

- ⁵ Там же. С. 38.
- ⁶ *Лебедев Ю.* Судьба человека и смысл его жизни в мироощущении Л. Н. Толстого // Литература в школе. 1991. № 1. С. 9.
- ⁷ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. Юбил. изд.: В 90 т. М., 1928—1958. Т. 53. С. 118.
- ⁸ Там же. С. 195.
- ⁹ Там же. Т. 55. С. 247.
- ¹⁰ Там же. Т. 53. С. 324.
- ¹¹ Там же. Т. 88. С. 166.
- ¹² Там же. Т. 53. С. 94.
- ¹³ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 3. С. 246.
- ¹⁴ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: Юбил. изд.: В 90 т. Т. 57. С. 181.
- ¹⁵ Там же. Т. 5. С. 196.
- ¹⁶ *Яковлева Е. Л.* Психология развития творческого потенциала личности. М.: Флинта, 1997. С. 100.
- ¹⁷ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 3. С. 425.
- ¹⁸ *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. Т. 12. С. 63. Примеры из художественных текстов приводятся по данному тому.
- ¹⁹ *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Вступит. ст. Н. Д. Тамарченко. Коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М.: Аспект-Пресс, 1996.
- ²⁰ *Яковлева Е. Л.* Психология развития творческого потенциала личности. М.: Флинта, 1997. С. 100.
- ²¹ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: Юбил. изд.: В 90 т. Т. 65. С. 195.

К. А. Нагина

“АНГЕЛ, РОЖДАЮЩИЙСЯ ИЗ ЗВЕРЯ.....”

К вопросу о природе человека в творчестве Л. Толстого

В настоящее время творчество позднего Толстого все чаще становится объектом самых разнообразных исследований: последнее десятилетие характеризует волна устойчивого внимания к религиозно-философским сочинениям писателя, его произведения 1880—1900-х гг. оказались в фокусе пересечения интересов философов, психологов, педагогов, богословов. Подобная тенденция вполне закономерна — к этому располагает не только творческое наследие Толстого, но и его житейская и духовная биография. Едва ли найдется в русской литературе другой такой писатель, который бы обладал столь страстным стремлением быть понятым, как Лев Толстой. Помыслы его были поистине дерзновенны и грандиозны — свои духовные открытия и прозрения великий художник мечтал сделать достоянием всего чело-

вечества. Ведя борьбу “с невыразимым трагизмом тленности” (С. Цвейг), которая в силу непреложности законов бытия для всех живых существ должна закончиться неизбежным поражением, он все же сумел обрести разумное основание для светлого, если не сказать оптимистического, взгляда на жизнь. В силу необыкновенной страстности и стихийности природы, отмечаемой практически всеми исследователями и биографами, жизнь Толстого прочно и болезненно срослась с его религиозными построениями: по тонкому наблюдению В. В. Зеньковского, “это была настоящая тирания одного духовного начала в отношении ко всем сферам жизни”¹.

Стремление быть услышанным и понятым диктовало свою логику: писатель использовал самые разные жанровые формы, руководствуясь главной целью — включить в сферу своего притяжения как можно больше людей. Этим отчасти объясняется обращение Толстого к публицистическим и религиозно-философским жанрам — исповеди, трактату. Логическое и образное начало в творчестве Толстого постоянно взаимодействуют: интересующая писателя идея находит свое осмысление на уровне логическом и почти всегда одновременно подается в образном ключе. Отсюда ясно, почему ни философия, ни психология, ни богословие не в состоянии поддержать целостное представление о Толстом-художнике и Толстом-писателе. Соотнести специфику художественного и религиозно-философского типов мышления может только литературоведение, поэтому так важны современные концептуальные работы о Толстом.

Одной из главных и интереснейших проблем исследования остаются представления писателя о природе человека. Вопрос о том, что есть человек, какова его онтологическая природа и в чем смысл его бытия, оказывается в центре размышлений позднего Толстого и решается им прежде всего на страницах религиозно-философских трудов — “Исповеди”, трактатов “В чем моя вера”?, “О жизни”, “Царство божие внутри вас”, “Религия и нравственность”, “Христианское учение”. Но он же получает художественное решение — и здесь мы можем говорить о несовпадении в художественной структуре прозы теоретически-абстрактной концепции человека Толстого и логики художественного развития, приводящем как к синтезу логического и художественного, так и к случаям внутренней полемики, к незавершенности произведения, к спору и борьбе точек зрения автора, героя и читателя. Позволим себе усомниться в утверждении многих авторитетных ученых, в том числе М. М. Бахтина и

Б. М. Эйхенбаума, что “борьба Толстого за новую художественную форму” в 1880-е гг. кончается “повсюду победой моралиста над художником”². Художественное содержание повестей Толстого, написанных в эти годы, несводимо к идеям Толстого-моралиста, тем более, что писатель никогда не ставил идею в художественном произведении выше изобразительной стороны. Кроме того, и в поздний период он скорее чувство, чем идеи, считал главным стимулом правильной, подлинно нравственной жизни. Содержание повестей 1880-х гг. сложнее и богаче моральных идей их создателя, и если в религиозно-философских трактатах и публицистике Толстой говорит об изменении своих взглядов на бытие и человека, то в художественных произведениях идеи предшествующего периода находят свое органическое продолжение и развитие. Это напрямую касается и толстовских раздумий о природе человека, которая всегда казалась писателю двусоставной, полюсной, представленной “я” духовным и “я” эмпирическим. Рассмотрим, как проявляют себя эти начала в толстовском человеке.

Пьер Безухов, Василий Позднышев, Евгений Иртенев, отец Сергей. Ни в характерах, ни в миросозерцании, ни в жизненных целях этих героев Толстого не отыщется много общего. Кроме того, Пьера Безухова от трех других отделяет целая эпоха: эти персонажи принадлежат разным периодам творческой биографии писателя — до и после “перелома”. Однако все четыре героя испытывают сходное переживание: в определенный момент какая-то часть их “я” отказывается повиноваться рассудку, разум утрачивает способность контролировать ситуацию. Особенно ярко это проявляется в поведении Пьера Безухова и Василия Позднышева — они оба впадают в состояние аффекта, с некоторым удивлением обнаруживая в себе новую сущность, вернее сказать, существо, стремящееся как можно полнее проявить и выразить себя.

“Пьер чувствовал (курсив мой. — К. Н.), как что-то ужасное, безобразное *поднималось* в его душе”³. Подобное происходит и с Позднышевым: “Вдруг чувствую, что-то тяжелое, как камень, наваливается мне на сердце, и не могу дать себе отчета, что это <...> Боже мой! что тут *поднялось* во мне!” (12, 173). Это “что-то” коренится в “душе”, в “сердце”, т.е. в самих глубинах человеческого естества, в его “животно-стихийной”⁴ природе, вызывая чувство тревожности и психологического дискомфорта. Пьеру, внутри которого впервые в художественном мире Толстого заговорила эта тайная сущность, “было страшно”. С

этого момента мотив страха становится доминирующим; писатель с заслуживающей внимания настойчивостью упорно повторяет практически одну и ту же фразу: “что-то ужасное, безобразное поднималось в его душе” (5, 25); “что-то страшное и безобразное поднималось в его душе” (5, 26); “что-то страшное и безобразное, мучившее его во время обеда, поднялось и овладело им” (5, 27). Причина происходящего кроется в отношениях Пьера с женой Элен, которую он небезосновательно подозревает в измене. Долохов, практически уличенный в связи с ней, сознательно оскорбляет Безухова, провоцируя его гнев. Пьер пытается бороться сам с собой, но его волевые и нравственные усилия направлены не на подавление гнева — он просто старается не замечать провокационных реплик Долохова и ставшего свидетелем этой сцены Николая Ростова. В поведении героя Толстой подчеркивает покорность обстоятельствам, беспомощность и растерянность: Пьер, “вздыхнув, покорно встал”, “с своей доброй улыбкой обратился к Ростову”, “покраснел и отвернулся”; “опустив глаза, пил из своего бокала, не глядя на Долохова и не отвечая ему” (5, 27). Ростов мысленно называет Безухова “бабой”, и, действительно, на какое-то время это сравнение определяет характер поведения героя, что усиливает эффект неожиданности от его внезапного перерождения: “...зрачки его опустились <...> Он нагнулся всем тучным телом через стол. — Не смейте брать! — крикнул он <...> — Полноте, полноте, что вы? — шептали испуганные голоса <...> Бледный, с трясущейся губой, Пьер рванул лист” (5, 27).

Изменения в личности происходят как на физическом, так и на духовном уровне, что подтверждается второй сценой гнева Пьера. Виновницей вновь оказывается Элен.

Пьеру все также кажется, что противостоять этому “страшному и безобразному” возможно, лишь не замечая его: “Пьер робко через очки посмотрел на нее <...> робко взглянул на нее <...> — Гм., гм, — мычал Пьер, морщась, не глядя на нее и не шевелясь ни одним членом” (5, 35—36). В предчувствии неизбежного герой ведет себя, как заяц, “который, окруженный собаками, прижимая уши, продолжает лежать в виду своих врагов” (5, 35). Любопытно, что не только Пьеру, но и многим другим толстовским героям свойствен этот “комплекс зайца”⁵. В “Крейцеровой сонате” тоже нашла свое место проекция поведения Безухова: здесь в полном бездействии перед угрозой распада института брака пребывает все общество, как бы не осознавая истинного положения дел (“И все знают это и притворяют-

ся, что не знают” (12, 137); “Ведь мы, мужчины, только не знаем, и не знаем потому, что не хотим знать...” (12, 138) и др.).

Чем сильнее нравственное оцепенение героев Толстого, тем неизбежнее то зло, от которого они прячутся. Однако зло — слишком общее, абстрактное понятие, далекое от конкретики, а в мире Толстого все имеет свои имена, все стремится к своему завершению и разрешению, к выявлению своей истинной сути. В конечном счете то, что скрывается в Пьере под маской “безобразного и ужасного”, должно явиться в своем настоящем обличье.

В третий раз Безухов испытывает описываемое состояние, когда пытается защитить Наташу Ростову от Анатолия Курагина. Вновь доминирует мотив страха, но в ощущениях толстовского героя появляется новая, очень существенная деталь: он начинает получать удовольствие от того, чего прежде так боялся. “Увлечение и прелесть бешенства” Безухов испытал впервые в ссоре с Элен — этому способствовало ощущение собственной силы, позволяющее упиваться властью над окружающими. В состоянии упоения “бешенством” он находится во время спасения молодой армянки от французских солдат. На этот раз картина несколько меняется: обращает на себя внимание отсутствие мотива страха: “Пьер был в том восторге бешенства, в котором он ничего не помнил и в котором силы его удесятерились <...> Пьер ничего не помнил из того, что было дальше <...> Пьер оглядывался вокруг себя налившимися кровью глазами и не отвечал. Вероятно, лицо его показалось очень страшно <...> Пьер был как пьяный. Восторженное состояние его еще усилилось <...> И он <...> торжественным шагом пошел между французами” (6, 411—412).

Испытывая “восторг бешенства”, Безухов совершает что-то похожее на подвиг — спасает женщину от мародеров. И в абсолютно таком же, совпадающем до мельчайших деталей, также названном “восторгом бешенства” состоянии Василий Позднышев совершает преступление — убивает собственную жену. Мотив страха/ужаса не просто остается неизменным, а усиливается: “Помню только, что у меня было сознание того, что готовится что-то страшное и что-то важное в моей жизни” (12, 187). Как и Пьер, Позднышев боится самого себя и своим поведением вселяет страх в окружающих людей. Во всех приступах бешенства Пьера наблюдается женское “присутствие” — соответственно Элен Безуховой, Наташи Ростовской и молодой армянки. Главная роль в ситуации с героем “Крейцеровой сонаты” тоже отведена женщине — его жене.

Нескрываемый страх читает Позднышев в ее глазах и в глазах пианиста Трухачевского, когда застаёт их наедине: “Я помню это выражение, потому что это доставляло мне мучительную радость <...> Это было *выражение ужаса* (курсив мой. — К. Н.) <...> Я никогда не забуду *выражение отчаянного ужаса* <...> На его лице было одно очень несомненное *выражение ужаса* <...> На ее лице было то же *выражение ужаса* <...> *Выражение ужаса* в его лице тотчас же сменилось выражением вопроса...” (12, 100). С необыкновенным упорством, намеренно сводя до минимума набор необходимых ему слов, Толстой все повторяет и повторяет одно и то же словосочетание. Воспользовавшись словами Д. С. Мережковского, можно сказать, что “он словно говорит читателям: вам кажется слог мой недостаточно изящным? Как будто я забочусь о слоге! Я говорю, что думаю — мысли мои сами за себя посто-ят”⁶. Чрезвычайная важность для писателя мотива ужаса в “Крейцеровой сонате” заставляет обратиться к контексту его творчества в целом.

Героям Толстого вообще свойственно испытывать сильные эмоции, и чувство ужаса среди них занимает не последнее место. “Ужасный”, “ужасно”, “ужаснуться” — этот словесный ряд оказывается в числе излюбленных выражений писателя. В состоянии ужаса живет Иван Ильич Головин (“Смерть Ивана Ильича”); ужас охватывает замерзающего Василия Андреича Брежунова (“Хозяин и работник”); в “ужасном” положении находится Евгений Иртенев (“Дьявол”), но это все ситуации неординарные. Любопытно же другое — толстовские герои постоянно испытывают чувство ужаса в обыденной жизни. Вот всего лишь несколько примеров из романа “Анна Каренина”: Кити “ужаснулась своей бледности, взглянув в зеркало” (8, 57); на лице княгини Щербацкой “изобразился ужас, когда она увидела <...> одних Левина и свою дочь”; она же молится “с ужасом перед неизвестностью будущего” (8, 67) Кити; “Кити посмотрела на Вронского и ужаснулась” (8, 94) и др. Но среди всех этих вариаций состояния ужаса выделяется и особое, пограничное, строящееся на пересечении эмоций, в котором временами пребывают некоторые толстовские герои: им одновременно ужасно и радостно, страшно и весело. Именно в этих героях увидел Д. С. Мережковский “избыток животной жизни”, когда писал о все углубляющемся в творчестве Толстого сходстве человека со зверем. Тайна его заключена в общности “стихийно-животной” природы всех живых существ: есть в главных героях Толстого “что-то беспокоящее, тяжелое, смутное, даже как будто жуткое. Иногда

словно веет от них всех, даже от невиннейших девушек <...> лесным, звериным запахом <...> никогда нельзя быть уверенным, что из-за знакомого человеческого лица их не выглянет другое, чуждое, стихийно-животное.....”⁷. Вот это общее “стихийно-животное” лицо и “выглядывает” из таких разных толстовских героев в моменты гнева, что и ведет к совпадению их поведения. Это касается не только Безухова и Позднышева, но и “невиннейшей девушки” — Наташи Ростовой. Явить свое тайное “я” заставляет ее, как и в случае с первыми двумя героями, особа противоположного пола (в данной ситуации это Анатолий Курагин). “Блестящие и сухие” глаза Наташи, ее “злобный” взгляд, “злое” выражение лица, озноб и дрожь, то “злое усилие” (5, 372), с которым она вырывается из рук Марьи Дмитриевны, напоминают поведение Безухова и Позднышева. Но если она ведет себя как маленький затравленный зверек, то совсем иной “зверь” просыпается в герое “Крейцеровой сонаты”. В этой повести Толстой наконец обнажает суть происходящей метаморфозы: в “восторге бешенства” Позднышев становится “злым и хитрым” зверем.

“Животное скот, а человеку дан закон” (12, 126) — этими словами в начале повести старый купец остужает пыл дамы, возмущенной возможностью заключения брака между не любящими друг друга людьми. Высказанное совсем по другому поводу, суждение это напрямую связано с эпитафией. Слова из Евангелия от Матфея определяют закон, данный Христом человеку в отношениях мужчины к женщине: “А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем” (12, 123). Старик, однако, скорее имеет в виду закон бытовой, основанный на Домострое. Дальнейшее действие еще более расширит смысловые рамки высказывания — речь пойдет и о божественном, и о нравственном, и о юридическом законах. Но вот неожиданно в самом купце, так грозно и уверенно отделяющем животное от человека и невзначай сформулировавшем основную мысль произведения, вдруг проглядывает животная черта — “оскаливая два желтых зуба”, он становится похожим на старого пса. Что стоит за этой емкой художественной деталью: обнажает ли автор истинную суть именно этого персонажа или всех представителей рода человеческого? Тот же купец в свойственной народу манере прибегать к пословицам скажет: “Не верь лошади в поле, а женщине в доме” (12, 128). Это образное выражение откроет целый ряд уподоблений человека различным животным, по числу ко-

торых “Крейцера соната” не сравнится ни с одним другим произведением Толстого. Эти уподобления символичны, а своим происхождением обязаны как народной поэтической традиции, так и традиции литературной.

Сравнение женщины с лошастью вторично реализуется в мотологе Позднышева — он отнесет его к своей собственной жене: “Она была как застоявшаяся, раскормленная лошадь, с которой сняли узду” (12, 164). Традиционно и в западных, и в восточных культурах лошадь служила обозначением животной жизненной силы, скорости и красоты, отождествляясь “со стихийной силой ветра, бурь, огня, волн и текущей воды”⁸. Автор “Словаря символов” Д. Тресиддер отмечает, что лошади “часто ассоциируются с сексуальной энергией, порывами желания или вожделием, как на картине Фузели “Ночной кошмар” (1781) молодая девушка видит во сне, что лошадь с безумными глазами просовывает голову под полог ее кровати”⁹. У Толстого присутствуют оба значения этого символа, в контексте повести неразрывно связанные между собой.

Чаще всего в речи Позднышева звучит сравнение человека со свиньей: “свинья я был ужасная” (12, 143); “наша свиная связь” (12, 151); “эта свиная жизнь” (12, 164); “наше свинство” (12, 157) и др. И дело здесь не только в умалении духовного начала в человеке путем низведения его на уровень самого нечистоплотного и плодовитого животного. В преданиях индоевропейских народов на долю свиньи выпала весьма значительная роль, вернее, даже несколько ролей. Корень они имеют общий: “Как животное необыкновенно плодучее, — пишет А. Н. Афанасьев, — свинья поставлена в близкую связь с творческими силами весенней природы”¹⁰, оттого обретая враждебный человеку характер. Народ представляет бесов громко хрюкающими свиньями, что соответствует и христианской традиции: в притче об изгнании Иисусом из двух одержимых бесов последние входят в стадо свиней (Евангелие от Матфея, 8 : 28—34). Олицетворяя черта в получеловеческих, полуживотных формах, народное воображение давало ему свиной хвост и пяточок. По указанию наших старинных памятников, нечистые духи ездят на свиньях. Но свинья выступала и “символом материнства, плодовитости, процветания и удачи”¹¹. В “Крейцеровой сонате”, безусловно, реализуется первое значение, опять же связанное с враждебной человеку (с точки зрения Позднышева) стихией пола. В свете интересующей нас проблемы сосуществования “зверского” и “человеческого” в главном герое повести особенно обращает на себя

внимание демонический, бесовский характер символа, его связь со способностью дьявольской силы вселяться в человека. Эту тенденцию Толстой продолжает, заставляя Позднышева называть любовь “обезьяньим занятием” (12, 153): “Христианская традиция относится “к обезьяне” с большим подозрением”, — пишет Д. Тресиддер, — отождествляя ее с пороком, страстями, идолопоклонством и дьявольскими ересями”¹². Дальнейшее наблюдение подтверждает закономерность возникновения этого “дьявольского” мотива у Толстого.

И Пьер Безухов, и Василий Позднышев своим поведением напоминают зверя, запертого в клетке: как и он, герои испытывают неодолимую потребность в движении. Пьер “должен был опять вставать, двигаться, и ломать, и рвать попадающиеся ему под руку вещи” (5, 34); Позднышев “то ...вскакивал, подходил к окнам, то, шатаясь, начинал ходить, стараясь подогнать вагон” (12, 185). Потребность направить свою энергию на разрушение оказывается сильнее всех доводов рассудка и диктует свою логику поведения: “Пьер, схватив со стола мраморную доску с неизвестной ему еще силой, сделал шаг к ней (Элен. — *К. Н.*) и замахнулся на нее <...> Он бросил доску, разбил ее и, с раскрытыми руками подступая к Элен, закричал: “Вон!” — таким страшным голосом, что во всем доме с ужасом услышали этот крик. Бог знает, что бы сделал Пьер в эту минуту, ежели бы Элен не выбежала из комнаты” (5, 36). Подобное состояние описывает и Позднышев: “...мне страшно хотелось бить, убить ее, но я знал, что этого нельзя, и поэтому чтобы все-таки дать ход своему бешенству, схватил со стола пресс-папье, еще раз прокричав: “Уходи!” — швырнул его оземь мимо нее <...> я стал брать со стола вещи, подсвечники, чернильницу, и бросать оземь их, продолжая кричать: “Уйди! Убирайся! Я не отвечаю за себя!” Она ушла — и я тотчас же перестал” (12, 177). Свое глубинное “я”, жаждущее движения и разрушения, Позднышев именуется “зверем”. Однако сначала герой обнаружил его не в себе, а в своей жене и ее потенциальном любовнике: “Я увидел, что зверь, сидящий в них обоих, помимо всех условий положения и света, спросил: “Можно?” — и ответил: “О да, очень” (12, 172). “Зверь”, пробудившийся в них, повлек за собой пробуждение “зверя” в обманутом муже. Рассказывая о страшных приступах неконтролируемого гнева, в конце концов приведших к убийству “невинной женщины, жены”, всякий раз Позднышев говорит о “звере”: “Как вспомню про того зверя, который жил во мне тогда, ужас берет” (12, 174); “бешеный зверь ревности

зарычал в своей конуре” (12, 181); “я был как зверь в клетке”; “я сделался зверем, злым и хитрым зверем” (12, 188); “и зверь этот ревности навеки сидел бы у меня в сердце и раздирал бы его” (12, 189) и др.

Итак, зло наконец явлено в своем истинном обличье — “злого и хитрого зверя”.

Ещё Д. С. Мережковским было замечено, какое символическое значение имеет для “всей истинной религии Толстого” “тонкое, прозрачное, почти невидимое сравнение человека со зверем”¹³. Остается добавить, что в творческую эпоху “Крейцеровой сонаты” оно не только становится все более зримым, но и получает буквальное выражение.

Для Д. Мережковского “истинная религия Толстого” заключается в “бессознательном” стремлении писателя “найти в человеке “зверское”, чтобы “сделать зверское божеским”, вырастить его до “сверхчеловеческого, до божеского”, превратить “человека-зверя” в “Бога-зверя”¹⁴. Это подспудное желание, по мысли Мережковского, особенно проявлялось в эпоху “Казаков”, “Войны и мира” и даже “Анны Карениной”, когда Толстой не подчинял свободную стихию творчества жесткому диктату рассудка, когда “ночное небо” произведений отражало “бессознательную и ночную душу” их автора. Божественное благословение акта слияния “зверского” и человеческого автор книги о Л. Толстом и Достоевском увидел в красоте этого союза: “...и в страсти, и в буре, как всюду, где воля Его совершается, есть печать святости — красота <...> есть музыка и в хаосе самих диких звуков”¹⁵. Но вот метаморфоза Безухова и Позднышева опровергает эту концепцию, поскольку “зверь”, рождающийся в них, становится воплощением всего самого “ужасного и безобразного”.

“Темная сторона” человеческой природы открыто именуется “зверем” не только в “Крейцеровой сонате” — для философских и религиозных произведений Толстого это самая устойчивая метафора. Одновременно с “Крейцеровой сонатой” писатель работает над трактатом “О жизни”, где ведется речь о “животной природе” человека и его “разумном сознании”. Мысль о полюсной структуре человека еще более обнажается в трактате “Христианское учение”, в котором писатель заявляет, что “с одной стороны, человек есть животное и не может перестать быть животным, пока он живет в теле, с другой стороны, он есть духовное существо, отрицающее все животные требования человека <...> Человек хочет быть зверем или ангелом, но не может быть ни тем, ни другим <...> Он ни зверь, ни ангел, но ангел, рож-

дающийся из животного <...> Все наше пребывание в этом мире есть не что иное, как это рождение”¹⁶.

“Зверь” и “ангел” становятся атрибутом внутреннего мира человека; это символ, рожденный “поисками тайных соответствий мира материального и мира духовного”¹⁷. Само название трактата — “Христианское учение” — прямо отсылает к своему первоисточнику, который Толстой поясняет, растолковывает, — Евангелию. Мифологические образы “зверя” и “ангела” явлены в Откровении Святого Иоанна Богослова: “И стал я на песке морском и увидел выходящего из моря зверя с семью головами и десятью рогами: на рогах его было десять диадем, а на головах его имена богохульные” (13:1). Этот “зверь” наделен невероятной силой, могуществом и властью. “Зверь” — порождение бездны, “Ангел” — неба: “И увидел я <...> Ангела, летящего по середине неба, который имел вечное Евангелие, чтобы благословить живущих на земле” (14:6). “Ангел” раскрывает автору Апокалипсиса тайну “зверя”: “И сказал мне Ангел: что ты дивишься? Я скажу тебе тайну зверя <...> Зверь, которого ты видел, был, и нет его, и выйдет из бездны и пойдет в погибель” (17:7—8).

Образ зверя, как мы могли убедиться, возникает у Толстого в сугубо реалистическом контексте — в случае и с Пьером, и с Позднышевым, но связь его с текстом Откровения очевидна. В толстовских героях “зверь” тоже поднимается из “бездны”, из животного “я”; отправить его в “погибель” может опять же только сам человек, вернее, его разум, “разумное сознание”. Так, в состоянии аффекта Пьер лишен возможности руководить собой, однако Позднышев отдает себе отчет в совершаемых действиях. В этом и заключается кардинальная разница в поведении героев. Относительно Безухова Толстой замечает: “Пьер был в том восторге бешенства, в котором он ничего не помнил и в котором силы его удесят�ерялись” (6, 411). Позднышев же утверждает, что ни на секунду не утратил контроля над собой. Признание героя облачается писателем в форму широкого обобщения — он говорит не только и не столько о себе, сколько о людях, объединенных с ним одинаковым переживанием: “Когда люди говорят, что они в припадке бешенства не помнят того, что они делают, — это вздор, неправда. Чем сильнее я разводил сам в себе пары своего бешенства, тем ярче разгорался во мне свет сознания, при котором я не мог не видеть всего того, что я делал” (12, 192). “Разумное сознание никогда не спит в человеке, и если он осознает истинную цель своего бытия, то ангел может родиться из зверя”, — как будто говорит своему читате-

лю “поздний” Толстой, и мысль эта озаряется дневным светом его религиозно-философских трактатов. Но в “ночном небе” его художественных произведений очень часто “зверь” не позволяет родиться “ангелу”, потому что в спор за душу человека вступает весьма могущественная сила — “дьявол”.

В Откровении Святого Иоанна Богослова под именем “зверя” в образно-смысловой оппозиции “зверь” — “ангел” выступает Антихрист, который является воплощением Сатаны. Сатана — противник Бога, отвращающий человека от него. В Новом Завете, по мнению исследователей сакральных текстов, Сатана и дьявол — одно и то же существо. Дьявол обладает возможностью возыметь над волей человека страшную власть, он способен не только искушать его, но и вселяться в него, овладевая телом и подчиняя себе бессмертную душу. Когда человек не в состоянии справиться с дьявольской силой самостоятельно, он погибает в тщетной борьбе. “Да неужели я не могу овладеть собой? — задается вопросом Евгений Иртенев, герой толстовской повести “Дьявол”. — Неужели я погиб? Господи! Да нет никакого Бога. Есть дьявол. И это она. Он овладел мной. А я не хочу, не хочу. Дьявол, да, дьявол” (12, 154). После этих слов он, в зависимости от редакции, стреляет в себя или в овладевшего им “дьявола”, который видится ему в крестьянке Степаниде.

“Сомненье” и “плотская похоть” представляются “двумя врагами”, “двумя <...> дьяволами” (17, 357) другому толстовскому герою — отцу Сергию. “Боже мой! — скажет он, услышав за дверью своей кельи голос Маковкиной. — Да неужели правда то, что я читал в житиях, что дьявол принимает вид женщины”. Как бы отвечая на его мысли, она говорит: “Да я не дьявол <...> Я не дьявол, я просто грешная женщина” (12, 358). С “дьяволом” “плотской похоти” отец Сергей в этот раз справился, отрубив себе палец. Но впоследствии он все же поддается дьявольскому искушению: “Марья. Ты дьявол” (12, 374), — скажет он слабоумной купеческой дочке, прежде чем совершить грех прелюбодеяния.

Все метаморфозы, происходящие с толстовскими героями, имеют один общий источник — страсти, снедающие их, обостренные чувства любви/ненависти к противоположному полу, что приводит к подчинению духа плоти. Эта тема восходит к агиографической литературе, где борьба с дьявольскими искушениями является “общим местом” в жизнеописании святого. Как пишет В. Н. Топоров, исследуя русский феномен святости, каждая встреча с бесами “должна фиксироваться, и каждая победа

над духами зла нуждается в описании, ибо в противном случае любой другой, вступивший на праведный путь, не сможет своевременно опознать “врага” и тем более выйти победителем из встречи с ним”¹⁸. Среди страшных и опасных соблазнов, порожденных миром зла и воплощенных посланцами демонического мира, выделяются плотские. С точки зрения В. Н. Топорова, особенно часты и мучительны видения темных сил были у Преподобного Сергия Радонежского: “Даже на фоне других многочисленных житийных текстов, в которых описание искушений со стороны бесовских сил составляет своего рода “под-жанр”, используемый широко и охотно, эта история бесовских искушений и борьбы Сергия с ними не может не привлечь к себе внимания”¹⁹. Уязвимым местом Преподобного были молодость и здоровье его тела, как и у большинства толстовских героев. Сам дьявол “учел эту главную силу-слабость Сергия и направил свой удар именно на нее — диаволь же похотным и стрелами хотя уязвити его <...>Диавол считал “похотные стрелы” наиболее эффективным, может быть, даже беспрюгрешным орудием”²⁰. Что касается Сергия, то они не достигли своей цели, потому что “противу тьх преподобный чистотным и стрелами стреляше, стреляющих на мращь правья сердцем”²¹.

Полнота, преизбыток жизненной энергии неизбежно вызывает конфликт двух разнонаправленных сил, примирение которых исключается. Человек масштаба личности Сергия способен обуздать тело духом, не позволяя ему осуществить свою власть. Духовно слабый этого сделать не в состоянии, вот отчего, возможно, бесовские искушения плоти признаются в христианской аскетике одними из самых страшных и опасных.

Изначально принимая абсолютную реальность описываемых в житиях страхований темных сил, В. Н. Топоров предлагает и более рациональный, “другой ракурс, в котором ситуация выглядит иначе: все происходит только с Сергием, в нем самом, в его душе, где происходит внутренняя борьба, отражающаяся и на его телесном составе. Участники борьбы — сергиево “телесное” и сергиево “духовное”, мир в его худшие минуты и дух на его подлинной высоте <...>Такой ракурс может быть понят как иноязыковая версия того, что в религиозных текстах описывается как искушение святого бесовскими силами”²².

В рассматриваемых сюжетных ситуациях у Толстого реализуется христианская символика: его героям чудится, что “похотными стрелами” их искушает сам предводитель бесовской рати — дьявол, “проклятый психолог”, всегда избирающий самое вер-

ное орудие соблазна. “Зверь”, укорененный в глубинах плоти, откликается на его зов, проявляя себя в “восторге бешенства”, становясь “зверем ревности”, сокрушая живые тела живых людей, уничтожая самое себя.

Путь к тем печальным выводам, к которым приходит Позднышев в “Крейцеровой сонате” — “.....если цель человеческая есть то, что сказано в пророчествах, что все люди соединятся воедино любовью <...> то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Из страстей самая сильная, и злая, и упорная — половая, плотская любовь” (12, 146), — начался у Толстого еще в период “Войны и мира”, когда причинами рассмотренных нами метаморфоз, происходящих с его героями, становились страсти. Среди них были и ненависть, и гнев, и ревность, и даже высокое чувство негодования от сознания нарушенной справедливости, но все они проистекали из одного источника — чувства к противоположному полу. Говоря языком символов, плотская страсть становится одним из обличей того “дьявола”, искушению которого поддаются уже в позднем творчестве Толстого Евгений Иртенев и отец Сергей. И если человек, по выражению Позднышева, “сделался зверем”, не устояв перед соблазном, то этот “зверь” ничего общего не имеет с тем, в котором Мережковский видел символ всего природного, божественного, прекрасного и стихийного в творчестве Толстого, о котором так любовно говорил герой “Казак” дядя Ерощка.

В свете сказанного становится ясно, что позиция позднего Толстого, в “Крейцеровой сонате” призывающего к аскетической практике, максималистски заострена, но органична для всего его творчества в целом: степень контроля его героев над обуревающими их страстями в конечном счете и определяет, кто скрывается под общим для всех людей человеческим обличем — “человекобог” или “человекозверь”²³.

Пытаясь проникнуть в тайны природы разрушительной силы страстей, Толстой неизбежно должен был обратиться к проблеме взаимоотношений полов. Его искания в этой сфере были вписаны в контекст эпохи — русская философская мысль конца XIX — начала XX столетия тяготела к рассмотрению идеи Эроса в бытийном аспекте, связывая ее со стремлением человека к обретению целостности бытия, оттого оппозиция мужское/женское представлялась как отношение жизни/смерти, временного/вечного, конечного/бесконечного.

Воплощение идеи русского Эроса видно в работах Вл. Соловьева “Смысл любви”, В. Розанова “Люди лунного света”. “Пре-

бывать в половой разделенности — значит пребывать на пути к смерти”²⁴, — считал Вл. Соловьев. “Снятие” противоположности мужское/женское проходит разными путями: у Розанова — через соединение мужского и женского в половой любви, у Вл. Соловьева — в любви платонической. Но эти пути ведут к единой цели: преодолению смерти и достижению бессмертия.

В. Розанов, обзревая творчество позднего Толстого, увидел в нем проявление типа “содомита”, отмеченное “каким-то органическим, неодолимым, врожденным, своим собственным и не внушенным, отвращением к совокуплению”²⁵. Но мыслитель связывает его с христианством и “христианскому гнушению к полу” противопоставляет ветхозаветное признание его святости²⁶. Розанову претят толстовские ощущения греховной власти тела, стремление к воздержанию, совершенствование себя через самоограничение и самоотвержение, декларативно высказанные в Послесловии к “Крейцеровой сонате”.

Казалось бы, что наиболее близкой Толстому должна быть позиция Вл. Соловьева, умаляющая плотскую любовь и переносающая акцент на любовь духовную. В отличие от В. Розанова, облагораживающего первую, Соловьев, как и Толстой, отмечает на ней изначальную печать тления, влекущую к смерти: он обнаруживает, что “три естественных для человека в его <...> связи между полами” отношения — животное, морально-житейское, духовное — “осуществляются противуестественно, именно в отдельности одно от другого”, а “на первом месте в нашей действительности является то, что поистине должно быть на последнем, — животная физиологическая связь”²⁷. Это обстоятельство “делает любовь не только бессильною против смерти, но само неизбежно становится могилою любви гораздо раньше, чем физическая могила возьмет любящих”²⁸. В этом позиции авторов “Смысла любви” и “Крейцеровой сонаты” сходятся, чтобы в дальнейшем разойтись по разным полюсам.

В “истинной духовной любви”, каковой является только половая²⁹, Соловьев усматривает реальную возможность преодоления смерти через воссоединение целостности человеческого существа, идущее от первоначального единства Божия: начало активное, творческое — мужское — сливается с началом пассивным, воплощенным в образе совершенной Женственности, — в этом и состоит мистический смысл любви. Его-то и не признает Толстой-философ, в Послесловии к “Крейцеровой сонате” утверждающий, что человек создан исключительно для служения Богу и людям. Оно (служение) отягощается вступлением в брак, в

котором идеальными отношениями между мужем и женой являются отношения брата и сестры. В силу сказанного автор “Смысла любви” и называет учение Толстого “импотентным морализмом”³⁰, поскольку половую любовь тот пытается заменить иными формами, определяя в трактате “О жизни” отношения мужчины и женщины как чувство пристрастия, предпочтения одного объекта любви другому. Этому виду любви он противопоставляет любовь, понятую как “деятельность, направленную на благо других”.

Две повести о любви — “Дьявол” и “Крейцеров соната” — в какой-то мере представляют собой опыт перенесения теоретических представлений писателя в сферу конкретных человеческих эмоций, чувств и поступков. Этому способствует воплощение в художественной форме. Оттого в повестях так сложны соотношения образно-символической структуры и системы идей: Толстой-художник видит половую любовь несколько в ином ракурсе, чем Толстой-философ. И в “Крейцеровой сонате”, и в “Дьяволе” в центре внимания автора — вопрос о природе и характере стихии пола, где, по словам Д. С. Мережковского, “творческое начало жизни”, “новых рождений” соприкасается с “началом конца, смерти”³¹.

В “Крейцеровой сонате” герой Толстого наделен крайней формой недоверия к “животной личности” человека. Поэтому под сомнение попадает и основная форма бытия человека в обществе — брачный союз. Семейная жизнь четы Позднышевых является проекцией модели существования “животной личности” из трактата “О жизни”.

Полное неприятие половой любви, тождество плоти и смерти в “Крейцеровой сонате” традиционно объясняются противоречиями, которые были свойственны натуре самого писателя. Эта тенденция, идущая от Мережковского, Розанова и других, проявляется и в литературе о Толстом последних десятилетий. “Автобиографическое начало в повести очень значительно, — пишет современный исследователь “Крейцеровой сонаты”, — оно <...> разбросано в множестве подробностей, ярких и неприметных, явных и утаенных от первого взгляда, оно упрятано в подтекст, подчас, возможно, неосознанно в него врывается, на нем — самое существенное! — замешаны основные идеи “Крейцеровой сонаты”³². К автобиографическому началу В. Порудоминский относит и то, что всякое физическое падение смолоду воспринималось Толстым как падение нравственное³³. Поэтому “тема целомудрия, утрата которого решительно меняет нрав-

ственный облик человека, занимает важное место в духовных поисках Толстого и, соответственно, в его творческих замыслах”³⁴ (к ним относятся и планы романа “Четыре эпохи развития”, незавершенного рассказа “Святочная ночь”, сцена в “Записках маркера”, “Исповедь и т. д.; и противоречие между плотскими желаниями и собственным учением в зрелые годы, неоднократно отмечаемое самим Толстым и Софьей Андреевной в их дневниках). Столь же разноречива позиция Позднышева: на первый взгляд, герой целиком и полностью отвергает любовь, но художественная логика произведения говорит обратное. Именно вопрос о стихийном, иррациональном начале жизни оказывается в центре пересечения логической и образной линий повествования. Как бы подтверждением этому служит тот факт, что художественная ткань “Крейцеровой сонаты” изобилует образно-символическими мотивами, которые требуют соответствующего прочтения произведения.

Повесть наполнена звуками. Причем Толстого волнует эмоциональная окраска силы их звучания. Голос Позднышева раздается то “внушительно и приятно”, то делается “все более и более певучим и выразительным”, герой “вскрикивает”, “кричит”, “шипит”, “ревет”, “вопит”. Сила интонационного звукового оформления голоса Позднышева все нарастает и нарастает, достигая своей кульминации в сцене убийства, а затем — спадает, передаваясь, однако, его умирающей жене: “Ай! Ах! — очевидно, в бреду, пугаясь чего-то, закричала она”. Звуковым оформлением образа Позднышева служат “странные звуки”, которые на протяжении повести упоминаются около десяти раз, а в финале разрешаются рыданием и междометиями “У! У! У!..”, близкими крикам Ивана Ильича. Все они выражают эмоции, сопровождающие страсти, и носят символическую окраску. Звуковую окраску имеет и путешествие по железной дороге: поезд “свистит”, “дребезжит”, “погромыхивает”, и этим усиливается символическая нагрузка образа железной дороги, которая представляется Толстому в начале его творческого пути “нечеловечески машинальной и убийственно однообразной”. Затем в системе толстовских картин образ железной дороги продолжает укореняться с отрицательным знаком — “как образ чуждого мира, рубеж этого мира и дверь в него”³⁵. В “Крейцеровой сонате”, будучи соотнесенным с обличительным монологом Позднышева, он разрастается до символа страха перед наступающей европейской цивилизацией, наносящей непоправимый урон духовному началу в человеке. Страх перед железной дорогой, который

высказывает герой, переплетается в тексте со страхом, который он испытывает перед силой музыки: “Ох, боюсь я вагонов железной дороги, ужас находит на меня” (12, 185); “У!.. Страшная вещь эта соната... И вообще страшная вещь музыка” (12, 179). Причина этих страхов разнородна, но в основе своей едина — цивилизация, по мнению позднего Толстого, разрушительна. Железная дорога сковывает человеческие эмоции своей “нечеловеческой машинальностью”, ее воздействие носит раздражающий и принудительный характер, побуждает к поступкам, которые невозможно предугадать³⁶. Музыка также пробуждает неизведанные чувства в душе героев: она, рассказывает Позднышев, “заставляет меня забывать мое истинное положение... На меня по крайней мере вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор... сознание этого нового было очень радостно... Жену же я никогда не видал такую, какую она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла... Ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства” (12, 180—181).

В “действии музыки, так же как и страсти”, Д. Мережковский находит единую основу: оно “не нравственное, не безнравственное, не доброе, не злое — оно вне добра и зла, вне всяких нравственных законов: не оно под законами, а законы под ним; музыка делает его другим, меняет его природу <...> как будто музыка под обыкновенное, ограниченное, человеческое, настоящее “я” подставляет другое, чуждое, безграничное, не человеческое, ненастоящее, но, может быть, прошлое и будущее, вечное, истинное”³⁷. Стихийное начало, завораживавшее молодого Толстого, в 80-е гг. приобретает для писателя-моралиста характер разрушительной силы, разбивающей “вдребезги, по видимому, самые незыблемые исторические грани, потому что хочет все нового и нового, безграничного, сверх-естественного, сверх-исторического”, рождающей “радостное и страшное зрелище, сладострастную и кровавую игру Диониса”. Так, сравнение человека со зверем в “Крейцеровой сонате” повторяет, только с прямо противоположной смысловой нагрузкой, то же сравнение из “Казakov”, где “зверь для дяди Ерoшки не “скот” <...> не смрадное, бессловесное животное, не образ дьявола, а святая, “Божья тварь”; зверь “умнее человека”, “зверь знает все”. В “Крейцеровой сонате” же это “звериное” трансформируется в “стыдное, мерзкое, свиное”, унижительное для человека живот-

ное состояние”, потому что “все, что создано было творческим ясновидением” Толстого, “захотел он уничтожить своим сознанием”³⁸. Но даже через это представление о стихии у отягощенного нравственным опытом писателя сквозит затаенное восхищение ее красотой, изначальностью: бетховенская соната одновременно будит чувственность в жене Позднышева, являясь толчком к трагедии, и становится символом веры в лучшие начала человека, в возможность его нравственного возрождения.

Позднышев, следуя установленным обществом законам, отождествил “стихию” с чувственностью и похотью и начал отрицать ее пагубное, разрушительное начало. В ней же заложены и основы для любовного приобщения к жизни, столь же необходимого, сколь и разумного. Той “головной” схемы стремления к идеалу, которую построил для себя Позднышев после прозрения, недостаточно для понимания самой сути бытия, так как она замыкается в рамках холодной логики и останавливает движение жизни. В основе же ее лежит подмена широкого понятия “стихии” (интуиции, непосредственности, иррациональности) узким понятием чувственности.

В художественном мире повести музыка есть выражение чувства-стихии, воспринятого и трактуемого человеком в соответствии с его воспитанием, моральными нормами и нравственными установками, от которых и зависит, в какое конкретное чувство оно трансформируется. Показательно, что в Послесловии Толстой-теоретик становится на позиции той же “головной” логики, что и его герой. Это еще раз подтверждает мысль о многомерности позиции Толстого-художника.

Источник своих несчастий Позднышев обнаруживает в плотских желаниях, которые затемняли ему свет истинной жизни. Взамен им он выдвигает требования аскетизма. Героем отвергнута форма любви-пристрастия, но пустующее место не заменила никакая иная любовь. Он как будто забывает, что поддерживает идеал Евангелия: “Все люди соединятся любовью” (12, 146), но какой, и на чем она будет основана, герой не знает, потому что больше занят отрицанием, нежели созиданием какой-либо положительной программы. Он декларирует “идеал добра, достигаемый воздержанием и чистотою”, но забывает о необходимости определения деятельности, приближающей к нему.

Между созданием восьмой и девятой редакций “Крейцеровой сонаты” Толстой пишет повесть “Дьявол”. Работа над ней идет быстро, в две недели она окончена, хоть и не завершена вполне (об этом свидетельствуют два варианта повести: в одном ге-

рой убивает себя, в другом — стреляет в Степаниду). Казалось бы, идейная направленность двух повестей, написанных на одну тему и в одно время, должна сопрягаться, но существенное расхождение между ними чувствовал и сам автор (недаром он прячет рукопись под обшивку кресла у себя в кабинете — и прячет в основном от Софьи Андреевны, которая, прочитав повесть двадцать лет спустя, испытает вспышку ревности, причиной которой послужит образ Степаниды). В противовес мрачной, грубой, разрушительной, несущей смерть чувственности героев “Крейцеровой сонаты” возникает образ, поданный с прелестью, упоительностью крестьянских героинь времен “Казачков”: ее “черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий “голомя”, тот же запах чего-то свежего и сильного, та же высокая грудь, поднимающая занавеску” (12, 219), преследуют Иртенева, ожидающего тайных греховных свиданий в “ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом” (там же). В Степаниде жена писателя угадает давнюю любовь мужа — яснополянскую крестьянку Аксинью. Три десятилетия спустя после “Казачков” автор “Дьявола” с былым волнением описывает подробности своей жизни: одна из сцен в повести, когда герой застаёт свою бывшую возлюбленную за мытьем полов, переключается с записями из дневника Софьи Андреевны, увидевшей Аксинью, когда ее прислали мыть полы в яснополянском доме.

Между художественной структурой и авторской логикой “Крейцеровой сонаты” выявляется противоречие относительно природы любви-стихии: первая ищет ее корни в сфере бессознательного, вторая настаивает на искусственном происхождении. В рассуждениях Позднышева это противоречие особенно обнажено. Он утверждает, что искушенная женщина “знает, что наш брат все врет о высоких чувствах — ему нужно только тело... но всякая невинная девушка знает это *бессознательно*, как знают это животные” (12, 139) (курсив мой. — К. Н.), и тут же опровергает сам себя: “я пришел к убеждению, что это не *естественно*. Спросите у детей, спросите у неразвращенной девушки” (12, 145) (курсив мой. — К. Н.). Искусственному, “систематическому разжиганию плоти” (12, 139) служат “эти джерси мерзкие, эти нашлепки на зады, эти голые плечи, руки, почти груди” (12, 141), “избыток поглощавшейся... пищи при праздной жизни” (12, 140). Указанное противоречие никак не разрешается в повести, но постепенно отходит на задний план повествования, уступая место мысли о необходимости аскетического отречения от плоти ради “соединения души человеческой с

Богом и другими существами”³⁹. Эта идея выражена и в эпиграфе — те, “кому дано”, в состоянии сами сделать себя “скопцами для царства небесного” (12, 123). Иными словами, борьба плотского и духовного начал должна завершиться победой последнего. Это особенно реально, если вслед за Позднышевым признать неестественное происхождение стихии плотской любви. Человеческий дух, пройдя моменты крайнего своего падения и оскудения, выходит из борьбы с “дьяволами”, терзающими его, победителем.

Теперь снова обратимся к мотиву дьявольских искушений. Уже в “Крейцеровой сонате” власть плоти принимает очертания не только образа-символа “зверя”, но и образа “дьявола”: “какой-то дьявол, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения”; “не в сифилитическую больницу я сводил бы молодого человека, чтобы отбить у него охоту от женщин, но в душу к себе, посмотреть на тех дьяволов, которые раздирали ее!” (12, 186). В повести “Дьявол”, судя по названию и по идейной направленности, этот образ уже имеет самодовлеющее значение: в ней половая страсть однозначно признается естественной, природной, а зов пола оказывается не одолимым ни усилием воли, ни разумом. Плотская любовь предстает в образе “дьявола”, коварного и хитрого, рожденного вместе с человеком, толкающего его, казалось бы, на невинные поступки, за которые потом приходится расплачиваться непомерно высокой ценой. Человека поэтизируют, и он действительно способен переживать поэтические трансформации — таковы и сама Степанида, и описание встреч с ней. Поэтому-то все страсти дано победить человеку, но похоть — труднее всего.

Две повести демонстрируют случай внутренней полемики, порождающей в “Крейцеровой сонате” синтез логического и художественного, а в “Дьяволе” приводящей к незавершенности произведения. Образно-символическая система последнего утверждает, что если стихия страсти глубоко естественна для природы человека, то борьба с ней становится подчас безуспешной, так как превращается в борьбу человека против самого себя и направлена на самоуничтожение. “Тут разными путями, — пишет Д. С. Мережковский, — Л. Толстой и Достоевский подошли к одной и той же неисповедимой глубине пола, где творческое начало жизни, новых рождений, соприкасается с “началом конца”, смерти”⁴⁰. По Мережковскому, Толстой и Достоевский едины в одном: именно в глубине пола “зверское сопри-

касается с человеческим, дьявольское с божеским: тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей”⁴¹. Наиболее яркой иллюстрацией этому утверждению и служит неоконченная повесть Толстого, в которой сливаются религиозный и метафорический смысл великой борьбы Бога с Дьяволом, в которой писатель-философ так и не сделал последнего шага к обожествлению плоти, а лишь усугубил смертность, разрушительность сущности ее, не захотев разумом признать, “что “небо вверху и небо внизу” — одно и то же небо, что тайна плоти и тайна духа — одна и та же тайна”⁴².

Повествование в “Дьяволе” ведется от третьего лица, как это традиционно для Толстого. К герою повести, Евгению Иртеневу, автор относится гораздо более снисходительно, чем к герою “Крейцеровой сонаты”. В его художественные задачи уже не входит ни жгучее самообличение героя, ни раскрытие порочности жизни всего общества, хотя “драма Иртенева — это вовсе не “история одной души”, построенная исключительно на личных психологических мотивах. Это социально-психологическое обобщение, которое заставляет читателя соотнести происшедшее, его причины с существующим в настоящем положении вещей, дать оценку происходящему — более того — вовлекает читателя в действие, в решение судьбы героя”⁴³. В “Дьяволе” Толстому нужен порядочный, нравственный, всеми любимый молодой человек, чья плотская привязанность к крестьянке Степаниде, с которой сошелся он “не для разврата, а только для здоровья”, глубоко естественна.

Тот факт, что героиня, вызвавшая столь сильную, стихийную страсть, оказывается крестьянкой, весьма показателен, поскольку “особенное, мощное, вместе эстетически восторженное, чувственное отношение Толстого к природе, к неумиряющей прелести окружающего мира, сливалось в его душе с таким же любовным, эстетическим, проникновенным чувством к крестьянину, тому “естественному” человеку, который благодаря постоянной связи с природой, единственный во всем разнообразии человеческих особей, является как бы целой и полноправной ее частью”⁴⁴. В этом будто светится воспоминание писателя о Марьяне, героине “Казаков”, чья плотская любовь облагораживалась им за счет одухотворения плотского начала: “Муж Марьяны пропал без вести, — читаем мы в черновой редакции письма Оленина к товарищу, — она полюбила меня (слова “полюбила меня” были замазаны и было исправлено), она отдалась мне. И это неверно. Она не полюбила меня — избави бог от

этого мерзкого, изуродованного чувства: я мужчина, она женщина, я подле нее жил, я желал ее, она отдалась мне. И не она отдалась мне, а она приняла меня в свой простой, сильный мир природы, которого она составляет такую же живую и прекрасную часть, как облако, и трава, и дерево”⁴⁵. И Степанида — но уже как носительница разрушительного начала — действительно хороша: “В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась” (12, 216). Она безнравственна в свете этической проповеди Толстого, но здесь мы наблюдаем факт расхождения этики с эстетикой, возможный только для Толстого-художника. Мы не можем согласиться с мнением П. В. Николаева о том, что в “Дьяволе” “этическая оценка, имевшая особенно важное значение в толстовской концепции человека, становится определяющей в художественном изображении человека”⁴⁶.

По логике, диктуемой толстовской этикой, безнравственному началу, олицетворенному Степанидой, должно быть противопоставлено нравственное, связанное с женой Иртенева — Лизой Анненской, обладающей “способностью ясновиденья <...> души” мужа (12, 227), т.е. любящей в нем не только его плутское начало, но и душу. В их браке на первый план выступает духовная привязанность, иная не упоминается автором вообще. Степанида и Лиза должны олицетворять два противоположных начала: плоть и дух. Но что действительно интересно: добродетельная, любящая Лиза Анненская предстает в сравнении со Степанидой — “дьяволом” — слабой, безвольной и некрасивой. Кроме того, Лиза совершенно не приспособлена к материнству, которое Толстой считал основным общественным и нравственным призванием женщины. Слабый организм жены Иртенева не может выносить ребенка, беременность проходит тяжело, а когда после первого выкидыша ребенок все же рождается, берется кормилица. К месту придется здесь резко отрицательное отношение и самого Толстого, и его героя Позднышева к этому плачевному результату прогресса.

О беременности Стапаниды не говорится ни слова. Она появляется с красивым ребенком на руках, такая же здоровая и привлекательная: “... нарядная, в ярко-красном платке ... Баба идет быстро, бодро, и на руке ребенок” (12, 225). И здесь не надо большой проницательности, чтобы заметить, как Д. Мережковский, что “несмотря на все умерщвления, вытравливания пола, от желания Анны уйти в пустыню к Марии Египетской до

желания Позднышева, чтобы люди, наконец, “перестали быть свиньями”, — этот голос дяди Ерошки, — голос истинной религии Л. Толстого звучит, не умолкая, как мы слышали, сквозь все его произведения”⁴⁷. Но власть соблазна непредсказуема. Связь со Степанидой неожиданно для Иртенева выходит за рамки “необходимости для физической и умственной свободы”, и “дьявол” овладевает им: “Он чувствовал, что у него нет своей воли, есть другая сила,двигающая им; не нынче, так завтра, так послезавтра он все-таки погибнет” (12, 236). В борьбе с искушением все усилия Евгения тщетны, соблазн охватывает его с еще большей силой. Борения бессмысленны, “опять эти мучения, опять весь этот ужас и страх. И нет спасения” (12, 249).

Следуя своей концепции жизни, Толстой пытается внушить читателю излюбленную мысль: плотская любовь, любовь-пристрастие низводит человека на уровень животной личности, затемняет его сознание, заслоняет от него идеалы лучшей жизни — жизни разумного сознания, подчиняющего, одухотворяющего плотские желания. Человек, живущий жизнью животной личности, духовно мертв, он еще не родился к истинной жизни, но его раздирает противоречие: в своем стремлении к лучшему — этим объясняется авторский выбор героя лучшего из обычных людей — он видит, что жизнь его нехороша, но изменить ничего не может. Если в “Крейцеровой сонате” возможна победа разумного сознания в силу представления об искусственности страстей, то в “Дьяволе” борьба между плотью и духом крайне затруднена убеждением в их естественности, природности, неотделимости от человека. Это идейное различие повестей подтверждается и лишь частичным совпадением их эпиграфов. Вслед за общим для них обоих абзацем в эпиграфе “Крейцеровой сонаты” идет евангельская цитата, проповедующая стремление к воздержанию, целомудрию; эпиграф же “Дьявола” в последующей части имеет иную направленность: любой ценой уничтожь в себе соблазн, даже ценой гибели членов своих. “И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну” (12, 211). И как бы ни расходились идейно два варианта концовки повести, оба они соответствуют эпиграфу. В первом варианте финала Иртенев стреляет в себя, своей гибелью избавляясь от мучающего его “дьявола”, образ которого вспыхивает в его сознании, ассоциируясь со Степанидой. Во втором варианте финала он преступает все божеские и человеческие законы — убивает Степаниду

и сходит с ума. Так все его тело оказывается “вверженным в геенну”, чему соответствует и мотив сумасшествия, введенный в эту развязку.

Не завершенное автором произведение вызывает к себе интерес исследователей именно загадкой своей незавершенности. Вряд ли резкая утрата интереса к начатой повести, вообще не свойственная Толстому, могла послужить тому причиной. Возможно, корни ее следует искать в отмеченной нами несоединимости эстетики и этики в творческом сознании писателя. По-видимому, толстовская концепция жизни и человека в “Дьяволе” не соответствовала возникшим в развязке повести жизненным ситуациям, подсказанным логикой художественного развития. Объективная невозможность воплощения идеала в действительности остановила писателя, который так и не отдал предпочтения ни одному из вариантов окончания повести.

“Дьявол” выражает сокровенную мысль писателя не просто о губительной власти над человеком бессознательных сил, а о возможности трагического исхода того поединка, в котором человек пытается подчинить плоть духу. И все же он должен попытаться остаться разумным существом. Эта идея явственно читается в двойном финале повести: лучше человеку физически уничтожить себя, нежели духовно деградировать, превратившись в полуживотное-получеловека, что, по мысли автора, неизбежно при подчинении разума страстям. Как бы Толстому ни хотелось разрешить все противоречия человеческой жизни и признать человека действительно духовным и разумным существом, жизнь не укладывалась в рамки теоретических определений, подлинно художественное произведение не терпело догматизма, в нем действовали законы, подчас не подвластные автору. Оттого так трагична судьба Иртенева, оттого так наглядны расхождения в идейной направленности двух толстовских повестей о любви.

В Послесловии к “Крейцеровой сонате” писатель высказал мысль о том, что главное людское заблуждение заключается в умышленном или неумышленном смешении “двух разнородных вещей — правила, предписания и идеала”. Полагая смысл человеческой жизни в рождении ангела из зверя, Толстой знал, что он, в силу крайней сложности природы человека, не может быть правилом или предписанием. Но писатель был уверен: он может быть идеалом. А идеал для художника и мыслителя, главный принцип жизни увидевшего в ее текучести, “только тогда идеал, когда осуществление его возможно только в идее, в мысли, когда он представляется достижимым только в бесконеч-

ности и когда поэтому возможность приближения к нему — бесконечна” (12, 202). В этой способности бесконечно стремиться к идеалу и состоит главное отличие и достоинство человека.

¹ *Зеньковский В. В.* История русской философии. Л., 1991. Т. 1. С. 201.

² *Бахтин М. М.* Статьи о Льве Толстом // Дон. 1988. № 10. С. 156.

³ *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 5. С. 25. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте в скобках, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

⁴ Выражение принадлежит Д. С. Мережковскому. См.: *Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский* // Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 92.

⁵ Многие толстовские герои изо всех сил стараются отгородиться от грозящей опасности, защититься путем незнания, поэтому “опускают глаза”, “закрывают лицо руками” и скрываются за всевозможные “покровы” и “ширмы”. Этот мотив характерен для всех периодов творчества Толстого. Муж больной барыни в “Трех смертях” закрывает “лицо руками” (3, 67), а сама она и все ее близкие повторяют этот жест, не желая принимать страшный факт совершающейся смерти (в рассказе сокрыт от героев и “лик Божий: “сокроешь лицо твое — смущаются” (3, 69). “Ширмами” отгораживается от действительности Иван Ильич Головин, не желая видеть ее, свою смерть: “и вдруг она мелькнула через ширмы, он увидел ее <...> она явственно глядит на него из-за цветов” (12, 88).

⁶ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 86.

⁷ Там же. С. 96.

⁸ *Тресиддер Д.* Словарь символов. М., 2001. С. 203.

⁹ Там же. С. 202.

¹⁰ *Афанасьев А. Н.* Древо жизни. М., 1982. С. 170.

¹¹ *Тресиддер Д.* Указ. соч. М., 2001. С. 325.

¹² Там же. С. 242.

¹³ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 323.

¹⁴ Там же. С. 329.

¹⁵ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 32.

¹⁶ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 39. С. 123.

¹⁷ *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 179.

¹⁸ *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 689.

¹⁹ Там же. С. 555.

²⁰ Там же. С. 556.

²¹ Там же. С. 556.

²² Там же. С. 560.

²³ Эти выражения отнесены к творчеству Л. Толстого С. Н. Булгаковым. См.: *Булгаков С. Н.* Человекобог и человекозверь // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 468.

²⁴ *Соловьев В.* Смысл любви // Соловьев В. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 493—548.

²⁵ *Розанов В. В.* Люди лунного света. Метафизика христианства. 2-е изд. СПб., 1913. С. 29.

- ²⁶ Там же. С. 14.
²⁷ *Соловьев В.* Указ. соч. С. 528.
²⁸ Там же. С. 536.
²⁹ С точки зрения Вл. Соловьева, родительская любовь, дружеские отношения, любовь к отечеству — все иные роды любви уступают половой любви, так как в основе их лежит неизбежный эгоизм. Подробнее см.: *Соловьев В.* Указ. соч. С. 510.
³⁰ Там же. С. 508.
³¹ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 330.
³² *Порудоминский В.* Предисловие к “Крейцеровой сонате” // *Человек.* 1993. № 2. С. 128.
³³ Там же. № 1. С. 154—159.
³⁴ Там же. С. 150.
³⁵ *Порудоминский В.* “С тех пор как я сел в вагон” // *Человек.* 1995. № 5. С. 151.
³⁶ См.: *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968. С. 318—321.
³⁷ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 328.
³⁸ Там же. С. 328.
³⁹ *Булгаков В.* Христианская этика. Систематические очерки мировоззрения Л. Н. Толстого. М., 1917. С. III.
⁴⁰ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 329.
⁴¹ Там же.
⁴² Там же. С. 107.
⁴³ *Николаев П. В.* Проблема нравственной ответственности в повести, “Дьявол” // Яснополянский сборник. Тула, 1984. С. 113.
⁴⁴ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 16. С. 165.
⁴⁵ *Порудоминский В.* Предисловие к “Крейцеровой сонате”. С. 118.
⁴⁶ *Николаев П. В.* Указ. соч. С. 113.
⁴⁷ *Мережковский Д. С.* Указ. соч. С. 333.

А. П. Гладышева

ПРИЖИЗНЕННЫЕ ИЗДАНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО В БИБЛИОТЕКЕ ВГУ

Книговедческая наука трактует понятие “прижизненное издание” как “произведение печати, вышедшее при жизни автора (часто при его участии)”*. Прижизненные издания выдающихся деятелей литературы занимают особое место в истории культуры. В них отражена воля автора относительно текста, оформления книги; они помогают увидеть автора глазами его современников. Прижизненные издания — это один из важнейших источников для научного исследования текста.

* Книговедение. Энциклопедический словарь. М., 1982.

© Гладышева А. П., 2003