

ЗООМОРФНЫЕ ДВОЙНИКИ ГЕРОЕВ Л. Н. ТОЛСТОГО

К. А. Нагина

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 9 февраля 2018 г.

Аннотация: в статье исследуется антропологическая семантика образа лошади, которая выступает в роли зооморфного двойника героинь Л. Толстого. В художественном мире писателя лошадь является воплощением женского, манящего обещанием любви и счастья. Кардинальным образом ситуация меняется в повести «Крейцерова соната», где лошадь воплощает стихию пола, влекущую к гибели.

Ключевые слова: бестиарий Л. Толстого, лошадь, «Анна Каренина», «Крейцерова соната», мифопоэтика.

Abstract: the article examines the anthropological semantics of the image of the horse, which acts as the zoomorphic double of the heroines of Tolstoy. In the art world of the writer horse is the epitome of feminine, alluring promise of love and happiness. Dramatically the situation is changing in the story «The Kreutzer Sonata», where the horse embodies the nature of gender, which involve the death.

Keywords: bestiary of L. Tolstoy, horse, «Anna Karenina», «The Kreutzer Sonata», mythopoetics.

Лошадь — неотъемлемый атрибут художественного мира Льва Толстого, поскольку мир этот — по большей части усадебный или военный — априори располагает к повседневному ее участию в жизни человека. На этом общем фоне выделяются знаковые обращения к фигуре лошади: сравнение / сопоставление ее с какими-либо персонажами, наделенными «лошадиными» чертами, или превращение лошади в главного героя произведения, как это происходит в «Холстомере». Первая из названных художественных стратегий реализуется в произведениях Толстого, относящихся к разным периодам его творчества: в «Казаках», в «Анне Карениной» и «Крейцеровой сонате», где лошадь превращается в зооморфного двойника героинь Л. Толстого. Придание «лошадиных» черт облику героя мужского пола также имеет место в произведениях писателя, но встречается реже. «Лошадиные» черты могут выступать в качестве незначительных деталей, дополняющих облик второстепенных персонажей: к примеру, «некрасивого, худенького, мозглявого» [1, 3, 176] Назарки из «Казаков», во время гуляния напоминающего «разыгравшегося жеребца, который, взвив хвост и фыркнув, остановился как вкопанный всеми ногами» [1, 3, 199], или нового начальника Стивы Облонского, «работающего, как лошадь, и требующего такой же работы от подчиненных» [1, 8, 411]. Но могут обнажать характерологически важные подробности в образах героев первого ряда, как это происходит с Вронским, чья улыбка или «гримаса отвращения» [1, 8, 195] обнажает — «сплошные зубы»: «Что? — сердито сказал Вронский, делая гримасу отвращения и показывая

сплошные зубы» [1, 195]; «Он весело засмеялся, показывая свои сплошные зубы, и, надвинув фуражку на лысину, вышел и сел в коляску» [1, 8, 200].

Связь лошади с женщиной у Толстого обнаруживается на глубинных уровнях, начинаясь все в тех же «Казаках» сравнением Марьянки с «кобылкой»; «дикий взгляд» ее «блестящих глаз» лежит в основе этого сравнения: «Вишь, и девка такая же дикая, — сказал Ванюша, еще возившийся у повозки, — ровно кобылка табунная! Лафам! — прибавил он громким и торжественным голосом и захохотал» [1, 3, 192]. Это торжественное ванюшино: «Лафам!», как бы ставящее окончательную точку в уравнивании женщины с лошадью, становится претекстом для развернутого сопоставления Фру-Фру и Анны во втором романе Толстого.

Воплощением *женского*, манящего обещанием любви и счастья, в поисках которого пребывает толстовский автореферентный герой, «табунная кобылка» становится и в позднем творчестве писателя. Происходит это в «Холстомере», где Толстой подчеркнуто строг к представителям человеческого сообщества и нарочито антиэстетичен в описании заглавного героя. В первых четырех главах, являющихся прелюдией к истории пегого мерина, мир природы, подчиняющийся простым и понятным законам естественного отбора, воспроизведения и продолжения рода, предстает разумным и гармоничным. В нем юность имеет явное превосходство над старостью, в нем нет места человеческим чувствам милосердия и сострадания. В нем «правы были всегда только те, которые были сильны, молоды и счастливы, те, у которых было все впереди, те, у которых от ненужного напряжения дрожал каждый мускул и колом поднимался хвост кверху» [1, 12, 16].

«Первой красавицей» [1, 12, 14] в лошадином мире является «шалуныя бурая кобылка» (заметим, что «первой красавицей» среди «гурьбы красавиц» Толстой называл Марьянку в «Казаках», которая сравнивалась с «кобылкой»). Она, бурая кобылка, не только счастлива сама, но обещает счастье — счастье любви:

«... она затеяла вскружить голову чалой лошади, на которой далеко за речкой по рвам проезжал мужичок с сохой. Она остановилась, гордо несколько набок, подняла голову, встряхнула и заржала сладким, нежным и протяжным голосом. И жалость, и чувство, и некоторая грусть выражались в этом ржанье. В нем было и желанье, и обещанье любви, и грусть по ней.

Вон дергач, в густом тростнике, перебегая с места на место, страстно зовет к себе свою подругу, вон и кукушка и перепел поют любовь, и цветы по ветру пересылают свою душистую пыль друг другу.

“И я молода, и хороша, и сильна,— говорило ржанье шалуныи...”<...>

Ежели от одного звука этого голоса чалая лошади могла ошалеть так, что забыла свою должность, что бы было с ней, ежели бы она видела всю красавицу шалуныю, как она, насторожив уши, растопырив ноздри, втягивая в себя воздух и куда-то порываясь и дрожа всем своим молодым и красивым телом, звала ее» [1, 12, 15].

Квинтэссенцией в описании бурой кобылки являются красота, молодость, природная сила и обещанье счастья. Это и есть те черты, которые Толстой выделяет в облике своих любимых героинь и которыми они привлекают мужчин. «Твердая, молодая походка, дикий взгляд блестящих глаз из-под белого платка и стройность сильного сложения красавицы ... поразили Оленина» [1, 3, 191]. Марьяна для Оленина — «единственно возможное на свете счастье» [1, 3, 173].

Наташа Ростова также обещанием счастья привлекает Денисова, Болконского и Безухова. В юности ничто не напоминает в ней Марьяну, но после замужества на первый план в ее внешности выдвигаются все те же здоровье и сила: «Она пополнила и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. <...> Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка» [1, 7, 278].

В позднем творчестве писателя, несмотря на его нравственный ригоризм, обнаруживается все тот же идеал красоты. Теперь это крестьянка Степанида — «дьявол» Евгения Иртенева: она «свежая, твердая, красивая» [1, 12, 216]; «ему представлялись... те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, <...> тот же запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску» [1, 12, 219].

Менее подробно описывается Катюша Маслова («Воскресение»), однако остается общее ощущение

«чисто(го), свежо(го), нетронуто(го), приятно(го)» [1, 13, 57]. Черные глаза — теперь «как мокрая смородина» [1, 13, 58]. Сохраняется ожидание и обещание любви: «чистота девственности любви <...> ко всем и ко всему» [1, 13, 62]; «... как только Катюша входила в комнату <...> так все для него (Нехлюдова. — К. Н.) как бы освещалось солнцем, все становилось интереснее, веселее, значительнее; жизнь становилась радостней» [1, 13, 50]. В описании Катюши, встреченной Нехлюдовым в зале суда, на первый план выдвигаются «выступающая под халатом высокая грудь», «черные глянцевиито-блестящие глаза» на «особенной белизны» лице и «колечки вьющихся черных волос» [1, 13, 9], отсылающих к образу Анны Карениной.

И, наконец, сама Анна. Запоминающейся в ее облике деталью являются «своевольные короткие колечки кудрявых» черных волос, «всегда выбивавшиеся на затылке и в висках» [1, 8, 191]. У Анны «тонкая крошечная кисть» [1, 8, 91] с «тонкими в конце пальцами» [1, 8, 84], в «выражении миловидного лица» «что-то особенно ласковое и нежное». Когда речь идет о ее глазах, всякий раз Толстой отмечает их оживленный блеск, свет, исходящий из них, порою переходящий в огонь: «Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его (Вронского. — К.Н.) лице <...>. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами <...>. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли...» [1, 8, 72]. Движения героини грациозны, «решительны» и энергичны. «Энергичность» — еще одна из повторяющихся характеристик Анны: она «энергически» пожимает руку Вронскому при первом знакомстве [1, 8, 74], сочувственно берет руку Долли «своею энергическою маленькою рукою» [1, 8, 79]. Анна, как и все любимые героини Толстого, черноволосяя, темноглазая, имеет «полные плечи и грудь», «округлые руки», что указывает на ее физическое здоровье. Для Вронского — она само «обещание счастья»: «... таинственная, прелестная, любящая, ищущая и дающая счастье» [1, 9, 378].

Все эти знаковые для Толстого черты, маркирующие «вечно женственное», обнаруживаются в зооморфном двойнике Анны — лошади Вронского Фру-Фру. Эта лошадь караковой масти: темно-коричневой, почти черной. Ее темная масть, как и масть юной кобылки-шалуныи из «Холстомера», совпадает с темным цветом волос перечисленных героинь Толстого. В облике Фру-Фру, как и в облике Анны, «соединяются сила и нежность, тонкость и крепость» [2, 92]: «Кости ее ног ниже колен казались не толще пальца, глядя спереди, но зато были необыкновенно широки, глядя сбоку <...> Резко выступающие мышцы из-под сетки жил, растянутой и тонкой, подвиж-

ной и гладкой, как атлас, кожи, казались столь же крепкими как кость. Сухая голова ее с выпуклыми блестящими, веселыми глазами расширялась у храпа в выдающиеся ноздри с налитой внутри кровью перепонкой. Во всей фигуре и в особенности голове ее было определенное энергическое и вместе нежное выражение» [1, 8, 202].

Блестящие глаза, сдержанное веселье, грациозность, энергичность и главное — способность погружать толстовского героя в особое состояние, сопутствующее ожиданию счастья, объединяют Анну и Фру-Фру: «Волнение лошади сообщилось и Вронскому; он чувствовал, что кровь прилиwała ему к сердцу и что ему так же, как и лошади, хочется двигаться, кусаться; было и страшно и весело» [1, 8, 203].

Одним из первых на бросающееся в глаза сходство обратил внимание Д. С. Мережковский: «Если правда, <...> что Вронский кажется жеребцом во флигель-адъютантском мундире, то лошадь его кажется прелестною женщиной. И недаром выступает сначала едва уловимое, потом все более и более углубляющееся, полное таинственных предзнаменований, сходство “вечно-женственного” в прелести Фру-Фру и Анны Карениной» [2, 92]. Отмечая почти эротическое притяжение, возникающее между Фру-Фру и Вронским («Между ними странная, не только телесная, стихийно-животная, но и как бы душевная связь. Она (Фру-Фру — К. Н.) знает и любит любовь его, желает и боится этой любви» [2, 93], Д. С. Мережковский объявляет женщину и лошадь заложницами «смертоносного Эроса», в «детскую игру» которого их втянул «хищный, грозовой, оргийный избыток животной жизни» [2, 93].

Очевидность этой параллели усиливает и сам Толстой, называя лошадь Вронского прозвищем героини модной французской комедии Анри Мельяка и Людовика Галеви Жильберты, бросающей мужа и ребенка, а затем раскаивающейся и умирающей от чахотки (в русском театре пьеса шла под названием «Ветерок»). Толстой, несомненно, жесток к в общемто симпатичному Вронскому, дважды ставя его в ситуацию безысходной вины. Первый раз — с Фру-Фру: «И своя вина, постыдная, непростительная! И эта несчастная, милая, погубленная лошадь” <...>. В первый раз в жизни он испытал самое тяжелое несчастье, несчастье неисправимое, и такое, в котором виною сам» [1, 8, 222]. Второй раз — с Анной, с ее «свершившейся угрозой никому не нужного, но неизгладимого раскаяния» [1, 9, 378].

Эту ситуацию вины Толстой усугубляет, заставляя героя заглядывать в некогда блестящие прекрасные глаза своих невольных жертв:

«... перед ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. <...> С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижнею челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот <...>. Но она не

двигалась, а <...> только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом» [1, 8, 221];

«Ему вдруг вспомнилась она <...>: на столе казармы бесстыдно растянутое посреди чужих окровавленное тело, еще полное недавней жизни; закинута назад уцелевшая голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках, и на прелестном лице с полуоткрытым ртом, застывшее странное, жалкое в губах и ужасное в остановившихся глазах, выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово — о том, что он раскается, — которое она во время спора сказала ему» [1, 9, 378].

Сближение Анны и Фру-Фру происходит и на уровне символических сцеплений, особенно важных для второго романа Толстого. На скачках лошадь Вронского переживает ряд метафорических трансформаций. Она превращается то в птицу, то в рыбку. Все лошади, участвующие в скачках, похожи на «странных огромных птиц» [1, 8, 215]. Преодолевая первое препятствие — реку — они «перелетают на другую сторону»; и Фру-Фру, «как бы летя, взвилась за ними» [1, 8, 219]. «Канавку она перелетела, как бы не замечая. Она перелетела ее, как птица» [1, 8, 221]. И в этот момент полета Вронский, «не поспев за движением лошади ... сам не понимая как, сделал скверное, непростительное движение, опустившись на седло» [1, 8, 221]. В следующий миг «она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица. <...> Все еще не понимая того, что случилось, Вронский тянул лошадь за повод. Она опять вся забила, как рыбка, треща крыльями седла» [1, 8, 221].

Вполне традиционное сближение лошади с птицей в контексте сцены скачек выдвигает на первый план в облике Фру-Фру хрупкость и одухотворенность ее красоты, а также актуализирует тему жертвенности: Фру-Фру веряет себя своему господину, целиком и полностью полагаясь на его волю и искусство наездника. Здесь лошадь и человек, интуитивно понимая друг друга, действуют заодно, превращаясь в неделимое целое. Но искомая гармония не достигнута: «неловкое движение» Вронского разрушает не только хрупкое очарование полета, но и жизнь Фру-Фру. «Ужас» [1, 8, 233] происходящего передается Анне. Она в бинокль смотрит «на то место, где упал Вронский», но ничего не может разглядеть. Сравнение Анны с птицей явно отсылает к гибели Фру-Фру: Анна «совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица: то хотела встать и идти куда-то, то обращалась к Бетси» [1, 8, 233]. Стоит заметить, что Толстой не прибегает к «птичьей» метафорике в описании свих героинь; ситуация с Анной скорее исключение, чем правило. От этого близость Анны и Фру-Фру становится особенно очевидной. Вписывается в эту параллель и «рыбка». Пребывающая в стихии воды, являющейся символом женского начала, рыба, как и птица, в этой сцене актуализирует жертвеннические коннотации. Именно водные мо-

тивы включают этот образ в символическое поле Анны: помимо мотивов чистоты / грязи, связанных с героиней, самый момент ее гибели сопровождается мотив воды, ритуального омовения. По пути к железнодорожной станции она вспоминает поездку на Мытищинские колодцы, а перед тем, как упасть на рельсы, испытывает чувство, «подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду» [1, 9, 364], и крестится. Напомним, что в раннем христианстве рыба была принята как символ Христа, а крестильные купели уподоблялись рыбному садку.

Не только трагический финал объединяет два романа Вронского — с Фру-Фру и с Анной. Эти романы имеют общее начало: Вронский знакомится с Анной, вступает с ней в связь и примерно в это же время покупает «английскую кровную кобылу». Он «страстный охотник» до лошадей, говорит Толстой и добавляет: «Две страсти эти не мешали одна другой. Напротив, ему нужно было занятие и увлечение, не зависимое от его любви, на котором бы он освежался и отдыхал от слишком волновавших его впечатлений» [1, 8, 194]. Сильные впечатления — это о романе с Анной. Напомним, что предыдущим эпизодом в линии Анны и Вронского до эпизода посещения последним конюшни Фру-Фру является описание первой близости героев, в момент которой Алексей чувствует себя так, как «должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни». Мотив стыда, пронизывающий эту сцену, выступает в качестве одного из «сцеплений» явно рифмующихся эпизодов: «Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этой страшною ценою стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему» [1, 8, 167].

Страсть Вронского к лошадям и скачкам получает у Толстого метафорическое название — «конская охота» [1, 8, 201], которое также выполняет роль «сцепления», но уже линий Вронского и Левина. В число страстных увлечений Константина Дмитрича входят две «охоты»: «медвежья» и «пчелиная», и обе связаны с Кити, в бестиарной символике Толстого выступающей в роли медведицы. И если Левину «медвежья» и «пчелиная» «охоты» приносят свои благотворные плоды и поддерживают идею домостроительства, то «конская» охота Вронского приводит к трагической развязке. С помощью этих «сцеплений» Толстой предлагает читателю обнаружить и раскрыть парность сюжетов. «Медвежьи» коды, согласно которым охотник на медведей Левин «добывает» «медведицу» Кити, работают в семантическом поле свадебного, семейного и духовного благополучия, а «лошадные» коды, в которых одержимый «конской охотой» Вронский оказывается невольным виновником гибели любимых существ, актуализируют мысль Толстого о разрушительном влиянии страстей на человеческую жизнь.

Толстой покидает Левина, когда он вглядывается в звезды, среди которых его взгляд ранее всегда находил созвездие Большой Медведицы — и этот эпизод завершает не только линию Левина, но роман в целом. Вронского Толстой оставляет на железнодорожной станции, когда он мучается от зубной боли. Об этой боли писатель сообщает четырежды. По платформе Вронский ходит, «как зверь в клетке, на двадцати шагах быстро поворачиваясь» [1, 9, 376]. Кознышев вглядывается в его «очевидно страдающее лицо». Глаза имеют «сердито-страдающее выражение». Всею виной — «неперестающая, ноющая боль зуба, мешавшая ему даже говорить с тем выражением, с которым он хотел» [1, 9, 377]. «Щемящая боль крепкого зуба, наполнявшая слюною его рот, мешала ему говорить» [1, 9, 377]. Но неожиданно, при виде «подкатывавшегося тендера», эта боль сменяется «общей мучительной внутренней неловкостью», связанной с воспоминаниями о гибели Анны: «Он перестал чувствовать боль зуба, и рыдания искривили его лицо» [1, 9, 378].

Крепкие «сплошные зубы» Вронского как раз и были той необходимой деталью, которая позволяла назвать героя «жеребцом во флигель-адъютантском мундире» (Д. С. Мережковский). Теперь здоровое, «стихийно-животное» начало, доминирующее в «лошадином» коде Толстого, заменяется страдательным, человеческим. В этом смысле обращение к больным зубам Вронского — гениальная находка Толстого — смыкает круг бестиарной символики линии Анны — Вронского.

Совершенно смыкается этот большой «лошадный» круг, начатый в «Казаках», в повести «Крейцеров соната». В экспозиции, в разговоре попутчиков, собравшихся в вагоне поезда, неоднократно звучит сравнение человека с животным: «Ведь это только животных можно спаривать, как хозяин захочет», — говорит эмансипированная дама. «... Животное скот, а человеку дан закон» [1, 12, 126], — парирует купец. Ему же принадлежит и сравнение женщины с лошастью: «Не верь лошади в поле, а жене в доме» [1, 12, 127], — резюмирует он. Речь явно идет о стихийной силе пола, без должного контроля подчиняющей себе поведение женщины. Это сравнение продолжает уже Позднышев, рассказывая о своей жене, по совету докторов отказавшейся от деторождения: «... она физически раздобрела и похорошела, как последняя красота лета. Она чувствовала это и занималась собой. В ней сделалась какая-то вызывающая красота, беспокоящая людей. Она была во всей силе тридцатилетней нерожавшей, раскормленной и раздраженной женщины. Вид ее наводил беспокойство. Когда она проходила между мужчинами, она притягивала их взгляды. Она была как застоявшаяся, раскормленная запряженная лошадь, с которой сняли узду. Узды не было никакой, как нет никакой у 0,99 наших женщин. И я чувствовал

это, и мне было страшно» [1, 12, 164]. Этот пассаж напоминает описание Анны Карениной, увиденной Долли в Воздвиженском: гарцующая на английском кобе Анна поражает Долли своим «молодым кокетством» [1, 9, 218], а после сообщает, что знает средство, позволяющее не иметь детей.

«Крейцера соната», посвященная власти стигии пола над человеком, изобилует бестиарной символикой. Самой выразительной ее частью оказывается соотношение мужчины со свиньей, а женщины с лошастью. То, что в «Казаках» делало женщину прекрасной и проявлялось в сравнении Марьяны с табунной кобылкой, в «Анне Карениной» связывалось с хрупкостью, жертвенностью и грозило гибелью, в «Крейцеровой сонате» превратилось в страшную

неконтролируемую силу, инициирующую преступление и влекущую к смерти. Собственно, как и во всех других случаях бестиарных метаморфоз, трансформации лошади, происходящие в творчестве Толстого, обнажают логику эволюции мировоззрения писателя и позволяют прояснить его художественную антропологию, также претерпевающую существенные изменения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. / Л. Н. Толстой. — М.: Худ. лит., 1978—1984. — 478 с.
2. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. — М.: Республика, 1995. — 619 с.

Воронежский государственный университет

Нагина К. А., доктор филологических наук, профессор кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы

E-mail: k-nagina@yandex.ru

Voronezh State University

Nagina K.A., Doctor of Philology, Professor of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department

E-mail: k-nagina@yandex.ru