

УДК 821.161.1

**В. В. Мароши**

*Новосибирск, Россия*

**СОН НИКОЛЕНЬКИ  
В МЕТАНАРРАТИВЕ РОМАНА «ВОЙНА И МИР»  
Л. Н. ТОЛСТОГО**

Анализируется последний эпизод романа «Война и мир», сон Николеньки Болконского, в контексте метанарративной концентрации основных фабульных мотивов, архетипа самоутверждения личности в европейской истории, метатекстуальных символов ткачества, эстетического совершенства и материнской любви.

*Ключевые слова:* сон, нарратив, метанарратив, фабула, история, символика.

Наррацию и метанаррацию в романе «Война и мир» мы будем рассматривать не только как собственно повествование, но в более широком, структуралистском смысле – как изображение события, темпоральную структуру [1, с. 13]. В таком понимании метанаррация выступает в качестве особого рода сверхфабулы, отражая самые существенные черты событийности произведения или группы произведений. Ситуация сна, в которой, как правило, изображаются ирреальные события или ситуации, часто выступает как фабульная перспекция, предвосхищающая наиболее значимые поступки героев или положения, в которые они будут помещены.

Сон Николеньки Болконского и его «послесоние», рефлексия пробудившегося персонажа, играют особую роль в фабульном мире романа. Они завершают его «историю» (XVI глава первой части эпилога), претендуя на сведение воедино всех его важнейших сюжетных линий: в ментальном событии сна и его осмыслении участвуют сам подросток, Пьер, умерший Андрей Болконский, дядя Николай Ростов. Таким образом, сон Николеньки становится и «мета-аналепсисом», в терминологии нарратологической теории Ж. Женетта [2], основных событий романа и намечает неосуществленный в фабуле «метапролепис» того, что может произойти с этим и другими персонажами (восстание декабристов, возможное участие в нем Пьера и Николеньки).

*Мароши Валерий Владимирович* – доцент, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Виллюйская, 28, Новосибирск, 630124, Россия, maroshi@mail.ru)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 2. С. 39–46.

© В. В. Мароши, 2016

Автор, как это и характерно для сюжетных линий героев в «Войне и мире», предпочитает скрыться за точкой зрения персонажа, еще не вступившего в историю, но уже воображающего свою роль в ней. Уже в ранней прозе Толстого часть функций комментирующего автора была передана персонажу-сновидцу: это и рефлектирующий герой-рассказчик «Истории вчерашнего дня» и герой повести «Детства». Придуманный последним «страшный сон» о смерти и похоронах матери сюжетно реализуется, как будто его сон, а не авторская интенция управляет повествованием.

Итак, нарративного эксплицирования в этом сне не происходит, метанарратив истории, который был перенесен автором в «философские» главы романа, остается имплицитным, имеющим значимость для группы персонажей. Между тем события сна соотнесены с самым началом европейского историографического нарратива, ориентированного на особую роль «значительной личности в истории» – «Сравнительными жизнеописаниями» Плутарха («Он видел во сне себя и Пьера в касках, – таких, какие были нарисованы в издании Плутарха. <...> Я только об одном прошу Бога: чтобы было со мною то, что было с людьми Плутарха, и я сделаю то же. Я сделаю лучше» [3, с. 717–718]<sup>1</sup>. Детально неприятие Толстым «плутарховской» литературной традиции, связанной с героизацией исторических деятелей и существенно повлиявшей на становление Наполеона, рассмотрено в статьях французской славистики П. Карден<sup>2</sup>.

Заметим, что функция сновидений в образной системе произведений русских классиков – Достоевского, Тургенева, Толстого – в последние годы стала предметом пристального внимания отечественных литературоведов. В толстоведении интерес к роли снов в художественном мире писателя ведет свое начало с новаторского исследования конца 1940-х годов саратовского литературоведа И. В. Страхова «Психология литературного творчества», которое было переиздано в 1998 году. В 1990-е годы литературные сновидения Толстого интерпретировались с символично-религиозной («Сокровенный Толстой» Б. Бермана), психологической (В. И. Порудоминский), интертекстуальной (Л. Кацис, С. Л. Савченко), мотивно-тематической (Ю. Г. Семикина) точек зрения – в сцеплении с другими важнейшими для писателя темами и мотивами. Наконец, закономерно, что самым распространенным аспектом рассмотрения литературных снов в романной прозе Толстого стала их «поэтика» и «философия» (В. В. Савельева). В американской славистике (И. Паперно и др.) сон у Толстого рассматривается в ряду других проявлений онейрического как особый тип «приостановки» или отмены неизбежной линейности наррации.

Наш подход к одному из наиболее часто анализируемых снов романа «Война и мир» буде построен на попытке соединения основ нарратологии с магистральной для отечественного литературоведения «психологией творчества» и образами русской религиозно-философской софиологии, символику которых, как нам представляется, содержит этот эпизод. В обоих последних контекстах наше толкование сна будет выходить за пределы метанарратива самого Толстого к архетипам творчества вообще и к символике религиозной картины мира. Итак, помимо того, что метанарратив должен быть особо выделенным фабульным эпизодом, он должен содержать имплицитный комментарий ко всей фабуле данного текста, в нем могут быть найдены и символы творческого эйдетизма (Текста, Книги). Роман «Война и мир», как мы знаем, принадлежит к тем текстам, в которых и поставле-

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

<sup>2</sup> См., например: Карден П. Плутарховская традиция в романе «Война и мир». URL: <http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000031/st025.shtml> (дата обращения 10.01.2016).

ны предельные для литературного текста задачи, что не может не сказаться и на всех элементах этого текста.

Нами уже была отмечена сильная позиция этого эпизода с точки зрения всего пространства текста – он располагается в концовке первой части эпилога, предвзявляя его вторую, философскую часть. Структурно концовки и начала всех композиционных подразделений текста, как мы знаем, тоже являются сильными позициями как бы второй степени. Сон претендует на образное обобщение тех художественно-философских аспектов романа, которые связаны с войной и ходом истории, и тем самым открывает перспективу философии истории «второго эпилога».

На первый план прежде всего выходит ретроспекция наррации, сводящая воедино сюжетные линии Пьера Безухова, Андрея Болконского, которые прямо («...с дядей Пьером...» (с. 717)), «они – он и Пьер...» (с. 717)) или через взаимотождествление («...Пьер был отец – князь Андрей...» (с. 717)) участвуют во сне. С точки зрения этого сна-аллегории главные персонажи романа – Пьер и Андрей – оказываются двойниками, несмотря на внешнюю непохожесть, разность темпераментов, увлечений, разные линии судьбы и пр. Это герои, которые стремятся к славе, к тому, чтобы вести за собой других, возглавлять движение вперед. Их лидерство иллюзорно, неслучайно используется пассивная конструкция: герои сна не двигают нити, а движимы ими, являются как бы ведомыми «куклами». Однако они довольно быстро сталкиваются с препятствием, «запутываются»: «Они с дядей Пьером *шли впереди* огромного войска. <...> Впереди была *слава*, такая же, как и эти *нити*, но только несколько *плотнее*. Они – он и Пьер – неслись легко и радостно все ближе и ближе к *цели*. Вдруг нити, *которые двигали их*, стали ослабевать, *путаться*; стало *тяжело*. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе» (с. 717) <sup>3</sup>.

У князя Андрея стремление к славе в романе отрефлектировано самим героем и связано прежде всего с военной карьерой: «...что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне *не страшно*. ...я всех их отдам сейчас за минуту *славы, торжества над людьми*, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать, за любовь вот этих людей [4, с. 331]; «...дорожу этой таинственной *силой и славой*, которая вот тут надо мной носится в этом тумане [4, с. 331]; «*Я жил для славы*. (Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы.) Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя» [4, с. 482]; «Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы, – говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном белом свете дня – ясной мысли о смерти. – Вот они, эти грубо намалеванные фигуры, которые представлялись чем-то прекрасным и таинственным. *Слава*, общественное благо, любовь к женщине, самое отечество – как велики казались мне эти картины, какого глубокого смысла казались они исполненными! И все это так просто, бледно и грубо при холодном белом свете того утра, которое, я чувствую, поднимается для меня» (с. 211); «...туда-то я буду послан, – думал он, – с бригадой или дивизией, и там-то со знаменем в руке *я пойду вперед* и сломя все, что будет пред мной (с. 343); «Глядя на знамя, ему все думалось: может быть, это то самое знамя, с которым мне придется *идти впереди войск* (с. 343). Итак, положение впереди «огромного войска» из «нитей», лишенных конкретного антропоморфного облика, – это

<sup>3</sup> Здесь и далее в цитируемом тексте, если не указано иное, курсив наш. – В. М.

метапозиция определенного типа героев, мечтающих о своей славе в истории и войне.

Ведь и сугубо «штатский» герой Пьер тоже ведет свое «войско»: «Это было продолжение его самодовольных рассуждений об его успехе в Петербурге. Ему казалось в эту минуту, что он был призван *дать новое направление* всему русскому обществу и всему миру» (с. 716).

К славе и власти стремится кумир прошлого Андрея и Пьера – Бонапарт, да и, с точки зрения автора, любое другое известное лицо европейской истории, действующее в своих эгоистических интересах: «В Африке над безоружными почти жителями совершается целый ряд злодеяний. И люди, *совершающие злодеяния* эти, и в особенности их руководитель, уверяют себя, что это прекрасно, *что это слава*, что это похоже на Кесаря и Александра Македонского и что это хорошо» (с. 662); «...не могут противопоставить наполеоновскому идеалу *славы и величия*, не имеющего смысла, никакого разумного идеала» (с. 663).

Другой смысл «славы» в романе – коллективный, это слава скромных персонажей, действующих во имя национальных целей: «– Благодарю всех за трудную и верную службу. Победа совершенная, и Россия не забудет вас. Вам *слава вовеки!*» (с. 606); «Денис Давыдов своим русским чутьем первый понял значение той страшной дубины, которая, *не спрашивая правил военного искусства*, уничтожила французов, и ему *принадлежит слава* первого шага для узаконения этого приема войны» (с. 54); «И маленький, тихенький Дохтуров едет туда, и Бородино – лучшая *слава русского войска*» (с. 524). Поэтому в конечном счете слава как целенаправленное деятели персонажей в истории амбивалентна, зависит от стратегии актанта.

Войско Наполеона в романе с точки зрения своих предикатов – это войско из сна Николеньки: «В тот же вечер дворовый человек, пришедший из Боровска, рассказал, как он видел вступление *огромного войска* в город» (с. 524) (ср. во сне: «...впереди *огромного войска*»). «Огромность» войска во сне не только характеризует масштаб тщеславия героев наполеоновского типа, но и, как «слава», несет амбивалентный смысл. «Огромность» размеров для автора признак истинной исторической и вообще всякой жизни, которую не может охватить и понять современный ему историографический нарратив: «Эти историки из всего *огромного числа признаков, сопровождающих всякое живое явление*, выбирают признак умственной деятельности и говорят, что этот признак есть причина» (с. 726); «Всякое исполненное приказание есть всегда одно из *огромного количества неисполненных*» (с. 748); «...*история из огромного количества подлежащих ей явлений*, всегда представляющихся в зависимости от свободы и необходимости, должна вывести определение...» (с. 750). Огромная сеть косых линий-паутинок – впечатляющая аллегория той «бесконечной связи причин» (с. 756), с которой столкнулся в повествовании об истории автор и его герои.

Особая «плотность» славы во сне («...несколько плотнее») представляется нам развертыванием аллегории славы в аспекте ее плотской, телесно-предметной сущности. Подобный признак («плотный») используется в повествовании в батальном пейзаже и портретах персонажей из военной среды: «Русские *плотными* рядами стояли позади Семеновского и кургана...» (с. 146); «Пуфф! – вдруг виднелся круглый, *плотный*, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и бумм! – раздавался через секунду звук этого дыма (с. 236); «Полковой командир был пожилой, сангвинический, с седеющими бровями и бакенбардами генерал, *плотный* и широкий больше от груди к спине, чем от одного плеча к другому (с. 141). Этимон слова «плотный» в этимологическом словаре раскрывается как «содержащий *много плоти* (в малом объеме)» [5, с. 344]. По-видимому,

«плотность» славлюбивого эгоизма предвосхищает известные инвективы плотского начала, животной жизни в этике позднего Толстого.

Загадочный цвет славы и линий, ведущих к ней («белые косые линии») во сне мотивирован внутри текста романа военной символикой: «белым» в повествовании маркированы портреты и описания всех военачальников и солдат: «...рука государя в белой перчатке... белый плюмаж его» [4, с. 308]; «...он снял перчатку с красивой белой руки» [4, с. 342]; «Кто-то проехал со свитой на белой лошади и что-то сказал» [4, с. 243] «Несколько батальонов солдат в одних рубахах... как белые муравьи, копошились на этих укреплениях» (с. 216).

В лирике Пушкина, как известно, наиболее ценимой Толстым, мотив славы прочно ассоциируется как с путем героя в истории, так и, в особенности, карьеры Наполеона: «...слепая славы страсть, // Ты, жажда гибели, свирепый жар героев» [6, с. 235]; «...ропот гордой славы» [6, с. 237]; «Да, слава в прихотях вольна. // Как огненный язык, она // По избранным главам летает» [6, с. 485]; «...от блеска им начатой славы» [6, с. 502]; «Одна скала, гробница славы... // Там погружались в хладный сон // Воспоминая величавы: // Там угасал Наполеон» [6, с. 317]; «Тильзит надменного героя // Последней славою венчал» [6, с. 252]. Здесь метанарратив выходит за рамки романа в пространство «общих мест» русской и европейской литературы, связанных с биографией Наполеона, «наполеоновским сюжетом» русского и европейского романов, жанром античной биографии.

Итак, эгоцентричные герои во сне «ослабевают», «запутываются», а выходом из очередной тяжелой ситуации становится потеря героем формы, силы, твердости в ситуации слабости – ранения, близости смерти, душевного размягчения – или в столкновении с героями, отмеченными мотивами жалости, ласки, слабости (Кутузов, Марья Болконская, Каратаев): «Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец – князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его» (с. 717). То же бессилие в определенный «момент истины» чувствует и Наполеон, не случайно его состояние во время Бородинского сражения – первого препятствия на пути его славы – сравнивается со сновидением: «Да, это было как во сне... и человек во сне... чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека» (с. 254). Как уже говорилось, ситуация честолюбивого героя в столкновении с чужой силой или слабостью спроецирована в пространство метаистории.

«Косые линии» во сне Николеньки, с одной стороны, – аллегория привычного для эпохи воинского геометризованного порядка («Каждый генерал и солдат чувствовали свое ничтожество, сознавая себя песчинкой в этом море людей, и вместе чувствовали свое могущество, сознавая себя частью этого огромного целого».

С раннего утра начались напряженные хлопоты и усилия, и в 10 часов все пришло в требуемый порядок. На огромном поле стали ряды. Армия вся была вытянута в три линии» [4, с. 305]), с другой – линии движения истории, состоящей из бесконечного числа бесконечных малых частиц («Для истории существуют линии движения человеческих воль, один конец которых скрывается в неведомом, а на другом конце которых движется в пространстве, во времени и в зависимости от причин сознание свободы людей в настоящем» (с. 763)).

Еще более значимым в описании события сна является использование слова «составлены» («войско это было составлено...»). «Составленность» в языке повествования романа, дискурсе – это разного рода сложные проекты, схемы, планы, предумышления и абстрактные понятия, которые придуманы далекими от жизни персонажами (историками, юристами, полководцами, реформаторами) для защи-

ты от конкретности и непонятности ее непредсказуемого процесса: «Вместо того чтобы, определив в самих себе понятия о свободе и о необходимости, под *составленные определения* подводить явления жизни, – история из огромного количества подлежащих ей явлений, всегда представляющихся в зависимости от свободы и необходимости, должна вывести определение самих понятий о свободе и о необходимости» (с. 750); «Оно не только встречается на каждом шагу, но из последовательного ряда таких противоречий *составлены все описания* общих историков» (с. 725); «В области науки права, *составленной* из рассуждений о том, как бы надо было устроить государство и власть, если бы можно было все это устроить, все это очень ясно, но в приложении к истории это определение власти требует разъяснений» (с. 731); «Со стороны же русских так много говорили и писали про Березину только потому, что вдали от театра войны, в Петербурге, *был составлен план* (Пфулем же) поимки в стратегическую западню Наполеона на реке Березине (с. 616); «В Петербурге, еще до получения известия об оставлении Москвы, *был составлен подробный план всей войны* и прислан Кутузову для руководства, что Москва еще в наших руках, план этот был одобрен штабом и принят к исполнению (с. 487); «Кроме занятий по именьям, кроме общих занятий чтением самых разнообразных книг, князь Андрей занимался в это время критическим разбором наших двух последних несчастных кампаний и *составлением проекта об изменении* наших военных уставов и постановлений (с. 524); Ему хотелось высказать Долгорукову *свой, составленный им, план атаки* [4, с. 323]; «Диспозиция, *составленная Толем*, была очень хорошая. Так же, как и в аустерлицкой диспозиции, было написано...» (с. 489–490).

Однако если допустить, что «составленное» «огромное войско» соотносится не только с персонажным уровнем героев, претендующих на роль лидеров, но и с позицией автора-повествователя, komponующего свой текст, то некоторые детали пред-сна и сна могут получить иное объяснение, связанное с глубинными слоями психологии творчества. Обратим внимание на то, какая именно деталь – сломанные перья и сургучи с письменного стола дяди – связывает сон Николеньки с сюжетной ситуацией спора Пьера и Николая Ростова: «Мужчины пошли в кабинет, и Николенька Болконский, не замеченный дядей, пришел туда же и сел в тени, к окну, у *письменного стола*» (с. 705); «Всякое слово Пьера жгло его сердце, и он нервным движением пальцев *ломал* – сам не замечая этого – попадавшие ему в руки *сургучи и перья на столе дяди*» (с. 707); «Мальчик нагнул голову и тут в первый раз как будто заметил то, что он наделал *на столе*. Он *вспыхнул* и подошел к Николаю.

– Дядя, извини меня, это я сделал нечаянно, – сказал он, показывая на поломанные сургучи и перья» (с. 708); ср.: «И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

– Это вы сделали? – сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья» (с. 717). Так же в самом начале романа роль Анны Павловны Шерер как хозяйки салона не отменяет подспудной символики запуска текстильной машины романа, где автор играет роль Парки и «хозяина всей мастерской»: «Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению... <...> Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели» [4, с. 14–16]

В таком случае «нити» и «линии-паутины» из сна Николеньки символизируют процесс сотворения огромного черно-белого текста, Книги о войне, которая должна принести настоящую славу своему автору. По мере развертывания творческого дискурса он начинает «путаться» в ней, ему становится «тяжело», контроль над обширным текстом ослабевает. В латинском языке эта ассоциативная связь текста, замысла, нити и паутины сохранилась: «Tela [из *texla* от *texo*]

1) ткань; 2) паутина; 3) ткачество, ткацкое искусство; 4) ткацкий станок; 5) основа ткани; 6) выдумка, замысел, план» [7, с. 762]. Сломанные перья и сургучи – знаки не только деловой переписки дяди, но и неосознаваемого самим автором («сам не замечая этого») желания завершить бесконечный роман – ведь это его последние эпизоды.

Однако есть еще одна аллюзия, которая позволяет истолковать деталь сна как символ поэтического метанарратива. Это цитата на французском языке из дискурса другого персонажа, идиома «*fil de la Vierge*» (дословно «нити Богородицы»). – В. М.): «Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл *le fil de la Vierge*» (с. 717). Современный словарь толкует ее предметное значение, не раскрывая образной этимологии: «паутина (*летающая в воздухе во время бабьего лета*)» [8, с. 365]. В романе находим описание подобного «бабьего лета» осени 1812 года: «Погода уже несколько дней стояла тихая, ясная, с легкими заморозками по утрам – так называемое *бабье лето*. <...> На всем, и на дальних и на ближних предметах, лежал тот волшебного-хрустальный блеск, который бывает только в эту пору осени... все это неестественно-отчетливо, *тончайшими линиями* вырезалось в прозрачном воздухе» (с. 509). Однако для аллегорического сна временная и пространственная конкретность события несущественна. Батальная сцена с летящими паутинами-нитьями из сна Николеньки не очень похожа и на детально изображенный пейзаж из стихотворения Тютчева «Есть в осени первоначальной...» (1857): «Есть в осени первоначальной // Короткая, но дивная пора – // Весь день стоит как бы *хрустальный* // И лучезарны вечера... Лишь *паутины тонкий волос* // Блестит на праздной борозде» [9, с. 146]. Из «Записей» В. Черткова мы узнаем, что Толстой очень любил это стихотворение и считал его своего рода поэтическим шедевром: «Л. Н. – “И паутины тонкий волос блестит на праздной борозде”. Мне особенно нравится “праздной”. Особенность поэзии в том, что в ней одно слово намекает на многое» [10, с. 126].

На неустранимую загадочность образов сна Николеньки могло повлиять и представление биографического автора об эйдегичности, совершенстве одного из образов Тютчева, который разворачивается в некое тотальное целое (огромное войско – линии – нити – паутины). Однако в плане креативной рефлексии автора больше здесь схожего с пушкинским образом поэтического дискурса как армии, которой командует поэт: «Пушусь на славу! <...> А чтоб им *путь открыть широкий, вольный*, // Глаголы тотчас им я разрешу... Не бойтесь, мы не будем слишком строги... // Как весело стихи свои *вести* // Под *цифрами, в порядке, строй за строем*, // Не позволять им в сторону брести, // Как *войску, в пух рассыпанному боем!* // Тут каждый слог замечен и в чести, // Тут каждый стих глядит себе *герою*. // А стихотворец... с кем же равен он? // Он Тамерлан или сам *Наполеон*» [11, с. 137].

Последняя версия символики метанарратива – мифопоэтическая, а в контексте русской культуры – скорее софиологическая. Во французской культуре «нити Богородицы» называются так потому, что отсылают к ситуации заботы Матери о своем Сыне, ставшей темой нескольких живописных изображений. Это нити, которые прядутся на веретене и рассеиваются в воздухе Божьей Матерью над спящим младенцем-Христом. Возвращение персонажа к ощущению собственной мягкости, «бескостности», любви и ласке после краха его стремления к славе и власти можно интерпретировать как возвращение сироты к любящей и мудрой Матери, явленной здесь в облики Отца («Отец ласкал и любил его»). Это не умершая в родах «княгиня», а скорее растворенная в мире материнская любовь Софии.

Итак, в процессе истолкования сна персонажа нам пришлось использовать как фабулу, так и повествовательный дискурс романа для уточнения смысла некоторых неясных деталей. Тем не менее выход за пределы нарратива романа позволил расширить представления и о самом метанарративе в сторону эстетического и религиозного типов метаповествования, характерном для креативной сферы романа и традиций русской ментальности соответственно. Обобщающая роль метанарратива в сновидении персонажа складывается не только из «лабиринта сцеплений» событий и мотивов конкретного произведения, но и из соотношения символики сна с весьма широким пространством вненарративных текстов поэтического или религиозного дискурса.

### Список литературы

1. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 60–282.
3. Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Правда, 1971. Т. 3–4. 768 с.
4. Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Правда, 1971. Т. 1–2. 752 с.
5. Шанский Н.М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1971. 542 с.
6. Пушкин А.С. Соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила. М.: Художественная литература, 1985. 735 с.
7. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1986. 840 с.
8. Ганишина К. А. Французско-русский словарь. М.: Рус. яз., 1982. 912 с.
9. Тютчев Ф. И. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. 384 с.
10. Чертков В. Г. Записи (о Толстом) 1894–1910 // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. С. 119–129.
11. Пушкин А. С. Соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 2: Поэмы. Евгений Онегин. Драматические произведения. 527 с.

**V. V. Maroshi**

*Novosibirsk, Russian Federation*

### DREAM OF NIKOLENKA IN THE METANARRATION IN TOLSTOY'S NOVEL «WAR AND PEACE»

The article analyzes the final episode of the novel «War and peace», the dream of Nikolenka Bolkonsky, in the context of metanarrativ – as the concentration of the main thematic motifs of the novel, archetype of a ambitious personality in European history, metatextual symbolism of weaving, aesthetic perfection and maternal love.

*Keywords:* dream, narration, metanarration, plot, history, symbol.

*Maroshi Valerij V.* – Associate Professor, Doctor of Philology, Professor of the Chair of Russian Literature, Theory of Literature and Methods of Teaching Literature of Novosibirsk State Pedagogical University (28 Vilyujskaya Str., Novosibirsk, 630124, Russian Federation, maroshi@mail.ru)