

Ольга ДОБРОБАБІНА

**ПОЕТИКА ПОВІСТІ Л. М. ТОЛСТОГО
«ДИЯВОЛ»**

У творчій спадщині Л. М. Толстого повісті «Крейцерова соната», «Диявол», «Отець Сергій» посідають особливе місце. Це обумовлено цілим рядом причин: по-перше, вони формують собою певний цикл, об'єднаний проблематикою та спільністю «особистісних» мотивацій у взаємовідносинах героїв та «світу»; по-друге, вони знаходяться під впливом кількох тенденцій — філософсько-релігійної та морально-етичної, які визначають феномен пізньої толстовської творчості, що характеризується як «продуктивно-суміжне» явище в культурі» [1, 150], а також особливою «увімкненістю» в класичну традицію російської літератури та в літературний процес.

Названі твори письменника 80—90-х рр. XIX ст. втілюють у собі «драму душі», синтезують, відповідно до теорії Гегеля, художню суб'єктивність і об'єктивність (з цих «частин» відтворюється цілісність), тобто поєднують відображення реальності зі змалюванням внутрішнього світу персонажів.

Стаavimo за мету дослідити поетику повістей Л. М. Толстого як «форму художньої цілісності» [2, 70], бо такий підхід до аналізу найбільш повно розкриває закономірності та особливості творчості письменника. Завданням статті є також системне дослідження (системне поле) цих особливостей та закономірностей — конкретно в повісті

Л. М. Толстого «Диявол», зокрема в аспекті створення (реалізації) характеру героя, сюжету, а також лінгвостилістичної структури тексту.

Головний герой повісті Євгеній Іртенев уособлює тип «внутрішньої людини», тобто живе, керуючись розумом, але одночасно підкорюється впливу неусвідомленого сильного почуття.

Внутрішній рух повісті й визначається послідовністю «причин» та «наслідків» дій героя, обумовлених його почуттями. Утворюється нерозривний ланцюг, де перша ланка неминуче тягне за собою ланки наступні.

Сюжет повісті «Диявол» максимально стислий і сконцентрований на значущих етапах розвитку дії (значущих, поворотних етапах життя героя): перша зустріч героя з Степанидою; одруження Іртенева з Лізою Анненською; друга зустріч зі Степанидою після двох років подружнього життя; боротьба Іртенева зі своїм природним «я» («плотське»; «духовне»). Далі — роздвоєність, неможливість розв'язання ситуації, відчай і самогубство (кульмінаційні моменти розвитку дії). Подобиці змалювання подій теж зведено до мінімуму: головне — *внутрішній* конфлікт, розлад — у *внутрішньому світі* людини, яка зусиллям волі і розуму прагне перебороти в собі «низькі» почуття. Але, зрештою, Іртеневу це не вдалося.

Дуже цікава особливість повісті «Диявол»: простежується *постійна зворотність* фабульної дії, авторська оповідь безперестанно повертає читача до певних подій (зустрічі зі Степанидою), і це визначає механізм розвитку трагедії людини. Звідси й зміни хронотопу, двоплановість сюжету (стосунки зі «світом», сім'єю — стосунки зі Степанидою); первинність *внутрішнього* конфлікту героя самого з собою, динамічність, конкретність та цілісність іманентної структури сюжету повісті «Диявол».

Звертає на себе увагу ще одна нестандартність у побудові сюжету. Основний розвиток дії у творі здійснюється не у власне сюжетній дії; дуже суттєвим є розширення різноманітності зображуваної письменником «метаморфози почуттів» на фоні «ходу життя» (і часового простору).

У «Дияволі» чітко простежується і відчувається драматизм незавершеного шляху героя до прозріння і пізнання істини.

Іртенев так і не зміг прийти до підсумкового, переконливого — євангельського ідеалу (ствердження загальновідомого і загальноприйнятого) у своїй свідомості, перебуваючи в стані вкрай загостреної боротьби з собою та внутрішніх протиріч.

О. Добрабiна: Поетика повісті Л. М. Толстого «Диявол»

Напруга нестерпної внутрішньої боротьби викликана зіткненням бажання героя Л. М. Толстого «жити, виконуючи свій моральний обов'язок перед оточуючими» [7, 219], та егоїстичних начал — протиборством «душі і тіла». Сила зіткнення зовнішнього і внутрішнього настільки руйнівна, що протилежності взаємознищуються, доводячи Іртенева до самогубства.

У повісті «Диявол» внутрішній конфлікт героя малює процес «знищення диявола в собі» [4, 12], бо це єдино можливий шлях до «Божого прозріння».

Для розв'язання конфлікту в душі героя письменник дуже переконливо і вагомо використовує символіку тексту. Поняття ліс, дiм і т. п. набирають, наприклад, багатозначності, виступаючи одночасно з прямим, переносним і символічним значенням.

Наведемо кілька прикладів, де психічний стан Іртенева змальовується саме таким художнім прийомом.

Він оглянувся, вона стояла в гушавині за ярком. Він кинувся туди через яр. У яру була кропива, котру він не помітив. У білому вишитому фартусі, у червоно-бурій паньові, червоному яскравому платку, з босими ногами, свіжа, тверда, красива, вона стояла та несміло посміхалась [7, 221].

Знову яскравий полудень, кропива, задвірки Данилової сторожки і в тіні кленів її усміхнене обличчя, кусаючи листя, відновилося в його уяві [7, 12, 223]. Він глянув на землю прибитої до куреня і не пророслої травною доріжки, і на свіжий слід босої ноги, ще розпливчастий, який був на ній. «Так вона була. Але тепер все скінчено. Прямо де не побачу, підйду до неї». Він довго сидів у курені і вийшов з нього змучений і вбитий [7, 225].

Л. Толстой постійно підкреслює, що місцем зустрічей став ліс, і це не випадково. Традиційно у народних віруваннях, у фольклорі ліс, лісові хащі — скупчення всієї «нечистої сили», сил зла (густа зелень нібито сприяє накопиченню почуття «злої спокуси»). Для Іртенева Степанида стала (поступово) уособленням зла, звідси і зустріч у лісі; разом з тим, очевидно, «ліс» — неусвідомлене бажання приховати від усіх свою слабкість, пристрасть до Степаниди. Пейзаж то яскравий, то темний, за задумом письменника, підкреслює і загострює можливості змалювання почуття потягу до Степаниди, яке відчуває Євгеній: переживання, думки героя змінюються, як барви пейзажу, від світлих до темних і відбивають тривожний стан душі Іртенева, його внутрішній світ.

Саме цим пояснюються зміни у поглядах Євгенія на власний дiм. Герой любив свій дiм. Як вiдзначає Д. Холл, дiм є «свого роду захисним контуром» [8, 120] (у тому числі і вiд впливiв «зовнiшнього свiту»), в якому ніщо не загрожуватиме; це почуття захищеностi спочатку вiдчував і герой Л. Толстого. Але коли Іртенева зрозумiв, що боротися зi спокусою і з самим собою вiн уже не в змозі і шукати порятунку марно і нiзвiдки, ставлення до дому змiнилось: «Коли вiн прийшов у вiтально, все здалося йому диким і неприродним» [7, 223].

Вiдзначимо, що опис інтер'єру дому допомагає осмислити події, якi вiдбуваються в життi персонажiв. За тим, як змiнився погляд на дiм, на близьких людей, читач може уявити стан внутрiшнього свiту Іртенева, про бiльш глибоке і серйозне роздвоєння його свiдомостi, про невiдворотнiсть трагедії.

Описи явищ, об'єктiв природи теж пiдкреслюють кризовий душевний, психiчний стан толстовського героя, його пiдвладнiсть єдиній пристрастi. Картини кризи «самого життя» Іртенева вiдображенi і доповненi насамперед такими засобами психологiчного аналізу, як *деталь*, *подробиця*.

Толстовська деталь розкриває душевний стан у кожний момент життя героя, вiдбиває дуалiзм зовнiшнього і внутрiшнього, свiдомого і несвiдомого. Художник не просто групує деталі, прагнучи до генералізації думки, вiн iде вiд *бачення* до свого пояснення *побаченого*. Численнi портретнi, пейзажнi деталі (деталі поведiнки, побутові, інтер'єрні) у толстовській повісті, як і взагалі описи, по-фiлософськи символізують і передають зумовленiсть і, за висловом Толстого, «обумовленiсть всього суцього» [7, 350]. (Це властиве і ранньому перiоду творчостi письменника).

Для аналізованого твору характерна смислова наднасиченiсть опису, особливо художнiх деталей, якi, як правило, є своєрiдним «мiкрокосмом» цiлого. Це помiтна й органiчно притаманна письменнику здатнiсть синтезувати реальнiсть, доводити образ до такого ступеня «концентрованостi», коли на найелементарнiшому рiвнi вже прозирають велетенськi свiти, якi навряд чи можна «пояснити», не звертаючись до поняття *символ* у творчостi пiзнього Толстого. Це стосується так званих «наскрiзних» образiв, якi переходять з твору в твір письменника, виконуючи рiзнi функції, зберiгаючи постiйнiсть символiчних значень. Одним з таких художнiх засобiв є епiтети кольору (бiлий, чорний, червоний, зелений) у повісті «Диявол», якi сим-

О. Добрабiна: Поетика повісті Л. М. Толстого «Диявол»

волізують, містять і виражають собою антитезу *плотського* і *духовного*. Особливості поетики характеру і сюжету аналізованої повісті обумовлюють символіку кольоропису. В ній практично немає напівтонів, переважають чисті кольори: білий і чорний, зелений, червоний, сірий; це відбито у пейзажних описах і портретних характеристиках. (Детальний опис, відбиваючи зв'язок почуттів з діями, взаємозв'язки характеру і обставин, в «Дияволі» втрачає свою важливу роль).

Але основним засобом поетики (а також «помітного», детального аналізу пристрастей) стають *мовленнєві характеристики*. Поряд з цим портрети і пейзаж не втратили свого ліризму, філософсько-символічного змісту, визначаючи кризові моменти в житті героя. Саме ці душевні кризи («драма душі» Іртенева, наприклад) дозволяють нам говорити про творчість пізнього Толстого як «предтечу екзистенціальної поетики» (на «змістовному» рівні).

Однак прерогатива мовленнєвих характеристик поза всяким сумнівом. Вони сприяють відображенню діалектики душі, потоку свідомості, створюють значущий мовленнєвий підтекст. Вони також виявляють «діалектику полярних протилежностей» [3, 115], коли в одній людині уживаються дві різні суттєвості, які борються одна з одною.

Пряма мова персонажів з численними метафорами та алегоріями представлена переважно *діалогами*. Внутрішня мова — підкреслено *логічними внутрішніми монологами*. За формою вони розчленовані синтаксично складні формулювання. Внутрішня мова і невласне-пряма мова в повісті «Диявол» має достатньо ускладнену, але продуману структуру: від уявних (в думках) реплік персонажа робиться перехід до логічних, за змістом, його думок, а потім знову відновлюються уявні (у думках) репліки.

Непряма мова є стилістично найбільш нейтральною формою передачі «чужої мови». Вона індивідуалізована і передає дещо узагальнений зміст думок. Ця форма часто ототожнюється або «переплітається» з мовою авторською.

Конструкціями з непрямою мовою у вигляді складнопідрядного речення Толстой передає окремі репліки, розгорнуті висловлювання або думки монологічного характеру та діалоги; у головному реченні використовуються різні дієслова, почуттів мовлення («...він говорив, що...»), які «кваліфікують» це висловлювання (семантично) «думки», або його емоційність. Використовуючи стилістичні властивості непрямої мови, автор надає висловлюванням або думкам персонажів різного *темпо-*

рального забарвлення, підкреслює (навіть синтаксично) індивідуальні особливості мовлення героїв, що спостерігається також при описах однократного, багатозмістовного, синтетичного портрета Євгена, урозкиданих у всьому творі мимічних, змінних характеристиках портрета.

Мовленнєві характеристики в досліджуваній повісті Толстого служать для мотивованого огляду *«душевного життя» за пройдений час*. Якраз для цього вводяться внутрішні монологи, де з точки зору *нового погляду* на себе та на життя аналізуються вчинки, думки, почуття, пристрасті. Аналіз герой робить нібито ззовні, отже, свій душевний, психічний стан він формулює ясно, різко, але відсторонено — це необхідно Толстому в контексті твору.

У системі мовленнєвих характеристик узагальнюються взаємозв'язки між характерами і сюжетом, зовнішніми і внутрішніми конфліктами, контекстом і підтекстом, між *зображенням суцього і його осмисленням*. Синтез і цілісність перерахованих вище понять виражають прагнення Л. Толстого побачити за зовнішнім — «близьким» смыслом, тим, що відбувається зараз, смысл «дальній», а також створити образи глибокого символічного змісту [5, 243].

У зв'язку з цим у творчості пізнього Толстого помітно посилюються морально-дидактичні тенденції, але і в цей період поетика його художніх узагальнень (реалістичний принцип суб'єктивної багатоплановості, а також згущеність оповіді, її «всесірність») зберігає інтерес до найскладніших зв'язків індивідуальної свідомості і навіть окремо переживання з епічним простором. Драматичні характери Іртенева, Позднишева, Касатського, розвиваючись, взаємодіють з усією повнотою реалій оточуючого світу, нагадуючи про «поєднання» з образами Толстого епохи «Війни і миру». Діалектика сюжетних мотивів «Диявола» варіює сюжетні спіралі П'єра Безухова, Андрія Волконського, Костянтина Левіна.

Особливого колориту зображуваному часу і простору надають житійні сюжетні мотиви. Циклічність повістей «Крейцера соната», «Диявол», «Отець Сергій» і визначається їхньою сюжетною схожістю, підкресленим критичним пафосом, особливостями поетики. Цю тезу стверджує схожість художньо-«поетичної» структури повістей, зокрема іманентної структури та самої моделі сюжету: «шлях» — «прозріння» — «шлях» і «шлях» — «прозріння» («Диявол»); організація як системна впорядкованість мовлення персонажів. Дослідження дозволяє зробити висновок, що елементи поетики цих повістей

О. Добрабiна: Поетика повісті Л. М. Толстого «Диявол»

пов'язані з традиціями агіографічної літератури; їм властивий сповідально-проповідницький пафос, зображення переломних моментів у житті героя, *прозріння*, використання традиційних «проложних» сюжетів та мотивів, цитування євангельських текстів, зображення того, що повинне обов'язково статися, і абстрагування *понять добро і зло*, традиційна функція *видінь* роздвоєної свідомості (що відбито в потоці свідомості), уособлення в жінці *диявольської спокуси* і, зрештою, те, що майже всі ці твори є, як житія, повістями одного героя. Узагальнюється і синтезується сказане вище, створюючи цілісну картину світу в художньому творі, у системі мовленнєвих характеристик аналізованої повісті (також авторський контекст).

Вивчення поетики повісті «Диявол» дає змогу визначити характер художньої цілісності твору.

Епос, де світовий фон й індивідуальна доля злиті, де розгортається вся цілісність життя, — приклад класичної цілісності, породженої цілісним світоглядом і суб'єктивним духом індивіду, який прийняв у себе цей світогляд органічно і природно. Цілісність досліджуваної повісті близька до класичної, але не тотожна їй. У Толстого своє співвідношення частин і цілого, об'єднаних наявністю єдиного погляду на світ; тому ми думаємо, що автор прагнув відтворити цілісність класичного світогляду, його гармонійність, але гармонія пізнього Толстого знаходиться на грані дисгармонії, і ця *цілісність неокласична*, вона характеризується замкнутістю часу і простору, рефлексією героїв, суб'єктивністю авторського відображення, єдністю форми і змісту, тісною пов'язаністю композиційних елементів структури тексту (його архітектоніки), їхньою системністю.

У своїй творчій практиці Л. Толстой постійно прагнув відкривати форми нові і ніколи не повторювати старі. Як великий художник, він дав першокласні зразки літературних форм у різних жанрах: «Дитинство» (психологічна повість), «Війна і мир» (роман-епопея), «Анна Каретна» (за висловом Толстого, роман «широкий», «вільний»), «Крейцерова соната» (драматична повість). Оригінальність кожного художнього твору письменник бачив у тому, щоб у ньому сполучалися елементи різних жанрів і щоб не можна було сказати: це тільки драма, це тільки повість, роман, поема і т. д.

Багатство і різноманітність життя є, на думку письменника, невичерпним джерелом не тільки самих ідей, образів, але і засобом їх вираження. «Істина життя» повинна бути виражена у формах самого

реального життя» [7, 364]. Толстой передає багатство і різноманітність шляху будь-якого життя, нагнітанням і зіткненням зображувальних моментів і засобів він зводить їх до однієї («єдиної») знакової моделі, до прозаїчного цілого. Художник шукає модус переходу від детального аналізу до принципу генералізації. Фіксація життєвих фактів та їх інтерпретація, змалювання подій та їх авторське осмислення ведуть до цілісної багатоплановості пізнього Толстого. Як правило, у Толстого поряд факт і ідея факту, подія і її осмислення; також «зв'язаність»; пластика і рефлексія. Цей зв'язок здійснюється через розуподіблення оповіді від героя (від персонажів) і авторських роздумів.

Виникає дуалізм зображення суцього та його осмислення, пластичності стилю і його динаміки. Для конструкції толстовської фрази у «Дияволі» характерна модель «побачив, що...» і поряд з нею «зрозумів, що...». І в цих двох формулах зафіксовано сумісність, поєднання в толстовській розповіді голосу факту, голосу життя і голосу самого автора. Помилково думати, що співвідношення цих двох начал у поетиці і стилі письменника органічне, що воно не супроводжується зіткненням і дисонансом. Співвідношення різних планів може бути усунуто, як це було у Пушкіна, через гармонізацію та художній синтез, але у Толстого це співвідношення реалізується в аналізі, поєднанні протилежностей. Це принцип протиріччя, принцип «тятиви», яка поєднує дві крайності. *Поєднати логічно непоєднуване* — цим Толстой буде *страждати* все життя.

Цитована література

1. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 144—171.
2. Гиришман М. М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. — М., 1991. — 159 с.
3. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М., 1999. — 192 с.
4. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994. — 134 с.
5. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. — М., 1986. — С. 240—245.
6. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990. — 344 с.
7. Толстой Л. Н. Дьявол // Собр. соч.: В 22 т. — М., 1978—1985. — Т. 12. — С. 217—380.
8. Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М., 1996. — 655 с.