

## ВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МЕТАФИЗИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Г. А. Ахметова

*Башкирский государственный университет*

Поступила в редакцию 26 января 2015 г.

**Аннотация:** условный, «беспредметный» образ в творчестве Л. Н. Толстого рассматривается как способ визуального воплощения метафизического. Символика прозы Толстого поставлена в связь с традицией православной иконописи, искусством зримого воплощения незримого. В стремлении приоткрыть завесу «непостижимого» Толстой порой достигает предельной экономии художественных средств. Условно-знаковая живопись писателя внутренне связана с его необычными вербальными экспериментами. Можно предположить, что «беспредметная» живопись Толстого, как и логически не оформленная речь его персонажей, приближают писателя к искусству XX века – модернизму, с которым он так гневно полемизировал в трактате «Что такое искусство?».

**Ключевые слова:** «беспредметный» образ, символ, метафизическое, икона, «снятие покровов».

**Abstract:** conditional, «pointless» image in the works of Tolstoy seen as a way visual embodiment of the metaphysical. The symbolism of Tolstoy's prose is supplied in connection with the tradition of Orthodox iconography, the art of the visible incarnation of the invisible. In an effort to lift the veil of «incomprehensible» Tolstoy sometimes reaches the limit of economy of artistic means. Conditionally sign painting of writer intimately connected with its unusual verbal experiments. We can assume that «aimless» painting Tolstoy as logically modern speech of his characters, closer the writer to the art of the twentieth century – modernism, which he angrily argued in his treatise «What is art?»

**Key words:** «pointless» image, symbol, metaphysical, icon, «removing the covers».

В стремлении узреть незримое Л. Н. Толстой нередко обращается к репрезентации метафизического, сверхчувственного мира в виде «беспредметных» визуальных образов. Эти образы близки к условному знаку, символу. Они могут иметь цвет и форму, но при этом лишены конкретно-предметного содержания, крайне субъективны и экспрессивны.

Рассказ «Записки сумасшедшего» (1884–1887) имеет автобиографическую основу. В письме к Софье Андреевне от 6 сентября 1869 года Толстой рассказал о случае, произошедшем с ним в Арзамасе: «Третьего дня в ночь я ночевал в Арзамасе, и со мной было что-то необыкновенное. Было 2 часа ночи, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии; но подобного мучительного чувства я никогда не испытывал, и никому не дай бог испытать» [1, 683]. Эти переживания писателя нашли отражение в незаконченном рассказе «Записки сумасшедшего».

Герой рассказа отправляется в Пензенскую губернию с тем, чтобы купить новое имение. В дороге он начинает дремать, но вдруг просыпается от вне-

запно охватившего его беспокойства. Подъезжая к Арзамасу, он решает сделать остановку, в надежде, что «станция, самовар и отдых» помогут развеять тоску. Но вид комнатки, в которую Федора поместили, рождает в нем жуткую, смертельную тоску: «Чисто выбеленная квадратная комнатка. Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой, – красной» [2, 47].

Герой Толстого пытается уснуть, но тоска не только не исчезает, а постепенно перерастает в ужас: «Как-то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать. Еще раз пошел посмотреть на спящих, еще раз попытался заснуть, все тот же ужас красный, белый, квадратный» [2, 48].

«Арзамасский ужас» имеет в рассказе визуальный образ, цвет и форму, но образ условный, «беспредметный». Героя Толстого болезненно угнетает вид красной гардины на белой стене. Он начинает читать молитвы, креститься, оглядываясь и боясь, что его увидят. При этом молитва его обращена не к иконе, которой как будто вообще нет в комнате. Взгляд героя настойчиво притягивает другой образ – красная гардина на белом фоне. «Гардинка» как будто занавешивает вход в иной мир. Это знак смерти, пустоты.

Существует глубинная связь между символизмом «беспредметной» живописи Толстого и искусством православной иконописи. Икона призвана узреть незримое, обнажить идеальный лик под материальной оболочкой. По словам П. А. Флоренского, автора «Иконостаса», лики святых на храмовом иконостасе – «видимые свидетели мира невидимого, – живые символы соединения того и другого (...)» [3, 542]. «Иконостас есть граница между миром видимым и невидимым (...) Иконостас есть сами святые» [3, 543]. «(...) икона напоминает о некотором первообразе, т.е. пробуждает в сознании духовное видение (...)» [3, 550].

Важнейшая особенность поэтики Толстого – дар духовного видения, то, что сам писатель определял как «снятие покровов». Выражение это характеризует живопись религиозного художника Михайлова в романе «Анна Каренина»: «Но делая эти поправки, он (Михайлов. – Г. А.) не изменял фигуры, а только откидывал то, что скрывало фигуру. Он как бы снимал с нее те покровы, из-за которых она не вся была видна; каждая новая черта только больше выказывала всю фигуру во всей ее энергической силе, такую, какую она явилась ему вдруг от произведенного стеарином пятна» [4, 42].

Подобное же выражение «снятие покровов» Толстой употребляет в романе еще раз, описывая роды Кити: «Как ни мало было неестественности и условности в общем характере Кити, Левин был все-таки поражен тем, что обнажалось теперь перед ним, когда вдруг все покровы были сняты и самое ядро ее души светилось в ее глазах. И в этой простоте и обнаженности она, та самая, которую он любил, была еще виднее» [4, 298].

По мысли Толстого, искусство призвано обнажить «ядро» души человека, проникнуть сквозь видимые «покровы» в незримый, умопостигаемый мир. Как верно заметил исследователь, цель искусства, согласно художественно-философским взглядам Толстого, «(...) не в показе красоты, а в предугадывании истины (...) Явление истины – *эпифания*, то есть зримое или слышимое проявление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной, внезапное озарение, когда в ставшем несущественном бытии засверкает что-то существенное (...)» [5, 376].

Так, описывая смерть князя Андрея, Толстой сравнивает его уход из жизни с пробуждением от сна, дающим возможностью заглянуть за таинственную «завесу»: «Но в то же мгновение, как он умер, князь Андрей вспомнил, что он спит, и в то же мгновение, как он умер, он, сделав над собою усилие, проснулся.

«Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!» – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он

почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его» [6, 70].

Условно-визуальные образы Толстого предстают как символы «бесконечного» и «неведомого» – метафизической сущности, не поддающейся логическому осмыслению и вербальному оформлению.

Толстой говорил, что в восприятии живописи цвет для него не играет решающей роли: «(...) для меня яркость красок не способствует, а мешает силе впечатления. Особенно я замечаю это на картинах. Я помню, я давно знал и любил «Тайную вечерю» Ге, а когда увидел ее на выставке, впечатление было значительно меньше. Яркие цвета мне просто мешали» (запись от 25 августа 1905 года) [7, 139]. Однако цвет и форма глубоко символичны в его описаниях, в особенности в живописании «непостижимого»

В романе «Война и мир» Петя Ростов накануне сражения зачарованно созерцает два пятна – красное и черное: «Петя должен бы был знать, что он в лесу, в партии Денисова, (...) что большое черное пятно направо – караулка, и красное яркое пятно внизу налево – догоравший костер, (...) но он ничего не знал и не хотел знать этого. Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть – глаз огромного чудовища. Может быть, он точно сидит на фуре, а очень может быть, что он сидит не на фуре, а на страшно высокой башне, с которой ежели упасть, то лететь бы до земли целый день, целый месяц – все лететь и никогда не долетишь» [6, 156–157].

Экспрессивно воспринятые цвета и формы таят страшный намек – предсказание или предчувствие. Красное пятно костра, на которое Петя смотрит ночью, оказывается роковым – именно в этом месте очень скоро Петя будет сражен пулей и упадет замертво на черную землю: «Лошадь, набежав на тлевший в утреннем свете костер, уперлась, и Петя тяжело упал на мокрую землю» [6, 161].

В романе «Война и мир» Толстой дает несколько символических портретов, увиденных как будто внутренним зрением персонажа. Наташа, объясняя своей матери, старой графине, что Борис Друбецкой ей не интересен, рисует необычный портрет молодого человека в цвете и геометрической форме: «Он узкий такой, как часы столовые... Вы не понимаете?.. Узкий, знаете, серый, светлый (...)»

Графиня не понимает дочь, но Наташа в такой же манере характеризует Пьера: «Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял. Безухов – тот синий, темно-синий, с красным, и он четверугольный». И вновь повторяет: «Он славный, темно-синий с красным, как вам растолковать (...)» [8, 201].

Экспрессивно-символическое восприятие Наташей Пьера Безухова имеет глубокий, едва ли не вещий смысл. «Темно-синий с красным» «четверугольник» становится своего рода визуальным образом суженого Наташи, символом ее будущего замужества. Уже обрученная с Андреем Болконским, она в святочную ночь гадает по зеркалам, желая «в последнем, сливающемся, смутном квадрате» зеркала увидеть своего жениха. Однако ничего не видит. Соня тоже садится за зеркала и тоже не видит князя Андрея, но зато в «последнем квадрате» зеркала она замечает «(...) что-то синее и красное» – визуальный знак Пьера Безухова [8, 301].

Пьеру, как и Наташе, дано интуитивно воспринимать сущность человека через его «цвет» и «геометрию». Об этом свидетельствует встреча Пьера с Платоном Каратаевым. Уже не раз было отмечено, что «круглость» Каратаева символизирует гармонию его души и мудрую причастность общей жизни. Меньше внимания обращают на то, что «круглость» Платона Пьер первоначально воспринимает не визуально, непосредственно, но внутренним зрением.

Встреча с Каратаевым происходит в темноте, Пьер не видит его, однако ощущает что-то «круглое» в движениях Каратаева, даже в его запахе: «Пьеру чувствовалось что-то приятное, успокоительное и круглое в этих спорых движениях, в этом благоустроенном в углу его хозяйстве, в запахе даже этого человека (...)» [6, 50]. Утром Пьер убедился в том, что «первое впечатление чего-то круглого подтвердилось вполне: вся фигура Платона (...) была круглая, спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что-то, были круглые, приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые» [6, 54].

Логически не постигаемый смысл заключен в странном образе подвижного круглого шара, который Пьер видит во сне после смерти Каратаева. В этом сне «старичок-учитель» показывает Пьеру глобус – живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Платон, умерев, уподобляется капле, которая сливается с шаром: «Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

– Вот жизнь, – сказал старичок учитель.

«Как это просто и ясно, – подумал Пьер. – Как я мог не знать этого прежде» [6, 169].

В шаре, поглотившем Каратаева, есть что-то иррациональное, о чем говорит «старичок-учитель»: «В середине бог, и каждая капля стремится расширяться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на

поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез» [6, 170].

«Круглость» Каратаева – визуальный знак его гармоничной причастности к «роевой» жизни, «шар» же символизирует мистический первоисточник, к которому возвращается человек после смерти.

Живопись Толстого, как правило, становится условно-символической, когда речь идет о «бесконечном» и рационально не постигаемом. В романе «Анна Каренина» в эпизодах смерти Николая Левина и родов Кити Толстой уподобляет тайны смерти и рождения «отверстиям», в которые дано заглянуть человеку только в редкие, исключительные моменты жизни: «Он (Левин – Г. А.) знал и чувствовал только, что то, что совершалось, было подобно тому, что совершалось год тому назад в гостинице губернского города на одре смерти брата Николая. Но то было горе, – это была радость. Но и то горе и эта радость одинаково были вне всех обычных условий жизни, были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее (...) одинаково непостижимо при созерцании этого высшего поднималась душа на такую высоту, которой она никогда и не понимала прежде и куда рассудок уже не поспевал за нею» [4, 304].

С тайной рождения в романе «Анна Каренина» связан еще один визуальный символ: рисунок облаков в виде раковины, который Константин Левин наблюдает после сенокоса, на стогу, перед новой встречей с Кити. Белые, подвижные облака в небе образуют в небе причудливую картину: ««Как красиво! – подумал он, глядя на странную, точно перламутровую раковину из белых барашков-облачков, остановившуюся над самой головой его на середине неба. – Как все прелестно в эту прелестную ночь! И когда успела образоваться эта раковина? Недавно я смотрел на небо, и на нем ничего не было – только две белые полосы»» [9, 305].

Изменчивая «раковина» – таинственный знак, предвещающий соединение героев и рождение новой жизни. Метафизический смысл этого образа становится очевиден, когда Левин, проводив глазами коляску Кити, вторично посмотрел в небо: «На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в недостижимой вышине, совершилась уже таинственная перемена. Не было и следа раковины, и был ровный, расстилавшийся по целой половине неба ковер все уменьшающихся и уменьшающихся барашков. Небо поглубело и просияло и с тою же нежностью, но и с тою же недостижимостью отвечало на его вопрошающий взгляд» [9, 306].

В стремлении приоткрыть завесу «бесконечно-го» и «недостижимого» Толстой достигает порой предельной экономии художественных средств. В эпизоде решающего объяснения Левина с Кити Толстой, как будто не доверяя словам, использует прием, напоминающий криптограмму, своеобразный

рисунок из начальных букв слов любовного объяснения. Полный текст объяснения закрыт для внешнего восприятия, «иероглифы» понятны только влюбленным, угадываются их духовным зрением: « – Вот, – сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; по он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взглядывала на него, спрашивая у него взглядом: «То ли это, что я думаю?»

– Я поняла, – сказала она, покраснев» [9, 436].

В эпилоге романа «Война и мир» Толстой демонстрирует прием обнажения идеальной сущности человека через полное сокрытие его внешних физических черт. Визуальный образ создается при отсутствии материальности – формы и цвета. Николенька Болконский во сне видит отца, князя Андрея: «(...) 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». Отсутствие зримых черт образа подчеркивается: «Отец, – думал он. – Отец (несмотря на то, что в доме было два похожих портрета, Николенька никогда не воображал князя Андрея в человеческом образе), отец был со мною и ласкал меня» [6, 308].

Невидимый, бестелесный образ князя Андрея возникает как бы помимо двух его «похожих портретов», находящихся в доме. Лик отца угадывается воображением подростка в полной темноте, ночью, когда единственным источником света оказывается лампада, освещающая икону. По словам автора, в спальне Николеньки, «как всегда, горела лампадка (мальчик боялся темноты, и его не могли отучить от этого недостатка)» [6, 309]. Икона не упоминается, она закрыта для визуального восприятия, лик же князя Андрея интуитивно уподобляется святому образу.

Экономия художественных средств, доходящая до полной беспредметности, абсолютно мотивирована в эпизоде смерти князя Андрея. В сонном видении Болконскому представляется «оно», нечто бесформенное и страшное. «Оно» ломится в дверь, и князь Андрей пытается бороться с ним, понимая тщетность этой борьбы: «(...) за дверью стоит *оно*. Но в то же время как он бессильно-неловко подползает к двери, это что-то ужасное, с другой стороны уже, надавливая, ломится в нее. Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать ее. Он ухватывается за дверь, напрягает последние усилия – запереть уже нельзя – хоть удержать ее; но силы его слабы, неловки, и, надавливаемая ужасным, дверь отворяется и опять за-

творяется» [6, 70]. «Оно» – зримая и беспредметная репрезентация смерти.

В романе «Анна Каренина» таким визуальным образом «непостижимого» становится «лохматый мужик» из навязчивого кошмара главной героини. «Мужик» этот навеян реальными «железнодорожными» впечатлениями Анны. Казалось бы, вполне реален истопник с недостающей пуговицей на пальто, наблюдающий за топкой и температурой в вагоне во время возвращения Анны из Москвы в Петербург. Но в ее странном сновидении истопник теряет свои реальные очертания: «Мужик этот с длинной талией принялся грызть что-то в стене (...) потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась» [4, 112].

Странный «мужик» с мешком в руках, приговаривающий непонятные французские слова и что-то делающий в углу над железом, рационально непостижим. Бессмысленны, казалось бы, его французские слова: «Надо ковать железо, толочь его, мять» [4, 387]. Но «лохматый мужик» обладает сверхъестественной, нечеловеческой силой, и Анна всегда чувствует, что свое страшное дело с железом он делает над нею. Это сам дьявол, терзающий не то железо, не то живую плоть Анны, проводник ее в царство смерти.

Условно-знаковая живопись Толстого внутренне связана с его необычными вербальными экспериментами. Эта связь очевидна, например, в эпизодах болезненного бреда Болконского. Таинственные тонкие иголки или лучинки воздвигаются в шаткое здание над лицом умирающего князя Андрея. Он хочет и не может сохранить их хрупкое равновесие, и при этом все время слышит тихий, шепчущий голос: «И вдруг ход мыслей этих оборвался, и князь Андрей услышал (не зная, в бреду или в действительности он слышит это), услышал какой-то тихий, шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: «И пити-пити-пити» и потом «и ти-ти» и опять «и пити-пити-пити» и опять «и ти-ти». Вместе с этим, под звук этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовал, что над лицом его, над самой серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок или лучинок. Он чувствовал (хотя это и тяжело ему было), что ему надо было старательно держать равновесие, для того чтобы воздвигавшееся здание это не завалилось; но оно все-таки заваливалось и опять медленно воздвигалось при звуках равномерно шепчущей музыки» [10, 398].

Можно вспомнить Наташино слово «Мадагаскар», логически не мотивированное и ни с чем предыдущим и последующим не связанное: « – Остров Мадагаскар, – проговорила она, – Мадагаскар, – повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы m-me Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты.

Петя, брат ее, был тоже наверху: он с своим дядькой устраивал фейерверк, который намеревался пустить ночью.

– Петя! Петька! – закричала она ему. – Вези меня вниз. – Петя подбежал к ней и подставил спину. Она вскочила на него, обхватив его шею руками, и он, подпрыгивая, побежал с ней. – Нет, не надо... остров Мадагаскар, – проговорила она и, соскочив с него, пошла вниз [8, 284-285].

В. Б. Шкловский назвал «Мадагаскар» Наташи «заумью». Между тем, толстовский персонаж, подобно героям чеховских пьес, вкладывает в это внешне ничем не мотивированное слово сокровенный, только ей понятный смысл.

Слову «Мадагаскар» созвучно слово «сопрягать», которое чудится Пьеру во сне. В этом сне какой-то голос странно и настойчиво повторяет ему: «Сопрягать надо»: «– Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!* – с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно, и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучающий его вопрос» [10, 304].

Вербально не организованную речь персонажей Толстого можно рассматривать в качестве внутреннего монолога, призванного, как и условно-символическая живопись писателя, выразить «невыразимое». Можно предположить, что «беспредметная» живопись Толстого, как и логически не оформленная

речь его персонажей, приближают писателя к искусству XX века – модернизму, с которым он так гневно полемизировал в трактате «Что такое искусство?» (1897).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 18. – М.: Худож. лит., 1984. – 610 с.
2. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 12. – М.: Худож. лит., 1982. – 460 с.
3. Флоренский П. Иконостас // П. Флоренский. Христианство и культура. – М.: Фолио, 2001. – 667 с.
4. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 9. – М.: Худож. лит., 1982. – 462 с.
5. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого / З. Хайнади // Вопросы литературы. 2010, ноябрь-декабрь. – С. 359-377.
6. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 7. – М.: Худож. лит., 1981. – 431 с.
7. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. Воспоминания / А. Б. Гольденвейзер. – М.: Захаров, 2002. – 652 с.
8. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 5. – М.: Худож. лит., 1980. – 429 с.
9. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 8. – М.: Худож. лит., 1981. 495 с.
10. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 томах / Л. Н. Толстой. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1980. 447 с.

Башкирский государственный университет  
Ахметова Г. А., доцент кафедры русской литературы  
и издательского дела  
E-mail: toha230@rambler.ru

Bashkir State University  
Akhmetova G. A., Associate Professor of the Russian  
Literature and Publishing Department  
E-mail: toha230@rambler.ru