

“МИНУТЫ ОСТАНОВКИ ЖИЗНИ” И СТРЕМЛЕНИЕ К ВОСКРЕСЕНИЮ (“ИСПОВЕДЬ” И ПОВЕСТИ 1880-х гг. Л. ТОЛСТОГО)

© 2005 К.А. Нагина

Воронежский государственный университет

В осмыслении феномена “поздний Толстой” необходимо исходить из представления о целостности творчества писателя, несмотря на отличающееся его исключительное жанровое и стилевое разнообразие. Публицистике и религиозно-философским сочинениям Толстого свойственны постоянные образы и мотивы, которые соприродны его художественному творчеству. Особый интерес в этом плане представляет соотнесение “Исповеди” с художественными произведениями 1880-х годов. Увидеть в “Исповеди” “миниатюрную модель всего позднего творчества Толстого” [1, 68-69] позволяет сама ее структура: образно-художественное начало в ней неизменно дополняет начало логическое, причем в некоторых случаях образы играют главенствующую роль.

Основу “Исповеди” составляет история духовного поиска ее автора/героя, описываемая при помощи ряда мотивов, важнейшим из которых становится мотив пути. Этот мотив реализуется в символическом плане и представляет собой следующую парадигму: владение тайной смысла жизни бессознательно (период детства, практически не затронутый в “Исповеди”, но восстанавливаемый по другим произведениям Толстого); утрата истинных ориентиров; движение по ложным ориентирам к ложным целям; “минуты остановки жизни”, осознание ложности избранного пути; просветление, возвращение к духовному “я”; начало движения к идеалу. Каждому этапу движения соответствуют определенные мотивы. Среди них мотивы физической и душевной болезни, сумасшествия; мотив горы/пропасти; мотив блуждания (сочетается с образом чащи/тьмы и сопровождается страхом смерти); мотив света/тьмы; мотив служения/прислуживания, получающий реализацию в образах хозяина/работника и связанный с мотивом здания/дома (иногда постоялого двора); мотив реки, связанный с движением по ложным/истинным ориентирам.

Из перечисленных мотивов основополагающими для Толстого являются мотивы дома и пути.

Теснее всего с мотивом пути смыкается мотив “остановки жизни”: “... на меня стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние... Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом?” [3, 115] Автор/герой “Исповеди” пытается преодолеть “мучительный разлад с самим собой”, стараясь продолжать движение жизни. Однако это становится невозможным: “Жизнь моя остановилась... Я мог дышать, есть, пить, спать и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил разумным <...> Истина была то, что жизнь есть бессмыслица” [3, 116-117]. Этот мотив в “Исповеди” получает и визуальное подкрепление, сочетаясь с мотивом горы/пропасти: “... как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме гибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти — полного уничтожения” [3, 117].

Мотив “остановки жизни”, как и пути, соединяет “Исповедь” с художественными произведениями Толстого — и с романом “Анна Каренина”, и с повестями 1880–90-х годов, и с романом “Воскресение”. Незаконченный рассказ “Записки сумасшедшего” полностью подчиняется мотиву пути: он может быть истолкован как путь, ведущий героя и читателя пока лишь к подступам к истине. Объединяет “Исповедь” с “Записками сумасшедшего” еще один существенный момент: “Исповедь”, как “Вступление к ненапечатанному сочинению”, в отличие от других религиозно-философских произведений Толстого, раскрывает именно движение к обретению нового миропонимания, но не сам идеал. “... Что я нашел истинного и к каким выводам пришел, — пишет Толстой, предваряя этими словами описание сна, замыкающего “Исповедь”, — составляет следу-

ющие части сочинения, которое, если оно того стоит и нужно кому-нибудь, вероятно, будет когда-нибудь и где-нибудь напечатано” [3, 163]. Трактаты “О жизни”, “В чем моя вера?”, “Так что же нам делать?” продолжают в этом плане “Исповедь”, объясняя смысл “истинной жизни”, наполняя идеал конкретным звучанием.

Герой “Записок сумасшедшего” также ясно осознает, почему его прошедшая жизнь была “бессмыслица”, но идеал еще не концептуализируется им: “Вдруг как что-то давно щемившее меня оторвалось у меня, точно родилось <...> И мне вдруг ясно стало <...> что нет и смерти, и страха, и нет во мне больше прежнего раздиранья, и я не боюсь уже ничего. Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть...” [2, 53].

Мотив пути реализуется в рассказе двояко: это и реальный путь, который проделывает герой, и символический, имеющий внепространственную динамику; при этом реальное движение наполняется символическим содержанием.

Первую поездку герой-рассказчик предпринимает в Пензенскую губернию, руководствуясь идеями обогащения. Изначальной целевой установкой становится желание “ехать не останавливаясь, только переменяя лошадей” [2, 45-46]. Герой вступает на этот путь в веселом расположении духа (“Поездка была для меня очень веселая. Слуга, молодой, добродушный человек, был так же весел, как и я” [2, 45]) и пребывает в нем весь “дневной” отрезок пути. С наступлением ночи ситуация меняется: задремав, Федор неожиданно просыпается — “испуганный, оживленный” (“оживленный”, “веселый” страх у Толстого всегда является предвестником пограничных, судьбоносных состояний). Вопросы о направлении пути тревожат героя: “Зачем я еду? Куда я еду?” — и сопровождаются наплывом страха смерти. “Испуганная оживленность” сменяется “скукой”, рождая образно-смысловую оппозицию “веселье/скука”. Слуге “хорошо и весело”, герою “скучно”, ему все “постыло”, “жутко было”. Он чувствует “усталость, желание остановиться”.

Этот отрезок топографического перемещения героя явно соответствует первому символическому этапу пути автора/героя “Исповеди”, заканчивающемуся “остановкой жизни”.

Эмпирическая остановка Федора, к которой он движется в темноте и “ужасно долго”, происходит на станции, в “белом доме”. Этот дом показался герою “до того грустным”, что ему “жутко даже стало”. “Заспанный человек с пятном на щеке”, тоже показавшимся Федору “ужасным”, проводит его в “мрачную комнату”, в которой “еще... жутче стало”. Дом/постоялый двор в творчестве позднего Толстого имеет различную семантику. В религиозно-философских произведениях с ним связа-

но несколько различных идей, в зависимости от которых он претерпевает трансформацию. Смыкаясь с традиционными представлениями, положительную семантику он имеет тогда, когда выступает символом лучшей жизни. В этом контексте дом чаще всего представляет собой искомую цель движения. Подобное значение дома реализуется и в “Исповеди”, и в “Записках сумасшедшего” — здесь дом связан с мотивом блуждания в чаще леса. Далее образ дома осмысливается Толстым как символ человеческого существования. В этой трансформации он близок к образу постоянного двора. Здесь выделяются два основных мотива: первый связан со строительством дома и символизирует “построение” человеком своей жизни, второй — с изображением Толстым картины жизни в доме/постоялом дворе, который принадлежит некоему доброму хозяину и символизирует человеческое бытие. Негативная семантика дома разворачивается в том случае, когда дом символизирует заведомо порочное мироустройство.

Локализованность в пространстве, обустроенность, отграниченность дома от внешнего мира несут явную отрицательную нагрузку, что идет в разрез с традиционной семантикой мифологемы дома: у героя вызывает ужас “чисто выбеленная квадратная комнатка” (особенно мучительно то, что она именно квадратная), окно с красной гардинкой, “стол карельской березы и диван с изогнутыми сторонами”, “красный огонь свечи и размер ее, немного меньше подсвечника”. Характер движения у Толстого соответствует характеру пространства, в котором оно протекает: в замкнутом пространстве прекращается. Эмпирически это выражается так: герой не по своему желанию останавливается в этой комнате, он вынужден лежать на диване, ему страшно встать и “сидеть в этой комнате страшно”, в ней “никого... не было и было темно”. Он стремится прочь из этого пространства, ищет выхода, поэтому выходит в коридор, также вписанный в дурную ограниченность дома: это пространство узкое, что особенно страшно, в нем стоит “узенькая скамья”. Ясно, что это узкое, длинное, замкнутое пространство несет особую образно-смысловую нагрузку: оно визуальное воплощает мотив “остановки жизни”. Во время второй поездки в Москву герой останавливается в гостинице в “маленьком номере” и, как только вступает в коридор, ощущает его “тяжелый запах”. Возвратившись из театра, он входит “в коридор с завернутой лампой” и его вновь охватывает “запах гостиницы”: “холод ужаса пробежал мне по спине” [2, 50]. “Я пожал товарищу руку и вошел в номер” [2, 50], — эта фраза заканчивает абзац: герой обречен, у него нет выхода, поэтому добровольно-принудительно вступает он в заранее известный кошмар. Дурная симметрия — узкие длинные ли-

нии — реализуется и в “узком размере” “продолговатого” маленького номера, “синих с желтыми полосками обоях” и перегородке, которая вызывает особенный ужас у героя.

Длинные узкие линии гибельного пространства смыкаются с образом железной дороги, а именно рельсов. Этот образ имеет эмпирическое и символическое наполнение: первую часть пути в Пензенскую губернию герой едет по железной дороге; перед поездкой в Москву он возвращается к прежнему укладу жизни: “...я жил прежде начатым, продолжал катиться по проложенным прежде рельсам прежней силой”. Движение в негативном топосе, символизирующем ложное массовое непонимание, инерционно, изначально неверно задано и автоматизировано. Герою необходимо сойти с накатанного пути, поэтому выход из эмпирического чужого дома (в обоих случаях это чужой дом — станция и гостиница) символизирует новый этап духовного пути, которому предшествовала “остановка жизни”, воплощенная в образе гибельного пространства.

Парадигма второй поездки полностью совпадает с первой: веселое состояние духа сменяется тоской, затем клаустрофобией, завершающейся ужасом смерти. Ужас смерти частично преодолевается молитвой (“Я стал креститься и кланяться в землю, оглядываясь и боясь, что меня увидят. Как будто это развлекло меня, развлек страх, что меня увидят” [2, 48]; “Я кланялся, читал все молитвы, которые знал, сочинял свои <...> Просите, и дастся вам, вспомнилось мне, и я просил. И в этом прощении я находил не утешение, а отдохновение” [2, 51]), а частично — возобновленным движением (“На воздухе и в движении стало лучше. Но я чувствовал, что что-то новое осело мне на душу и отравило всю мою прежнюю жизнь” [2, 48]; “На другой день я все силы употребил, чтобы покончить обыденкой все дела и избавиться от ночи в номере. Я не кончил всего и вернулся домой в ночь. Тоски не было. Это московская ночь изменила еще больше мою жизнь, начавшуюся меняться с Арзамасса” [2, 51]).

Подобная парадигма имеет место и в третьем эпизоде пути, но с отсутствием дома, который сменяет локус леса: “Кругом лес, не разберешь, где восток, где запад” [2, 52]. Заблудившийся герой останавливается, хотя понимает, что этого делать нельзя: остановка влечет за собой смерть, и на него находит “весь арзамасский и московский ужас, но в сто раз больше” [2, 52]. Следуют те же вопросы, на которые нет ответа, молитвы и поиск выхода: “Я дошел до охотников, мы вернулись домой. Я был весел, но знал, что у меня есть что-то радостное, что я разберу, когда останусь один” [2, 52]. Последний “выход” оказывается спасительным: радостное состояние удерживается у героя, с этого момента он начинает читать Священное писание

и приходит к тому состоянию духа, которое испытывал в детстве. Как и в “Исповеди”, происходит возвращение к началу. С описания того, как чувство обращенности к миру, сострадания людям и любви к ним “находило” на героя в детстве, Толстой начинает рассказ. Возвращение к истокам определяет и новое направление движения героя, которое и здесь остается “за кадром”. Так завершается движение героя из гибельного чужого дома к построению нового миропонимания. Рассмотренные мотивы реализуются и в других повестях Л. Толстого 1880-х годов — в “Смерти Ивана Ильича”, “Крейцеровой сонате”, “Хозяине и работнике”.

Особенно продуктивно мифологема дома реализуется в повести “Смерть Ивана Ильича”. Негативный топос, который связан сложным миропониманием героя, внутренне катастрофичен и враждебен Ивану Ильичу. Движение в его пространстве хаотично, стремление умирающего героя сводится к тому, чтобы придать движению логику и задать цель. Негативной семантикой наделен не только дом, но и тело Ивана Ильича, как один из вариантов закрытого пространства, “обитатель” которого ищет выхода. Главным жизненным интересом Головина становится обустройство нового дома — придание этому пространству упорядоченности, симметричности: “Глядя на гостиную, еще не оконченную, он уже видел камин, экран, этажерку и эти стульчики разбросанные, эти блюда и тарелки по стенам и бронзы, когда они все станут по местам” [2, 73]. Желание все расставить по местам, стремление к упорядоченности, в соответствии с которой каждой вещи предназначено свое место, приобретает у героя навязчивый характер, его расстраивает даже незначительное изменение установленного им порядка: “Он брал альбом, им составленный с любовью, и досадовал на неряшливость дочери и ее друзей, — то разорвано, то карточки перевернуты. Он приводил это старательно в порядок, загибал опять украшение” [2, 88]. Чужое Иван Ильич старается сделать своим — это касается и дома, и вещей. Большая часть вещей маркирована знаком “чужого” — Иван Ильич “покупал мебель, особенно из старья, которому он придавал особенный коммифотный стиль, обивку”; “В особенности ему удалось найти и купить дешево старые вещи, которые придавали всему особенно благородный характер” [2, 72]. “Чужое” пространство, несмотря на все старания героя, отказывается существовать “по правилам”, оно подчиняет Головина своему движению, которое хаотично: Иван Ильич влез на лесенку, “оступился и упал, но, как сильный и ловкий человек, удержался, а потом рассказывал, как он *“полетел”*” [2, 73]. Это падение привело к болезни. Теперь органы в пространстве тела ведут себя как вещи в доме, совершая не-

желательное движение, которому Иван Ильич пытается задать нужный вектор: почка *“оторвалась”* и *“блуждает”*, а он старается *“поймать эту почку, остановить, укрепить ее”* [2, 83]. В конечном итоге это движение принимает гибельный для героя характер: *“... жизнь уходит, уходит, а я не могу удержать ее”*. Визуальным воплощением подобного движения становятся два образа: первый, символический, уже воплощенный в “Исповеди”, образ горы; второй, связанный с бытовым планом жизни, образ лестницы. Лестница является примером перевернутого движения: героям кажется, что они восходят вверх (по общественной лестнице), а в бытийном плане это означает движение в обратном направлении. *“В общественном мнении, — осознает Иван Ильич, — я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь”* [2, 100]. Темп движения с приближением к финалу постоянно увеличивается: сначала жизнь *“уходит”*, Иван Ильич идет “под гору” *“равномерно”*, “а потом все чернее и чернее, и все быстрее и быстрее”, и вот она уже *“летит”*, и “летит” с ней Иван Ильич: *“...образ камня, летящего вниз с увеличивающейся быстротой, запал ему в душу. Жизнь... летит быстрее и быстрее к концу, страшнейшему страданию. “Я лечу...”* [2, 103].

Конечной точкой “полета” оказывается “глубокий” “черный мешок”. Ивана Ильича, уже затянутого в сферу смертельного движения, “все дальше просовывают и не могут просунуть”. Во сне, в котором первый раз появляется “черный мешок”, он вдруг подчиняется увлекающему движению — *“и вот он оборвался, упал, очнулся”* [2, 99].

В трагической реальности Головин тоже сначала сопротивляется “невидимой непреодолимой силе”, просовывающей его в черный мешок. Навязать свою логику движению он не в силах — “он не может спастись”. Единственно возможным исходом становится сознательное подчинение потоку: необходимо признать, что его собственное бытийное движение было бессмысленным, совершалось в ложном направлении. И здесь снова возникает образ “перевернутого движения”: *“С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление”* [2, 106]. Это озарение маркировано словом “пропусти”, которое Иван Ильич говорит вместо “прости”. Продуктивное движение в ситуации смерти — это движение не во внешнее пространство, а внутрь себя, — опять же к тому “подлинному” “я”, которое Иван Ильич отождествляет с собой-ребенком. Пространство, ранее представлявшее “черный мешок”, трансформируется: исчезают признаки “дома” — замкнутость, обустроенность, давящая узость границ. Неограниченность нового, возникшего внутри подлинного “я” простран-

ства, в которое наконец-то нашел выход толстовский герой, находит воплощение в символе света: *“...он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то”* [2, 106]; *“Вместо смерти был свет”*. Движение прекращается, как исчерпавшее себя: *“Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер”* [2, 107].

Неоднократно подчеркивает Толстой то физическое положение, которое занимает его герой: неверное направление его духовного движения кодируется позицией “ничком”, а в моменты кризисных, но плодотворных душевных переживаний Иван Ильич ложится “навзничь”. Когда он впервые осознает неизбежность смерти, то обдумывает историю своей болезни, лежа на боку. После мысли: “Неужели смерть?” — герой меняет положение: *“И в отчаянии, задыхаясь, он повалился на спину, ожидая сейчас же смерти”*. Так застаёт его жена: *“...он также лежал навзничь, стонал и смотрел перед собою остановившимся взглядом”* [2, 103]. За три дня до смерти *“он лег навзничь и стал совсем по-новому перебирать всю свою жизнь”* [2, 104].

“Исповедь” заканчивается описанием сна автора / героя. Он лежит на постели “на спине”, навзничь, посередине бездны. Взгляд вниз вселяет в него ужас — там, внизу, “бездонная пропасть”. Взгляд в верхнюю бездну приносит облегчение: *“...бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня”* [3, 165]. Этот сон, как и два положения Ивана Ильича, демонстрирует противоположность бытийных позиций: материального восприятия жизни, влекущего к неизбежной катастрофе, и духовного, обращаящего к жизни вечной. “Бездна неба” и пространство света, открывшееся Ивану Ильичу, безусловно, соприродны. Как и в “Исповеди”, так и в “Записках сумасшедшего” и “Смерти Ивана Ильича” искусственный, ложный миропорядок разоблачается и открывается идеал, который в этих произведениях не получает конкретного воплощения. И в дальнейшем он концептуализируется на смысловом уровне в произведениях нехудожественного порядка, а на уровне образном так и остается невоплощенным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Николаева Е. В. Духовный климат эпохи и художественный мир позднего Льва Толстого / Е. В. Николаева // Литература в школе. — 1997. — № 5. — С. 68–69.
2. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. / Л. Н. Толстой // — М., 1982. — Т. 12.
3. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. / Л. Н. Толстой // — М., 1983. — Т. 16.

Рецензент — А. П. Валагин.