

Десятникова Александра Викторовна

ОБ ЭПИЗОДАХ-ИНТРОСПЕКЦИЯХ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО "АННА КАРЕНИНА"

В статье анализируется повествовательная структура романа Л. Н. Толстого "Анна Каренина". Опираясь на западноевропейские и отечественные работы по теории нарратива в целом и теории эпизода в частности, автор статьи подчеркивает важность типологии эпизодов. Наряду с "эпизодом-сценой", доминирующим в структуре повествования в романе "Анна Каренина", значительное место занимают эпизоды, где преобладает изображение внутреннего мира героя, сюжет же почти или совсем не развивается. Такие эпизоды автор предлагает называть "эпизодами-интроспекциями".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2016/10-2/5.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 10(64): в 3-х ч. Ч. 2. С. 22-26. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2016/10-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82.0

В статье анализируется повествовательная структура романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Опираясь на западноевропейские и отечественные работы по теории нарратива в целом и теории эпизода в частности, автор статьи подчеркивает важность типологии эпизодов. Наряду с «эпизодом-сценой», доминирующим в структуре повествования в романе «Анна Каренина», значительное место занимают эпизоды, где преобладает изображение внутреннего мира героя, сюжет же почти или совсем не развивается. Такие эпизоды автор предлагает называть «эпизодами-интроспекциями».

Ключевые слова и фразы: Л. Н. Толстой; структура повествования; повествователь (нарратор); эпизод; типология эпизодов; сцена; интроспекция; художественное время.

Десятникова Александра Викторовна

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
desiatnikova_sas@mail.ru*

ОБ ЭПИЗОДАХ-ИНТРОСПЕКЦИЯХ В РОМАНЕ Л. Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

В современном литературоведении «событие самого рассказывания» [3, с. 403] стало предметом не менее пристального изучения, чем сам сюжет, то есть события, о которых рассказывается. В связи с различным пониманием термина «сюжет» необходимо оговориться, что под ним здесь понимается «цепь событий, воссозданная в литературном произведении» [18, с. 226]. Разработана целая система понятий и терминов, используемых при анализе повествовательного (нарративного) текста (работы П. Лаббока [22], М. М. Бахтина [2], Цв. Тодорова [13], Ж. Женетта [7], В. Шмида [21], Б. А. Успенского [17] и др.). На смену основным формам речи, выделяемым в риторических руководствах, наследующих традицию классицизма (повествование, описание, рассуждение как формы монологической речи; монологи и диалоги персонажей), пришла более детальная и строгая классификация частей нарративного текста. Наиболее удобной нам представляется схема, предложенная Ж. Женеттом: сцена, резюме, атемпоральная пауза, итератив [7].

В основу вышеуказанной классификации положена категория сюжета как последовательности событий во времени; не случайно описание пространства, где время не движется, названо атемпоральной паузой. В отечественной системе терминов «итеративу» соответствует вид описания, где даны «словесные изображения периодически повторяющегося» [18, с. 303]; под «атемпоральной паузой» имеется в виду описание статичных состояний природы, интерьера, внешности героев и т.п.

Наряду с термином «сцена» в отечественном и зарубежном литературоведении часто используется термин «эпизод» (в работах Цв. Тодорова [13], Л. В. Чернец [19], Е. Е. Сергеевой [12] и др.), восходящий еще к «Поэтике» Аристотеля, где он обозначал вставку в драме между партиями хора: эпизодий – «целая часть трагедии между целыми хоровыми песнями» [1, с. 130]. Однако с уходом из драмы хора именно эпизодии (эпизоды) составляют основной текст пьесы.

В настоящее время понятие «эпизод» широко применяется при анализе не только драмы, но и эпоса. К основным признакам эпизода относят следующие: неизменность состава главных участников; единство времени и места; определенная тематическая завершенность, благодаря чему эпизоду можно дать название, например: «Вечер у Бергов» («Война и мир» Л. Н. Толстого), «Свидание Анны с сыном», «Каренин дает урок Сереже» («Анна Каренина»).

Именно эпизод следует признать той композиционной единицей (или макроединицей), в рамках которой могут сочетаться сцена (включающая диалоги персонажей), описание (атемпоральная пауза) и собственно повествование, т.е. рассказ нарратора, а также его рассуждение. Так, в эпизоде «Каренин дает урок сыну» [15, с. 95-98] можно выделить описание интерьера, портреты действующих лиц, рассказ повествователя, диалог персонажей. В совокупности они передают относительно завершенную часть сюжетного действия (объединенную условным заглавием). Часто (но далеко не всегда) эпизод выделен графически, например, занимает отдельную главу. Эпизоды обычно разделены сообщениями (резюме) повествователя, где применяется, если использовать термин П. Лаббока, панорамный способ изображения [22, р. 66].

Выразительна в эпизоде смена темпа повествования, переходы от сжатого резюме к подробному рассказу или сцене, сближающей эпос с драмой. Творческое использование автором всех возможных «слагаемых» эпизода создает особое художественное время, являющееся тонким инструментом воздействия на читателя-адресата. Показательно признание автора объемного романа «Семья Тибо» (1960) Р. М. дю Гара, долго колебавшегося, какую форму – драматическую или эпическую – избрать для своего произведения. В порядке эксперимента писатель представил один и тот же эпизод в двух вариантах – «в настоящем времени, в форме диалога» [10, с. 176] и «в обычной форме классических романов» [Там же]. В первом случае «персонажи были, бесспорно, более живыми, да и весь эпизод казался более ярким и выпуклым» [Там же]. Однако написанный текст «оказался в три или четыре раза длиннее второго варианта, хотя в последнем было сказано все существенное. Этот лаконизм давал тексту насыщенность...» [Там же]. И дю Гар предпочел форму классического романа, о чем никогда не жалел.

Выделенные Ж. Женеттом и другими аналитиками повествовательной прозы композиционные элементы в той или иной форме использовались издавна, однако в XIX-XX вв. границы между ними становятся весьма

зыбкими, они как бы «перетекают» друг в друга, образуя сложное единство. Термин «событие» как важнейшая категория сюжета углубляется, поскольку под ним стали понимать не только внешнее, но и внутреннее, ментальное действие; в эпоху реализма «понятие о событии приобретало образцовое осуществление в “воскресении” Раскольникова, во внезапном познании Левиным или Безуховым смысла жизни, в конечном осознании братьями Карамазовыми собственной виновности» [21, с. 16]. Психологическая проза сильно потеснила, начиная со второй половины XVIII в., насыщенные внешней событийностью, авантурные эпические жанры. Постепенно нарастала потребность в разработке инструментария, адекватного сложной и прихотливой структуре повествования.

Английский литературовед Перси Лаббок в работе «The Craft of Fiction» («Искусство прозы», 1921), используя рассуждения Генри Джеймса о «точке зрения» (point of view), различает два метода организации повествования: «панорамный», основанный на «рассказывании» (telling) истории повествователем, оценивающим происходящее, и «сценический», где автор «изображает» (showing) некоторый период в жизни героя, растворяясь в его точке зрения как очевидца [22, р. 66-67].

Сценический способ – это жизнь героя, протекающая в настоящем времени перед глазами читателя. Такая форма изложения событий в романе близка к драме, она характерна, в частности, для романов Г. Джеймса, и Лаббок явно предпочитает данный способ «панораме». О сближении романа и драмы писали также отечественные литературоведы, в особенности убедительно В. Д. Днепров, указавший как на изобилие «сцен» в романах Толстого, так и на постоянное «присутствие» автора, на «параллельное движение действия и повествования» [5, с. 255].

Панорамный способ изложения событий, по П. Лаббоку, – это резюмирующее сообщение, например, рассказ о прошлом героя. «Flaubert, as a matter of fact, gives us first a scene – the scene of Bovary's arrival at school, as a small boy; the incident of the particular morning is rendered; and then he leaves that incident, summarizes the background of the boy's life, describes his parents, the conditions of his home, his later career as a student. It is the way in which nine novels out of ten begin – an opening scene, a retrospect, and a summary» [22, р. 66-67]. / Флобер сначала дает нам сцену – приезд Бовари в школу маленьким мальчиком; изображен случай, произошедший в конкретное утро, но потом автор оставляет этот эпизод, резюмирует прошедшую жизнь мальчика, описывает его родителей, условия в его доме, его студенческую жизнь. Сначала сцена, затем ретроспекция или резюме – так начинается девять из десяти романов. (Здесь и далее перевод автора статьи – А. Д.)

Романы, анализируемые Лаббоком, – «Война и мир» Л. Н. Толстого, «Ярмарка тщеславия» У. Теккерея, «Мадам Бовари» Г. Флобера, «Приключения Гарри Ричмонда» Д. Мередита, «Послы» (а также повесть «Переходный возраст») Г. Джеймса, романы О. Бальзака, Ч. Диккенса, Ф. М. Достоевского, «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Панорамный метод изображения, по мнению ученого, преобладает в «Ярмарке тщеславия», где ведущая роль принадлежит нарратору (повествователю). Главной темой здесь является не жизнь определенного персонажа, а весь зажиточный Лондон: «the mass of life which Thackeray packs into his novel» [Ibidem, р. 96]

(«совокупность жизненных судеб, которые Теккерей вместил в свой роман»). Поэтому в романе практически нет сцен, основную массу текста занимают рассуждения, впечатления и воспоминания нарратора, то есть рассказа, а не показа.

В отличие от «Ярмарки тщеславия», «Анна Каренина» представляет собой, по мнению Лаббока, ряд эпизодов, где доминирует сцена: «the whole of the book, very nearly, is scenic» [Ibidem, р. 236] («практически вся книга состоит из сцен»). Но сценическое изображение может передавать восприятие не только персонажа, но и нарратора. Например, в «Мадам Бовари» одни эпизоды даны с точки зрения Эммы (например, изображение бала), другие же передают взгляд повествователя. Чтобы изобразить нравы маленького торгового города, где живет Эмма, её кругозор недостаточно, она не способна понять суть той среды, порождением которой сама является.

Термин «сцена», прежде всего, указывает на диалог персонажей, приближающий роман к драме; романы с преобладанием диалогов особенно привлекают инсценировщиков. Доминантой эпизода может быть, конечно, и рассказ повествователя о действиях персонажа (например, в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо); подобные произведения, не передающие ситуации общения героев, – не для драмы, которая «устремлена к изображению межличностных отношений» [8, с. 30]. Обычно же в романских эпизодах сочетаются рассказ повествователя и собственно «сцена», диалог героев.

Развитие «прямой» формы психологизма в литературе последних столетий позволяет выделить тип эпизода, где доминирует ментальное событие, где на первом плане – изображение самого процесса размышлений и переживаний героя. Под «прямой» формой психологизма имеется в виду «непосредственное воссоздание процессов внутренней жизни человека» [6, с. 14]. Именно эта форма – отличительный признак психологической прозы, в отличие от используемых еще в фольклоре других форм: «косвенной» («изображение внешних симптомов психологического состояния») и «суммарно-обозначающей» (т.е. краткого указания на то или иное чувство: он испугался, обиделся и т.п.) [Там же, с. 14-15].

При построении типологии эпизодов, на наш взгляд, резонно выделить такие разновидности эпизодов, как «сцена» (преобладает диалог) и «интроспекция», где на первом плане – «сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души, если выразиться определительным термином» [20, с. 34]. В обоих случаях знаком принадлежности к эпическому роду литературы остается речь нарратора (повествователя), окаймляющая другие «голоса», взаимодействующая с ними. Из двух выделенных типов эпизода полнее освещен в литературоведении эпизод-сцена. Между тем не меньшего внимания, в особенности применительно к психологической прозе, заслуживает другой тип, названный нами эпизодом-интроспекцией (от лат. introspectare – смотреть внутрь).

В таком эпизоде время и пространство ментального события обозначено конкретно, как и в сцене, но при этом часто указывается, что подобные мысли и раньше волновали героя, что они составляют привычный

в течение продолжительного времени комплекс его переживаний. Иначе говоря, интроспекция частично сходна с итеративом. Например: «... все прежде задержанные мысли вдруг столпились в её [Долли] голове, и она передумала всю свою жизнь, как никогда прежде и с самых разных сторон» (условное название эпизода-интроспекции – «Размышления Долли на пути в Воздвиженское») [15, с. 180]; «...она [Анна] опять с наслаждением стала думать о том, как он будет мучиться, раскаиваться и любить ее память, когда уже будет поздно» («Ночь Анны после первого дня в ссоре с Вронским») [Там же, с. 331].

Все же время и место раздумий и переживаний героя каждый раз мотивированы сюжетно: так, долгая дорога («четырёхчасовой переезд») в Воздвиженское к Анне и Вронскому располагают Долли к сопоставлению женских судеб (своей и Анны); мысль о мести Вронскому вынашивается в душе Анны в ситуации участвующих и почти беспричинных ссор с ним.

Отличие от сценического эпизода, в интроспекции нет диалога между персонажами либо он играет незначительную роль, являясь толчком для размышлений героя. Основное место занимает изображение мыслей и чувств персонажа, выраженное либо от третьего лица, либо с помощью внутреннего монолога (взятого в кавычки), либо в форме несобственно-прямой речи.

В «Анне Карениной» нет персонажа, мировоззрение которого полностью было бы созвучно авторскому. Даже Левин (Лёвин), казалось бы, герой автопсихологический, не является рупором идей автора: ведь герой проходит в романе тот путь, который для автора уже в прошлом. Характерна частая ирония повествователя при изображении Левина. Вспомним, например, эпизоды, где он ревнует Кити к Васеньке Весловскому. Для персонажа – это почти трагедия, для повествователя – повод с высоты своего опыта показать обыденность семейных конфликтов и склонность Левина драматизировать жизнь, в глазах окружающих его поведение комично.

На различие «идеологических» (по Б. А. Успенскому) точек зрения персонажа и нарратора указывает и его прямой комментарий к действиям, мыслям, чувствам героев. Особенно это ощутимо в эпизодах-интроспекциях, где очевидна руководящая роль повествователя, который сначала своими словами характеризует внутренний мир героя, а затем показывает его в развитии. Например, эпизод, где Левин, вернувшись в деревню, обдумывает свою прошлую и будущую жизнь (условное название эпизода: «Левин в Покровском после неудачного сватовства») [14, с. 101-103], начинается со слов нарратора о взгляде Левина на женитьбу вообще: «Любовь к женщине он не только не мог себе представить без брака, но он прежде всего представлял себе семью, а потом уже ту женщину, которая даст ему семью. Его понятия о женитьбе поэтому не были похожи на понятия большинства его знакомых, для которых женитьба была одним из многих общежитейских дел; для Левина это было главным делом жизни, от которого зависело все её счастье. И теперь от этого нужно было отказаться!» [Там же, с. 101]. Однако размышления героя постоянно сопровождаются намеками на то, что отказаться от своей мечты Левин не сможет.

Чтобы ярче показать внутреннюю раздвоенность Левина, нарратор использует прием сопоставления двух направлений мысли, обнажающий истинные стремления героя. Левин, читая книгу Тиндала о теплоте, замечает: «Ну хорошо, электричество и теплота одно и то же; но возможно ли в уравнении для решения вопроса поставить одну величину вместо другой? Нет» [Там же, с. 102]. В контексте его размышлений о женитьбе это значит: место Кити никто не может занять. Затем герой переходит от философских рассуждений к внезапной радостной мысли о семье. Это показывает, что Левин не сможет жить прежней, холостой жизнью: «Отлично! Выйти с женой и гостями встречать стадо... Жена скажет: мы с Костей, как ребенка, выхаживали эту телку» [Там же].

В этом эпизоде-интроспекции автор вводит одну из главных оппозиций, которая присутствует во всех сюжетных линиях романа – «новое/старое». К «старому» относятся и прошлое героя, и традиция, которой он следует, и религия. Однако опора на эти ценности не успокаивает героя, его тревожит и манит «новое» – современная философия, складывающиеся новые отношения между крестьянином и дворянином, новые орудия труда, возможный новый уклад жизни героя (трудовая жизнь с женой-крестьянкой). Эти разные системы ценностей вступают в борьбу в душе главного героя на протяжении всего романа. И в эпизодах-интроспекциях, посвященных Левину, «старая» система ценностей обычно побеждает над «новым».

Для примера возьмем эпизод, где героя охватывает «тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность» к миру крестьян (условное название эпизода «Левин на распутье») [Там же, с. 290-293]. Он хочет сменить «ту столь тягостную, праздную, искусственную и личную жизнь, которую он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь» [Там же, с. 290-291]. В ходе размышлений о том, «как сделать этот переход от старой жизни к новой», он называет «вздором» «прежние мечты семейной жизни», начинает думать о женитьбе на крестьянке. Однако параллельно с этими рассуждениями герой, встречающий утро в поле, засматривается на небо, где видит «странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков», неожиданно появившуюся. Пейзаж символизирует «полную победу света над тьмой» [Там же, с. 292]; так подготавливается повествователем неожиданная встреча героя с Кити, едущей в карете к сестре. «И всё то, что волновало Левина в эту бессонную ночь, все те решения, которые были взяты им, всё вдруг исчезло. С отворачиванием вспомнил свои мечты женитьбы на крестьянке» [Там же].

Здесь очевидна победа «старого» над темной новизной будущего. Такой же перелом в душе героя происходит и в конце романа, где Левин окончательно приходит к религиозному мировосприятию. Эпизоды-интроспекции спаивают воедино новое и старое, рассудочное и интуитивное.

Таким образом, роман строится не только как чередование сообщений и эпизодов (независимо от их типа), но и как смена эпизодов-сцен с эпизодами-интроспекциями.

Основные эпизоды-интроспекции изображают переходные, исполненные рефлексии моменты в судьбах главных героев – Левина и Анны. Первый такой эпизод в повествовании об Анне изображает её возвращение из Москвы в Петербург (условное название эпизода – «Анна в вагоне») [Там же, с. 106-108].

Размышления и мечтания главной героини романа также сопровождаются чтением, как и в эпизоде с Левиным, вернувшимся домой после неудачного сватовства, только она читает английский роман. В эпизод введены символические детали, которые будут в разных вариациях повторяться на протяжении романа, образуя так называемые «свободные» мотивы, то есть такие, которые не имеют непосредственного сюжетного значения, их можно опустить при пересказе событий [16, с. 121]. Сновидения Анны предвещают тревожные перемены в её жизни, они соответствуют её неясным предчувствиям, здесь совсем другая символика, чем в описании бессонной ночи Левина («Левин на распустье»). «На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее, или чужая? Что там, на ручке, шуба ли это, или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?» [14, с. 107].

Внутренняя борьба в душе Анны, вступающей в новую полосу жизни, окрашена в тона безвыходности, тревожной символики (мужичок, работающий над железом, тень и др.), предзнаменования смерти. В начале названного эпизода Анна хочет, чтобы жизнь текла по-старому: «Слава богу, завтра увижу Сережу и Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь, хорошая и привычная, по-старому» [Там же, с. 106]. Однако глубоко в душе она желает не «старого», а «нового», что доказывает чтение романа: «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить» [Там же].

Тема «нового» на протяжении всего романа будет многократно наполняться новым содержанием, фазы отношений Анны и Вронского отражают развитие сюжета, и внешним препятствиям сопутствуют изменения отношений между Анной и Вронским. Так, Анна отмечает незадолго до своей гибели холодность и даже враждебность Вронского к ней: «Но что-то новое теперь разделяет нас» [15, с. 281].

На протяжении всего романа во внутреннем мире Анны будут нарастать пересекающиеся символы смерти и раздвоения, одним из которых является многозначный мотив тени. Как комментирует этот мотив В. В. Савельева, «он символизирует теневой сюжет её [Анны] жизни, который она не может и не хочет удерживать в тайне. Тень – это юнгианский архетип её второго я. Тень – это воплощение ужаса смерти, это вестник из мира теней, то есть того, что находится по ту сторону жизни. Мотив тени в соотносительности с мотивами темноты, черноты, мрака, холода противопоставлен в романе мотивам света, огня, тепла» [11, с. 178].

Своей кульминации названные мотивы смерти, двойничества, безумия достигают в последних главах перед самоубийством главной героини романа, где её внутренний мир передан в основном как интроспекция [15, с. 318-349]; здесь можно говорить о цикле интроспекций, перетекающих друг в друга.

Незначительные диалогические реплики, вставленные в эпизод, являются фоном для развития переживаний героини. Эпизоду, открывающему цикл интроспекций, предшествует «итератив», в котором обозначен уже устойчивый конфликт между Анной и Вронским: «Раздражение, разделявшее их, не имело никакой внешней причины, и все попытки объяснения не только не устраняли, но увеличивали его» [Там же, с. 318]. В сознании Анны постоянно присутствует прошлое, будущего уже она не видит ни в своих отношениях к Вронскому, ни в отношениях с мужем и сыном. Сама героиня сначала смутно, потом всё яснее осознает глубинную основу конфликта, невозможность разомкнуть «круг», в котором оказалась. «И, увидав, что, желая успокоить себя, она совершила опять столько раз уже пройденный ею круг и вернулась к прежнему раздражению, она ужаснулась на самое себя» [Там же, с. 320].

Сюжетное время в этом цикле интроспекций останавливается. Анна хочет переехать в Воздвиженское, о котором она думает, «как об обетованной земле» [Там же, с. 326]. Также она ждет положительного решения от мужа о разводе. Однако ни тому, ни другому не суждено произойти. Деревня в данном случае является символом спокойной семейной жизни, где нет места ревности. Длительные интроспекции, в которых передана точка зрения героини, перемежаются с короткими сценами, только подливающими масла в огонь, бушующий в душе Анны, ревнующей Вронского. Так подготавливается страшная развязка.

Мотив ревности, сопутствующий мотиву любви, развивается во всех сюжетных линиях романа. Так, в начале произведения ревность сжигает душу Долли, которой изменил муж. Далее ревность мучает Левина, следящего за беседой Весловского с Кити. Это же чувство настигает и Кити, приревновавшей мужа к Анне. Однако все эти переживания не исчерпывают внутреннего мира героев, а в случае с Левиным даже комичны. Только ревность Анны к Вронскому – трагическое, безрассудное, безумное стремление удержать любовь. Именно этот мотив преобладает в интроспекциях седьмой части романа.

Роль нарратора в передаче внутренней борьбы Анны сведена к минимуму. Он практически не комментирует её мысли и чувства. Так намечается переход писателя к форме «прямого» психологизма, которую позднее американский психолог У. Джеймс назовет «потоком сознания» [4, с. 131]. «Прямому» психологизму Толстого соответствуют и новаторские приемы его «косвенного» психологизма, в частности, неоднократно проводимые параллели между состоянием внутреннего мира героя и динамикой портрета, символикой пейзажа, вещей и пр. Толстой «с неподражаемым искусством пользуется... обратной связью внешнего и внутреннего», ему свойственно, по Д. С. Мережковскому, «ясновидение плоти» [9, с. 74-75].

В целом эпизоды-интроспекции занимают значительное место в повествовательной структуре романа «Анна Каренина». Они, в совокупности с «эпизодами-сценами», составляют крупный план изображения, и эти замедления темпа, контрастирующие с резюме (краткими сообщениями), ускоряющими повествование, неизменно вызывают сопереживание и восторг читателя.

Список литературы

1. **Аристотель.** Поэтика / пер М. Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М.: Гослитиздат, 1978. 184 с.
2. **Бахтин М. М.** Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
3. **Бахтин М. М.** Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
4. **Джеймс У.** Психология. М.: Педагогика, 1991. 367 с.
5. **Днепров В. Д.** Идеи времени и формы времени. Л.: Советский писатель, 1980. 600 с.
6. **Есин А. Б.** Психологизм русской классической литературы. М.: Флинта, 1988. 250 с.
7. **Женетт Ж.** Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. / пер с фр. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 944 с.
8. **Костелянец Б. О.** Лекции по теории драмы. Выпуск 1 (1976) // Костелянец Б. О. Драма и действие. М.: Совпадение, 2007. 504 с. С. 27-215.
9. **Мережковский Д. С.** Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 619 с.
10. **Писатели Франции о литературе:** сб. ст. / пер. с фр. М.: Прогресс, 1978. 472 с.
11. **Савельева В. В.** Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазуши, 2013. 520 с.
12. **Сергеева Е. Е.** Эпизод (из истории термина и понятия) // Сравнительное и общее литературоведение / под ред. проф. Л. В. Чернец (отв. ред.), проф. Н. А. Соловьевой, доц. Н. З. Кольцовой. М.: МАКС Пресс, 2010. Вып. 3. С. 125-131.
13. **Тодоров Цв.** Поэтика / пер. с фр. // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 37-113.
14. **Толстой Л. Н.** Анна Каренина // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейн.): в 90 т. М. – Л.: РГБ, 1928-1958. Т. 18. 557 с.
15. **Толстой Л. Н.** Анна Каренина // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейн.): в 90 т. М. – Л.: РГБ, 1928-1958. Т. 19. 520 с.
16. **Томашевский Б. В.** Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
17. **Успенский Б. А.** Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
18. **Хализев В. Е.** Теория литературы. М.: Академия, 2013. 432 с.
19. **Чернец Л. В.** Эпизод // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. И. А. Овчинина. М.: Кострома – Шуя, 2012. С. 492-493.
20. **Чернышевский Н. Г.** Детство и отрочество. Сочинение графа Л. Н. Толстого. Военные рассказы. Сочинение графа Л. Н. Толстого // Чернышевский Н. Г. Литературная критика: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 2. С. 32-45.
21. **Шмид В.** Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
22. **Lubbock P.** The Craft of Fiction. L., 1921. 277 p.

ON THE EPISODES-INTROSPECTIONS IN LEO TOLSTOY'S NOVEL "ANNA KARENINA"

Desyatnikova Aleksandra Viktorovna
Lomonosov Moscow State University
desiatnikova_sas@mail.ru

The article analyzes the narrative structure of Leo Tolstoy's novel "Anna Karenina". Basing herself on the Western European and domestic works on the theory of narrative in general and the theory of episode in particular, the author emphasizes the importance of the typology of episodes. Along with the "episode-scene" dominating in the narrative structure of the novel "Anna Karenina", a significant place is occupied by the episodes, where the character's inner world is primarily depicted, and the plot is developed to a small degree or not developed at all. Such episodes the author proposes to call "episodes-introspections".

Key words and phrases: Leo Tolstoy; narrative structure; narrator; episode; typology of episodes; scene; introspection; artistic time.

УДК 82-95

В статье исследуются вопросы рецепции казанской критикой рубежа XIX-XX веков взаимоотношений народа и интеллигенции в произведениях А. П. Чехова, в частности рассматриваются типы народных учителей в прозе писателя, реальность изображенного в повести «Мужики», восприятие жизни в рассказе «Соседи», тип главного героя в пьесе «Чайка». Данный материал позволяет выявить специфику общественно-политических настроений провинциальных критиков и особенности казанской литературной критики.

Ключевые слова и фразы: рецепция; А. П. Чехов; Казань; провинциальная критика; народничество; интеллигенция; Волжский вестник; П. Перцов; Казанский телеграф; Камско-Волжский край.

Ершова Алина Андреевна
Казанский (Приволжский) федеральный университет
alina.e@mail.ru

**ВЗГЛЯД КАЗАНСКОЙ КРИТИКИ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ НА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ
 НАРОДА И ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ЧЕХОВА**

Конец XIX – начало XX века было временем противоречивых событий, происходивших в политической и общественной жизни России. Это не могло не отразиться на литературной критике тех лет. Как отмечал