

Николаева Нина Александровна

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
Россия, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3, лит. А
nikol-nina@yandex.ru

Эмблема в произведениях Л. Н. Толстого

Для цитирования: Николаева Н. А. Эмблема в произведениях Л. Н. Толстого // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 82–93. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.107>

В статье речь идет о присутствии в произведениях Л. Н. Толстого элементов барочной эмблематики. Эмблематический способ репрезентации и интерпретации реальности имеет параллели с художественными установками самого писателя, в его творчестве находит отражение одно из главных свойств эмблемы — извлечь из конкретного и видимого образа скрытые в нем высшие и вечные смыслы. Одновременно в текстах Толстого эмблематическое сочетание раскрывает и свои другие стороны — проявляет себя как мнемонический прием фиксации смысла и как прием остранения. Ярким примером эмблематической составляющей в прозе писателя может служить сон Пьера «о шаре из живых движущихся капель». По своей структуре этот эпизод, важный в понимании метафизики Толстого, отсылает нас к эмблематической триаде: надпись (*inscriptio*) — изображение (*pictura*) — подпись (*subscriptio*). Сюжет центральной части — описание глобуса — соотнесен в статье с конкретной эмблемой из сборников Андреаса Фридриха «Новые эмблемы» (1617) и Генрикуса Орэуса «Сад иероглифико-моральный» (1619), значимых в розенкрейцеровском кругу. В связи с замыслом романа «Декабристы» во время работы над «Войной и миром» Толстой читал много масонской литературы, изучал архивы и документы московских розенкрейцеров. Писателю вполне могла быть известна эта эмблема, но что имплицитно указывают как визуальные образы сна, так и его смысловое содержание, где ощутимо звучание религиозно-философских идей розенкрейцеров. Особая форма смыслопорождения, сочетающая визуальность и рефлексивность, использована писателем также при показе военных событий в «Севастопольских рассказах» и «Войне и мире». В повествовании о боевых действиях присутствуют два плана — визуальный и вербальный, при пересечении которых происходит определённая эмблематизация содержания. Анализ батальных сцен позволяет сделать вывод, что эмблематический механизм служит не только одним из приемов остранения у Толстого, но с его помощью писателем создан ряд смыслообразов, своего рода тезаурус военной темы.

Ключевые слова: эмблема, Л. Н. Толстой, *Война и мир*, *Севастопольские рассказы*, батальные сцены.

О знании и понимании Л. Н. Толстым барочной эмблематики говорит одна из его дневниковых заметок 1909 г., где писатель описывает устройство своего электрического карандаша и называет его «поразительной эмблемой нашей жизни» [Толстой 1928–1958, т. 57, с. 175]¹. И далее в духе эмблематических правил сопровождает словесно представленный предмет пояснением — *explicatio*, которое

¹ В дальнейшем все цитаты из произведений Толстого приводятся по этому изданию с указанием в тексте в круглых скобках тома и страницы.

должно истолковать зримый образ, наделить его иными, высшими смыслами. Это присущее классической эмблеме свойство через изображаемые вещи иллюстрировать «вертикальный» моральный план мира [Михайлов 1981, с. 34, примеч. 58] было творчески воспринято писателем еще задолго до приведенной дневниковой записи, о чем свидетельствуют его художественные произведения.

Эмблематический жанр, основанный на соотношении слова (*verbum*) и вещи (*res*), был разработан в XVI в., но своего расцвета и наибольшей популярности достиг в эпоху барокко, став выражением её художественного — метафорического — мышления и одновременно отвечая потребности времени в «символико-метафорическом аллегорическом познании мира, в создании его конкретной и вместе с тем метафизической модели» [Морозов 1978, с. 40].

К середине XIX в. барочная эмблема воспринималась как явление прошедшей эпохи, однако эмблематические сборники не были забыты и служили источником метафорических символов, тем, мотивов. Но важно и другое: благодаря барокко эмблема окончательно закрепила в культуре особый словесно-визуальный механизм организации смысла.

Двойное понимание эмблемы как конкретного исторического явления и как определенной семиотической модели мы встречаем в работах Ю. М. Лотмана «Натюрморт в перспективе семиотики» и «Поэтический мир Тютчева» [Лотман 2002; 1996].

Эмблематический процесс, согласно ученому, обусловлен оппозицией «слово — вещь», которая принадлежит к основным семиотическим образующим всякой культуры. Слово — условно, вещь — реальна, чувственно достоверна. Но компоненты этой первичной оппозиции имеют общую интенцию трансформироваться в свою противоположность: «...если слово стремится сделаться вещью, то вещь в определённых культурно-семиотических ситуациях проявляет стремление стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему» [Лотман 2002, с. 342]. В итоге эмблематический процесс предстает как процесс взаимной переводимости или интерпретации слова и вещи (изображения).

История жанра *emblemata* отражена в разнообразных эмблематических сборниках, в которых многие эмблемы имеют закрепленное за ними культурной традицией значение. Их знание служит ключом для прочтения скрыто-аллегорического содержания текста. В качестве примера ученым приводится стихотворение Ф. И. Тютчева «Фонтан», его последнее четверостишие, скрытый смысл которого проясняется при обращении к эмблеме из эмблематических изданий [Лотман 2002, с. 345–346]. Более подробно вопрос об эмблематической составляющей поэзии Тютчева был рассмотрен Лотманом в статье «Поэтический мир Тютчева». Эмблематизм — одно из основных свойств стиля Тютчева, многие образы его лирики дешифруются с помощью эмблематического кода, и в произведениях поэта «эмблематическое слово оказывается как бы упаковкой, сквозь которую читатель проникает непосредственно к значению» [Лотман 1996, с. 562–564].

Отметим, что начало изучению эмблематики в русской культуре положило исследование Ф. И. Буслаева об иллюстрациях в поэзии Г. Р. Державина [Буслаев 1886, с. 70–166], чью «связь с классической эмблематикой можно считать общепризнанной» [Пригорьева 2005, с. 22]. И Державин, и Тютчев входили в круг поэтов, особенно ценимых Толстым и во многом созвучных ему своим мировосприятием

и творческой манерой. По признанию писателя, Тютчев — один из очень немногих людей, «с кем бы я так одинаково чувствовал и мыслил» (т. 61, с. 261). Безусловно, что эмблематическая традиция также нашла отражение в произведениях Толстого. И наиболее содержательный анализ этой стороны творчества писателя предлагает тот двухаспектный подход к эмблематике, который представлен в работах Лотмана: эмблема как семиотическая конструкция, основу которой определяет дихотомия «слово — вещь», и — эмблема как код, с помощью которого проясняются скрытые смыслы текста.

Эмблема из барочных сборников имеет свои специфические свойства, порождаемые особенностями её структуры. Обычно та представляет собой триаду: сентенция — надпись (*inscriptio, motto, lemma*), изображение (*pictura, icon, imago*), данное как рисунок или вербально, и подпись — пояснительный текст (*subscriptio, explicatio picture*). Эмблема может иметь и двучастное строение — образ-картинка с надписью или подписью. Визуальные и словесные элементы эмблематической конструкции образуют единое семантическое пространство, в котором они, вступая в интеллектуальное взаимодействие, совместно наделяют это замкнутое в себе целое неким содержанием обобщающего характера, не присущим в полном объеме каждому элементу в отдельности.

Эмблематическое сочетание всегда воспроизводит одну обобщенную смысловую единицу («неподвижный схваченный смысл»), которая должна фиксироваться памятью и сохраняться в ней как готовое содержание религиозно-философского и нормативно-оценочного характера. Поэтому эмблема предстает как механизм хранения смыслов — как мнемоническая единица (см. об этом: [Григорьева 2005, с. 48–51]).

Кроме этого, эмблематическое сочетание можно рассматривать и как механизм остранения. Эмблема, понимаемая теоретиками барокко как остроумие фигуративное², представляла привычное в новой неожиданной перспективе. Её изобразительная часть подчинялась особому типу зрения, которое как бы выделяло (вычленяло) из реальности определенный материал. Поэтому картинка имела форму круга или квадрата (прямоугольника) и могла включать в себя «как массу самых неожиданных предметов, так и неожиданных ракурсов: например, странные „парцелляции“, расчленения предметов и фигур, изображения отдельных частей тела (рука в облаке) и т. п.». Взгляд эмблематиста был подобен «„кадру“ фотографа, умело и оригинально парцеллирующему реальность» [Махов 2000, с. 16]. Зафиксированное вещное, внешнее таило в себе внутреннее потенциальное содержание, которое, в свою очередь, обнажалось под интеллектуальным воздействием. Таким образом, эмблематическую репрезентацию и интерпретацию реальности можно сопоставить с работой остранения, стремящейся «прорвать привычную наружность явлений, чтобы выйти к более глубокому пониманию реальности» [Гинзбург 2006, с. 25].

Одним из самых эмблематичных текстов Толстого можно считать роман «Война и мир»³. И первый пример, который сразу вызывает ассоциацию с эмблематиче-

² Остроумие — одно из основных понятий поэтики барокко. Грасианом оно трактовалось как «необычное мастерство изощрённого ума и великая способность создавать нечто новое» [Пинский 2012, с. 142].

³ Объем данной статьи не дает возможности подробно рассмотреть причины этого явления. Только перечислим основные: одна из них — родство творчества писателя с XVIII в. [Эйхенбаум 1922, с. 15], который характеризуется определённым «панэмблематизмом» [Григорьева 2005, с. 83], отчасти это связано с изображением эпохи Александра I; другая причина — особая зримая поэтика

ским образом, — это картинное и зримое описание старого дуба, новым обликом которого любитесь князь Андрей: «...дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млея, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца» (т. 10, с. 158). Отметим, что мир природы служил особым материалом для эмблематики. Животные и растения сами по себе были уже готовой эмблемой, так как непосредственно и очевидно могли раскрывать разумность и моральность природного мира. Сборники эмблем в совокупности создали не только внушительный звериный дискурс [Махов 2014, с. 67], но и растительный.

Описание дуба отсылает в первую очередь к сборнику «Емвлемы и символы избранные» [Максимович-Амбодик 1788; 1811] (современное переиздание: [Амбодик-Максимович 2000]), широко популярному в России вплоть до середины XIX в. (см. об этом: [Сазонова 2012, с. 142–143, 181–183]). Эмблему № 64 с названием «Дуб, листья распутивший» сопровождает надпись «Зима уже миновалась. Прошло уже хладное время» [Амбодик-Максимович 2000, с. 136–137].

Эмблема с изображением дуба впервые встречается в «Emblematum liber» (1531) Андрео Альчиато — сборнике, давшем жизнь эмблематическому жанру. «Книга эмблем» Альчиато имела огромный успех и к 1620 г. выдержала более 100 переизданий как в оригинале, так и в переводах на европейские языки. В сборнике Альчиато на одной из эмблем показан противостоящий натиску ветров дуб. Изображению предшествует изречение «То, что стойко держится, невозможно сломить (Firmissima convelli non posse)» [Alciati 1584, p. 62]. Эмблема явилась откликом на конкретные события 1529 г., связанные с осадой турками Вены, и была посвящена Карлу V. С небольшими изменениями рисунок из этой эмблемы входит в состав не менее популярного сборника Иоахима Камерария, но уже без всякой привязки к историческим событиям. На рисунке эмблемы № XVII представлено могучее цветущее дерево, на которое также дуют ветры. Изображение сопровождается надписью «Среди ветров красуется», а содержанием подписи стало изречение «Дерево укрепляется от враждебных порывов ветров: благочестивая душа обретает силу от страдания и молитв»⁴ [Camerarius 1590, p. 27].

Эти эмблематические образы, привнесенные в роман, представляют собой в понятиях интертекстуальности интексты. Их функция в этом месте достаточно ясна — добавить готовые смыслы метафизического содержания и тем самым придать частному событию универсальное значение. В эмблематическом ракурсе эпизод с дубом предстает как наглядный пример проявления всеобщего закона обновления и вечного движения жизни. Данная точка зрения подчеркивается заключительными мыслями князя Андрея «Надо, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мной вместе» (т. 10, с. 158). С другой стороны, эмблемы Альчиато и Камерария, содержание которых обращено к герою и добродетельному мужу, становятся своего рода матрицей, определяющей духовный путь князя Андрея⁵.

романа [Петровская 2015, с. 15–111]; и определяющая — свойственная самому писателю эмблематичность мышления [Густафсон 2003, с. 210].

⁴ Перевод дан по изданию А. Е. Махова [Махов 2014, с. 177].

⁵ Отметим, что отзвук эмблемы Камерария ощутим в басне Толстого «Дуб и орешник». В контексте эмблематической семантики с данным эпизодом перекликается также стихотворение Афанасия Фета «Учись у них — у дуба, у березы...»

Присутствие эмблематического начала в тексте романа не ограничивается только отсылкой к эмблематическим сборникам, а предстает в более сложном виде как особая словесно-образная структура, с «замысловатой и скрупулезно организуемой устроенностью» [Михайлов 1994, с. 368], и как «инструмент выделения смысловых элементов» [Михайлов 1994, с. 357].

Один из примеров обращения Толстого к эмблематической семантике рассмотрела Л. И. Сазонова. Так, в романе «Война и мир» в рассуждениях писателя о причинах исторических событий фигурирует библеизм «Сердце царев в руце Божией» (Притч. 21: 1), который активно использовался в эмблематике и в силу закрепленного за ним устойчивого образа обладал интенсивной наглядностью. Цитата помещена в тексте отдельным предложением, взятым в кавычки, и «выглядит как отколовшийся осколок эмблемы с утраченной картинкой». В данном месте романа, с помощью этого афоризма, по мнению исследователя, воссоздается эмблематическая стихия, которая проявляет себя и как особая зримость, сопрягающая слово и предметный образ, и как особое средство обобщения, конструкция некоего общего высокого смысла [Сазонова 2012, с. 194–195].

В романе фрагмент с библеизмом имеет свое смысловое продолжение и отсылает к другому эмблематическому сюжету. Он связан с представлениями автора об истории как роевой жизни человечества, управляемой Божьим промыслом. Первоначально эта мысль прозвучала в микротексте с библеизмом:

«„Сердце царев в руце Божьей“.

Царь — есть раб истории.

История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей» (т. 11, с. 6).

Используемое здесь понятие «роевое» далее получает свое образное выражение при сравнении опустевшей Москвы с «домирающим ульем» в эпизоде, где Наполеон ждет депутацию бояр у ворот города. Образ улья имел давнюю эмблематическую традицию и обладал устойчивым смысловым содержанием как пример трудолюбия и идеально устроенного общественного организма. Эмблема с его изображением была широко распространена в сборниках эмблем начиная с «*Emblematum liber*» Альчиато. Так, К. Ф. Менестрие в «Искусстве эмблем» при перечислении наиболее выразительных и остроумных эмблем приводит первым изображение улья с роем пчел, сопровождая его надписью «Сладок, благодаря мирному труду». И далее в пространном комментарии сравнивает устройство жизни пчел с республикой или высокоцивилизованным городом [Menestrier 1662, p. 121]. Эмблема с образом улья могла быть знакома Толстому в первую очередь по сборнику «*Эмблемы и символы*», где рисунок сопровождается сентенцией «Труд для всех един. Все равно трудятся» [Амбодик-Максимович 2000, с. 148–149].

Обращаясь к этому образу, Толстой расширяет его традиционный сюжет, он детально и очень зримо описывает состояние обезматоченного улья, при этом подчеркивая, что его существование подчинено как природным законам, так и внешней силе в лице пчеловода: «Пчеловод закрывает колодезную, отмечает мелом колодку и, выбрав время, выламывает и выжигает ее» (т. 11, с. 331). Толстой выделяет описание улья в самостоятельный фрагмент текста, заключая его как в кольцо фразами «Москва была пуста» (т. 11, с. 329) и «Так была пуста Москва» (т. 11, с. 331).

С одной стороны, здесь проводится аналогия между ульем и городом — тот также живет согласно законам бессознательной, роевой жизни, что идет вразрез с честолюбивыми планами Наполеона. С другой стороны, в пространстве романа происходит сопряжение образа улья с библеизмом, которые, интерпретируя друг друга, создают эмблематическое сочетание, особый смыслообраз (Sinnbild), наделенный большой обобщающей силой и овладевающий посредством слова и образа разумом и памятью читателя⁶.

В тексте «Войны и мира» есть еще один эпизод, который служит наиболее ярким примером эмблематического мышления писателя. Это знаменитый сон Пьера «о шаре из живых движущихся капель», который как единица поэтики романа отсылает одновременно и к конкретному эмблематическому образу, выступая в качестве интекста, и к самой эмблематической структуре.

Зримый образ, возникающий в видении героя, обрамляется конкретными комментариями, соединяется с определённым смысловым контекстом, и весь эпизод в целом, подобно классической эмблеме, представляет собой триаду: девиз, картинку и подпись-экспликацию — которые выделены в тексте в отдельные абзацы.

Так, первый абзац представляет собой развернутый девиз, как бы состоящий из цепочки девизов, где каждое новое изречение имеет смысловую связь с предыдущим:

«Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Все перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания божества. Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий» (т. 12, с. 158).

Второй абзац — это данное вербально изображение, тот образ, который делает зримым заявленное в девизе:

«И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. „Постой“, — сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею» (т. 12, с. 158).

И третий абзац служит пояснением, интерпретацией того смысла, который образовали соединенные вместе девиз и изображение:

«В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности,

⁶ Sinnbild — немецкоязычный эквивалент эмблемы. Этот термин ввел немецкий теоретик эмблемы Георг Филипп Харсдёрфер, раскрывая рецепцию смыслов через отношения слова и образа. Согласно Харсдёрферу, эмблемы служат для того, чтобы «могущественно овладеть посредством изображения — зрением, посредством надписи — звуком, а посредством того и другого <...> разумом и памятью» (цит. в переводе А. Е. Махова [Махов 2014, с. 27]).

уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез. — Vous avez compris, mon enfant, — сказал учитель» (т. 12, с. 158).

Фрагмент с описанием глобуса отсылает к конкретному сборнику духовных эмблем, которые имели большое хождение в масонском кругу. В связи с замыслом романа «Декабристы» во время работы над «Войной и миром» Толстой читал много масонской литературы, изучал архивы и документы московских розенкрейцеров. Среди значимых для этого ордена изданий ему мог быть известен немецкий и французский варианты сборника «Новые эмблемы» Андреаса Фридриха, напечатанного в 1617 г. во Франкфурте (см. об этом: [Martin 2013, p. 14–15, 19–20]). Эмблемы сборника представляли особый вид духовных упражнений, медитаций на философские и моральные темы в контексте идей Лютера, и французское издание было предназначено для последователей Кальвина [Martin 2013, p. 27–39]. Не случайно, что во сне глобус Пьера показывает старичок-швейцарец. Известно также издание с гравюрами Фридриха на латинском языке под названием «Сад иероглифико-моральный» (1619). Его автор немецкий пастор Генрикус Орэус снабдил изображения собственными надписями и эпиграммами.

Видение Пьера имеет явную связь с первой эмблемой из сборников Фридриха и Орэуса, на её рисунке изображён земной шар, сфера, состоящая из плотно сжатых между собой больших круглых капель в движении (см. рис. 1). На тех каплях, которые как бы уходят вниз или в центр, проступают контуры человеческих лиц.

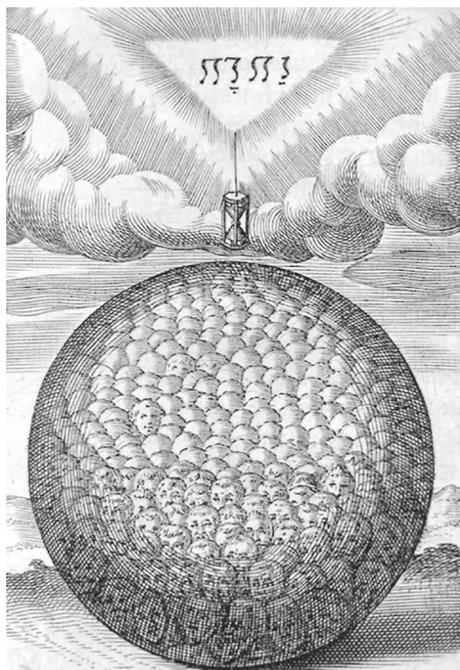


Рисунок 1. Эмблема № 1 «Бог создал мир со множеством голов» из сборника Андреаса Фридриха [Friedrich 1617, S. 3]. Электронный ресурс: <https://archive.org/stream/emblematanovadas00frie/page/n13/mode/2up>

В сборнике Андреаса Фридриха над изображением расположен девиз «Бог создал мир с множеством голов» [Friedrich 1617, S. 3; Frideric 1617, p. 2]. Смысловое содержание эмблемы отсылает к Символу веры в трактовке Лютера [Martin 2013, p. 31]. У Орэуса помещен следующий девиз: «Всё из единого» [Oraeus 1619, p. 2], и пафос эмблемы состоит в прославлении Божественной воли и любви, но пояснительные комментарии к ней также трактуют Символ веры, опираясь на авторитет отцов церкви и библейские тексты.

В романе сон Пьера, как верно отметил Р. Густафсон, — кульминация метафизического поиска героя, и одновременно один из важнейших художественных образов метафизики Толстого [Густафсон 2003, с. 92]. Для создания этого смыслообраза писатель использовал эмблематический механизм как особый суггестивный и обобщающий прием. Отвлеченное понимание мира и его наглядное выражение образуют здесь неразложимое единство, т.е. постоянное перетекание слова в образ и образа в сло-

во. В результате весь эпизод в целом представляет собой обособленное смысловое пространство. Что касается его содержания, то оно во многом связано и с миропониманием барокко, и с философско-религиозными идеями роцекрейцеров.

Эмблематическая составляющая рассмотренных фрагментов вводит в текст свой язык, который позволяет и без прямой отсылки в конкретной эмблеме высветить и выделить однотипные по организации смысловые единицы. В совокупности они представляют эмблематический субтекст смысловой структуры романа со своим набором признаков и функций.

Эмблематический субтекст реализует себя в романе как особая форма смылопорождения, сочетающая визуальность и рефлексивность. Поэтому его главные признаки — это интенсивнейшая наглядность образов и наличие явно обособленных «мудростей» и изречений. Наиболее полно эмблематический субтекст раскрывает себя при репрезентации и интерпретации военных событий в «Войне и мире» и «Севастопольских рассказах», которые можно рассматривать как единый текст. Именно военная тема дает явные основания сопоставить механизм эмблематизации с приемом остранения.

Б. М. Эйхенбаум первым указал на особую манеру повествования в «Севастопольских рассказах». Толстой «находится вне своих действующих лиц, поэтому ему нужен медиум (т. е. наблюдатель. — Н. Н.)» [Эйхенбаум 1922, с. 123]; всё время акцентируется зрительное восприятие. Толстой «водит («зрителя»-читателя. — Н. Н.) за руку <...> и заставляет прислушиваться и приглядываться („вы смотрите“, „вы входите“, „вы непременно испытаете“ и т. д.)» [Эйхенбаум 1922, с. 119], «Посмотрите лучше...» [Эйхенбаум 1922, с. 133]. Собственный тон писателя развивается вне описываемых сцен, парит над ними в виде генерализации, поучений, проповеди [Эйхенбаум 1922, с. 123]. Таким образом, в повествовании присутствуют два плана — визуальный и вербальный. В пространстве текста в результате их взаимодействия происходит эмблематизация содержания и образуются особые смысловые единицы — словообразы.

Обратимся к рассказу «Севастополь в мае», к последней главе, в которой выделяется своей особой зримостью эпизод с мальчиком, собирающим цветы среди гниющих трупов:

«Посмотрите на этого десятилетнего мальчишку, который вышел за вал <...> и все ходил по лощине, с тупым любопытством глядя на французов и на трупы, лежащие на земле, и набирал полевые голубые цветы <...> Возвращаясь домой с большим букетом, он <...> остановился около кучки снесенных тел и долго смотрел на один страшный, безголовый труп, бывший ближе к нему. Постояв довольно долго, он подвинулся ближе и дотронулся ногой до вытянутой окоченевшей руки трупа. Рука покачнулась немного. Он тронул ее еще раз и крепче. Рука покачнулась и опять стала на свое место. Мальчик вдруг вскрикнул, спрятал лицо в цветы и во весь дух побежал прочь к крепости...» (т. 4, с. 57).

Все описание наполнено эмблематическими мотивами — голубые цветы, рука трупа, сам обезглавленный труп, мальчик. Эти выделенные из реальности и показанные в необычном ракурсе объекты можно отнести как к эмблематическому видеоряду, так и к особому видению, характерному для приема остранения. И далее за эпизодом следует сентенция самого автора.

«И эти люди — христиане, исповедующие один великий закон любви и самоотвержения, глядя на то, что они сделали, с раскаянием не упадут вдруг на колени перед тем, кто, дав им жизнь, вложил в душу каждого, вместе с страхом смерти, любви к добру и прекрасному, и со слезами радости и счастья не обнимутся, как братья?» (т. 4, с. 58).

В контексте поэтики остранения эта филиппика и описание ужасной прогулки мальчика сосуществуют достаточно независимо друг от друга, согласно же принципу эмблематизации основные смыслы этой проповеди и образ вступают во взаимодействие друг с другом и образуют свое семантическое пространство — отдельную единицу смысла. И еще важная особенность эмблематической конструкции — возникающее соприсутствие в ней обобщенно-аллегорического элемента.

В едином пространстве военного текста «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира» можно выделить как целый ряд высказываний, соответствующих по духу эмблематическим девизам или подписям, так и ряд сопрягающихся с ними интенсивнейших наглядных образов. В структуре батального канона писателя их сочетания образуют эмблематический субтекст с его функцией особого обобщения, перевода сюжетной жизненной горизонтали в вертикаль высших истин. С другой стороны, через сопряжение зримых, осязаемых образов и слова Толстой сумел зафиксировать смыслы, которые вошли в память культуры и живут в ней. Поэтому эмблематический субтекст «Севастопольских рассказов» и «Войны и мира» можно рассматривать и в качестве своего рода тезауруса военной темы, пространство которого организуют смыслообразы — война и смерть, война и страдание, кровь, война и страх, война и Провидение, война и горе матери, война и семья.

Подводя итог статьи, можно сказать, что в целом присутствие эмблематического начала в прозе Толстого проявляет себя и как историческое явление, и как вневременной семиотический механизм организации смысла, и как один из вариантов приема остранения.

Источник

Толстой 1928–1958 — Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений и писем*: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928–1958.

Литература

- Амбодик-Максимович 2000 — Амбодик-Максимович Н. М. *Эмблемы и символы = Emblemata et symbola*. Махов А. Е. (вступ. ст., коммент.). М.: Интрада, 2000. 366 с.
- Буслаев 1886 — Буслаев Ф. И. «Иллюстрация стихотворений Державина». Буслаев Ф. И. *Мои досуги: собранные из периодических изданий мелкие сочинения Федора Буслаева*: В 2 ч. Ч. 2. М.: Синодальная типография, 1886. С. 70–166.
- Гинзбург 2006 — Гинзбург К. «Остранение: Предыстория одного литературного приема». *Новое литературное обозрение*. 80 (4), 2006: 9–29.
- Григорьева 2005 — Григорьева Е. Г. *Эмблема: очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры*. М.: Водолей Publishers, 2005. 230 с.
- Густафсон 2003 — Густафсон Р. Ф. *Обитатель и Чужак: Теология и художественное творчество Льва Толстого*. Бузина Т. (пер. с англ.); Галаган Г. Я. (ред.). СПб.: Академический проект, 2003. 480 с. (Современная западная русистика).
- Лотман 1996 — Лотман Ю. М. «Заметки по поэтике Тютчева». Лотман Ю. М. *О поэтах и поэзии*. СПб.: Искусство — СПб., 1996. С. 553–564.
- Лотман 2002 — Лотман Ю. М. «Нагюрморт в перспективе семиотики». Лотман Ю. М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб.: Академический проект, 2002. С. 340–349.

- Максимович-Амбодик 1788 — Максимович-Амбодик Н. М. *Емвлемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и англицкий языки преложенные*. СПб.: Императорская типография, 1788. LXVIII, 280, [4] с.
- Максимович-Амбодик 1811 — Максимович-Амбодик Н. М. *Избранные емвлемы и символы на российском, латинском, французском, немецком и английском языках объясненные*. 4-е изд. [СПб.: Императорская типография], 1811. [8], LXX, 109, [3], 70 с.
- Махов 2000 — Махов А. Е. “Печать недвижимых дум”. Амбодик-Максимович Н. М. *Эмвлемы и символы = Emblemata et symbola*. Махов А. Е. (вступ. ст., коммент.). М.: Интрада, 2000. С. 5–20.
- Махов 2014 — Махов А. Е. *Эмблематика: макрокосм*. М.: Интрада, 2014. 600 с.
- Михайлов 1981 — Михайлов А. В. “Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля — теория и роман”. Жан-Поль. *Приготовительная школа эстетики*. Михайлов А. В. (вступ. ст., сост., пер. с нем., коммент.). М.: Искусство, 1981. С. 7–45. (История эстетики в памятниках и документах).
- Михайлов 1994 — Михайлов А. В. “Поэтика барокко: завершение риторической эпохи”. *Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Гринцер П. А. (отв. ред.). М.: Наследие, 1994. С. 326–391.
- Морозов 1978 — Морозов А. А. “Из истории осмысления некоторых эмблем в эпоху Ренессанса и барокко: (пеликан)”. *Миф — фольклор — литература*. Базанов В. Г. (отв. ред.). Л.: Наука, 1978. С. 38–66.
- Петровская 2015 — Петровская Е. В. Романы Льва Толстого: поэтика и поэзия зримого. СПб.: Свое издательство, 2015. 202 с.
- Пинский 2012 — Пинский Л. Е. “Бальтасар Грасиан и его произведения”. Грасиан Б. *Карманный оракул*. Лысенко Е. М. (пер.). М.: Астрель; Полиграфиздат, 2012. С. 116–188. (Philosophy).
- Сазонова 2012 — Сазонова Л. И. *Память культуры: Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени*. Топорков А. Л. (ред.). М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. 471 с. (Studia philologica).
- Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. *Молодой Толстой*. Пб.; Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. 154 с.
- Alciato 1584 — Alciato A. *Emblemata = Les emblemes*. Paris: Jean Richer, 1584. 302 p.
- Camerarius 1590 — Camerarius J. *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una*. Norimberg: Johann Hofmann & Hubrecht Caimox, 1590. 234 p.
- Frideric 1617 — Frideric A. *Emblemes nouveaux*. Francoforti: Apud Lucae Iennis, 1617. 194 p. (французск.)
- Friedrich 1617 — Friedrich A. *Emblemata nova*. Francoforti: Apud Lucae Iennis, 1617. 200 S.
- Martin 2013 — Martin P. “Introduction”. Friedrich A. *Les Emblemes nouveaux*. Martin P. (texte établi, introd., comment.). Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2013. P. 13–42. (Renaissance).
- Menestrier 1662 — Menestrier C.-F. *L'art des emblèmes*. Lyon: Chez Benoist Coral, rue Merciere à l'Enseigne de la Victoire, 1662. 228 p.
- Oraeus 1619 — Oraeus H. *Viridarium hieroglyphico-morale*. Francofurti: Apud Lucae Iennis, 1619. 206 p.

Статья поступила в редакцию 20 февраля 2017 г.
Статья рекомендована в печать 4 сентября 2017 г.

Nikolaeva Nina Aleksandrovna

The Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
3A, Teatral'naia pl., St. Petersburg, 190000, Russia
nikol-nina@yandex.ru

The emblem in the works of L. N. Tolstoy

For citation: Nikolaeva N. A. The emblem in the works of L. N. Tolstoy. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, 2018, vol. 15, issue 1, pp. 82–93. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.107>

This article tells about the elements of the Baroque emblems in Tolstoy's works. The emblematic method of representation and interpretation of the reality has parallels with the artistic attitudes of Tolstoy, his works reflect one of the basic properties of the emblem — to extract Supreme and eternal meanings hidden in visible image. At the same time in Tolstoy's texts

the emblematic combination reveals also the other sides — it manifests itself as a mnemonic device and as a “technique of defamiliarisation”. We can find an example in an episode from *War and Peace* — the dream of Pierre “about the ball from living moving drops”. The structure of this episode, which is important for the understanding of the metaphysics of Tolstoy, refers to the emblematic triad — inscription or title (inscriptio), image (pictura) and epigram (subscriptio). The plot of the middle part — the description of the globe — is associated with a specific emblem from the collections, which is important to the Rosicrucian circle. While working on *War and Peace* Tolstoy read a lot of Masonic literature and studied the archives and documents of the Moscow Rosicrucians. This emblem could be quite known to the writer what is implicitly pointed by both the visual images of the dream and its semantic contents where religious and philosophical ideas of the Rosicrucians is very notable. The writer also utilises this special formation of sense, combining visuality and reflection, in the depiction of the war in *Sevastopol stories* and *War and Peace*. The analysis of the battle scenes leads to the conclusion that the emblematic mechanism serves as one of the techniques of “defamiliarisation” of Tolstoy. Moreover, by doing so the writer created a series of “meaning-images”, his own kind of thesaurus of the military theme.

Keywords: emblem, L. N. Tolstoy, *War and Peace*, *Sevastopol Stories*, battle scenes.

Text source

Толстой 1928–1958 — Tolstoy L. N. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Collection of Works and Letters]: In 90 vols. Moscow: GIKhL Publ., 1928–1958. (In Russian)

References

- Амбодик-Максимович 2000 — Ambodik-Maksimovich N. M. *Emblemy i simvol'y = Emblemata et symbola* [Emblems and Symbols = Emblemata et Symbola]. Makhov A. E. (introd., comment.). Moscow: Intrada Publ., 2000. 366 p. (In Russian)
- Буслаев 1886 — Buslaev F. I. “Illiustratsiia stikhovtoreniia Derzhavina” [Illustration of Derzhavin’s Poems]. Buslaev F. I. *Moi dosugi: sobrannyya iz periodicheskikh izdaniia melkie sochineniia Fedora Buslaeva* [My Leisure: Collected from Periodicals Small Works by Fedor Buslaev]: In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Sinodal’naia tipografiia Publ., 1886. P. 70–166. (In Russian)
- Гинзбург 2006 — Ginzburg C. “Ostranenie: Predystoriia odnogo literaturnogo priema” [Ostranenie: Pre-history of One Literary Technique]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 80 (4), 2006: 9–29. (Transl. from Italian to Russian)
- Григорьева 2005 — Grigor’eva E. G. *Emblema: ocherki po teorii i pragmatike reguliarnykh mekhanizmov kul’tury* [Emblem: Essays on the Theory and Pragmatics of the Regular Mechanisms of Culture]. Moscow: Vodoley Publ., 2005. 230 p. (In Russian)
- Густафсон 2003 — Gustafson R. F. *Obitatel’ i Chuzhak: Teologiia i khudozhestvennoe tvorchestvo L’va Tolstogo* [Resident and Stranger: Theology and the Artistic Work of Leo Tolstoy]. Galagan G. Ia. (ed.); Buzina T. (transl.). St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2003. 480 p. (Sovremennaia zapadnaia rusistika [Modern Western Russian Studies]). (Transl. from English to Russian)
- Лотман 1996 — Lotman Iu. M. “Zametki po poetike Tiutcheva” [Notes on the poetics of Tyutchev]. Lotman Iu. M. *O poetakh i poezii* [On Poets and Poetry]. St. Petersburg: Iskusstvo — SPb. Publ., 1996. P. 553–564. (In Russian)
- Лотман 2002 — Lotman Iu. M. “Natiurmort v perspektive semiotiki” [Still Life in the Perspective of Semiotics]. Lotman Iu. M. *Stat’i po semiotike kul’tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2002. P. 340–349. (In Russian)
- Максимович-Амбодик 1788 — Maksimovich-Ambodik N. M. *Emvlemy i simvol’y izbrannyye, na rossiiskii, latinskii, frantsuzskii, nemetskii i aglitskii iazyki prelozhennyye* [The Emblems and Symbols Are Selected, in Russian, Latin, French, German, and English Languages Transferred]. St. Petersburg: Imperatorskaia tipografiia Publ., 1788. LXVIII, 280, [4] p.
- Максимович-Амбодик 1811 — Maksimovich-Ambodik N. M. *Izbrannyye emvlemy i simvol’y na rossiiskii, latinskii, frantsuzskii, nemetskii i aglitskii iazyki ob’iasnennyye* [Selected Emblems and Symbols in Russian,

- Latin, French, German and English Languages Are Explained]. 4th ed. [St. Petersburg: Imperatorskaia tipografiia Publ.], 1811. [8], LXX, 109, [3], 70 p.
- Махов 2000 — Makhov A. E. “Pechat’ nedvizhnykh dum” [Seal of the Unmovable Thoughts]. Ambodik-Maksimovich N. M. *Emblemy i simvol’y = Emblemata et symbola* [Emblems and Symbols = Emblemata et Symbola]. Makhov A. E. (introd., comment.). Moscow: Intrada Publ., 2000. P.5–20. (In Russian)
- Махов 2014 — Makhov A. E. *Emblematika: makrokosm* [Emblematics: The Macrocosm]. Moscow: Intrada Publ., 2014. 600 p. (In Russian)
- Михайлов 1981 — Mikhailov A. V. “«Prigotovitel’naia shkola estetiki» Zhan-Polia — teoriia i roman” [“Elementary School of Aesthetics” by Jean-Paul — the Theory and the Novel]. Zhan-Pol. *Prigotovitel’naia shkola estetiki* [Elementary School of Aesthetics]. Mikhailov A. V. (introd., comp., comment., transl.). Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. P.7–45. (Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh [History of Aesthetics in Monuments and Documents]). (Transl. from German to Russian)
- Михайлов 1994 — Mikhailov A. V. “Poetika barokko: zavershenie ritoricheskoi epokhi” [The Poetics of the Baroque: The Completion of the Rhetorical Era]. *Istoriicheskaiia poetika: Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [Historical Poetics: Literary Epochs and Types of Artistic Consciousness]. Grintser P. A. (ed.). Moscow: Nasledie Publ., 1994. P.326–391. (In Russian)
- Морозов 1978 — Morozov A. A. “Iz istorii osmysleniia nekotorykh emblem v epokhu Renessansa i barokko: (pelikan)” [From the History of the Comprehension of Certain Emblems in the Renaissance and Baroque: (Pelican)]. *Mif — folklor — literatura* [Myth — Folklore — Literature]. Bazanov V. G. (ed.). Leningrad: Nauka Publ., 1978. P.38–66. (In Russian)
- Петровская 2015 — Petrovskaia E. V. *Romany L’va Tolstogo: poetika i poeziia zrimogo* [Leo Tolstoy’s Novels: Poetics and Poetry of the Visible]. St. Petersburg: Svoe izdatel’stvo Publ., 2015. 202 p. (In Russian)
- Пинский 2012 — Pinskiy L. E. “Bal’tasar Grasian i ego proizvedeniia” [Baltasar Gracian and His Works]. Gracian B. *Karmannyi orakul* [Pocket Oracle]. Lysenko E. M. (transl.). Moscow: Astrel: Poligrafizdat, 2012. P.116–188. (Philosophy). (In Russian)
- Сазонова 2012 — Sazonova L. I. *Pamiat’ kul’tury: nasledie Srednevekov’ia i barokko v russkoi literature Novogo vremeni* [Memory of Culture: The Legacy of the Middle Ages and Baroque in the Russian Literature of Modern Times]. Toporkov A. L. (ed.). Moscow: Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2012. 471 p. (Studia philologica). (In Russian)
- Эйхенбаум 1922 — Eikhenbaum B. *Molodoi Tolstoi* [Young Tolstoy]. Petersburg; Berlin: Z. I. Grzhebin Publ., 1922. 154 p. (In Russian)
- Alciato 1584 — Alciato A. *Emblemata = Les emblemes* [Emblemata = Emblems]. Paris: Jean Richer Publ., 1584. 302 p.
- Camerarius 1590 — Camerarius J. *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una* [First Century of Symbols and Emblems Taken from the Plants]. Norimberg: Johann Hofmann & Hubrecht Caimox Publ., 1590. 234 p.
- Frideric 1617 — Frideric A. *Emblemes nouveaux* [New Emblems]. Francoforti: Apud Lucae Iennis Publ., 1617. 194 p.
- Friedrich 1617 — Friedrich A. *Emblemata nova* [New Emblems]. Francoforti: Apud Lucae Iennis Publ., 1617. 200 S.
- Martin 2013 — Martin P. “Introduction”. Friedrich A. *Les Emblemes nouveaux*. Martin P. (publ., introd., comment.). Tours: Presses Universitaires François-Rabelais Publ., 2013. P.13–42. (Renaissance).
- Menestrier 1662 — Menestrier C.-F. *L’art des emblèmes* [The Art of Emblems]. Lyon: Chez Benoist Coral, rue Merciere à l’Enseigne de la Victoire Publ., 1662. 228 p.
- Oraeus 1619 — Oraeus H. *Viridarium hieroglyphico-morale* [The Hieroglyphic-moral Garden]. Francofurti: Apud Lucae Iennis Publ., 1619. 206 p.