических произведениях Л.Н. Толстого иноязычная лексика является обязательным атрибутом речи представителей российского дворянства. В репликах действующих лиц автор воспроизводит иностранные слова в виде инографических вкраплений, подчеркивая неосвоенный характер подобной лексики. В своих пьесах Л.Н. Толстой чаще всего использует иностранные слова из французского языка. Случаи использования

слов из других языков единичны: например, латинское *Post Scriptum*, сказанное шафером, персонажем комедии «Зараженное семейство», во время чтения письма Екатерины Матвеевны [Толстой 1982: 419], английское словосочетание *shake hands* (рукопожатие) в речи Александры Ивановны, героини драмы «И свет во тьме светит» [там же, с. 198], произнесенное Петром Семеновичем, персонажем указанной драмы, итальянское название партии дуэта Дон Жуана и Церлины из оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта «*La ci darem la mano*» [там же, с. 220] и т. п.

Главное место по количеству употреблений занимают иноязычные вкрапления на французском языке. Как отмечает Е.А. Маймескул, в художественных произведениях Л.Н. Толстого насчитывается в общей сложности 2174 случая употребления нетранслитерированных французских элементов (НФЭ) [Маймескул 1981: 14]. В драматических произведениях исследователь выделяет 452 случая употребления НФЭ, из которых 156 – в комедии «Плоды просвещения», 111 – в драме «Живой труп» и 185 – в драме «И свет во тьме светит» [там же, с. 107-114]. В пьесах, не рассмотренных исследователем (неоконченные произведения, наброски), также присутствуют иноязычные вкрапления на французском языке. Так, в неоконченной комедии «Зараженное семейство» насчитывается 33 случая употребления данных элементов, в наброске комедии «Нигилист» – 16. Таким образом, в пьесах Л.Н. Толстого насчитывается 501 случай использования НФЭ.

Функциональное назначение данных элементов различно. Необходимо отметить, что одни и те же НФЭ могут выполнять сразу несколько функций. Помимо *эстетической* и *коммуникативной*, которые, по словам С.И. Маниной, являются доминирующими функциями в любом художественном тексте [Манина 2010: эл. версия], а также наличия *экспрессии* (эмоциональной окрашенности), отличающей любой художественный текст от текста вообще, Е.А. Маймескул выделяет *изобразительную* и *выразительную* функции, являющиеся двумя основными функциями использования НФЭ в произведениях Л.Н. Толстого, которые выступают «в сложном единстве, с преобладанием одной из них в зависимости от роли, которая отводится НФЭ в каждом случае» [Маймескул 1981: 187]. Выделенные

функции, на наш взгляд, нуждаются в конкретизации применительно к толстовским пьесам разных жанров.

Изобразительная функция реализуется в следующих разновидностях:

1. *Отражение особенностей эпохи.* «Золотой век русского дворянства, длившийся с XVIII столетия и до конца наполеоновских войн, совпал с эпохой расцвета Франции, ставшей гегемоном в Европе, а значит, и во всем мире. <...> Итог очевиден: к началу XIX века в домашней библиотеке русского дворянина в среднем более 70 % книг современных авторов принадлежали перу французов, тогда как лишь оставшаяся треть приходилась на остальных, вместе взятых: англичан, немцев, итальянцев» [Чесноков: эл. версия]. После 1812 г. Франция во многом теряет свое политическое и культурное влияние на мировой арене. Место лидера занимает Великобритания, достигшая в XIX в. своего экономического и политического расцвета [36]. Среди русских дворян возрождается интерес к отечественной культуре и русскому языку. Однако французский язык не утратил своего значения и сохранялся в речи представителей высшего сословия довольно долго, вплоть до революции 1917 г. и исчезновения дворянства как класса. Поэтому в произведениях Л.Н. Толстого французские слова и выражения регулярно встречаются в речи практически всех персонажей-дворян.

Во второй половине XIX в. представители высшего сословия в России по-прежнему использовали иноязычные вкрапления на французском языке в своей речи, однако все более редко. Снижается как частота, так и объем употребляемых французских слов. Известный французский профессор-славист Ж. Легра отмечает: «В период с 1812 по 1900 г. я был знаком в России со стариками, родившимися около 1815-1820 гг. Они прекрасно говорили по-французски. Их дети, которым было лет по сорок, говорили все еще хорошо, но уже с усилием, их же внуки, родившиеся после 1860 г., употребляли французский только в беседах с иностранцами, испытывая при этом большие трудности» [71]. Подобная динамика отражена и в художественных произведениях Л.Н. Толстого: если в романе «Война и мир», в котором подробно описана жизнь светского общества начала XIX в., французские иноязычные вкрапления занимают в общей сложности 34 страницы

от полного текста романа [Маймескул 1981: 29] и часто представлены крупными текстовыми единицами: предложениями, диалогами, а также цельными текстами, написанными по-французски (письма, записки, мемуары, исторические повествования), то в пьесах, события которых приходятся уже на конец XIX в., НФЭ чаще всего встречаются в виде отдельных слов, фраз, реже – предложений и небольших диалогов. Обилие французской речи в романе «Война и мир» объясняется тем, что Л.Н. Толстой стремился отразить особенности речи не современного ему, а существовавшего ранее дворянского общества, когда к Франции и французскому языку российские дворяне испытывали особое почтение и интерес. Избыток галлинизмов частью критиков отмечался как недостаток произведения. «Ряд критиков, – отмечает Н.К. Гудзий, – откликнувшись на выход в свет “Войны и мира” и касавшихся, между прочим, языка романа, упрекал Толстого в том, что в романе слишком большое место занимает французский язык. В ответ на эти упреки Толстой писал: “Есть характер того времени (как и характер каждой эпохи), вытекающий из большой отчужденности высшего круга от других сословий, из царствовавшей философии, из особенностей воспитания, из привычки употреблять французский язык и т. п. И этот характер я старался, сколько умел, выразить”» [Гудзий 1955: 44]. И, несмотря на признание автора, что он, описывая в своем романе прошедшую эпоху, «неволью увлекся формой выражения» и отразил французский склад мысли «больше, чем это было нужно» [там же], динамика очевидна: среди иностранных языков французский занимал лидирующее место в речи русских дворян XIX в., особенно активно использовался в начале столетия и более редко – в конце. Это нашло отражение в творчестве Л.Н. Толстого. Таким образом, объем НФЭ, используемых автором в своих прозаических и драматических произведениях, полностью соответствует языковой ситуации описываемой им эпохи.

2. *Акцентирование социального статуса героя.* Употребление иностранных языков характерно только для речи дворян. Французский язык выполнял функцию языка светского общения, и грамотное владение им – признак хорошего тона, образованности, а также принадлежности к высшему обществу. Тот, кто плохо

говорил по-французски, не пользовался уважением, являлся человеком не *comme il faut*, по меткому замечанию Л.Н. Толстого [Толстой 1966: 304]. Крестьяне и слуги не понимали французской речи, поэтому русские дворяне использовали иностранные языки в том числе для того, чтобы подчеркнуть свой статус и «отгородить» себя от представителей низших сословий. Подобных примеров много в тексте толстовской комедии «Плоды просвещения» (об этом см. ниже).

Выразительная функция более разнообразна и реализуется по-разному в зависимости от контекста употребления НФЭ. Данная функция выступает в следующих разновидностях:

1. *Выражение авторской позиции, отношения к герою.* В некоторых случаях обнаруживается плеонастичность реплики героя: фраза, произнесенная на русском языке, тут же дублируется по-французски. Как правило, Толстой перегружает иностранной лексикой речь тех персонажей, к которым не испытывает симпатий. В подобных случаях автор высмеивает чрезмерное увлечение дворян иностранными словами. Данная особенность речи представителей высшего сословия отражена в репликах Марьи Васильевны, героини неоконченной комедии «Зараженное семейство»: «Я слышала, что Анатолий Дмитриевич *veut faire la proposition* à Люба (хочет сделать предложение Любе), хочет Любочке свататься... <...> *On dit.* Да говорят. <...> *J'ai mon opinion,* у меня свое мнение» [Толстой 1982: 357].

Дублирование французской реплики по-русски обнаруживается и в речи Сахатова («Плоды просвещения»): «Сахатов (*положил ложку в сумку 3-го мужика*). *C'est fait.* Готово. Пойдемте» [там же, с. 149].

Однако данный пример в репликах героя единичен. Следовательно, подобная черта для речи Сахатова в целом не характерна.

Излишняя приверженность иноязычной лексике проявляется также в речи героев драмы «Живой труп». «Характеризуя Анну Дмитриевну, – отмечает К.Н. Ломунов, – Толстой нашел необходимым подчеркнуть, что она “перебивает речь французскими словами”. И действительно, редкая реплика Карениной не содержит французских слов. И Анна Дмитриевна Каренина, и ее давний приятель

князь Абрезков принадлежат к тем русским аристократам, которые щеголяли галлинизмами, употребляя их без надобности <...> В репликах Афремова и его приятелей встречаются слова “Европа”, “эстет”, “пари”, но они только подчеркивают пошлость и никчемность этих любителей конских бегов, биллиарда и модных романов» [Ломунов 1955: 333].

Следовательно, можно еще раз подчеркнуть, что Л.Н. Толстой перегружает реплики некоторых своих героев иностранными словами, выражая таким образом отрицательное отношение к чрезмерному употреблению иноязычной лексики. С помощью иноязычных вкраплений автор негативно характеризует своих героев и выражает свою авторскую позицию.

2. *Проявление намерений героя.* В некоторых ситуациях употребление иноязычной лексики связано с желанием собеседников скрыть содержание разговора от других членов семьи, находящихся рядом. Например, в драме «Живой труп», когда Лиза вместе с нянькой, ребенком и А.Д. Карениной ожидают на террасе возвращения Виктора со станции, после реплик мальчика Лиза и Анна Дмитриевна переходят на французский язык:

«Л и з а . Теперь уж едет со станции.

М а л ь ч и к . Кто едет?

Л и з а . Папа.

М а л ь ч и к . Папа едет со станции?

Л и з а . C'est étonnant comme il l'aime, tout-à-fait comme son père. (Это удивительно, как он его любит, совершенно как своего отца).

А н н а Д м и т р и е в н а . Tant mieux. Se souvient-il de son père véritable? (Тем лучше. Помнит ли он своего настоящего отца?)» [Толстой 1982: 321].

Героини вспоминают здесь о Феде Протасове – настоящем отце мальчика. Не желая пока сообщать сыну о том, что Виктор Каренин – его отчим, а не отец, Лиза начинает говорить с Анной Дмитриевной по-французски: мальчик пока не понимает французской речи. В приведенном примере иностранный язык выполняет функцию языкового барьера.

Дворяне также используют французский язык, чтобы скрыть смысл беседы от представителей низшего сословия (крестьян и слуг). Так, например, происходит в комедии «Плоды просвещения» во время диалога княжны и Бетси:

«Княжна. Когда я его вижу с тобой, мне кажется, что он только что сделал или вот сделает предложение.

Бетси. Да уж, вероятно, придется пройти через это. И так неприятно!

Княжна. Бедный Коко! Он так влюблен.

Бетси. *Cessez, les gens.* (Перестань, прислуга)» [там же, с. 180].

Бетси намеренно произносит фразу «*Перестань, прислуга*» по-французски, делая таким образом тонкий намек собеседнице, что не хочет разговаривать об этом в присутствии слуги: лакей Григорий находится рядом и обувает героинь. В данной ситуации использование иностранного языка в роли языкового барьера оказывается неэффективным: самые важные по смыслу слова дамы произносят по-русски, а смысл реплики «*Cessez, les gens*» является понятным для слуги. Когда барышни уходят, Григорий говорит первому выездному лакею: «...Это они думают, что мы не понимаем; как сейчас разговорились, взглянули на меня, сейчас: ле жан. <...> А это значит по-русски: не говори, поймут. За обедом тоже; а я понимаю» [там же, с. 187].

Подобная ситуация отражена также и в драме «И свет во тьме светит», когда Марья Ивановна во время откровенного разговора с мужем вдруг замечает рядом постороннего человека и переходит на французский язык:

«Марья Ивановна. Ведь это ужасно! Моя жизнь, которую я всю отдаю тебе и детям, вдруг развратная. (*Видит Александра Петровича.*) *Renvoyez au moins cet homme. Je ne veux pas qu'il soit t'emoin de cette conversation.* (Вышлите, по крайней мере, этого человека. Я не хочу, чтобы он был свидетелем этого разговора).

Александр Петрович. Компрене. Тужер муа парте.

Николай Иванович. Подождите меня там, Александр Петрович, я сейчас приду» [там же, с. 265-266].

Французский язык здесь также выполняет функцию языкового барьера, и в данном случае, как и в предыдущем примере, цель не достигается: Марья Ивановна, используя иностранный язык, надеется, что ее слова будут понятны только мужу. Однако Александр Петрович понимает смысл ее слов, несмотря на то что французским языком герой владеет плохо (его реплика написана по-русски, что, очевидно, соответствует авторскому замыслу: передать плохое произношение, ярко выраженный русский акцент в речи персонажа). О том, что герой понял смысл слов Марьи Ивановны, свидетельствует его реплика: «Comprenez. Toujours moi partez» («Понятно. Как всегда, мне уходить»)/«Ну вот, снова меня прогоняют»). Перевод реплики позволяет понять, что в подобной ситуации герой оказывался неоднократно.

Другой персонаж «Плодов просвещения», Петрищев, использует французский язык для того, чтобы развеселить свою собеседницу. В разговоре с Бетси он искусно применяет языковую игру, построенную на созвучиях. Французский язык здесь способствует установлению позитивного эмоционального контакта героев:

«Бетси. ...а скажите, вы вчера были у Мергасовых?»

Петрищев. Не столько у mère Gassof, сколько у père Gassof, и даже не père Gassof, а у fils Gassof. (*Игра слов*: Не столько у мамыши Гасовой, сколько у папаши Гасова, и даже не папаши Гасова, а у сына Гасова)» [там же, с. 121].

В драматургии Л.Н. Толстого существует и обратный пример отношения к НФЭ, – когда персонаж специально не использует в своей речи французский язык. Так, Федор Протасов («Живой труп»), в противоположность Анне Дмитриевне, в своих репликах употребляет французские фразы достаточно редко: всего в драме обнаруживается три небольших примера, из которых два – в устной речи и один – в письме к Лизе и Виктóру Каренину . Как правило, это устойчивые и общеупотребительные слова и обороты, которые являются «формальным выражением связи с языковой традицией отвергнутого им общества» [Маймескул 1981: 111]. Вот показательные фрагменты драмы:

«Князь Абрезков. Так вот Виктóр Каренин , в особенности его мать просили меня узнать у вас о ваших намерениях.

Федя (*горячась*). Какие намерения. Никаких. <...> Я знаю, что она любит Виктора Каренина. И пускай. Я считаю его очень скучным, но очень хорошим, честным человеком, и я думаю, что она будет с ним (как это говорится обыкновенно) счастлива. И que le bon dieu les bénisse. (Пусть господь их благословит). Вот и все» [Толстой 1982: 305].

«Федя. Я вам что скажу: были у меня увлечения. И один раз я был влюблен, такая была дама – красивая, и я был влюблен, скверно, по-собачьи, и она мне дала rendez-vous (свидание)» [там же, с. 317].

«Каренин (*читает*). “Лиза и Виктор, обращаюсь к вам обоим. <...> Знаю, что, несмотря на то, что я муж, я рядом случайностей помешал вам. C’est moi qui suis l’intrus. (Это я посторонний)”» [там же, с. 315].

Протасов не желает разговаривать по-французски и отвечает на обращенные к нему французские реплики на русском языке. Так происходит во время диалога с Карениным:

«Каренин. Je voudrais vous parler sans temoins. (Я хотел бы говорить с тобой без свидетелей).

Федя. *О чем?*

Каренин. Je viens de chez vous. Votre femme m'a charge de cette letter et puis... (Я сейчас от вас. Твоя жена поручила мне это письмо и потом...)» [там же, с. 284].

Подобное поведение героя, его «нежелание говорить по-французски при обращении к нему на этом языке подчеркивает отказ от возвращения к прежней жизни» [Маймескул 1981: 112].

3. *Выявление эмоционального состояния героя, его отношения к происходящему.* Персонажи драматических произведений Л.Н. Толстого по-разному проявляют свои эмоции и выражают отношение к происходящим событиям (в том числе и с помощью НФЭ). Так, Глафира Федоровна («Нигилист») в финале комедии, когда ее сына, Семена Иваныча, поздравляют с именинами, выражает одобрение словами «Charmant, как мило!» [Толстой 1982: 452]. В комедии «Плоды просвещения» Василий Леонидыч, желая похвастаться приобретенной им «густо-

псовой» собакой, приглашает своих друзей в кучерскую репликой «Я вам покажу, какой кобель там у меня. Epatant! (Поразительный!)» [там же, с. 153]. Толстая барыня, персонаж той же пьесы, когда Л.Ф. Звездинцев объявляет о том, что в качестве медиума на очередном спиритическом сеансе будет использован буфетный мужик Семен, рассматривая слугу, произносит фразу «*Mais il est très bien* (А он очень хорош)» [там же, с. 165]. В данном случае проявляются также и намерения героини: она специально говорит по-французски, чтобы ее поняли только находящиеся в комнате дворяне.

Не менее ярко данная функция проявляется в толстовской прозе, где, в отличие от драматургии, чаще используется не только французский, но и другие языки. Например, в гл. IX повести «Отрочество» Карл Иванович, с волнением рассказывая Николеньке Иртеньеву о своем военном прошлом, переходит с русского языка на родной ему немецкий: «Тогда было страшное время, Николенька, – продолжал Карл Иваныч, – тогда был Наполеон. Он хотел завоевать Германию, и мы защищали свое отечество до последней капли крови! *und wir verteidigten unser Vaterland bis auf den letzten Tropfen Blut!*

Я был под Ульм, я был под Аустерлиц! я был под Ваграм! *ich war bei Wagram!*» [Толстой 1966: 145].

Как отмечает Н.А. Николина, «такое построение текста, с одной стороны, отображает эмоциональное состояние героя, с другой – облегчает читателю восприятие его рассказа» [Николина 2009: 737].

В драматургии Л.Н. Толстого для речи представителей высшего сословия также характерно обращение к родителям на французский манер: с ударением на последнем слоге (*naná, mamá*) и неизменяемость данных форм слов, а также произнесение некоторых имен по-французски: *Viktór* Каренин («Живой труп»), *Annette* («Плоды просвещения»), *Marie, Catiche* («И свет во тьме светит»), *Nicolas* («И свет во тьме светит», «Нигилист»), *Jean* («Зараженное семейство») и др.

В речи некоторых героев встречаются отдельные слова, взятые из английского языка. Например, в репликах Александры Ивановны, героини драмы «И свет во тьме светит»: «Ну, а где же он нашел в нагорной проповеди, что надо

shake hands (рукопожатие) с лакеями делать? Там сказано: блаженны кроткие, а об shake hands ничего нет» [Толстой 1982: 198].

Английские слова отражены и в ремарках данной пьесы. Например, описывая сцену перед первым действием, автор отмечает: «Перед террасой цветники, lawn-tennis (лаун-теннис) и крокет-граунд» [там же, с. 196].

Английского происхождения и имя дочери Звездинцевых Бетси («Плоды просвещения»), а также Мисси Сарынцевой («И свет во тьме светит»). Имя первой является производным от сходных имен Бесси (Бесс) и Бетти; оно также часто использовалось как уменьшительная форма имени Элизабет [68]. Имя второй героини – уменьшительная форма имени Мелисса [69]. Однако в целом английский язык по сравнению с французским используется в произведениях Л.Н. Толстого реже и только в таких ситуациях, где без данного языка невозможно обойтись. Это происходит в случаях, когда описывается предмет или понятие, название которого заимствовано из английского языка (*lawn-tennis* и др.), а также когда во время беседы герои вскользь упоминают об Англии и/или англичанах. Данная черта особенно отчетливо отражена в толстовской прозе. Так, в главе XXVIII-й первой части романа «Анна Каренина» Анна, услышав от Долли фразу, что у нее, у Анны, все в душе ясно и хорошо, отвечает: «У каждого есть в душе свои skeletons (здесь: тайны), как говорят англичане» [Толстой 1967: 108].

О нечастом использовании английского языка в речи дворян свидетельствует еще один пример из названного романа (ч. II, гл. VII): «Но княгиня Бетси терпеть не могла этого тона его, sneering (насмешливого), как она называла это, и, как умная хозяйка, тотчас же навела его на серьезный разговор об общей воинской повинности» [там же, с. 153]. Замечание автора «как она называла это» указывает, что героиня использует в речи необычное слово, характеризующее особое отношение княгини к шуточному, «насмешливому» тону, каким любил разговаривать Алексей Александрович Каренин.

Более редкое использование Л.Н. Толстым английского языка в своих произведениях объясняется историческими причинами: как отмечалось ранее, несмотря на то что после 1812 г. Франция перестает быть гегемоном в Европе и ус-

тупает свое лидерство Великобритании, а среди русских дворян возрождается интерес к отечественной культуре и русскому языку, представителями высшего сословия французский язык продолжает использоваться в речи, хотя и реже, чем это было ранее. Из Франции в Россию прибыло большое количество французских гувернеров, которых русские дворяне с охотой нанимали для своих детей. Часто дворянские дети знали французский язык гораздо лучше родного русского: они не только хорошо говорили, но и мыслили на этом языке.

Немаловажную роль в том, что английский язык в произведениях Л.Н. Толстого употребляется довольно редко, играет и личность самого автора. Толстого в детстве воспитывали два гувернера: сначала немец Федор Иванович Рёссель (прототип Карла Ивановича Мейера, героя повестей «Детство» и «Отрочество»), затем француз Проспер Шарль Антуан Тома (Prosper Thomas) или Сен-Тома, как почтительно его называли в русских домах (выведен под именем St.-Jérôme в повести «Отрочество»). В связи с этим писатель с детства хорошо владел двумя иностранными языками: немецким и французским. В зрелом возрасте (в 1870-е гг., вскоре после написания романа «Война и мир») Толстой увлекается изучением греческого языка, читает в оригинале Ксенофонта, Платона, позже – «Одиссею» и «Илиаду» Гомера, «которыми восхищается ужасно» [Толстая 1978: 499], басни Эзопа и некоторые другие древнегреческие произведения. Писатель гордится своими успехами в освоении языка, о чем сообщает многим своим корреспондентам, ведшим с ним переписку в это время. Так, в письме А.А. Фету в январе 1871 г. он пишет: «Я ничего не пишу, а только учусь. <...> Невероятно и ни на что не похоже, но я прочел Ксенофонта и теперь *à livre ouvert* (без помощи словаря) читаю его. Для Гомера же нужен только лексикон и немного напряжения» [ПСС, т. 61: 247].

Толстой изучал и древнееврейский язык, а также некоторые другие, самостоятельно преподавал своим детям как греческий, так и латынь [Гусев 1963: 153-154], однако полиглотом все же не являлся. «Вопреки существующему мифу о том, что Толстой знал какое-то невероятное количество иностранных языков, на самом деле он в совершенстве владел только двумя: французским и немецким.

Уже с английским языком у него были серьезные проблемы. Свободно говорить на нем он не мог, а когда в 1905 году попытался ответить живущему в ЮАР молодому Ганди (будущему Махатме индийского народа) на английском, то отказался от этой затеи и написал по-русски для дальнейшего перевода» [Басинский 2013: 121]. Следовательно, можно еще раз подчеркнуть, что исторические причины, а также личность самого автора повлияли на то, что наибольшая часть иноязычных вкраплений, обнаруживающихся в произведениях Л.Н. Толстого, – это иноязычные вкрапления на французском языке.

Таким образом, иноязычные вкрапления в драматических произведениях Л.Н. Толстого выполняют многообразные функции. Наличие иностранной лексики придает стилю писателя особые черты, позволяет читателю лучше ощутить описываемую автором эпоху (ее языковую картину), понять отношение Толстого к своим персонажам, а также намерения героев и их взгляд на происходящие события.

2. Осложненность предложений однородными членами, обособленными определениями и обстоятельствами. В драматических произведениях Л.Н. Толстого реплики дворян отличаются более усложненным синтаксисом по сравнению с репликами крестьян. Если для крестьянской речи характерно усложнение высказываний вводными словами (как, например, частое употребление вводного слова *значит* в речи 1-го мужика («Плоды просвещения»), Акима, Митрича («Власть тьмы») и др.), то реплики представителей высшего сословия отличаются большей распространенностью за счет наличия однородных членов предложения. Например, в репликах Любы («И свет во тьме светит») и Ивана Михайловича («Зараженное семейство») наблюдается усложнение предложений однородными сказуемыми или их частями:

«Люба. Музыка тем дорога, что она *овладевает, схватывает* и *уносит* из действительности» [Толстой 1982: 230].

«Иван Михайлович. Ну, слушай же: первое дело, Анатолий Дмитриевич человек *современный, передовой*, огромного ума, образования, писатель, человек,

которого вся Россия знает, может быть. <...> Потом, служба у него *прекрасная, честная*» [там же, с. 357].

В первом примере с помощью однородных сказуемых Толстой отражает трепетное отношение Любы к музыке. В реплике же Ивана Михайловича наличие однородных именных частей составного именного сказуемого объясняется желанием говорящего убедить собеседницу: разговаривая с женой, Иван Михайлович стремится доказать, что акцизный чиновник А.Д. Венеровский, несмотря на свои нигилистические взгляды, человек солидный, уважаемый и авторитетный, и возможность породниться с ним, выдав за него их дочь, – это огромное счастье и честь. Однородные компоненты здесь выступают в роли аргументов, доказательств точки зрения героя.

Использование в речи героев обособленных определений и обстоятельств – также характерная черта речи дворян и образованных людей. Например, фразы Катерины Матвеевны («Зараженное семейство»), Бориса и Николая Ивановича («И свет во тьме светит»):

«Катерина Матвеевна. ...на каком основании можно обвинять в гнуснейших замыслах человека, *не давшего на то никакого права*. <...> Посмотрите на Венеровского, как он, *вращаясь в самом отсталом кругу по своей службе*, в сущности, ничего не уступает и все проводит идеи» [там же, с. 358, 361].

«Борис. Можно служить народу, *не губя свою жизнь*» [там же, с. 225].

«Николай Иванович. <...> Как прожить мне, *не страдая от внутреннего разлада?*» [там же, с. 232].

В речи крестьян и слуг обнаруживаются отдельные случаи употребления причастий и деепричастий, однако полупредикативные конструкции (определения и обстоятельства) в их речи практически полностью отсутствуют.

3. Более частое (по сравнению с крестьянами) использование сложных предложений. Как отмечалось ранее, крестьяне и слуги, высказывая ту или иную мысль, часто разбивают ее на несколько простых и малокомпонентных предложений. Дворянам же более свойственно выражать мысли одним предложением с несколькими грамматическими основами. В отличие от крестьян, в своей речи пред-

ставители высшего сословия используют сложные предложения более разнообразно. Помимо сочинительной связи, более характерной для устной речи, в репликах дворян также часто обнаруживаются сложноподчиненные предложения. Причем весьма часто – в составе полипредикаций, т. е. сложноподчиненных конструкций с несколькими придаточными. Например, в репликах Бориса («И свет во тьме светит»), Каренина и Феди Протасова («Живой труп»). Вот характерные иллюстрации:

«Борис. От этого он и говорит, *что* надо прежде всего не иметь собственности, изменить всю свою жизнь, жить не так, *чтобы* мне надо было служить, а жить, служа другим» [там же, с. 232].

«Каренин. Он так определенно обещал, *что* я уверен, *что* он исполнит обещание» [там же, с. 312].

«Федя. <...> Я в своем падении счастлив тем, *что* я сделал, *что* должно, *что* я, негодный, ушел из жизни, *чтобы* не мешать тем, кто полон жизни и хороши» [там же, с. 329].

В данных примерах используется преимущественно последовательное подчинение придаточных предложений. Однако в репликах дворян обнаруживаются также случаи употребления сложноподчиненных предложений с последовательным и однородным подчинением. Например, в речи Бориса («И свет во тьме светит»): «Тоже и на то дан разум, *чтобы* видеть, *что* общественное устройство держится не насилием, а добром *и* что отказ одного человека от участия в зле не представляет никакой опасности» [там же, с. 255].

Как и в речи крестьян, в репликах дворян отмечаются случаи использования сложносочиненных предложений. Однако у последних они более распространенные, могут входить в состав многочленных рядов, образовывать синтаксические параллелизмы, градации и т. п. Например, в речи Глафиры Федоровны («Нигилист»), Ивана Михайловича («Зараженное семейство») и Любы («И свет во тьме светит») обнаруживаются сложносочиненные предложения со значением противопоставления, входящие в параллельные синтаксические ряды:

«Г ла ф и р а Ф е д о р о в н а . Сеня, ты вот назвал гостей, *а* я и ума не приложу. Добро бы, были люди путные, *а* то бог знает кто. <...> Да, мой друг, ты вот думаешь об их удовольствии, *а* они всякое уважение к старикам потеряли» [там же, с. 440-441].

«И в а н М и х а й л о в и ч . Лучше не лучше, *а* надо. Вон Катенька с Анатолием Дмитричем считают меня и консерватором и ретроградом, *а* я сочувствую всему. Прорвется старое – нельзя, *а* сочувствую. Вон молодое поколение-то наше растет. И Любочка замуж выйдет за этого ли, за другого, *а* не за нашего брата, *а* за нового современного человека, и Петруша уже растет не в тех понятиях» [там же, с. 458-359].

«Л ю б а . <...> Вот все как мрачно было, *а* вдруг ты заиграла – *и* просветлело» [там же, с. 230].

Однако наиболее свойственно дворянам сочетать в своих репликах различные и многообразные типы синтаксической связи. Например, в следующей реплике Катерины Матвеевны («Зараженное семейство») между частями сложного предложения используется сочинительная и подчинительная связь (*где, и*):

«К а т е р и н а М а т в е е в н а . <...> Мы должны поселиться в Петербурге, *где* найдем более сочувствия нашим убеждениям, *и* там должны начать новую жизнь...» [там же, с. 381].

Аналогично – в речи Феди Протасова, а также судебного следователя («Живой труп»):

«Ф е д я . Я тебя очень понимаю, Саша, милая, *и* на твоём месте я бы сделал то же: постарался бы как-нибудь вернуть все к старому, *но* на моём месте, если ты, милая, чуткая девочка, была бы, как ни странно это сказать, на моём месте, – ты бы наверное сделала то, *что* я, то есть ушла бы, перестала бы мешать чужой жизни... <...> Да не в том дело, то есть не то что не в том дело, *а* главное дело в том, *что* я-то не могу. Знаешь, толстую бумагу перегибай так и этак. <...> Она все держится, *а* перегнешь сто первый раз, *и* она разойдется. <...> Говоришь нет, *а* сама знаешь, *что* да» [там же, с. 292].

«Судебный следователь. <...> В протоколе будет записано, *что* на эти вопросы обвиняемый не отвечал, *и* это может очень повредить и вам и им» [там же, с. 329].

Как и в случаях с крестьянами, на особенности речи дворян большое влияние оказывает ситуация общения. Наиболее сложный характер в смысловом и структурном отношении реплики представителей высшего сословия приобретают в ситуациях, когда герои испытывают волнение, напряжение или необходимость объясниться, высказаться. Это отражено, например, в репликах Лизы («Живой труп») во время ее объяснения с Карениным. Приведем фрагмент их диалога (действие IV, картина 2, явление 1):

«Лиза. Мне совестно, но я должна сказать, что то, что я узнала про эту цыганку, совсем освободило меня. Не думай, что это была ревность. Это не ревность, а, знаешь, освобождение. Ну как вам сказать...

Каренин. Опять: *вам*.

Лиза (*улыбаясь*). Тебе. Да не мешайте, не мешай мне сказать, что я чувствую. Главное, что мучало меня, это то, что я чувствовала, что люблю двух. А это значит, что я безнравственная женщина.

Каренин. Ты безнравственная женщина?

Лиза. Но с тех пор, как я узнала, что у него есть другая женщина, что я, стало быть, не нужна ему, я освободилась и почувствовала, что я могу, не солгав, сказать, что люблю вас – тебя. Теперь в душе у меня ясно, и меня мучает только мое положение. Этот развод. Это все так мучительно. Это ожидание» [там же, с. 312].

Синтаксис реплик Лизы характеризуется обилием сложных предложений. Постоянная смена местоимений (*вам – тебе, вас – тебя*) подчеркивает волнение героини и непривычность обращения на ты к Каренину – человеку, который много лет был для Лизы и ее мужа другом семьи, а теперь выступает в роли возлюбленного. В конце реплики за счет использования простых и кратких предложений наблюдается замедление речи: Лиза, выразив свои чувства собеседнику и получив

облегчение, переключается на мысли о бракоразводном процессе, которые не доставляют ей удовольствия.

Обилием сложных и крупных в текстовом плане предложений характеризуется также объяснение Каренина [там же, с. 313-314]; в «Плодах просвещения» – это эпизод с речью профессора А.В. Кругосветлова перед спиритическим сеансом [там же, с. 168-171], в драме «И свет во тьме светит» – речь Николая Ивановича, в которой он осуждает дворянский образ жизни [там же, с. 231-232], и др. В моменты же непринужденных и спокойных бесед реплики дворян более лаконичны. В «Живом трупе» это отражено, например, в беседе Каренина с Лизой и ее подругой Марьей Васильевной (действие V, картина 2, явление 2):

«Марья Васильевна. <...> Виктор меня встретил и увез.

Анна Дмитриевна. Прекрасно сделал.

Марья Васильевна. Да, разумеется. Думаю, когда еще увижу, и опять отложу, вот и приехала, если не прогоните, – до вечернего поезда.

Каренин. <...> А я как счастлив, поздравьте меня. Два дня дома. Завтра всё без меня сделают.

Лиза. Прекрасно. Два дня. Давно не бывало. Съездим в пустынь. Да?

Марья Васильевна. Как похож! Какой молодец! Только бы не все наследовал: сердце отцовское» [там же, с. 322].

4. Наличие инверсий. Нарушение прямого порядка слов также часто встречается в пьесах Л.Н. Толстого в речи дворян. Использование инверсий позволяет автору сместить смысловую нагрузку предложения, сакцентировать внимание читателя/зрителя на определенном слове, а также передать эмоциональное состояние героя и отразить свое отношение к нему.

В толстовской драматургии для речи представителей высшего сословия характерно употребление определения после определяемого слова. Данный вид инверсии наиболее распространен в толстовских пьесах и обнаруживается как в драмах, так и в комедиях. Указанная черта отражена, например, в репликах Тони (драма «И свет во тьме светит») и студента Твердынского (комедия «Зараженное семейство»):

«Тоня. *Вопрос ужасный*, вопрос нашего времени...» [там же, с. 232].

«Студент. <...> Любовь Ивановна *девица не вредная* <...> И попадись она *человеку свежему, чистому и с энергией*, из ее натурки вышла бы почтенная особа» [там же, с. 362], «Тут, кажется, учинится *скандал почтенный!*» [там же, с. 363], «Могу сказать, *скандалец* предвидится *не зловредный!*» [там же, с. 435].

В приведенных примерах в большинстве случаев определение употреблено после подлежащего, а в первой реплике студента определение *не вредная* входит в состав сказуемого. В реплике Тони с помощью инверсии подчеркивается важность затрагиваемого вопроса: героиня произносит указанные слова после того, как Николай Иванович с осуждением высказался о дворянском образе жизни и бесправном и угнетенном положении крепостных крестьян.

Во втором примере студент, беседуя с Катериной Матвеевной, характеризует Любовь Ивановну и высказывает свое мнение о возможном намерении Венеровского взять ее в жены. С помощью однородных определений (*свежему, чистому, с энергией*) Толстой передает оживленное, увлеченное состояние героя и его желание убедить собеседницу в том, что Венеровский вполне может иметь намерение жениться на Любове Ивановне и именно поэтому ездит в дом Прибышевых.

В последних двух примерах Толстой выражает ироничное отношение к речевой манере студента, его стремлению «говорить не так, как все». Использование инверсии в сатирических целях обнаруживается и в других репликах персонажа: «...от сего достопочтенного синьора всякая *мерзость произойти может*» [там же, с. 362], «...по наружности и физиогномии *девица почтенная и незловредная*» [там же, с. 366].

В драме «И свет во тьме светит» встречаются также отдельные случаи употребления определения после дополнения («Степа. Принеси *самовар другой*» [там же, с. 231]), а также обстоятельства после сказуемого («Люба. <...> Папа́, как Тоня *играет чудно*» [там же], «Степа. Несчастный Афанасий! *Смущен ужасно*» [там же]).

Все приведенные иллюстрации показывают синтаксически акцентирующий характер определительных и обстоятельственных инверсий.

5. Употребление в речи специальной лексики (преимущественно терминологии). Наличие образования обусловило наличие в репликах дворян специальной лексики. Так, в комедии «Плоды просвещения» присутствует достаточно большое количество терминов, связанных со спиритизмом, гипнозом, а также необычными и сверхъестественными явлениями. В репликах героев встречаются следующие подобные слова и словосочетания: *медиум, медиумическая энергия, медиумический сеанс; медиумические, сверхъестественные и спиритические явления (проявления), спирит, спиритизм; гипноз, гипнотизер, гипногенная зона; анестетическое состояние, контрактура, субъект*. Вот, например, характерная реплика Гросмана перед началом спиритического сеанса, изобилующая названными лексическими единицами:

«Гросман. Господа! я, собственно, не *спирит*. Я только изучал *гипноз*. *Гипноз* я изучал, правда, во всех его известных проявлениях. Но то, что называется *спиритизмом*, мне совершенно неизвестно. От усыпления *субъекта* я могу ожидать известных мне явлений гипноза: *летаргии, абулии, анестезии, анелгезии, каталепсии* и всякого рода внушений <...>» [там же, с. 168].

Профессор А.В. Кругосветлов использует термины, относящиеся к различным наукам (физике, химии): *энергия, закон сохранения энергии, виды энергии (динамическая, термическая, электрическая и химическая), закон эквивалентности, атомы, молекулы, пертурбации, духовный (невесомый) эфир*. По окончании спиритического сеанса Леонид Федорович сожалеет, что на нем не получилось полной *материализации* (в данном случае – ‘Воплощение духа’ [СИСРЯ: эл. версия]). В тексте комедии приводятся также две дефиниции понятия *гипноз*: в реплике профессора данное понятие расшифровывается как «явление превращения одной энергии в другую» [там же, с. 154], в реплике Сахатова – как «особенное психическое состояние, увеличивающее внушаемость» [там же, с. 155].

В драме «И свет во тьме светит» используются музыкальные термины: названия жанров (*соната, вальсы* [там же, с. 230], *ноктюрн* [там же, с. 233]), темпов

и частей музыкальных произведений (*andante*, *скерцо*, *prélude* [там же, с. 229]) и тональностей (*ré mineur* [там же, с. 230]). Все, что связано с музыкой, приобретает в указанной пьесе отрицательное значение и несет на себе печать авторского осуждения: музыка служит лишь средством развлечения и мешает размышлять о важных делах и проблемах (см. ниже).

6. Употребление в речи разного рода прецедентных компонентов: цитат из литературных произведений, строк из песен, романсов и др. Слова из цыганского романса («*И божилась, и клялась побывать ко мне на час*») произносят два героя: Петрищев в комедии «Плоды просвещения» [там же, с. 122] и Федор Протасов в драме «Живой труп» [там же, с. 274]. В «Живом трупе» также перечисляются названия любимых песен Протасова, которые исполняют цыгане: это «Не вечерняя», «Лен», «Час роковой», «Канавела», «Шэл мэ верста» и «Размолочки мои». Сами тексты песен в пьесе не приводятся; подразумевается, что читатель и создатели спектакля хорошо их знают или при желании могут без труда их найти.

Как отмечалось ранее, Петрищев в комических целях цитирует строки из стихотворений М.Ю. Лермонтова «Родина» и А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» («...Люблю Вово, но “*странною любовью*”, “*к нему не зарастет народная тропа*”...» [там же, с. 182]), а также строчку «*Не верю, не верю обетам коварным*» из романса «Сомнение» М.И. Глинки на стихи Н.В. Кукольника [там же, с. 167].

В драме «И свет во тьме светит» в репликах различных персонажей постоянно возникают имена композиторов (*Шуман*, *Chopin*). Например:

«Л ю б а . *Шуман* хорош, но все-таки *Chopin* больше хватает за сердце» [там же, с. 229].

«Л и з а н ь к а . А вальсы *Chopin* избиты, но все-таки...» [там же, с. 230].

«Н и к о л а й И в а н о в и ч . <...> А мы здесь обмытые, одетые, бросив по спальням наши нечистоты на заботу рабов, едим, пьем, рассуждаем про *Шумана* и *Chopin*, который больше нас трогает, разгоняет нашу скуку» [там же, с. 232].

«Степа. Отчего? Я не вижу, почему нельзя говорить про *Шумана*, если народ беден. Одно не исключает другого. Если люди...» [там же].

В данном случае использование имен композиторов позволяет Толстому обозначить свою авторскую позицию и отразить характер персонажей, выявить их интересы и образ мыслей. В зависимости от отношения к музыке героев драмы можно поделить на две группы: те, кто ее любит и восхищается творчеством указанных композиторов (Люба, Тоня, Лизанька, Степа), и те, кто считает данный вид искусства пустой забавой, отвлекающей людей от важных вопросов жизни (Николай Иванович, Борис). Сам Л.Н. Толстой тонко чувствовал музыку, с юности серьезно занимался ей, часто музицировал и, по свидетельству С.Л. Толстого, даже сочинил совместно с неким музыкантом «небольшой вальс... в ланнеровском роде» [Толстой 1975: 365]. После духовного переворота писатель по-прежнему проявлял интерес к музыке, однако теперь она «стала не столько умилять, сколько волновать и даже раздражать его» [там же, с. 373]. Тревожные раздумья автора о силе воздействия музыки на чувства человека и отрицательное отношение к творчеству отдельных композиторов (Бетховена, Вагнера) нашли отражение в размышлениях Позднышева в «Крейцеровой сонате» (1890 г.) и в статье «Что такое искусство?» (1897 г.). Негативная оценка музыки как вида искусства проявилась и в драматических произведениях разных жанров. Так, в комедии «Плоды просвещения» кухарка саркастически описывает, как барыня и учительница музыки *запузыривают на фортепьянах* (действие II, явление 5; примеры см. в §§ 2.1.2. и 3.1.2.). В драме же «И свет во тьме светит» музыка *Шумана* и *Chopin*, по мнению Л.Н. Толстого, является лишь еще одним пустым развлечением, которому предаются дворяне, в то время как крестьяне, страдая от голода и нищеты, тратят все силы на то, чтобы обеспечить господ. Позиция автора нашла отражение в репликах Николая Ивановича.

Особое место в драматургии Л.Н. Толстого занимают *библейзмы*. Цитаты из Библии неоднократно использовались Толстым в эпиграфах (например, в романах «Анна Каренина» и «Воскресенье», а 28-й стих V-й главы Евангелия от Матфея использовался автором в качестве эпиграфа дважды: в драме «Власть тьмы» и по-

вести «Крейцера соната»). Нередки случаи употребления библеизмов и в основном тексте пьес, принадлежащих к разным жанрам. Например, когда князь Абрезков (драма «Живой труп») напоминает А.Д. Карениной, матери Виктора, о религии, Анна Дмитриевна, осуждающая Лизу Протасову за развод с мужем и не разделяющая желание сына жениться на ней, отвечает: «Да, да, прощение. *“Как и мы оставляем должникам нашим”*. Mais c'est plus fort que moi (Но это выше моих сил)» [Толстой 1982: 297]. Героиня произносит строку из Молитвы Господней в русском переводе (ср. церковнославянский: «якоже и мы оставляем должником нашим» [Молитвослов 2002: с. 5]); часть реплики, произнесенной по-французски, свидетельствует, что, несмотря на христианские убеждения, ей тяжело понять и простить Лизу, а также одобрить выбор сына. В наброске комедии «Нигилист» учитель Хрисанф Васильевич отчитывает Николенку словами: «Неверный раб, я заставил тебя караулить вертоград мой, а ты спал» [Толстой 1982: 448], которые являются своеобразными реминисценциями, отсылающими к притчам Иисуса Христа о неверном рабе (другие названия – о благоразумном рабе или о хозяине дома [Мф. 24: 45-51]) и о работниках и винограднике [Мф. 20: 1-16]. В данном случае манера и стиль высказывания подчеркивает комичность ситуации: Николенка, поставленный Марьей Дмитриевной «на крыльцо» следить, чтобы никто не входил в комнату, пока в ней готовится сюрприз к именинам, предупредил о приближении повара и в то же время «проспал» появление именинника Семена Иваныча, от которого все приготовления к празднику держатся в тайне. Нерадивого «стражника» Люба и Наталья Павловна грозятся защекотать и вымазать сажей.

Наиболее широко библеизмы представлены в драме «И свет во тьме светит», что подчеркивает ее религиозную и мировоззренческую направленность. Например, начало третьей заповеди блаженства («*блаженны кроткие...*» [Мф. 5: 5]) произнесено Александрой Ивановной [Толстой 1982: 198], цитаты о запрещении клятвы из Евангелия [Мф. 5: 33-38] и Соборного послания св. Ап. Иакова [Иакова 5: 12] обнаруживаются в показаниях Бориса [Толстой

1982: 245]. Наиболее насыщен библеизмами диалог между Н.И. Сарынцевым и отцом Герасимом (действие II, явление 12):

«Г е р а с и м . Церковь не может поучать противному, потому что она утверждена от самого господа. Сказано: *“Даю вам власть... и врата ада не одолеют ее”*».

Н и к о л а й И в а н о в и ч . Это совсем не к этому сказано. Да если бы и признать, что Христос установил церковь, то почему я знаю, что церковь эта ваша?

Г е р а с и м . А потому что сказано: *“Где двое и трое собрались во имя...”*

Н и к о л а й И в а н о в и ч . Да и это не к тому сказано и ничего не доказывает. <...> Ведь я вам уже сказал, что я не признаю этого. А не признаю потому, что, как в Евангелии сказано: *по делам их познаете их, по плодам познаете*; я узнал, что церковь благословляет клятву, убийство, казни. <...> Я знаю, что в Евангелии сказано: *не только не убий, но не гневайся*, а церковь благословляет войска. В Евангелии сказано: *“Не клянись!”* – церковь приводит к клятве; в Евангелии сказано...

Г е р а с и м . Позвольте, когда Пилат сказал: *“Заклинаю тебя богом живым”*, Христос признал клятву, сказав: *“Да, это я”*.

Н и к о л а й И в а н о в и ч . Ну, что вы говорите. Ведь это смешно.

Г е р а с и м . <...> Нет, позвольте мне досказать. Церковь не накладывает на своих детей бремена непосильные, а требует исполнения заповедей: *люби, не убий, не укради, не прелюбодействуй*.

Н и к о л а й И в а н о в и ч . Да, не убий меня, не украдь у меня моего краденного. <...> Ну, а как же сказано богатому юноше, что *нельзя войти богатому в царство небесное?*

Г е р а с и м . Сказано, *если хочешь быть совершен*.

Н и к о л а й И в а н о в и ч . Да я и хочу быть совершен. В Евангелии сказано: *будьте совершенны, как отец ваш небесный*.

Г е р а с и м . Тоже надо понимать, что к чему сказано.

Н и к о л а й И в а н о в и ч . Я и стараюсь понимать, и все то, что сказано в нагорной проповеди, просто и понятно.

Герасим. Гордость ума.

Николай Иванович. Да какая же гордость, когда сказано, что *то, что скрыто от мудрых, открыто младенцам.*

Герасим. Открыто смиренным, а не гордым» [там же, с. 236-237].

Обилием цитат Толстой подчеркивает осведомленность и хорошее знание героями текстов Библии. Одни из них приведены дословно и указаны в кавычках, другие переданы в косвенной речи. Аппеляция к библейским текстам подчеркивает важность предмета спора и то, что герои по-разному их понимают, имеют различные позиции и убеждения. Так, не найдя аргументов, отец Герасим предпочитает прекратить спор и удалиться.

7. Внедрение в речь художественных элементов (стихов и песен собственного сочинения). В наброске комедии в трех действиях «Нигилист» Хрисанф Васильевич сочиняет стихотворное поздравление для Семена Иваныча, празднующего именины:

«Хрисанф Васильевич (*в сторону*). «С именинами поздравить...» Нет, не хорошо. «Поздравление принести...» (*Подумав.*) Возьму готовое... Пожалуйте, Марья Дмитриевна, готово. (*Декламирует.*)

Хоть поздравлять несовременно

В костюме грации с цветами, –

Я консерватор совершенно,

Я занята одними вами!» [там же, с. 447].

В финале комедии эти стихи Марья Дмитриевна поет своему мужу-имениннику. Наступает развязка конфликта: Семен Иваныч наконец понимает, что перешептывания между его женой и студентом-нигилистом Хрисанфом Васильевичем – это подготовка поздравления, а не любовная интрига.

В комедии «Плоды просвещения» Петрищев и барон Клинген сочиняют две незатейливые песенки-шарады. Одна из них основана на повторении звуков *на*; ее, по задумке авторов, поет рыцарь некой даме по имени Нанна:

«Как прекрасна натура,
 Льет на душу мне надежду...
 Нанна, Нанна на, на, на!» [там же, с. 183].

Текст другой песенки-шарады написан, по свидетельству Н.К. Гудзия, на основе шарады Ф.Л. Соллогуба, знакомого семьи Толстых, племянника гр. В.А. Соллогуба [ПСС, т. 27: 656] и исполняется от лица тоскующей дикарки Аре, «которая хочет съесть предмет своей любви» [Толстой 1982: 183]. В комедии текст песенки в репликах Коко и Бетси звучит так:

«Ах, аппетит...
 Меня мутит...
 Кого-то есть желаю.
 Хожу, брожу...
 Не нахожу...
 Кого жевать – не знаю...
 Вдали вот плот...
 Сюда плывет;
 На нем два генерала...

 Мы два генерала,
 Судьба нас связала,
 На остров послала» [там же, с. 183-184].

Разговорные и просторечные лексемы в речи дворян встречаются довольно редко, как и иноязычные заимствования – в речи крестьян (например, слово *кух-мистер* (нем. *Küchenmeister*) в речи 1-го мужика, героя комедии «Плоды просвещения» [там же, с. 144] и др.). Так, в речи персонажей-дворян комедии «Плоды просвещения» наиболее часто обнаруживаются следующие элементы, свойственные крестьянской речи: разговорное наречие *нынче*, частица *нету*; просторечный глагол *выдь*, местоимение *экий*, наречия *покамест* и *давеча*, а также условный

союз *коли*, свойственный как диалектной, так и народно-поэтической речи [Ушаков: эл версия]. Например:

«Леонид Федорович. ...Да вот приезжайте *нынче* вечером... [там же, с. 112], «Да ведь я писал вам, что я согласен только в таком случае, *коли* соберете все деньги» [там же, с. 115], «Обиды, братцы, *нету*» [там же, с. 124], «Федор, *выдь* на минутку» [там же, с. 132], «...Так вот, дружок, ты так же делай, как *давеча*, садись и отдавайся чувству» [там же, с. 164].

«Бетси. *Экие* счастливые» [там же, с. 122], «*Нынче* верю» [там же, с. 167].

«Сахатов. ...вы поговорите с ними, а я *покамест* незаметно положу вон в эту сумку...» [там же, с. 317].

Инфинитив *приобрести*, встречающийся в речи 1-го мужика («Плоды просвещения»), обнаруживается также и в речи студента («Зараженное семейство»):

«Иван Михайлович. А дорого стоит микроскоп?

Студент. Дрянный дешево *приобрести* можно» [там же, с. 361].

Реплики дворян в целом отличаются большей нормативностью в сравнении с репликами крестьян: в них практически отсутствуют диалектизмы, примеры употребления бранных слов единичны (например, фразы Василия Леонидыча («Плоды просвещения»): «Григорий! *черт тебя возьми!*», «Это что за *чучелы* явились?» [там же, с. 111], Анны Павловны («Живой труп»): «Опять пустить себе в дом эту *гадину?*» [там же, с. 281] и др.). Однако это не означает, что автор больше симпатизирует представителям высшего сословия. Дворяне, по мнению Л.Н. Толстого, утратив нравственные ориентиры, потеряв связь с природой, Богом, стали духовно слабы, что делает их беззащитными перед наплывом новых теорий, идей, противоречащих здравому смыслу. Это находит отражение и в речи героев. Так, в неоконченной комедии «Зараженное семейство» Л.Н. Толстой высмеивает увлеченность дворян нигилистическими идеями. Отрицательное отношение автора к данным идеям отражено в речи студента Алексея Павловича Твердынского, наполненной излишним пафосом. Как отмечает В.М. Глухов, речь персонажа «свидетельствует, что его увлечения новыми идеями носят поверхностный, комичный характер. Герой усвоил у разночинцев лишь способ выражать-

ся» [Глухов 1978: 49]. Например: «Что ж, я могу и *наложить печать молчанья на уста*» [там же, с. 362], «Прибышев-младший, *упитались? Шествуемте*» [там же, с. 366], «Это мы совершили с вами *не безудовольственную экскурсию*» [там же, с. 387], «*Смехотворство учиняли <...> И беседа текла небесприятно*» [там же], «*...чаеизготовление кто будет производить?*» [там же, с. 430].

Толстой подобным «коверканием», искажением речи подчеркивает неестественность, наигранность поведения своего героя, а вместе с этим – неестественность и искусственность проповедуемых им идей. Студент отрицает традиционное воспитание, с пренебрежением относится ко всему, что считается нормой и основой общества (брак, служба). Например, когда Катерина Матвеевна, усмиряя негодование героя по поводу несправедливости общественного устройства («Мужики вон пашут с четырех часов, а тут до двенадцати чай пьют» [там же, с. 361]), приводит в пример деятельность Венеровского, который, «вращаясь в самом отсталом кругу по своей службе... ничего не уступает и все проводит идеи» [там же], студент с презрением восклицает: «Что Венеровский! Я не могу уважать человека, который служит. *Акцизные либералшишки!*» [там же, с. 362].

Речь студента подчеркнута неестественна. Однако герой игнорирует замечания собеседников, и его «*способ изъяснения*» остается прежним. Это нашло отражение в беседе с Любочкой:

«Любочка. Что вы ломаетесь? Надоели, говорите проще.

Студент. Ежели мой *способ изъяснения* вам кажется *неприятственным*, пойдете на качели, Любовь Ивановна. Я *качательное движение произведу*» [там же, с. 388].

Герой беседует так со всеми. Особенно комично манера общения студента проявляется в разговоре со старостой на почтовой станции, когда он вместе с Катериной Матвеевной и Петрушей ожидает лошадей:

«Твердынский <...> *Почтенный поселянин!* как я могу заключить из ваших речей, вы желаете *произвесть коммерческую операцию*, но мы не желаем *поспешествовать оной*.

Староста. Будет баловаться-то, барин, ну вас к богу...» [там же, с. 428].

Неестественность речи персонажа проявляется как в необычном обращении к старосте («*почтенный поселянин*»), так и в смешении стилей (диалектный глагол *произвесть*, свойственный в драматургии Толстого речи крестьян, соединяется со словосочетанием официально-делового стиля *коммерческая операция*). Староста с трудом понимает речь героя и предпочитает не продолжать беседу.

Подобная искусственность, вычурность речи, свойственная студенту, заметна также в репликах Венеровского и Катерины Матвеевны:

«Венеровский. <...> Вы обещали сообщить мне ваши чувства, но вас что-то затрудняет. Вы свободная женщина – вы преодолеете себя. Для ясности отношений нужна ясность выражений, слова. А определенность в наших отношениях мне весьма желательна. <...> Ну-с...

Катерина Матвеевна <...> Венеровский! Я исследовала глубину своего сознания и убедилась, что мы должны соединиться! да... В каких формах должно произойти это соединение – я предоставляю вам. Найдете ли вы нужным, *ввиду толпы и неразвитых как ваших, так и моих родственников* проделать церемонию бракосочетанья – я, как ни *противно это моим убеждениям*, вперед даю свое согласие и делаю эту уступку» [там же, с. 381].

Непомерное желание выделиться, противопоставить себя общественной морали, презрительное отношение к традициям, старшему поколению – это то, в чем, по мнению Толстого, таится опасность нигилизма. Влияние отрицательных идей наиболее ярко отражается на молодых людях, а также на детях, особенности речи которых будут рассмотрены далее (см. § 3.3.).

3.2.2. Некоторые средства индивидуализации речи дворянских персонажей

По сравнению с репликами крестьян речь дворян менее индивидуализирована и детализирована. Как отмечает С.А. Шульц, «господская речь в “Плодах просвещения” нарочито однообразна и монотонна, она выступает средством саморазоблачения: открывает либо заведомую пустоту сознания (“шутки” Вово), либо его мнимую наполненность» [Шульц 2004: 156]. Замечание исследователя об

однообразности и монотонности их речи вполне справедливо для персонажей-дворян, действующих в пьесах Л.Н. Толстого различных жанров. Яркие индивидуальные речевые элементы в репликах данных персонажей (такие, например, как выражение «А, что?» в речи Вово Звездинцева) обнаруживаются достаточно редко. Речевые характеристики дворян более глобальны: часто это не «речевой паспорт», какая-то часто повторяемая фраза, что нашло яркое отражение в речи крестьян, а особенность речевого поведения персонажа в целом. Например, излишняя увлеченность французским языком, перегруженность речи иноязычными вкраплениями, отмеченные нами ранее в речи Марьи Васильевны Прибышевой («Зараженное семейство»), Анны Дмитриевны Карениной («Живой труп») и Александры Ивановны Коховцевой («И свет во тьме светит»), или же, напротив, практически полное отсутствие французских слов (примеры единичны), свойственное Феде Протасову («Живой труп»); ярко выраженный русский акцент во французской речи, отраженный в реплике Александра Петровича («И свет во тьме светит»); склонность к языковой игре, являющаяся яркой индивидуальной речевой характеристикой Петрищева, болтливость толстой барыни («Плоды просвещения») и др.

«Мнимая заполненность сознания» героев-дворян наиболее ярко проявляется в комедийной драматургии автора. Например, в речи профессора («Плоды просвещения»), когда непосредственно перед спиритическим сеансом персонаж по просьбе Л.Ф. Звездинцева соглашается «*объяснить вкратце*» суть спиритизма (действие III, явление 19):

«Профессор (*вставая и обращаясь к толстой барыне, а потом садясь*). Господа! Явление, которое мы исследуем, представляется обыкновенно, с одной стороны, как нечто новое, с другой стороны, как нечто выходящее из ряда естественных условий. Ни то, ни другое не справедливо. Явление это не ново, а старо, как мир, и не сверхъестественно, а подлежит все тем же вечным законам, которым подлежит и все существующее. Явление это определялось обыкновенно как общение с миром духовным. Определение это неточно. По определению этому мир духовный противопоставляется миру материальному, но это несправедливо: противопоставления этого нет. Оба мира так тесно соприкасаются, что нет никакой воз-

возможности провести демаркационную линию, отделяющую один мир от другого. Мы говорим: материя слагается из молекул...

Петрищев. Скучная материя!» [Толстой 1982: 168-169].

«Скучность» речи профессора создается главным образом с помощью синтаксических средств. В первую очередь это обилие повторов («...*подлежит*... законам, которым *подлежит*...», «*Явление... Явление это... Явление это определялось...*», «*Определение это* неточно. По *определению этому...*» и др.). В приведенном фрагменте обнаруживается также ярко выраженная тавтология: словосочетание *демаркационная линия* («от франц. *demarcation* – ‘разграничение’» [БЭС: эл. версия]) употреблено с причастием *отделяющая*, что в целом подчеркивает ненужность использованного в предложении причастного оборота. Герой, таким образом, не сообщает ничего нового, а неоднократно воспроизводит различными способами уже сказанное ранее, что значительно затрудняет восприятие его речи. Неслучайно «скучная лекция» профессора прерывается каламбуром Петрищева.

Усложнение и увеличение объема предложений в репликах профессора достигается Толстым также за счет использования антонимических пар («явление... не *ново*, а *старо*») и вводных словосочетаний («с *одной стороны...* с *другой стороны*»). Благодаря указанным приемам складывается ощущение, что герой «переливает из пустого в порожнее»; его речь лишается ясности и краткости, становится однообразной и утомительной.

Похожим образом выстроена речь Л.Ф. Звездинцева, в которой также отражена отмеченная С.А. Шульцем «мнимая заполненность сознания». Особенно отчетливо это проявляется в эпизоде, когда после речи профессора герой рассказывает о явлении духа испанца на прошлом спиритическом сеансе (действие III, явление 19):

«Леонид Федорович. <...> Последний сеанс был испанец дон Кастильос, и он все сказал нам. Он сказал нам, кто он, и когда умер, и то, что ему тяжело за то, что он участвовал в инквизиции. Мало того, он сообщил нам то, что с ним случилось в то самое время, как он говорил с нами, а именно то, что в то самое время, как он говорил с нами, он должен был вновь родиться на землю и потому

не мог докончить начатого с нами разговора. Да вот вы сами увидите...» [там же, с. 171].

В приведенном фрагменте ведущую роль в усложнении текста также играют повторы: местоимение *он* повторяется 7 раз, указательное местоимение *то* – 5 раз; конструкции «*Он сказал нам*» и «*...в то самое время, как он говорил с нами*» дублируются дважды. Очевидно, что приемы усложнения речи, отмеченные нами в репликах профессора и Л.Ф. Звездинцева, используются автором в сатирических целях.

«Пустота сознания» других героев заполняется шутками и каламбурами, что в «Плодах просвещения» особенно характерно для речи Петрищева. Как отмечалось ранее, герой, как и его друг Вово Звездинцев, ничем не занят, распыляется на членство в различных обществах, а знания, полученные им в научной деятельности (Петрищев – кандидат филологических наук), пригодились ему только для развлечения. В описании поведения молодых людей дворянского сословия отражена глубокая авторская ирония.

О многих особенностях речи героев комедии «Плоды просвещения» и их манере говорить мы узнаём исключительно из авторской характеристики. Например, Бетси, говорящая «быстро и очень отчетливо, поджимая губы, как иностранка» [там же, с. 101], «быстрый в движениях и речи и очень учтивый» Петрищев [там же, с. 102], «громогласный» доктор и громко разговаривающий Гросман, а также толстая барыня, которая «говорит поспешно, стараясь переговорить других» [там же]. Эти особенности речи дают яркую характеристику персонажам и существенно влияют на актерское исполнение.

Случаи индивидуализации речи персонажа-дворянина с помощью лексических средств единичны. Так, например, речь Николая Ивановича Сарынцева («И свет во тьме светит») индивидуализируется за счет особой тематической группы лексики – библеизмов: герой, как уже отмечалось, хорошо знаком с текстами Священного Писания, по-своему понимает их и ведет полемику со священнослужителями. Федя Протасов («Живой труп») использует в своей речи просторечный фразеологизм *и шабаш* («И все, и довольно» [ФСРЛЯ: эл. версия]), а также

устойчивые выражения *а черт его знает* и *черт с ним*, что подчеркивает разрыв героя с дворянским образом жизни и в то же время его нравственное падение, влияние разгульной и хмельной кабацкой жизни на его личность. Благодаря общению с цыганами в репликах Феди отражены слова из цыганского языка, названия цыганских романсов. Например: «*Чавалы!* Еще “*Лен*”, и тогда шабаш» [там же, с. 286]. Однако синтаксические средства в индивидуализации речи героя играют не меньшую роль. Так, восторженность Феди Протасова, его восхищенность цыганским пением проявляется в использовании восклицательных предложений, междометий («*Ах, хорошо! Кабы только не просыпаться. Так и помереть*» [там же, с. 286]), а также слов с ярко выраженной положительной коннотацией. В сочетании с бранной и просторечной лексикой данные слова вступают в своеобразный языковой диссонанс, подчеркивая в сознании героя разницу между двумя мирами – брошенным им дворянским и новым, возвышенным миром, наполненным волей: «*Чудесно!* Теперь “*Лен*”. (*Оглядывается.*) *Удрал Каренин. Ну, черт с ним*» [там же, с. 285].

3.3. Речевые характеристики детских персонажей

В свои драматические произведения Л.Н. Толстой, помимо взрослых персонажей, вводит также и персонажей-детей, что позволяет ему разнообразить сценическое действие, делать его более правдоподобным, реалистичным, а также четче обозначить свою авторскую позицию. Персонажей-детей в пьесах Л.Н. Толстого немного, однако их наличие играет важную роль: описывая происходящие события через детское восприятие, писатель дает оценку действиям взрослых, позволяет читателю взглянуть на их поступки глазами ребенка, что для Л.Н. Толстого всегда было равнозначно постижению истины (вспомним, как знаменитый совет в Филях из романа-эпопеи «*Война и мир*» (т. III, ч. III, гл. 4), решивший судьбу Москвы, изображен глазами девочки Малаши, внучки крестьянина Андрея Савостьянова [Толстой 1964: 244-247]). Учитывая особую специфику

использования детских персонажей в пьесах Л.Н. Толстого, считаем необходимым рассмотреть речевые характеристики данных героев в отдельном параграфе.

По принадлежности к определенному сословию детские персонажи в пьесах Л.Н. Толстого, как и взрослые, делятся на две группы: дети дворян и крестьянские дети. Характер героев, их переживания, особенности их мышления – все это автор отражает в репликах персонажей. Так, речь крестьянских детей в пьесах Л.Н. Толстого насыщена диалектизмами, разговорной и просторечной лексикой. Например, в речи Анютки, героини драмы «Власть тьмы», встречаются диалектные формы *вотчим, вотче* (вместо *отчим, отче*), слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, выражающие субъективную оценку (*Машутка, матушка, мамушка, дедушка, робёночек*). Индивидуализируя ее речь, автор вводит в реплики героини свойственные только ей неоднократно повторяющиеся выражения:

«Анютка (*вбегает; к Никите шепотом*). Микита, иди скорей, тебя человек один спрашивает, *однова дыхнуть*.

Никита. Какой человек?

Анютка. Маринка с чугулки. За углом стоит.

Никита. Врешь.

Анютка. *Однова дыхнуть*» [Толстой 1982: 37].

Именно в восприятии Анютки Л.Н. Толстой описывает совершаемое в доме убийство ребенка Акулины – ее старшей сводной сестры, а также падчерицы и любовницы Никиты, главного героя драмы (вариант 12-16 явлений IV-го действия). В диалоге с работником Митричем раскрывается характер девочки, автор стремится передать ее эмоциональное состояние (настороженность, встревоженность, страх) и жестокость совершаемого взрослыми поступка. Сознание ребенка в драме «Власть тьмы» воспроизводится Л.Н. Толстым как нравственное мерило совершающихся событий:

«Анютка. А на дворе-то *гомонили* как. <...> Слышишь, опять в амбар пошли.

Митрич. Тебе-то чего? <...> Ложись да и спи. А я вот заверну свет. (*Завертывает.*)

Анютка. *Дедушка, золотой!* не гаси совсем. Хоть в *мышинный* глазок оставь, а то *жуть*.

Митрич (*смеется*). Ну, ладно, ладно. <...> Чего жутко-то?

Анютка. Как не жутко, дедушка! *Нянька* как билась. Об *рундук* головой билась. (*Шепотом.*) Я ведь знаю... У ней *робёночек* родиться хочет... Родился уж, никак... <...> Разочек крикнул, а теперь не слышать. <...> я слышала, *однова дыхнуть*, слышала. *Тоооненько* так. <...> Дедушка, а дедушка! *Копают!* Ей-богу, *копают*, в погребе *копают*, слышь! *Однова дыхнуть*, *копают!*

Митрич. <...> Спи, говорю, а то сейчас свет потушу.

Анютка. *Голубчик, дедушка*, не туши. Не буду. Ей-богу, не буду, *однова дыхнуть*, не буду. *Страшно* мне» [там же, с. 81-82].

Как отмечалось ранее, в драматургии Л.Н. Толстого жизненная правда в репликах персонажей из социальных низов проявляется в использовании диалектизмов, свойственных речи крестьян 2-й половины XIX в. и продолжающих существовать в современных русских говорах. Данная черта отражена и в речи персонажей-детей. Так, в речи Анютки обнаруживается яркая фонетическая черта говоров северного наречия русского языка – утрата интервокального [j], ассимиляция и стяжение гласных в формах местоимений:

«А н ю т к а . Дедушка! <...> *Кака же така* детосека?» [там же, с. 82].

В репликах Малашки, крестьянской девочки из драмы «И свет во тьме светит», воспроизводится яркая морфологическая особенность южнорусских говоров – смягчение конечного согласного [т] у глаголов в форме 3-го лица:

«Иван. Воды. Испить. <...> Что ты малого все бьешь, что он орет. Вот я матери скажу.

Малашка. Говори матери. С голоду *орёт*. <...> Вон барин *идёт*» [там же, с. 226].

Яркой стилистической чертой является использование Толстым сугубо лексических (семантических) диалектизмов. Например, в речи той же Малашки

встречается диалектизм *голомя* (в значении «1. ‘Давно, давненько’ [СРНГ, т. 6: 321]):

«Иван. Ах, хоть бы смерть пришла. Звонили к обеду, что ль?

Малашка. *Голомя*. Звонили» [Толстой 1982: 226].

Использование подобных черт позволяет Л.Н. Толстому подчеркнуть территориальные особенности речи, подмеченные им во время общения с крестьянами родной для него Ясной Поляны Тульской губернии и других областей, где бывал писатель на протяжении своей большой жизни и с представителями которых ему удалось встретиться.

Все вышеперечисленные черты свидетельствуют о народном характере речи крестьянских детей в драматургии Л.Н. Толстого и об особом нравственном начале, заложенном в этой речи.

Среди представителей высшего сословия в драматургии Л.Н. Толстого часто герои, имеющие в характеристике автора указание на то, что они являются сыновьями или дочерьми других персонажей, по своему возрасту уже не являются детьми, как, например, герои комедий 20-летняя Бетси и 25-летний Вово Звездинцевы («Плоды просвещения»), 40-летний помещик Семен Иванович, сын Глафиры Федоровны («Нигилист») или героини драмы «И свет во тьме светит» 20-летняя Люба Сарынцева и Лизанька Коховцева, девица «постарше ее» [Толстой 1982: 203]. Однако родители по-прежнему относятся к ним как к детям: проявляют заботу, беспокоятся об их будущем. Например, Иван Михайлович («Зараженное семейство»), восхищаясь акцизным чиновником А.Д. Венеровским, стремится выдать за него свою дочь Любу, однако в финале комедии, разочаровавшись в нем, забирает Любу с почтовой станции. Дети дворян обращаются к родителям на Вы (крестьянские дети – на ты), проявляют уважение к старшим. Сюжетный ход, связанный с презрением, непослушанием и неуважением к родителям, используется Толстым в сатирических целях (например, речь гимназиста Петруши, см. ниже). В то же время взрослые дети имеют свою точку зрения, свой взгляд на жизнь и свое отношение к окружающим. Так, сестра Лизы Протасовой и дочь Анны Павловны Саша («Живой труп») в разговоре с матерью не соглашается с тем, что Федя Про-

тасов – ужасный человек, и не разделяет желания матери, чтобы Лиза развелась с ним (действие I, явление 4). Данное поведение подчеркивает самостоятельность героини, наличие собственного мнения.

Речь детей-дворян отличается большей литературностью. Случаи использования слов с пренебрежительным оттенком в их репликах единичны. Например, в речи Любы («И свет во тьме светит»): « Степа уехал на велосипеде на станцию, <...> *мелкота* в крокет играют...» [там же, с. 203-204]. Данная реплика отражает шутовское, ироничное отношение старших детей к младшим.

Как и в речи взрослых, в репликах детей-дворян обнаруживаются иноязычные вкрапления. Например, в речи Степы («И свет во тьме светит»): «Папа? <...> Он теперь под влиянием своей *idée fixe* ничего не видит, кроме того, что ему хочется видеть» [там же, с. 204]. В указанной драме персонажи-дети также упоминают фамилии композиторов (*Chopin*), названия музыкальных темпов (*andante*), произносят *out* во время игры в лаун-теннис, что является яркой чертой дворянской речи: иноязычные вкрапления подчеркивают статус детей-дворян.

Как отмечалось ранее, грамотность, богатство и усложненность речи не свидетельствуют о положительной оценке героя автором. Чаще – наоборот. Так, например, в неоконченной комедии «Зараженное семейство» Л.Н. Толстой высмеивает увлеченность дворян нигилистическими идеями. 15-летний гимназист Петруша, усвоив новые идеи и почувствовав себя «свободной личностью», разговаривает с родителями в официально-деловом тоне, используя императивы и обороты из речи взрослых. В устах ребенка они звучат неестественно, за счет чего достигается комический эффект, так необходимый в этом жанре:

«Марья Васильевна. Ну, вот и Петенька. Чего хочешь, чаю, кофею?

Петруша. Здравствуй, *мать*. Не хочу. Я уж молоко пил. Мать, *вели дать завтракать*. Здравствуй, *отец*.

Иван Михайлович. Что ты это все ломаешься <...> Поди поцелуй руку у матери.

Петруша. *С какой целью?*

Иван Михайлович (*строго*). Я тебе говорю.

Петруша. *На какой конец?* Разве что-нибудь произойдет от того, что я буду прикладывать оконечности моих губ к внешней части кисти матери?

Иван Михайлович. Я тебе говорю, целуй руку.

Петруша. *Это противно моим убеждениям.* <...> Да это ничего, отец, я ведь от этого не изменю свой взгляд на тебя и на мать. Буду или не буду я целовать ваши руки, я буду иметь к вам обоим на столько-то уважения, на сколько вы его заслуживаете» [Толстой 1982: 362-363].

Таким образом, реалистичность речи детских персонажей в драматургии Л.Н. Толстого достигается за счет использования диалектизмов, разговорной и просторечной лексики в репликах детей-крестьян из народных драм, а также иноязычных вкраплений в репликах дворянских детей в драмах и комедийных пьесах. Включение в драматические произведения детских персонажей, по замыслу автора, позволяет читателю взглянуть с иной стороны на действия и поступки взрослых, нравственно оценить их. Все это помогает Л.Н. Толстому ярче и точнее выразить свою авторскую позицию в пьесах разных жанров.

3.4. Языковые особенности ремарок

Изучая прозаическое наследие Л.Н. Толстого, в частности язык и стиль романа «Война и мир», исследователи не раз отмечали, что галлинизмы, которыми изобилует речь героев, обнаруживаются также и в авторской речи. Подобное характерно и для толстовской драматургии. Однако если наличие галлинизмов в авторской речи романа «Война и мир» воспринималось критиками как недостаток произведения, то в пьесах лексемы и пласты лексики, свойственные речи персонажей и обнаруживающиеся также в ремарках, не воспринимаются как инородные и не выглядят неуместными. Автор в драматургии проявляет себя в меньшей степени, чем в прозе и лирике. Его речь вторична по отношению к речи героев и то, что она лишается своей самостоятельности, «подстраивается» под реплики персонажей и происходящие события, в пьесе является ожидаемым и вполне уместным.

Авторская речь в драматургии Л.Н. Толстого вступает в органичное взаимодействие с речью действующих лиц. Так, в пьесах и сценах, где описывается жизнь крестьян, в ремарках обнаруживаются лексемы, свойственные народной речи. Как правило, это названия предметов крестьянского быта. Ими изобилуют ремарки драмы «Власть тьмы». Рассмотрим, например, первую ремарку перед основным текстом данной пьесы:

«Действие происходит *осенью* в большом *селе*. Сцена представляет просторную *избу* Петра. Петр сидит на *лавке*, *чинит хомут*. Анистья и Акулина *прядут*» [Толстой 1982: 23].

В приведенном примере в авторском тексте отражено время года, когда происходят события первого действия пьесы (*осень*), обозначено место действия (*село, изба*), отражены названия предметов быта (*лавка, хомут*), а также действия персонажей (*чинит, прядут*). Перечисленные лексемы передают атмосферу крестьянской избы и настраивают читателя на восприятие дальнейших событий пьесы.

Во «Власти тьмы» также обнаруживаются случаи, когда лексема, употребленная в репликах персонажей, дублируется в авторской речи. Например, диалектное существительное *полушальчик* («Небольшая шаль, головной платок» [СРНГ, т. 29: 171]), отраженное в речи Анютки и Никиты, дублируется Толстым и в ремарке:

«А н ю т к а . <...> *Полушальчик*, говорит, тебе куплю...» [там же, с. 55].

«Н и к и т а . <...> Покажь, говорю, Анютке. *Полушальчик*-то развяжи. Подай сюда» [там же, с. 65].

«А н и с т я . <...> Убери ты. (*Смахивает рукой на пол полушальчик.*) [там же, с. 66].

Показательно, что Толстой в авторской речи не называет данный предмет как-то иначе: это подчеркивает стилистическую связь ремарок и основного текста драмы и не нарушает атмосферы действия. Авторская речь не выделяется на фоне реплик героев и не отвлекает внимание читателя, максимально реализуя при этом свою функцию (в данном случае – указание на действие персонажа).

В в пьесах и сценах, где описывается дворянская жизнь, в авторской речи обнаруживаются иноязычные вкрапления: это отмеченные нами ранее *lawn-tennis* и *крокет-граунд* в ремарках драмы «И свет во тьме светит» [там же, с. 196], *pince-nez* в ремарке указанной драмы [там же], а также комедии «Плоды просвещения» [там же, с. 101, 102 и др.], *grand-dame* в характеристике А.Д. Карениной и английское словосочетание *shake hands* («Живой труп»). Это также подчеркивает связь авторского текста с речью действующих лиц и сохраняет атмосферу действия пьес.

Названий предметов быта и указаний на бытовые действия героев довольно много в драматургии Л.Н. Толстого. Дополнительную характеризующую функцию при этом выполняют определения и обстоятельства, употребляемые вместе с ними. Например, во «Власти тьмы» перед началом III-го действия Толстой в ремарке отмечает: «...Анисья *ненарядная* сидит за *станом, ткет*» [там же, с. 54]. Помимо указания предмета быта и действий героини (*стан, ткет*) важную роль в характеристике Анисьи играет определение *ненарядная*, свидетельствующее об отсутствии счастья и благополучия в семье, любви и заботы со стороны мужа: из дальнейшего текста пьесы становится ясно, что Никита заигрывает с падчерицей Акулиной, покупает ей дорогие наряды и гостинцы, а к жене относится с пренебрежением, оскорбляет и унижает ее. В связи с этим выглядит контрастным последующее указание автора, что Акулина, вернувшись с Никитой из города, входит в дом *нарядная и с покупками* [там же, с. 63].

Первое появление Матрены сопровождается ремаркой «входит и *долго крестится* на образа...» [там же, с. 28]. Обстоятельство *долго* изначально создает впечатление, что героиня набожна. Однако дальнейшие поступки героини (подталкивание Анисьи к отравлению Петра, Никиты – к убийству ребенка и др.) свидетельствуют об обратном: под внешней доброжелательностью героиня прикрывает свои истинные корыстные намерения. В связи с этим обстоятельство *долго*, изначально воспринимаемое положительно, позже оценивается иначе: становится очевидным, что «религиозность» Матрены носит внешний, показной и поверхностный характер.

Указания на то, что герои крестятся, неоднократно встречаются в ремарках драмы «Власть тьмы». Однако благодаря им одно и то же действие воспринимается по-разному и различно характеризует героев. Например, Никита крестится, когда отец спрашивает его о связи с девушкой Натальей (действие I, явление 13):

«Никита (*в сторону*). Вишь, привязались, право. (*К Акиму.*) Сказываю, что ничего не знаю. Ничего у меня с ней не было. (*С злобой.*) Вот те Христос, не сойти мне с доски с этой. (*Крестится.*)» [там же, с. 35].

Благодаря ремарке автора («*С злобой*») становится ясно, что герой делает это сгоряча, неискренне и желая, чтобы отец скорее прекратил расспросы: Никита обманывает отца, говоря, что никаких отношений с девушкой у него не было, и данный допрос ему неприятен. Сам Аким, входя в дом (действие II, явление 4), по указанию Толстого, «*крестится, обивает лапти и раздевается*» [там же, с. 58]. Отсутствие дополнений и определений в данном случае подчеркивает естественность поведения героя: его набожность искренна, что подтверждается как словами, так и поступками Акима. Ремарка также подчеркивает правдоподобие и естественность происходящего: действие происходит зимой, поэтому прежде чем пройти в дом, герой *обивает лапти*, т. е. отряхивает их от снега.

Как и в большинстве пьес, ремарки в драматургии Л.Н. Толстого обычно выполняют традиционные технические функции: описывают время и место действия, указывают на то, как персонажи произносят те или иные слова, к кому они обращаются и т. д. Однако на этом их роли в пьесах автора не исчерпываются. Испытывая влияние новой драмы, ремарки в пьесах Л.Н. Толстого вбирают в себя новые функции. О.В. Журчева отмечает: «Ремарки в “новой драме” перестают играть чисто служебную роль. Теперь они призваны в прямом авторском высказывании выразить настроение, чувства, обозначить лирический лейтмотив драмы <...>, объяснить характеры и обстоятельства биографии героев, а иногда и самого автора. В “новой драме” ремарки оказываются обращенными не столько к режиссеру, сколько к зрителю и читателю, становятся прозаической частью драмы, своеобразным монологом автора. <...> Не только диалог, реплика, ремарка, инто-

нация, но даже молчание формирует в “новой драме” текст, создает образ» [Журчева 2001: эл. версия]. Поэтому особую роль в драматургии Л.Н. Толстого играют паузы и указания автора на то, что герои молчат: молчит Борис («И свет во тьме светит»), когда генерал пытается склонить его к военной службе [Толстой 1982: 248]; Федя Протасов («Живой труп») не отвечает на вопросы следователя, когда тот спрашивает его о посланных ему деньгах [там же, с. 329]; *продолжительное и долгое молчание* возникает после слов проезжего («Проезжий и крестьянин») о том, что нельзя убивать людей и не следует осуждать ближних [Толстой 1983: 311, 313]; *неловкое молчание* возникает, когда камердинер Федор Иванович («Плоды просвещения») отказывается «спрыснуть» сватовство Тани и Семена [Толстой 1982: 136] и т. д. Во всех указанных случаях одно и то же действие несет различную смысловую нагрузку: Борис выражает свое несогласие с генералом и презрение к военной службе, Федя Протасов не желает своими показаниями повредить жене, крестьянин осмысливает сказанное прохожим, а 1-й, 2-й и 3-й мужики удивлены тем, что камердинер отказывается совершить «пропой» невесты. Так с помощью молчания Толстому удается по-разному охарактеризовать героев и проявить свою авторскую позицию.

Таким образом, проанализировав в III-й главе речь основных персонажей, представляющих в драматургии Л.Н. Толстого разные классы общества, мы можем сделать следующие выводы:

– Л.Н. Толстой с помощью языковых характеристик действующих лиц создает реалистические портреты крестьян своего времени. Многие фразы и выражения появились в драматических произведениях благодаря личным наблюдениям автора за живой крестьянской речью (как, например, слова и выражения героев драмы «Власть тьмы»: *однова дыхнуть* (поговорка девочки Анютки), *сделать укороту* (из речи Матрены), *буравцом сверлит* (выражение Петра) и др.);

– речь каждого персонажа в драматических произведениях Л.Н. Толстого индивидуальна. Индивидуализация создается за счет присущих только данному герою выражений и словесных форм (как, например, встречающиеся в репликах 3-го мужика («Плоды просвещения») выражения «*О господи!*», «*Помилосердст-*

вуй, отец!», «*Земля наша малая...*» и «*На фатеру...*», свойственные в тексте комедии только речи данного персонажа; аграмматические *тае* Акима («Власть тьмы»), поговорка «*едрена палка*» в речи Игната («От ней все качества») и т. д.). У каждого действующего лица имеются свои «речевые паспорта» (повторяющиеся слова и фразы), позволяющие лучше понять его характер и отличить его речь от речи других героев;

– несмотря на оригинальность речи каждого персонажа, в различных драматических произведениях обнаруживаются и общие (типические) языковые черты. Их появление связано с тем, что герои пьес Л.Н. Толстого принадлежат к одной среде, одному классу и живут в одну и ту же историческую эпоху. Сходство в речи персонажей проявляется прежде всего в **повторении одних и тех же разговорных элементов**, среди которых выделяются:

1. Отдельные слова. Например, просторечное прилагательное *сердешный* в речи Якова, 3-го мужика, кухарки («Плоды просвещения»), Акулины, соседа («От ней все качества») и проезжего («Проезжий и крестьянин»); вводное слово *значит* и просторечная частица *вишь*, обнаруживающиеся в речи практически всех персонажей из социальных низов, а также диалектизмы: существительное *рогач* в речи 3-го мужика («Плоды просвещения») и Анисьи («Власть тьмы»), наречие *давеча*, свойственное речи камердинера Федора Иваныча, горничной Тани, 1-го, 2-го мужика («Плоды просвещения») и Марфы («Власть тьмы»); глагол *ис-делать* в речи Тани, 1-го, 3-го мужика («Плоды просвещения»), Акима и Никиты («Власть тьмы»); указательное местоимение *энтот* в репликах Григория, Тани, кухарки («Плоды просвещения») и Акулины («От ней все качества»); диалектные формы с заменой исконного *в* на *л* (*слобóда, слободно*), характерные для речи 3-го мужика, буфетного мужика Семена («Плоды просвещения»), а также Матрены («Власть тьмы») и др.

2. Словосочетания и фразы. Словосочетание *быть в надежде* в репликах горничной Тани, 1-го и 3-го мужика («Плоды просвещения»); фраза о малом размере земли в репликах 3-го мужика («Плоды просвещения») и крестьянина («Проезжий и крестьянин»); выражение «*О господи!*», свойственное речи 3-го

мужика («Плоды просвещения»), Марфы и Акулины («От ней все качества»), в более развернутом варианте («*О господи, Микола милословый!*») неоднократно встречается в речи работника Митрича («Власть тьмы»).

3. Фразеологизмы и поговорки. Пословица *близок локоть, да не укусишь*, обнаруживающаяся в речи крестьянина («Проезжий и крестьянин») и няни («Зараженное семейство»); фразеологизм *день-деньской* в репликах Марфы («От ней все качества») и Якова («Плоды просвещения»); фразеологизм *продрать глаза*, сказанный кухаркой и лакеем Григорием («Плоды просвещения»), фразеологизм *рвать крышу*, произнесенный 2-м мужиком («Плоды просвещения») и Анисьей («Власть тьмы»).

4. Морфологические явления. Употребление окончания *-у* в предложном падеже единственного числа существительных мужского рода (*на том конце, в городе, в уголку*) отражено в репликах Якова, 3-го мужика («Плоды просвещения»), Марфы («От ней все качества»), Акима, Митрича, Анютки и Матрены («Власть тьмы»); окончание *-у* у существительных мужского рода в форме родительного падежа единственного числа (*пороху, штурму, от миру, без проною, без просыпу, угомону*) свойственно речи горничной Тани, 1-го, 2-го и 3-го мужика («Плоды просвещения»), а также Матрены, Митрича («Власть тьмы») и мужицкого чертенка («Первый винокур»); окончание *-ов (-ев, -ёв)* на месте литературного нулевого окончания или окончания *-ей* у существительных среднего и мужского рода в форме родительного падежа множественного числа (*правов, делов, разов, рублёв, родителей*) отражено в репликах Никиты, кумы, Анисьи, Матрены («Власть тьмы»), кухарки и 2-го мужика («Плоды просвещения»); употребление существительных мужского и среднего рода в форме женского рода (*банк – банка, положение – положения, полное право – полную праву* и др.) встречается в речи Акима, Анисьи, Митрича, Никиты («Власть тьмы»), крестьянина («Проезжий и крестьянин») и 1-го мужика («Плоды просвещения»).

5. Морфемные явления. Наличие диалектных форм инфинитивов с формообразующими суффиксами *-ть* вместо *-ти* (*произвесть, свесть, снести, занести, принести* и *привезть*) в речи 1-го мужика («Плоды просвещения»), Акима, Мат-

рены, Митрича («Власть тьмы»), отца Герасима («И свет во тьме светит») и Марфы («От ней все качества»); формы с наращением суффикса *-ть* (*взойтить* и *пойтить*) в репликах 1-го мужика («Плоды просвещения») и Анисьи («Власть тьмы»); диалектных форм деепричастий с формообразующими суффиксами *-миши* (*одемиши, видамиши, слыхаммиши, выпимиши, емиши, ожидамиши* и *хлопотамиши*) в речи Марфы («От ней все качества»), 2-го мужика («Плоды просвещения»), Петра, Матрены, Никиты и извозчика («Власть тьмы»).

6. Синтаксические особенности. Частое использование простых и нераспространенных предложений, свойственное речи всех персонажей из социальных низов; перегруженность речи вводными словами, повторение уже сказанных слов и частей предложений, отраженное в речи 3-го мужика («Плоды просвещения») и Акима («Власть тьмы»).

Реплики слуг отличаются большей нормативностью по сравнению с репликами крестьян. Для речи прислуги в целом характерен синтез разговорных, просторечных и диалектных форм, свойственных речи крестьян, и книжных слов, подслушанных у господ (как, например, обнаруживающиеся в реплике камердинера Федора Иваныча («Плоды просвещения») диалектное наречие *давеча* и существительное *экстаз*, заимствованное из греческого языка). Многие из подобных слов герои искажают, в результате чего они приобретают разговорный и просторечный оттенок (*спиритичесство, сианс, камардин, мамзель, скомпрометовать* и др.).

Общие черты, присущие речи всех народных персонажей, следующие:

- употребление фольклорных элементов: пословиц, поговорок, фрагментов народных песен;
- упрощенный синтаксис (по сравнению с дворянской речью), частое использование простых и малокомпонентных предложений;
- осложнение речи за счет употребления вводных слов и аграмматических элементов;
- наличие разговорной, просторечной и диалектной лексики, а также бранных слов и выражений.

Для драматургии Л.Н. Толстого характерна *интерференция диалектов*. Среди ярко выраженных черт южного наречия русского языка в репликах персонажей-крестьян обнаруживаются следующие:

1. [хв] на месте [ф] (*хвормы, хформенно*) в репликах 1-го мужика («Плоды просвещения») и Игната («От ней все качества»).

2. Смягчение конечного согласного [т] у глаголов в форме 3-го лица (*предлегаить, орётъ, идётъ*) в речи 1-го мужика («Плоды просвещения») и девочки Малашки («И свет во тьме светит»).

3. Инфинитивы с формообразующими суффиксами *-ть* (*свестъ, привестъ, произвестъ, приобрести; взойтить, пойтить*).

Диалектные лексемы среднерусской локализации: *буравец, засылка, деушка, кликать, кабы, беспятый, вспрыснуть, вызволить, вона, зачивреть* и др.

Ярко выраженные черты северного наречия русского языка:

1. Постпозитивная частица *-от* (*жених-от, народ-от, старик-от*) в речи Марины, Матрены и Марфы («Власть тьмы»).

2. Утрата интервокального [j], ассимиляция и стяжение гласных в глагольных формах (*доживат, ведашь*), а также в формах прилагательных и местоимений (*деревенска, эка, кака, така* и др.) в речи Акима, Матрены, Петра, Митрича и Анютки («Власть тьмы»).

3. Лексемы: *растуцать, тверезый* и др.

Черты говоров северного наречия русского языка встречаются в речи персонажей Л.Н. Толстого реже и носят несистемный характер.

Диалектные особенности речи героев в драматургии Л.Н. Толстого последовательно не выдерживаются и часто чередуются со своими литературными формами и вариантами. Явления непоследовательности в пьесах автора носят не случайный, а осознанный характер: не исключено, что они связаны с его личными наблюдениями, когда во время беседы крестьяне, странники и нищие употребляли и литературные слова, и диалектизмы. Наличие в речи одних и тех же персонажей диалектных форм слов наряду с их литературными вариантами, а также отказ от следования литературной традиции в изображении и речевой характеристике ге-

роев из социальных низов, ориентация на живую крестьянскую речь, тщательное изучение быта и нравов воплощаемой среды и индивидуализация речи каждого действующего лица с помощью ярких языковых особенностей – черты драматургического идиостиля Л.Н. Толстого.

Речь персонажей-дворян в драматургии Л.Н. Толстого имеет следующие особенности:

- присутствие иноязычной лексики;
- осложненность предложений однородными членами, обособленными определениями и обстоятельствами;
- более частое (по сравнению с крестьянами) использование сложных предложений;
- наличие инверсий (чаще всего – употребление определения после подлежащего);
- употребление в речи специальной лексики (преимущественно терминологии);
- употребление в речи разного рода прецедентных компонентов: цитат из литературных произведений, строк из песен, романсов и др.
- Внедрение в речь художественных элементов (стихов и песен собственного сочинения).

В речи дворян лидирующее место по количеству употреблений занимают иноязычные вкрапления на французском языке. Основные функции использования данных вкраплений в пьесах Л.Н. Толстого – это *изобразительная* и *выразительная* функции, которые реализуются в следующих разновидностях:

Изобразительная функция:

1. *Отражение особенностей эпохи.*
2. *Акцентирование социального статуса героя.*

Выразительная функция:

1. *Выражение авторской позиции, отношения к герою.*
2. *Проявление намерений героя.*

3. Выявление эмоционального состояния героя, его отношения к происходящему.

Случаи использования слов из других языков единичны: латинское *Post Scriptum* («Зараженное семейство»), итальянское название партии дуэта Дон Жуана и Церлины из оперы «Дон Жуан» В.А. Моцарта «*La ci darem la mano*» («И свет во тьме светит»), английские имена Бетси («Плоды просвещения»), Мисси («И свет во тьме светит»), английское словосочетание *shake hands* («И свет во тьме светит», «Живой труп») и т. п. Другие иностранные языки по сравнению с французским используются в драмах Л.Н. Толстого достаточно редко, что объясняется историческими причинами, а также особенностями формирования личности самого автора, его собственными лингвистическими предпочтениями.

Речь дворянских персонажей в сравнении с репликами героев из социальных низов менее индивидуализирована и детализирована. Средства индивидуализации в речи дворян более глобальны и сосредоточены преимущественно на уровне синтаксиса. «Речевые паспорта» (в данном случае часто повторяемые фразы, свойственные речи конкретного персонажа), а также случаи индивидуализации речи героев-дворян с помощью лексических средств единичны: выражение «*А, что?*» в речи Вово Звездинцева («Плоды просвещения»), библеизмы в речи Н.И. Сарынцева («И свет во тьме светит»), сниженные и просторечные пейоративные слова, а также слова из цыганского языка в репликах Феди Протасова («Живой труп»).

Реалистичность речи детских персонажей в драматургии Л.Н. Толстого достигается за счет использования диалектизмов, разговорной и просторечной лексики в репликах детей-крестьян из народных драм, а также иноязычных вкраплений в репликах дворянских детей в драмах и комедийных пьесах. Включение в драматические произведения детских персонажей позволяет Л.Н. Толстому разнообразить сценическое действие, делать его более правдоподобным и реалистичным. Описывая происходящие события через детское восприятие, писатель дает оценку действиям взрослых, позволяет читателю взглянуть на их поступки глазами ре-

бенка, нравственно оценить их, что помогает Л.Н. Толстому ярче и точнее выразить свою авторскую позицию.

Авторская речь в драматургии Л.Н. Толстого вступает в органичное взаимодействие с речью действующих лиц. В ремарках пьес и сцен из жизни крестьян обнаруживаются лексемы, свойственные народной речи (как правило, это предметы крестьянского быта: *лавка, хомут, онучи, лапти, полушальчик, прялка, стан* и др.); в пьесах, где преимущественно описывается жизнь дворян, в ремарках отражены иноязычные вкрапления (*lawn-tennis, крокет-граунд, pince-nez, grand-dame, shake hands* и др.). Нередки случаи описания бытовых действий (*чинит, прядут, ткет* и др.), указания на то, что герои *входят, садятся* и т. д. Однако этим их функции в драматургии Л.Н. Толстого не ограничиваются. Под влиянием новой драмы в толстовских пьесах возрастает роль пауз; с помощью указаний на то, что герои молчат, Толстой передает различные намерения, состояния и эмоции своих героев (несогласие, презрение, непонимание, осмысление сказанного и т. д.), что позволяет ему по-разному охарактеризовать их и проявить свою авторскую позицию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В исследовании дана лингвостилистическая и жанровая характеристика драматургии Л.Н. Толстого, решены частные задачи в связи с достижением поставленной цели: выявлены и описаны жанровое своеобразие драматургии Л.Н. Толстого (мы обратились к проблеме определения жанра драматического произведения в связи с проблемами лингвостилистики, рассмотрели в лингвостилистическом аспекте особенности основных жанров драматургии (трагедии, комедии и драмы), выделили обнаруживающиеся внутри данных жанров частные жанровые формы и определили, как они проявляются в языке драматургии Л.Н. Толстого), а также рассмотрены особенности языка и стиля пьес Л.Н. Толстого (были обнаружены и описаны элементы индивидуализации и типизации в речи персонажей, определены методом сплошной выборки фонетические, грамматические особенности и лексический состав речи народных персонажей (специфика употребления разговорной, диалектной и просторечной лексики в репликах крестьян и слуг), выявлены специфические особенности дворянской речи и конкретизированы функции использования в репликах данных персонажей иноязычных вкраплений, определена особая роль детских персонажей в драматургии Л.Н. Толстого и рассмотрены особенности их речи, а также речи самого автора, а именно языковые особенности ремарок). Нами были рассмотрены специфические особенности драматургии как рода литературы, теоретическая модель жанра и ее структура, а также освещена история вопроса изучения жанровых особенностей, языка и стиля пьес автора.

Проанализировав тексты драматических произведений Л.Н. Толстого, мы пришли к выводу, что они относятся к *сложножанровой драматургии*: пьесы автора сочетают в себе различные жанровые формы, синтезируя их в органичном единстве. Так, пьеса «Плоды просвещения» является *сатирической комедией*, в которой имеются ярко выраженные черты *комедии интриги* и *комедии характеров*. Пьеса «Власть тьмы» является *социально-бытовой* и *психологической драмой*, в которой ярко выражено *религиозное* начало. Пьеса «Живой труп», как и

«Власть тьмы», имеет ярко выраженные черты *социальной и психологической драмы* и, кроме того, содержит подчеркнутый *трагический* пафос.

По своему художественному методу перечисленные драматические произведения автора, а также неоконченная драма «И свет во тьме светит», являются *реалистическими*, что в целом соответствует творческой манере писателя.

В своих пьесах для народных театров автор отступает от реалистического метода. Для них характерны небольшой объем, простота сюжета и ярко выраженное дидактическое начало. Пьеса «Первый винокур» является *комедией с элементами драмы*, неоконченная драматическая обработка легенды об Аггее («Аггей») – *сатирической комедией*, неоконченная пьеса «Петр Хлебник» – *народной драмой*, драматическое произведение «От ней все качества» – *бытовой драмой-комедией*.

Драматическое произведение «Проезжий и крестьянин», адресованное крестьянам, было написано Л.Н. Толстым для чтения, а не для постановки на сцене и по своей форме является *драматическим диалогом*, содержание которого носит социальный и философско-публицистический характер. Неоконченная пьеса «И свет во тьме светит» относится к жанру *психологической драмы*, которая имеет ярко выраженный религиозно-мировоззренческий характер.

С помощью языковых особенностей действующих лиц Л.Н. Толстой создает реалистические портреты крестьян своего времени. Многие фразы и выражения появились в драматических произведениях благодаря личным наблюдениям автора за живой крестьянской речью.

Речь каждого персонажа из социальных низов в драматических произведениях Л.Н. Толстого индивидуализирована, что создается за счет присущих только данному герою выражений и словесных форм. У каждого действующего лица имеются свои «речевые паспорта» (повторяющиеся слова и фразы), позволяющие лучше понять его характер и отличить его речь от речи других героев. Однако, несмотря на оригинальность речи каждого персонажа, в различных драматических произведениях обнаруживаются и общие языковые черты (речевая типизация). Их появление связано с тем, что герои пьес Л.Н. Толстого принадлежат к

одной среде, одному классу и живут в одну и ту же историческую эпоху. Сходство в речи персонажей проявляется в повторении одних и тех же разговорных элементов различного уровня:

– лексического (отдельные слова, выражения, фразеологизмы, а также употребление слов с одинаковыми диалектными особенностями);

– морфологического (употребление окончания *-у* в предложном падеже единственного числа существительных мужского рода (*на том конце, в городе, в уголку*), окончание *-у* у существительных мужского рода в форме родительного падежа единственного числа (*пороху, штурму, от миру, без пропою, без просыпу, угомону*), окончание *-ов* (*-ев, -ёв*) на месте литературного нулевого окончания или окончания *-ей* у существительных среднего и мужского рода в форме родительного падежа множественного числа (*правов, делов, разов, рублёв, родителей*), употребление существительных мужского и среднего рода в форме женского рода (*банк – банка, положение – положения, полное право – полную праву* и др.));

– словообразовательного (наличие диалектных форм инфинитивов с формообразующими суффиксами *-ть* вместо *-ти* (*произвесть, свесть, снести, занести, принести* и *привезть*), формы с наращением суффикса *-ть* (*взойтить* и *пойтить*), диалектных форм деепричастий с формообразующими суффиксами *-миши* (*одемиши, видамиши, слыхамши, выпимиши, емиши, ожидамиши* и *хлопотамиши*));

– и синтаксического (частое использование простых и нераспространенных предложений, перегруженность речи вводными словами, повторение уже сказанных слов и частей предложений).

В работе с учетом контекста пьес Л.Н. Толстого уточнены значения отдельных диалектизмов, приведенных исследователями [Листрова 1967, Попов 1971, Авилова 2000], а также обозначена принадлежность лексем к разговорной, просторечной и диалектной лексике и строго разграничены данные типы лексики в речи народных персонажей драматургии Л.Н. Толстого согласно пометам словарей Д.Н. Ушакова, В.И. Даля и СРНГ. Ранее многие лексеммы, точная принадлежность которых к определенному типу лексики была спорной, имели довольно широкое обозначение *отличных от литературных норм* и объединялись в общую

категорию *народных* и *внелитературных* лексем, а отдельные диалектные лексемы южного наречия русского языка (*хворменно, великатный, вознать, сумлеваться, летось* и др.) оказывались отнесенными в разряд просторечия.

Речи всех народных персонажей свойствен упрощенный синтаксис, наличие фольклорных элементов (пословицы, поговорки, частушки), осложнение речи за счет использования вводных слов, употребление разговорной, просторечной и диалектной лексики, бранных слов и выражений. Просторечные и диалектные особенности речи героев в драматургии Л.Н. Толстого последовательно не выдерживаются и часто чередуются со своими литературными формами и вариантами. Данные явления непоследовательности в пьесах автора носят не случайный, а осознанный характер и объяснимы особенностями работы писателя над речевыми характеристиками персонажей. Наличие в речи одних и тех же персонажей диалектных и просторечных форм слов наряду с их литературными вариантами, а также отказ от следования литературной традиции в изображении и речевой характеристике героев из социальных низов, ориентация на живую крестьянскую речь, тщательное изучение быта и нравов воплощаемой среды и индивидуализация речи каждого действующего лица с помощью подчеркнутых языковых особенностей – яркие черты драматургического идиостиля Л.Н. Толстого.

Для драматургии Л.Н. Толстого характерна *интерференция диалектов*. Наиболее четко и последовательно отражены особенности южнорусских говоров. Черты говоров северного наречия русского языка встречаются реже и носят не системный характер.

Реплики слуг отличаются большей нормативностью по сравнению с репликами крестьян. Для речи прислуги в целом характерен синтез разговорных, просторечных и диалектных форм, свойственных речи крестьян, и книжных слов, подслушанных у господ.

Речь персонажей-дворян в драматургии Л.Н. Толстого характеризуется более усложненным (по сравнению с речью крестьян) синтаксисом, употреблением цитат из литературных произведений, строк из песен, романсов, декламацией стихов собственного сочинения, а также наличием инверсий (наиболее часто обна-

руживается употребление определения после подлежащего), специальной лексики и иноязычных вкраплений. Среди иноязычных вкраплений речи дворян лидирующее место по количеству употреблений занимают иноязычные вкрапления на французском языке. Другие иностранные языки по сравнению с французским используются в драмах Л.Н. Толстого достаточно редко, что объясняется историческими причинами, а также личностью самого автора, его собственными лингвистическими предпочтениями.

Речь дворянских персонажей в сравнении с репликами героев из социальных низов менее индивидуализирована и детализирована. Средства индивидуализации в речи дворян более глобальны и сосредоточены преимущественно на уровне синтаксиса. «Речевые паспорта» (часто повторяемые фразы, свойственные речи конкретного персонажа), а также случаи индивидуализации речи героев-дворян с помощью лексических средств единичны: выражение «*А, что?*» в речи Вово Звездинцева («Плоды просвещения»), библеизмы в речи Н.И. Сарынцева («*И свет во тьме светит*»), сниженные и просторечные пейоративные слова, а также слова из цыганского языка в репликах Феди Протасова («*Живой труп*»).

Включение в драматические произведения детских персонажей позволяет Л.Н. Толстому разнообразить сценическое действие, делать его более правдоподобным и реалистичным. Описывая происходящие события через детское восприятие, писатель дает оценку действиям взрослых, позволяет читателю взглянуть на их поступки глазами ребенка, нравственно оценить их, что помогает Л.Н. Толстому ярче и точнее выразить свою авторскую позицию.

Авторская речь в драматургии Л.Н. Толстого вступает в органичное взаимодействие с речью действующих лиц. В ремарках пьес и сцен из жизни крестьян обнаруживаются лексемы, свойственные народной речи (как правило, это предметы крестьянского быта: *лавка, хомут, онучи, лапти, полушальчик, прялка, стан* и др.); в пьесах, где преимущественно описывается жизнь дворян, в ремарках отражены иноязычные вкрапления (*lawn-tennis, крокет-граунд, pince-nez, grand-dame, shake hands* и др.). Нередки случаи описания бытовых действий (*чинит, прядут, ткет* и др.), указания на то, что герои *входят, садятся* и т. д. Однако на этом их

функции в драматургии Л.Н. Толстого не ограничиваются. Под влиянием новой драмы в толстовских пьесах возрастает роль пауз; с помощью указаний на то, что герои молчат, Толстой передает различные намерения, состояния и эмоции своих героев (несогласие, презрение, непонимание, осмысление сказанного и т. д.), что позволяет ему по-разному охарактеризовать их и проявить свою авторскую позицию.

В работе также обозначены некоторые языковые сходства и различия между творчеством Л.Н. Толстого, А.Н. Островского и Н.В. Гоголя. Продолжением данного исследования может стать выявление языковых и жанровых параллелей между драматургическим творчеством Л.Н. Толстого и других известных отечественных и зарубежных драматургов. Интерес также может составить сопоставление пьес Л.Н. Толстого с пьесами драматургов, популярных во 2-й половине XIX в., но ныне неизвестных широкому кругу читателей: В.А. Крылова, Н.В. Кукольника, А.А. Потехина, М.И. Чайковского, И.В. Шпажинского и др. Сопоставительный анализ позволит проследить динамику, эволюционные особенности, судьбу основных жанров драматургии в различные периоды развития русского языка и литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеева, О.И. Синтагматика модально-междометных фразеологизмов-синонимов в повестях и рассказах Л.Н. Толстого / О.И. Авдеева // XXII Толстовские чтения. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1995. – С. 77-78.
2. Аверинцев, С.С. Риторика и истоки европейской культурной традиции / С.С. Аверинцев. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 447 с.
3. Авилова, Н.С. Речевые портреты в пьесе Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» / Н.С. Авилова // Русская речь. – 2000. – № 3. – С. 14-19.
4. Альтман, М.С. Читая Толстого / М.С. Альтман. – Тула: Приокское книж. изд-во, 1966. – 168 с.
5. Анненский, И.Ф. Книга отражений [Электронный ресурс] / И.Ф. Анненский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenskij_i_f/text_0330-1.shtml (дата обращения: 10.03.2017).
6. Аннинский, Л.А. Лев Толстой и кинематограф / Л.А. Аннинский. – М.: Искусство, 1980. – 288 с.
7. Аникст, А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1972. – 643 с.
8. Аникст, А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1967. – 458 с.
9. Аникст, А.А. Шекспир. Ремесло драматурга / А.А. Аникст. – М.: Сов. писатель, 1974. – 605 с.
10. Арденс, Н.Н. Творческий путь Л.Н. Толстого / Н.Н. Арденс. – М.: изд-во академии наук СССР, 1962. – 680 с.
11. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112.
12. Артеменко, Е.П. Изобразительная роль речевых средств в драме Л.Н. Толстого «Власть тьмы»: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е.П. Артеменко. – М., 1962. – 22 с.

13. Архангельская, Ю.В. О «Словаре инноваций Л.Н. Толстого: Лексика, Фразеология, Афористика» / Ю.В. Архангельская // Вестник Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого, 2014. – № 83 – 1. – С. 56-60.

14. Архангельская, Ю.В. Фразеология в языке Л.Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Ю.В. Архангельская. – Тула, 2005. – 204 с.

15. Архангельский, В.Л. О внутренней монологической речи в романе «Война и мир» / В.Л. Архангельский // Лев Толстой. Проблемы языка и стиля. Доклады и сообщения IX и XI Толстовских чтений. – Тула: [б. и.], 1971 А. – С. 298-311.

16. Архангельский, В.Л. О лингвистических проблематике Толстовских чтений / В.Л. Архангельский // Лев Толстой. Проблемы языка и стиля. Доклады и сообщения IX и XI Толстовских чтений. – Тула: [б. и.], 1971 Б. – С. 5-11.

17. Бабаев, Э.Г. Очерки эстетики и творчества Л.Н. Толстого / Э.Г. Бабаев. – М.: МГУ, 1981. – 198 с.

18. Багатурова, Е.Г. Фразеологические единицы как внутренние факторы текстообразования в романе Л. Толстого «Воскресение» / Е.Г. Батурова // Язык и стиль Л.Н. Толстого. – Тула: ТГПИ им. Л.Н. Толстого, 1992. – С. 3-19.

19. Баженова, О.А. Синкретизм функций фразеологических единиц в повестях и рассказах Л.Н.Толстого 1852-1856 годов / О.А. Баженова // XXIV Международные Толстовские чтения. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1998. – С.166-168.

20. Балахонова, Л.И. К вопросу о статусе просторечной и диалектной лексики [Электронный ресурс] / Л.И. Балахонова. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics2/balakhonova-82.htm> (дата обращения: 03.03.2016).

21. Басинский, П.В. Святой против Льва [Электронный ресурс] / П.В. Басинский. – Режим доступа: http://stavroskrest.ru/sites/default/files/files/pdf/basinskiy_svyatou_protiv_lva.pdf (дата обращения: 07.05.2016).

22. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.

23. Бахтин, М.М. Предисловие. Драматические произведения Л. Толстого (1929 г.) / М.М. Бахтин // Л.Н. Толстой: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. и библиогр. К.Г. Исупова. – СПб., 2000. – С. 747-755.
24. Белинский, В.Г. Деление поэзии на роды и виды (1841 г.) / В.Г. Белинский // Собрание сочинений в 3 томах. – М.: ОГИЗ государственное издательство художественной литературы, 1948. – Т. 2. – 1948. – С. 5-66.
25. Бехер, Й-Р. О литературе и искусстве / Й-Р. Бехер. – М.: Худож. лит., 1981. – 527 с.
26. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Т. 2. – Духовное просвещение, 1991. – 611 с.
27. Бичурина, Г.И. Многозначные фразеологизмы в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» / Г.И. Бичурина // XXII Толстовские чтения. – Тула: Тульский гос. педагогический университет, 1995. – С.76-77.
28. Борисова, Е.Н. Использование фразеологических средств в романе Л.Н. Толстого «Война и мир» / Е.Н. Борисова // Русский язык в школе. – 1960. – № 6. – С. 38-43.
29. Бояджиев, Г.Н. Поэзия театра. Статьи / Г.Н. Бояджиев. – М.: Искусство, 1960. – 464 с.
30. Бромлей, С.В., Булатова, Л.Н. Русская диалектология: Учебник для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / С.В. Бромлей, Л.Н. Булатова, О.Г. Гецова, К.Ф. Захарова [и др.] / под ред. Л.Л. Касаткина. – М.: Издательский центр «Академия», 2005. – 288 с.
31. Брянчанинов, И. (святитель Игнатий Брянчанинов). Слово о молитве умной, сердечной и душевной / И. Брянчанинов. – Собрание творений в семи томах. Том II. Аскетические опыты. Книга вторая. – М.: Благовест, 2013. – С. 195-224.
32. Бурсов, Б.И. Л.Н. Толстой. Семинарий / Б.И. Бурсов. – Ленинград: Государственное учебно-педагогич. изд-во Министерства просвещения РСФСР. Ленинградское отделение, 1963. – 434 с.
33. Бялый, Г.А. «Власть тьмы» в творчестве Л.Н. Толстого 80-х годов / Г.А. Бялый // Русская литература. – 1973 А. – № 2. – С. 71-92.

34. Бялый, Г.А. Русский реализм конца XIX века / Г.А. Бялый. – Л.: ЛГУ, 1973 Б. – 171 с.
35. Веденева, О.Е., Артемова, Н.М. Лев Толстой на тульской сцене: дайджест / О.Е. Веденева, Н.М. Артемова, И.И. Елисеева, Е.А. Иванова [и др.]. – Тула: ЦГБ им. Л.Н. Толстого. Отдел краеведения, 2013. – 121 с.
36. Великобритания в 19 веке [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://worldhis.ru/velikobritaniya> (дата обращения 12.04.2017).
37. Виноградов, В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1982. – 529 с.
38. Виноградов, В.В. О языке Л.Н. Толстого (50-60-е годы) / В.В. Виноградов // Л. Н. Толстой / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Изд-во АН СССР, 1939. – С. 117-220.
39. Вологов, Д.А. Батальная лексика французского происхождения в русском языке первой половины XIX века (на материале романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Д.А. Вологов. – Ярославль, 2014. – 179 с.
40. Волькенштейн, В.М. Драматургия / В.М. Волькенштейн. – М.: Сов. писатель, 1960. – 340 с.
41. Вороничев, О.Е. Каламбур как феномен русской экспрессивной речи: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01 / О.Е. Вороничев. – Москва, 2014. – 723 с.
42. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика / П.А. Вяземский. – М.: Искусство, 1984. – 464 с.
43. Гачев, Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д. Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 302 с.
44. Гегель, Г.В.Ф. Различия родов поэзии / Г.В.Ф. Гегель // Эстетика: в 4 томах. – М.: Искусство, 1968-1973. – Т. 3. – 1971. – С. 416-421.
45. Гольденвейзер, А.Б. Вблизи Толстого / А.Б. Гольденвейзер. – М.: Гослитиздат, 1959. – 487 с.

46. Глухов, В.М. Разговорно-просторечная лексика в пьесах Л.Н. Толстого Глухов / В.М. Глухов // Язык и стиль Л.Н. Толстого (республиканский сборник). – Тула: [б. и.], 1978. – С. 47-54.

47. Гоголь, Н.В. Избранные сочинения в 2 т. / Н.В. Гоголь / вступ. статья П. Николаева; примеч. Н. Степанова, А. Бушмина, Г. Фридлиндера. – Т. 1. – М.: Худож. лит., 1984. – 575 с.

48. Горький, М. Беседа с молодыми [Электронный ресурс] / М. Горький. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_1934_beseda.shtml (дата обращения: 06.05.2016).

49. Гринкова, Н.П. Лев Толстой и народный язык (на материале драмы «Власть тьмы») / Н.П. Гринкова // Русский язык в школе. – 1960. – № 6. – С. 48-53.

50. Гудзий, Н.К. Жизненный и творческий путь Толстого / Н.К. Гудзий // Л.Н. Толстой. Сборник статей / под общ. ред. Д.Д. Благого. – М.: Учпедгиз, 1955. – С. 19-69.

51. Гудзий, Н.К. Лев Толстой: Критико-биографический очерк / Н.К. Гудзий. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. – 213 с.

52. Гусев, Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год / Н.Н. Гусев / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. А.И. Шифман. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 695 с.

53. Давыдов Николай Васильевич [Электронный ресурс] / И. Парамонова. – Режим доступа: http://btula.ru/fullbrend_273.html (дата обращения: 30.05.2017).

54. Давыдов, Н.В. Из прошлого / Н.В. Давыдов // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: в 2-х т. / под общ. ред. В.Э. Вацура, Н.К. Гея и др.: вступит. ст. К.Н. Ломунова; сост., подг. текста и коммент. Г.В. Краснова. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1. – С. 197-210.

55. Добролюбов, Н.А. А.В. Кольцов / Н.А. Добролюбов // Собрание сочинений в 9 томах. – М., Л.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1961-1964. – Т. 1. – 1961. – С. 396-451.

56. Добротолюбие в русском переводе, дополненное. Т. 1, гл. 9. Святой Макарий Великий. Мрачное состояние падшего [Электронный ресурс] / Макарий Ве-

ликий. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_1/9 (дата обращения 31.05.2017).

57. Дурылин, С.Н. Драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» / С.Н. Дурылин // Творчество Л.Н. Толстого. – М., 1959. – С. 315-359.

58. Дурылин, С.Н. Комедия «Плоды просвещения» / С.Н. Дурылин // Творчество Л.Н. Толстого. – М., 1954. – С. 325-330.

59. Еськова, Н.А. Популярная и занимательная филология / Н.А. Еськова. – М.: Флинта, Наука, 2005. – 176 с.

60. Ефимов, А.И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов. – М.: МГУ, 1961. – 519 с.

61. Жданов, В.А. Последние книги Л.Н. Толстого: Замыслы и свершения / В.А. Жданов. – М.: Книга, 1971. – 256 с.

62. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / В.М. Жирмунский / под ред. З.И. Плавскина, В.В. Жирмунской. – СПб.: Изд. С.-Петербург. университета, 1996. – 440 с.

63. Журчева, О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века [Электронный ресурс] / О.В. Журчева. – Режим доступа: http://www.uamconsult.com/book_806.html (дата обращения: 16.05.2017).

64. Зайденшнур, Э.Е. Народная песня и пословица в творчестве Л.Н. Толстого / Э.Е. Зайденшнур // Л.Н. Толстой. Сб. статей и материалов. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – С. 511-576.

65. Зайденшнур, Э.Е. Пословицы и поговорки в произведениях, дневниках и письмах Толстого / Э.Е. Зайденшнур // Лев Толстой: В 2 кн. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. Кн. 1. (Лит. наследство; Т. 69). – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 561-636.

66. Зайденшнур, Э.Е. Толстой и русское народное творчество / Э.Е. Зайденшнур // Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. – Л.: Наука, 1979. – С. 34-65.

67. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера [Электронный ресурс] / Б.Е. Захава. – Режим доступа: http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/akt_masterstvo/zakhava_b-masterstvo_aktera_i_rezhissera.pdf (дата обращения: 28.05.2016).

68. Значение имени Бетси [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://liliput.com.ua/index.php?page=betsi-betsy> (дата обращения: 22.04.2017).

69. Значение имени Мисси [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://значение-имен.рф/%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%B8> (дата обращения: 27.04.2017).

70. Ильин, Д.Д. Речевые партии и речевые отношения некоторых действующих лиц в комедии Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» / Д.Д. Ильин // Вопросы теории и истории русского языка. – Ташкент: [б. и.], 1967. – С. 29-41.

71. История развития французского языка в России [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://huberlu.ucoz.ru/publ/ob_izuchenii_inostrannykh_jazykov/o_francuzskom_jazyke/istorija_razvitija_francuzskogo_jazyka_v_rossii/9-1-0-20 (дата обращения 17.04.2017).

72. Кашина, Н.В. Жанр как эстетическая категория / Н.В. Кашина. – М.: Знание, 1984. – 64 с.

73. Кожин, А.Н. Язык Л.Н. Толстого: Пособие по истории русского литературного языка: для филол. фак. ун-тов / А.Н. Кожин, В.В. Одинцов, Л.И. Еремина, В.Н. Виноградова [и др.] / под ред. А.Н. Кожина. – М.: Высшая школа, 1979. – 240 с.

74. Кожин, В.В. К проблеме литературных родов и жанров / В.В. Кожин // Теория литературы. Том 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М.: Наука, 1964. С. 39-49.

75. Козаков, М.М. Актерская книга. В 2 т. Т. 2. Третий звонок / М.М. Козаков. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008. – 600, [8] с.: 16 л. ил.

76. Котков, С.И. Южновеликорусское наречие в XVII столетии (фонетика и морфология) / С.И. Котков. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 235 с.

77. Крылова, М.В. О языке пьесы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» / М.В. Крылова // Ташкентский государственный университет им. В.И. Ленина. Научные труды. Вып. 211. Языкознание. – Ташкент: [б. и.], 1963. – С. 202-210.

78. Лейдерман, Н.Л. Теория жанра / Н.Л. Лейдерман / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург: УГПУ, 2010. – 904 с.

79. Листрова, Ю.Т. Работа Л.Н. Толстого над языком комедии «Плоды просвещения» (использование диалектизмов) / Ю.Т. Листрова // Толстовский сборник № 3: Доклады и сообщения V и VI Толстовских чтений. – Тула: Тип. изд-ва газ. «Коммунар», 1967. – С. 176-192.

80. Ломакина, О.В. Фразеология в языке Л.Н. Толстого: лингвистический комментарий и лексикографическое описание: дис. ... докт. филол. наук: 10.02.01 / О.В. Ломакина. – Спб., 2015. – 383 с.

81. Ломакина, О.В. Фразеология народных драм Л.Н. Толстого: состав и особенности употребления: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / О.В. Ломакина. – Белгород, 2006. – 178 с.

82. Ломунов, К.Н. Драматургия Льва Толстого / К.Н. Ломунов // Л.Н. Толстой. Сборник статей / под общ. ред. Д.Д. Благого. М.: Учпедгиз, 1955. – С. 302-335.

83. Ломунов, К.Н. Драматургия Л.Н. Толстого / К.Н. Ломунов. – М.: Искусство, 1956. – 468 с.

84. Ломунов, К.Н. Жизнь Льва Толстого / К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит., 1981. – 255 с.

85. Лотман, Л.М. Эстетические принципы драматургии Толстого / Л.М. Лотман // Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль. – Л.: Наука, 1979. – С. 239-271.

86. Маймескул, Е.А. Французский язык в художественной прозе Л. Н. Толстого: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05 / Е.А. Маймескул. – Киев, 1981. – 222 с.

87. Макеев, А.В. Л.Н. Толстой и жанр народной драмы / А.В. Макеев // Филологические науки. – 1973. – № 5. – С. 16-25.

88. Манина, С.И. Прагматические функции иноязычных вкраплений [Электронный ресурс] / С.И. Манина. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/pragmaticheskie-funktsii-inoazychnyh-vkrapleniy> (дата обращения: 09.03.2016).

89. Медведев, П.Н. Формальный метод в литературоведении (Критическое введение в социологическую поэтику) / П.Н. Медведев. – Л.: Прибой, 1928. – 232 с.

90. Миленин, М.С. К проблеме поиска жанровой формы в поздних произведениях Л.Н. Толстого / М.С. Миленин // Исследовательский потенциал молодых ученых: взгляд в будущее: Сб. материалов XII Регион. науч.-практ. конф. аспирантов, соискателей, молодых ученых и магистрантов. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016. – С. 158-160.

91. Миленин, М.С. Народное слово в драме Л.Н. Толстого «Власть тьмы» / М.С. Миленин. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. – 64 с.

92. Милонов, Н.А. Толстой и Сухово-Кобылин / Н.А. Милонов // Толстовский сборник: Статьи и материалы. – Тула: Тульское книж. изд-во, 1962. – С. 238-247.

93. Мильдон, В.И. Вершины русской драмы / В.И. Мильдон. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 255 с.

94. Миронова, Г.С. Музыкальные мотивы и их художественная роль в драматургии Л.Н. Толстого / Г.С. Миронова // Л.Н. Толстой: мотивы, стиль, аллюзии: Коллективная моногр. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016. – С. 56-61.

95. Молитвослов на всякую потребу и на всякий день / сост. А. Рогозянский. – СПб: САТИСЪ. – 576 с.

96. Мочалова, И.Т. Русская диалектология (учебно-методическое пособие) [Электронный ресурс] / И.Т. Мочалова. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/1715382/> (дата обращения 08.10.2016).

97. Нестеренко, А.А. Рассказ, повесть, роман: динамика жанров и повествование в художественной прозе Л.Н. Толстого / А.А. Нестеренко // Жанр и творческая индивидуальность: Межвузовский сборник научных трудов / под ред. В.В. Гуры. – Вологда, 1990. – С. 87-100.

98. Николина, Н.А. Немецкий язык в произведениях Толстого / Н.А. Николина // Л.Н. Толстой: энциклопедия / сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашёва. – М.: Просвещение, 2009. – С. 736-737.

99. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.

100. Одинокоев, С.А. Диалектная, разговорная и просторечная лексика в речи народных персонажей в драматургии Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Материалы к словарю тульских говоров: язык, история, традиции: Сб. науч. ст. / Под общ. ред. Д.А. Романова, Н.А. Красовской. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. – С. 59-65.

101. Одинокоев, С.А. Еще раз о лексике народной речи в драматургии Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Русский язык в школе. – 2015. – № 11. – С. 42-46.

102. Одинокоев, С.А. Комедия Л.Н. Толстого «Плоды просвещения»: историко-культурный контекст, жанровые и лингвостилистические особенности / С.А. Одинокоев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 4 (58): в 3-х ч. Ч. 2. – С. 135-139.

103. Одинокоев, С.А. Особенности речи дворян в драматических произведениях Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Исследовательский потенциал молодых ученых: взгляд в будущее: Сб. материалов X Регион. науч.-практ. конф. аспирантов, соискателей, молодых ученых и магистрантов. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. – С. 128-131.

104. Одинокоев, С.А. О правдоподобию и богатстве народной речи в пьесах Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Альманах «Ковчег». Выпуск 5 / ред. и сост. Я.Н. Шафран. – Тула: Папирус, 2015. – С. 254-261.

105. Одинокоев, С.А. Особенности речи крестьян в драматургии Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Университет XXI века: исследования в рамках научных школ: Материалы науч. конф. науч.-пед. работников, аспирантов, магистрантов и соискателей ТГПУ им. Л.Н. Толстого / науч. ред. В.А. Панин; отв. ред. К.А. Подрезов;

ред. А.А. Орлов [и др.]. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. – С.155-159.

106. Одинокоев, С.А. Речевые характеристики детских персонажей в драматургии Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Мировая словесность для детей и о детях: материалы XIX Всероссийской научно-методической конференции. – М.: МПГУ, 2014. – С. 52-56.

107. Одинокоев, С.А. Функции нетранслитерированных французских элементов в драматургии Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 5 (59): в 3-х ч. Ч. 2. – С. 123-125.

108. Одинокоев, С.А. Функции иноязычных текстовых вкраплений в произведениях Л.Н. Толстого / С.А. Одинокоев // VII Толстовские чтения с международным уча-ствием: Материалы науч. конф. аспирантов, магистрантов, студентов и школьников / под общ. ред. Е.Л. Райхлиной и Д.А. Романова. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016. – С. 182-186.

109. Опульская, Л.Д. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1886 по 1892 год / Л.Д. Опульская. – АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Отв. ред. К.Н. Ломунов. – М.: Наука, 1979 А. – 288 с.

110. Опульская, Л.Д. Первая книга Льва Толстого / Л.Д. Опульская // Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность / АН СССР; Изд. подгот. Л.Д. Опульская; Отв. ред. Д.Д. Благоев. – М.: Наука, 1979 Б. – С. 479-508.

111. Основин, В.В. Драматургия Л.Н. Толстого / В.В. Основин. – М.: Высшая школа, 1982. – 176 с.

112. Основин, В.В. Русская драматургия второй половины XIX века: Пособие для учителя / В.В. Основин. – М.: Просвещение, 1980. – 190 с.

113. Островский, А.Н. За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзамина, 1861 г.). / А.Н. Островский // Собрание сочинений в 12-ти томах. – Т. 2. Пьесы (1856-1866). – М.: Искусство, 1974. – С. 345-388.

114. Островский, А.Н. Пьесы / А.Н. Островский. – М.: Московский рабочий, 1955. – 611 с.

115. Пал, И.С. О жанре / И.С. Пал. – М.: ВТО, 1962. – 96 с.

116. Платон. Государство [Электронный ресурс] / Платон. – Режим доступа: <http://royallib.com/book/platon/gosudarstvo.html> (дата обращения: 06.02.2017).
117. Погодин, Н.Ф. С чего начинается пьеса / Н.Ф.Погодин // Янтарное ожерелье: Роман; Статьи о литературе и театре. – М.: Худож. лит., 1985. – С. 258-271.
118. Полякова, Е.И. Театр Льва Толстого. Драматургия и опыты ее прочтения / Е.И. Полякова. – М.: Искусство, 1978. – 344 с.
119. Понёва (панева, понёва, понява...) [Электронный ресурс] / В.А. Кокорин. – Режим доступа: <https://sites.google.com/site/kokorinva/Home/p/ poneeva> (дата обращения: 10.03.2017).
120. Попов, П.Г. Жанровое решение спектакля / П.Г. Попов. – М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2008. – 144 с.
121. Попов, Р.Н. Народная речь в пьесе «Власть тьмы» / Р.Н. Попов // Лев Толстой. Проблемы языка и стиля: доклады и сообщения IX и XI Толстовских чтений. – Тула: [б. и.], 1971. – С. 127-140.
122. Подсвинова, Л.Ф. Боткин Василий Петрович / Л.Ф. Подсвинова // Л.Н. Толстой: энциклопедия / сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашёва. – М.: Просвещение, 2009. – С. 582-583.
123. Последствия отмены крепостного права [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rosimperija.info/post/924> (дата обращения 04.10.2015).
124. Ремизов, В.Б. Муки и прозрение семьдесят пятого года: Л.Н. Толстой на пути к финалу «Анны Карениной» / В.Б. Ремизов // Толстой и о Толстом: сборник / ИМЛИ. – М., 2002. – Вып. 2. – С. 223-245.
125. Романов, Д.А. Классика известная и неизвестная: Толстой, Тургенев, Бунин: лингвостилист. очерки / Д.А. Романов. – Федер. агентство по образованию, Орлов. гос. ун-т, Тул. гос. пед. ун-т им. Л.Н. Толстого. – Орел: ОГУ, 2008 А. – 210 с.
126. Романов, Д.А., Кузнецова, Т.Д. Проблема интерференции диалектов в художественном тексте / Д.А. Романов, Т.Д. Кузнецова // Слово, фразеологизм, текст в литературном языке и говорах. Сборник научных статей. – Орел: ОГУ, 2010. – С. 114-119.

127. Романов, Д.А. О некоторых особенностях словоупотребления в романе «Война и мир» / Д.А. Романов // Толстовский сборник – 2012. Творческое наследие Л.Н. Толстого в контексте развития современной цивилизации. Материалы XXXIII Междунар. Толстовских чтений. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2012 А. – С. 278-287.

128. Романов, Д.А. Толстой и диалектное слово / Д.А. Романов // Современное русское языкознание и лингводидактика: сб. науч. тр., посвящ. 90-летию со дня рождения академика РАО Н.М. Шанского: вып. 3 / ред. В.В. Никульцева. – М.: МГОУ, 2012 Б. – С. 78-90.

129. Романов, Д.А. Языковой мир Льва Толстого глазами современного читателя / Д.А. Романов. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2008 Б. – 158 с.

130. Русский костюм [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bellezza-storia.livejournal.com/78321.html> (дата обращения: 10.03.2017).

131. Савина, Е.О. Потенциально агнонимическое пространство романа Л.Н. Толстого «Война и мир»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е.О. Савина. – Тула, 2015. – 214 с.

132. Савенкова, Л.Б. Пословицы как отражение жизненной философии персонажей в драме Л.Н. Толстого «Власть тьмы» / Л.Б. Савенкова // Язык и стиль Л.Н. Толстого: Сб. ст. – Тула: ТГПИ им. Л.Н. Толстого, 1992. – С. 128-137.

133. Сизова, И.И. История создания рассказа Л.Н. Толстого «Как чертенок краюшку выкупал» / И.И. Сизова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (30): в 2-х ч. Ч. I. С. 191-194.

134. Смирнова, Е. Драматургия Л.Н. Толстого / Е. Смирнова. – Тула: Областное книж. изд-во, 1954. – 36 с.

135. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1972. – 534 с.

136. Супрун, А.Е. О языковой характеристике действующих лиц комедии Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» / А. Супрун // Киргизский госуд. заочн. пед. ин-т. Ученые записки. Вып. 2. – 1956. – С. 223-232.

137. Сухотина-Толстая, Т.Л. Воспоминания [Электронный ресурс] / Т.Л. Сухотина-Толстая. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/suhotinatolstaja_t_l/text_0020.shtml (дата обращения 07.05.2016).

138. Сушков, Б.Ф. Уроки театра Толстого: Исследование этико-эстетической природы драматургии Л.Н. Толстого / Б.Ф. Сушков. – Тула: Приокское книж. изд-во, 1983. – 255 с.

139. Тамарченко, Н.Д. Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / Н.Д. Тамарченко, М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, В.И. Тюпа; под. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр Академия, 2011. – 256 с.

140. Тимакова, А.А. Григорович Дмитрий Васильевич / А.А. Тимакова // Л.Н. Толстой: энциклопедия / сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашёва. – М.: Просвещение, 2009. – С. 598-599.

141. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы: Учеб. пособие для университетов и пед. институтов / Л.И. Тимофеев. – М.: Учпедгиз, 1959. – 447 с.

142. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов / Сост. Ю.С. Рыбаков; предисловие К. Рудницкого. – Л.: Искусство, 1980. – 303 с.

143. Токарева, М. Зеленые «Плоды просвещения»: статья, посвященная премьере комедии Л.Н. Толстого «Плоды просвещения» на сцене театра В.В. Маяковского (27.02.2015 г.) [Электронный ресурс] / М. Токарева. – Режим доступа: <http://www.novayagazeta.ru/arts/67435.html> (дата обращения 30.03.2017).

144. Толстая, С.А. Мои записи разные для справок [Электронный ресурс] / С.А. Толстая. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/td1/td1-495-.htm> (дата обращения 05.05.2016).

145. Толстой, Л.Н. Анна Каренина (части 1-4) / Л.Н. Толстой. – Ленинград: Худож. лит., 1967. – 470 с.

146. Толстой, Л.Н. Война и мир (тома 3-4) / Л.Н. Толстой. – М.: Детская лит-ра, 1964. – 712 с.

147. Толстой, Л.Н. Детство. Отрочество. Юность / отв. ред. Р.И. Филиппова. – Ленинград: Детская лит-ра, 1966. – 366 с.
148. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. – Т. 7. Произведения 1856-1869 гг. – М.: Худож. лит., 1936. – 430 с.
149. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. – Т. 25. Произведения 1980-х гг. – М.: Худож. лит., 1937. – 916 с.
150. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. – Т. 26. Произведения 1885-1889 гг. – М.: Худож. лит., 1936. – 946 с.
151. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. – Т. 27. Произведения 1889-1890 гг. – М.: Худож. лит., 1936. – 765 с.
152. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. Н.В. Горбачева, Н.К. Гудзия, В.С. Мишина [и др.]. – Т. 29. Произведения 1891-1894 гг. – М.: Худож. лит., 1954. – 452 с.
153. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. Я.П. Горбачева, Л.П. Гроссмана, В.С. Мишина. – Т. 31. Произведения 1890-1900 гг. – М.: Худож. лит., 1954. – 326 с.
154. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. С.Д. Балухатого, В.С. Мишина, Е.С. Серебровской, Б.М. Эйхенбаума. – Т. 34. Произведения 1900-1903 гг. – М.: Худож. лит., 1952. – 625 с.
155. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. А.П. Сергеенко, В.С. Мишина. – Т. 35. Произведения 1902-1904 гг. – М.: Худож. лит., 1950. – 709 с.
156. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. В.С. Мишина, П.С. Попова, В.С. Спиридонова. – Т. 37. Произведения 1906-1910 гг. – М.: Худож. лит., 1956. – 493 с.
157. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / под общ. ред. В.Г. Черткова. – Т. 38. Произведения 1909-1910 гг. – М.: Худож. лит., 1936. – 615 с.

158. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. А.С. Петровского. – Т. 48. – Дневники и Записные книжки 1858-1880 гг. – М.: Худож. лит., 1952. – 539 с.

159. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. К.С. Шохора и Н.С. Родионова. – Т. 50. Дневники и Записные книжки 1888-1889 гг. – М.: Худож. лит., 1952. – 351 с.

160. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. А.С. Петровского. – Т. 52. Дневники и Записные книжки 1891-1894 гг. – М.: Худож. лит., 1952. – 425 с.

161. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. М.А. Цявловского и Н.Д. Покровской. – Т. 61. Письма 1863-1872 гг. – М.: Худож. лит., 1953. – 421 с.

162. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. А.И. Опульского, А.С. Петровского, Н.Д. Покровской. – Т. 62. Письма 1873-1879 гг. – М.: Худож. лит., 1953. – 573 с.

163. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 т. / подг. текста и коммент. В.С. Мишина. – Т. 64. Письма 1887-1889 гг. – М.: Худож. лит., 1953. – 396 с.

164. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. / гл. ред. М.Б. Храпченко. – Т. 11. Драматические произведения. 1864-1910 гг. – М.: Худож. лит., 1982. – 503 с.

165. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. / гл. ред. М.Б. Храпченко. – Т. 14. Произведения 1903-1910 гг. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 308-314.

166. Толстой, Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. / гл. ред. М.Б. Храпченко. – Т. 19. Письма 1882-1899 гг. – М.: Худож. лит., 1984. – С. 269-270.

167. Толстой, С.Л. История писания и первой постановки «Плодов просвещения» / С.Л. Толстой // Театр. – 1940. – № 11. – С. 116-125.

168. Толстой, С.Л. Очерки былого / С.Л. Толстой. – Тула: Приокское книж. изд-во, 1975. – 472 с.

169. Турбин, В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов: об изучении литературных жанров / В.Н. Турбин. – М.: Просвещение, 1978. – 238 с.

170. Уманцев, А.А. Опыт литературно-исторического изучения драматургии Л.Н. Толстого / А.А. Уманцев. – Прага: [б. и.], 1965. – 112 с.
171. Фрейлих, С.И. Проблема жанров в советском киноискусстве / С.И. Фрейлих. – М.: Знание, 1974. – 48 с.
172. Фролов, В.В. Судьбы жанров драматургии. Анализы драматических жанров в России XX века / В.В. Фролов. – М.: Советский писатель, 1979. – 423 с.
173. Хализев, В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2005. – 405 с.
174. Храпченко, М.Б. Лев Толстой как художник / М.Б. Храпченко. – М.: Худож. лит., 1971. – 528 с.
175. Цапникова, В.М. Фразеология романа Л.Н. Толстого «Война и мир» / В.М. Цапникова // Толстовский сборник № 3: Доклады и сообщения V и VI Толстовских чтений. – Тула: Тип. изд-ва газ. «Коммунар», 1967. – С. 209-224.
176. Цейтлин, А.Г. Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда / А.Г. Цейтлин. – М.: Советский писатель, 1968. – 564 с.
177. Чернец, Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики) / Л.В. Чернец. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 194 с.
178. Чернышевский, Н.Г. Детство и Отрочество. Сочинение графа Л.Н. Толстого. Военные рассказы Графа Л.Н. Толстого (СПб., 1856 г.) [Электронный ресурс] / Н.Г. Чернышевский. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chernyshevskij_n_g/text_0240.shtml (дата обращения 02.10.2015).
179. Черткова, А.К. Из воспоминаний о Л.Н. Толстом / А.К. Черткова // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / под общ. ред. В.Э. Вацуро, Н.К. Гея и др.: вступит. ст. К.Н. Ломунова; сост., подг. текста и коммент. Г.В. Краснова. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1. – С. 409-428.
180. Чесноков, Э. Как французский язык стал языком русской аристократии [Электронный ресурс] / Э. Чесноков. – Режим доступа: <http://russian7.ru/2014/12/kak-francuzskijj-yazyk-stal-yazykom-russ> (дата обращения: 13.03.2016).

181. Чичерин, А.В. Очерки по истории русского литературного стиля. Повествовательная проза и лирика / А.В. Чичерин. – М.: Худож. лит., 1977. – С. 224-268.

182. Шанский, Н.М. К изучению в школе языка романа Л.Н. Толстого «Война и мир» / Н.М. Шанский // Л.Н. Толстой. К 125-летию со дня рождения: Материал в помощь учителю / Под общ. ред. В.В. Голубкова. – М.: Гос. учебно-педагогич. изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1953. – С. 58-96.

183. Шарапова, Г.А. К вопросу о творческой истории драмы Л.Н. Толстого «Власть тьмы» / Г.А. Шарапова // Толстовский сборник № 3: Доклады и сообщения V и VI Толстовских чтений. – Тула: Тип. изд-ва газ. «Коммунар», 1967. – С. 262-269.

184. Шафранская, Э.Ф. Гоголь Николай Васильевич / Э.Ф. Шафранская // Л.Н. Толстой: энциклопедия / сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашова. – М.: Просвещение, 2009. – С. 736-737.

185. Шеллинг, Ф.В.Й. Философия искусства 1802-1805 [Электронный ресурс] / Ф.В.Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000446/index.shtml> (дата обращения: 18.02.2017).

186. Шилин, А.М., Шилина, С.А. Дискурсные аспекты репрезентации лексемы «власть» в пьесе Л.Н. Толстого «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» / А.М. Шилин, С.А. Шилина // Толстовский сборник – 2012. Творческое наследие Л.Н. Толстого в контексте развития современной цивилизации: Материалы XXXIII Международных Толстовских чтений. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2012. – С. 339-344.

187. Шифман, А.И. Лев Толстой и Восток / А.И. Шифман / АН СССР. Ин-т востоковедения; Ред. Т.Л. Мотылева. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Наука, гл. ред. вост. лит., 1971. – 552 с.

188. Шмелева, Е.Я., Шмелев, А.Д. Межъязыковые каламбуры в русских анекдотах [Электронный ресурс] / Е.Я. Шмелева, А.Д. Шмелев // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии, 2011. – С. 782-789. – Режим доступа: <http://www.dialog-21.ru/media/1475/dialog2011.pdf> (дата обращения: 06.12.2016).

189. Шульц, С.А. Драматургия Л.Н. Толстого в контексте исторической поэтики (герменевтический аспект): дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / С.А. Шульц. – Ростов-на-Дону, 2004. – 382 с.
190. Эйхенбаум, Б.М. Лев Толстой: Семидесятые годы / Б.М. Эйхенбаум. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 295 с.
191. Chernysheva, D. Staging Anna Karenina in Tolstoy's Novel and Wright's Film [Электронный ресурс] / D. Chernysheva. – Режим доступа: <http://www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=24923&postid=3813843> (дата обращения 22.04.2016).
192. Derrida, J. Acts of Literature / J. Derrida. – New York and London: Routledge, 1992. – 472 p.
193. Fohrmann, J. Remarks Towards a Theory of Literary Genres / J. Fohrmann // Poetics. 17:3 (1988). – P. 273-285.
194. Hernady, P. Entertaining Commitments: A Reception Theory of Literature Genres // Poetics. 10:2 (June, 1981). – P. 195-211.
195. Ryan, M.-L. On the Why, What and How of Generic Taxonomy / M.-L. Ryan // Poetics, 10:2 (June, 1981). – P. 189-196.

СЛОВАРИ

1. Архангельская, Ю.В. Лев Толстой в языке и речи: словарь инноваций (лексика, фразеология, афористика) / Ю.В. Архангельская. – Тула: ТППО, 2016. – 325 с.
2. Большой словарь русских поговорок (БСРП) [Электронный ресурс] / В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/proverbs/> (дата обращения: 30.04.2016).
3. Большой толково-фразеологический словарь М.И. Михельсона (Михельсон) [Электронный ресурс] / М.И. Михельсон. – Режим доступа: http://slovarionline.ru/bolshoy_tolkovo_frazeologicheskij_slovar_mihelсона/ (дата обращения: 29.04.2016).

4. Большой фразеологический словарь русского языка (БФСРЯ) [Электронный ресурс] / Е.Н. Телия. – М.: АСТ-Пресс., 2006. – Режим доступа: http://phrase_dictionary.academic.ru/ (дата обращения: 15.09.2016).

5. Большой энциклопедический словарь (БЭС) [Электронный ресурс] / Ред. А.М. Прохоров. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc3p/> (дата обращения: 28.08.2016).

6. Большой юридический словарь (БЮС) [Электронный ресурс] / А.Я. Сухарев, В.Е. Крутских, А.Я. Сухарева. – М.: Инфра-М., 2003. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/lower/> (дата обращения: 02.10.2016).

7. Бурнашёва, Н.И. Л.Н. Толстой. Энциклопедия / сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашёва. – М.: Просвещение, 2009. – 848 с.

8. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (Даль) [Электронный ресурс] / В.И. Даль. – Режим доступа: <http://slovardalja.net> (дата обращения: 22.04.2016).

9. Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. (Жеребило) / Т.В. Жеребило. – Назрань: Пилигрим, 2010. – 487 с.

10. Исторический словарь галлицизмов русского языка (ИСГРЯ) [Электронный ресурс] / сост. Н.И. Епишкин. – Режим доступа: <http://gallicismes.academic.ru/> (дата обращения: 01.05.2016).

11. Кутьмин, С.П. Краткий словарь театральных терминов для студентов режиссерской специализации (Кутьмин) [Электронный ресурс] / С.П. Кутьмин. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/1771047/> (дата обращения: 23.01.2017).

12. Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС) / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров [и др.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

13. Малый академический словарь (МАС) [Электронный ресурс] / А.П. Евгеньева. – М.: Институт русского языка Академии наук СССР, 1957-1984. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/mas/> (дата обращения: 14.09.2016).

14. Национальный корпус русского языка (НКРЯ) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru> (дата обращения: 30.04.2015).
15. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений (Ожегов, Шведова) / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд., дополненное. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
16. Пави, П. Словарь театра: Пер. с фр. / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
17. Романов, Д.А., Савина, Е.О. За строкой «Войны и мира» Л.Н. Толстого: Учебный словарь редких, забытых и непонятных слов романа (Романов, Савина) / Д.А. Романов, Е.О. Савина. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2013.
18. Словарь иностранных слов русского языка (СИСРЯ) [Электронный ресурс] / А.Н. Чудинов, А.Д. Михельсон, М. Попов, Ф. Павленков [и др.]. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_fwords/ (дата обращения: 05.05.2016).
19. Словарь литературоведческих терминов (СЛТ) / ред.-сост.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
20. Словарь пословиц и поговорок (СПП) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovarick.ru/> (дата обращения: 29.05.2017).
21. Словарь русских народных говоров (СРНГ). – Вып. 1-48. – М., Л., Спб: Наука, 1965-2015 гг. (Издание продолжается).
22. Словарь русского арго (СРА) [Электронный ресурс] / В.С. Елистратов. – ГРАМОТА.РУ, 2002. – Режим доступа: http://russian_argo.academic.ru/ (дата обращения: 07.11.2016).
23. Словарь многих выражений (СМВ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://all_words.academic.ru/ (дата обращения: 07.11.2016).
24. Толковый словарь иностранных слов Л.П. Крысина (Крысин) [Электронный ресурс] / Л.П. Крысин. – Режим доступа: <http://megabook.ru/book/Толковый%20словарь%20иностраных%20слов%20Л.П.%20Крысина> (дата обращения: 01.05.2016).
25. Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова (Ушаков) [Электронный ресурс] / Д.Н. Ушаков. – Режим доступа: <http://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 01.02.2016).

26. Фразеологический словарь русского литературного языка (ФСРЛЯ) [Электронный ресурс] / сост. А.И. Фёдоров. – Режим доступа: <http://phraseology.academic.ru/> (дата обращения: 03.02.2016).

27. Cuddon J.A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (Cuddon) / J.A. Cuddon. – London: Penguin Books, 1992. – pp. 239.