

УДК 821.161.1-3Толстой«1880-1890»(043.3)

Ольга Добробабина

«КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» Л. Н. ТОЛСТОГО: ПАРАБОЛА И ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ

В статье исследуется «жанровая парадигма» произведения. Рассматривается взаимосвязь между «эпическим», «драматическим», «архаическим» компонентами жанровой структуры. Уделяется внимание типологическому сопоставлению «Крейцеровой сонаты» и «Дьявола».

Ключевые слова: жанровая структура, эпический, драматический, архаический компонент, сюжетные мотивы.

У статті досліджується «жанрова парадигма» твору. Розглядається взаємозв'язок між «епічним», «драматичним», «архаїчним» компонентами жанрової структури. Приділяється увага типологічному зіставленню «Крейцерової сонати» та «Диявола».

Ключові слова: жанрова структура, епічний, драматичний, архаїчний компонент, сюжетні мотиви.

The article is concerned with the «genre paradigm» of work. Intercommunication is examined between «epic», «dramatic», «archaic» the components of genre structure. Pay attention to the typology comparison of «Kreutzer's sonata» and «Devil».

Key words: genre structure, an epic, drama, archaic component, plot motives.

В повести «Крейцера соната» жанрова архаїка заявляє о себе прежде всего обилием явных и завуалированных отсылок, аллюзий, реминисценций к евангельскому тексту. Причем в одних случаях это целостные текстовые структуры, в других — отдельные словесно-образные библейские мифемы. Благодаря их присутствию в тексте Л. Н. Толстой то и дело соотносит изображаемое с уже давно существующими архетипическими универсальными моделями. Подобное соотношение обуславливает параболичность произведения. Именно она выступает в качестве сопрягающего единичное со всеобщим, современное с вечно-непреходящим началом. Парабола «связывает» эти начала в единое целое, создавая тем самым жанровую двуплановость «Крейцеровой сонаты».

В «Крейцеровой сонате» парабола раскрывается в проецировании изображаемого на евангельский текст, заявляющий о

себе в «сильной позиции» произведения — в эпитафии. В данном случае писатель следует дедуктивной установке, которая обуславливает рамочную композицию произведения, когда в начальных элементах текста (названии, эпитафии, экспозиции и др.) содержится определенный религиозно-нравственный тезис, который затем подвергается сюжетной проверке и в той или иной форме повторяется в финале.

Л. Н. Толстой предпосылает тексту повести взятые из Евангелия от Матфея слова о грехе прелюбодеяния. При этом эпитафия представляет собой композиционно завершенный фрагмент, задающий тон и определяющий стратегии повествования в «Крейцеровой сонате». Данный эпитафия также отражает особенности религиозно-философской парадигмы в творчестве позднего Толстого. Более того, в эпитафии преломляется его морально-нравственное учение, основанное на переосмыслении этой парадигмы. Связь приведенных в начале произведения евангельских слов с мировоззрением писателя еще более проясняется, если учитывать их принадлежность к Нагорной проповеди. Следует отметить, что эта часть Евангелия от Матфея была постоянно в центре внимания Толстого. Насколько важное значение ей придавалось писателем, видно из того, как последовательно и настойчиво воплощается большинство заповедей Нагорной проповеди в художественной системе романа «Воскресение».

В «Крейцеровой сонате» евангельский текст о грехе прелюбодеяния непосредственно проецируется на миф о грехопадении, трактуемом как всеобщее заблуждение человечества, отступление от изначально предустановленной гармонии. В связи с этим в повести движение материала идет от частного к общему. Авторское внимание акцентируется прежде всего на распаде патриархально-родовой общности, целостности, сменяющейся раздробленностью, индивидуалистическим миропониманием.

В повести «Крейцера соната» показано крушение патриархально-семейственной психологии под влиянием современных представлений о браке, в котором освященность супружеского союза уступила место разъединяющей стихии

разврата, плотской страсти, животного влечения. Согласно художественной логике повести, брак как общественный институт утрачивает свое сакральное значение, превращаясь тем самым в ритуал, обряд, формальность, которую необходимо обязательно исполнить. Поэтому сам брак выступает как вместилище греха. Именно тема брака становится ведущей в сюжетной динамике произведения, ибо интерпретация грехопадения начинается уже с неверного представления о супружеском союзе.

Грехопадение, проявляющееся в искажении природы брака, следствием которого выступает прелюбодеяние, оказывается в центре авторского внимания уже в самом начале повести. По сути сцена разговора в вагоне поезда представляет собой столкновение двух точек зрения на брак: патриархально-домостроевской и западноевропейской. При этом обе точки зрения осмысляются неоднозначно, ни одна из позиций не отвечает идеальной норме автора. Это закономерно в свете изменений в жанровой структуре повести, характерных как для эпохи в целом, так и для Толстого в частности. Спор об институте брака, о месте в нем любви и половой страсти осмысляется в аспекте двойного видения, зеркального отражения на первый взгляд диаметрально противоположных точек зрения.

Полемика с «Домостроем» имплицитно выражается и на уровне целостной структуры. «Домострой» заканчивается кратким «Посланием и наказанием отца к сыну». В «Крейцеровой сонате» эта модель оборачивается антиповедением купца, то есть «выворачиванием наизнанку» религиозной морали. Все последующее повествование представляет собой двуплановое изображение погрязшего в грехе разврата общества, человечества в целом и одновременно является проповедью воздержания от половых отношений, превращающих человека в животное. В связи с этим доказывается изживание института брака.

При этом отступление от евангельских заветов так или иначе связывается с обращенностью к западной культуре. В этом смысле актуализируется бинарная оппозиция Восток — Запад. Приближение к бездне, грехопадение в контексте повести Толстого напрямую зависит от системы отношений между члена-

ми данной оппозиции. Кроме того, характер противопоставления Востока и Запада можно проследить в связи с историей замысла «Крейцеровой сонаты». В первых вариантах оно было более явным, антиномичным, поскольку здесь исконно русскому противопоставляется чуждое, французское. Однако, в ходе работы над произведением писатель смягчает остроту подобного контраста. Это снятие антиномичности связано с интерпретацией центральной темы повести, то есть суггестивного воздействия музыки. Интересно, что вслед за сонатой Бетховена, в сценах убийства на втором плане звучит народная песня о Ваньке-Каине. Если учесть представление Толстого о фольклоре как выражении идеалов народной жизни, «абсолютной красоте» песен, то, согласно художественной логике повести, песня о Ваньке-Каине должна была нейтрализовать впечатление от бетховенской сонаты и в конце концов предостеречь Позднышева от убийства. Но этого не случилось. Очевидно, в произведении происходит трансформация, переосмысление бинарной оппозиции Восток — Запад, в результате чего снимается жесткость отношений между ее членами. Подобная коллизия возможна вследствие переосмысления домостроевской морали. Оно ощутимо не только в финале, но и в начале произведения. В споре о том, каким должен быть брак, поставлены под сомнение семейные отношения как таковые. Более того, в ход спора так или иначе вмешивается авторский голос.

Авторское начало заявляет о себе на метатекстуальном уровне в начале произведения. Оно ощутимо прежде всего в символике повести. Обращенность героя к христианским истинам, перспективы его возрождения даны в самом начале «Крейцеровой сонаты». Повесть начинается так: «Это было раннею весной». В данном случае Толстой делает традиционную отсылку к мифологическим и религиозным представлениям о весне как поре всеобщего пробуждения, возрождения. В «Исповеди» описывается внутренний переворот, который произошел в сознании писателя именно ранней весной: «Помню, это было раннею весной, я один был в лесу, прислушивался к звукам леса» [1, с. 45]. Рассуждения о благотворном влиянии весны на внутренний мир человека находим также в дневниковых

записях и, наконец, в романе «Воскресение», начинающемся с описания весеннего пейзажа.

На архетипическом уровне возрождение героя «Крейцеровой сонаты» связано с идеей воскресения. В этом отношении источником для Толстого могло быть «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона. В нем значительное место занимает пасхальная литургия, но самым существенным, пожалуй, является то, что в Евангелии, которое читается во время литургии, сопоставляются Закон Моисея и Благодать Христа. Евангелия состоят из так называемых зачал. По мнению И. А. Есаулова, подобные зачала задают «особый горизонт ожидания православным христианам — на целый церковный год, поскольку подвижный календарный годовой цикл начинается днем Пасхи». Ученый пишет, что «Пасхальное ожидание имеет существенный архетипический смысл, не сводимый к частному, хотя и весьма важному моменту богослужения, тем более, не ограничивающийся содержанием какого-либо одного произведения или группы произведений, но так или иначе охватывающий все пространство русской культуры — как духовной, так и светской» [2, с. 10]. Представляется, что изображение весеннего пробуждения сознания, означающее перспективу последующего возрождения Позднышева, и близость дня Пасхи не является случайным в толстовской повести. Разумеется, нельзя также думать о каком-либо сознательном введении в текст этой детали. Скорее всего можно говорить о ее мифогенности в контексте эпохальном и историко-литературном.

Пробуждению сознания, переданному в форме авторефлексии, самоанализа, предшествует картина падения, разоблачения, а затем и самобичевания. Интерпретируя сюжет движения к катастрофе в архетипическом русле, подчеркнем, что здесь целесообразно вести речь не о каком-либо преобладающем «прототексте», а о целом комплексе, совокупности «прототекстов», позволяющих выявить глубинные смыслы рассказываемой Позднышевым истории. В процессе этого рассказывания постепенно стирается грань между индивидуальным и всеобщим, родовым.

Всеобщность, типичность позднышевской драмы позволяет также рассмотреть ее в аспекте эсхатологического мифа. Позднышев, оценивая современную форму супружества, противопоставляет ее браку «у тех людей, которые в браке видят нечто метафизическое, таинство, которое обязывает перед Богом», то есть герой подходит к обсуждаемому явлению исторически. Недаром в тексте неоднократно упоминается «Домострой». Возражение насчет возможной гибели человеческого рода в результате проповеди воздержания вызывает у него философское рассуждение об анатомии жизни и ее цели. При этом он ссылается на «Шопенгауэров, Гартманов да и всех буддистов». Уничтожение страстей объединит человечество, то есть цель будет достигнута, и ему незачем будет жить». Поэтому пока необходимо примирять «идеал добра, достигаемый воздержанием и чистотою», с жизнью. Для этого и служит в качестве «спасительного клапана» плотская любовь. Ведь сохраняется «возможность достижения цели в следующем поколении» [1, с. 239].

Духовная исключительность Позднышева проявляется в характерном для него восприятии всех фактов и событий своей жизни, а не только общих идей. Мысль о «спасительном клапане» Позднышев высказывает и в связи с обстоятельствами собственной истории: «...и будь у меня спасительный клапан открыт <...> я бы не влюбился, и ничего бы этого не было». Другая мысль — о том, что люди не могут быть ни смертными без половой страсти, ни вечными, — отзывается в следующем его размышлении о жене: «Ведь если бы она была совсем животное, она бы не мучалась; если же она была совсем человек, то у ней была бы вера в Бога...». Эсхатологический подход героя к общей жизни можно понять как экстраполяцию такого же подхода к собственной жизни. Именно в свете эсхатологии герой истолковывает современный брак, нигилистически отрицая его целесообразность, «святость».

В «Крейцеровой сонате» условно выделяется этап жизни Позднышева до женитьбы, когда его представления о половой страсти целиком отвечают нормам его окружения и не расцениваются им как греховные, и после женитьбы, приведшей героя к фатальному осознанию не только порочности брака как

общественного института, но и первородного греха как такового. Вместе с тем процесс осознания Позднышевым греховности половой связи ведет не к последующему его очищению, а наоборот, к осквернению, заключающемуся в убийстве жены. Кроме того, к мысли об убийстве подталкивает сам дьявол («Какой-то дьявол, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения»). Следует отметить, что в ходе сюжета можно проследить трансформации Позднышева как героя-идеолога. Поначалу он предстает «человекозверем», который «на вершинах... мнит себя уже человекобогом» [2, с. 621]. Иными словами, герой берет на себя функции судьбы, имеющего право распоряжаться чужими судьбами. Именно поэтому «человекобог» и «ветхий Адам» тождественны, поскольку оба далеки от прощения чужих грехов, следовательно, и от подлинного воскресения души.

Однако прозрение героя все же наступает в результате осмысления семейной трагедии: «...я обдумал себя и свое прошедшее и понял его». По мнению И. А. Юртаевой, в изображении духовной эволюции героя «Крейцеровой сонаты» реализуется инвариантная для творчества Толстого 1880–1890-х годов сюжетная схема «путь — прозрение — путь». Но в судьбе Позднышева полностью реализована лишь первая часть данной модели. Жизнь героя после прозрения остается за пределами авторского внимания, что объясняется прежде всего жанровой природой произведения. Как отмечает И. А. Юртаева, «рамки жанра повести были слишком узки для реализации всей модели сюжета» [3, с. 41]. В связи с этим реализация этой трехчастной сюжетной структуры прослеживается в едва намеченном варианте в «Отце Сергии», а более полное воплощение находит в романном жанре («Воскресение»).

Несмотря на частичную реализацию этой модели, есть все основания говорить о легко вычлениваемой в ней функции архаической жанровой схемы. При этом имеется в виду прежде всего притчевая схема. Она способствует и более явному выражению авторской позиции, назидательности, дидактичности. Кроме того, повести Толстого 1880–1890-х годов «приобретают притчевое звучание и за счет того, что они включены

в контекст религиозно-философских трактатов, публицистики писателя» [4, с. 151]. Этим вызвано, кстати, и написание послесловия к «Крейцеровой сонате». В данном случае писатель опирается на тип читательского восприятия в переходное время, в эпоху культурного сдвига, когда, по мысли С. С. Аверинцева, «господствует специфическая поэтика притчи» [4, с. 119].

Притчевое начало задает стратегии восприятия как в начале повести, то есть в эпиграфе, так и в ходе всего повествования. При этом оно неотделимо от мифологического комплекса, связанного с возрождением героя. Подобный мифологический комплекс характерен и для повести этого времени, во многом ориентированной на романную структуру. Показательно то, что Ю. М. Лотман приводит примеры толстовских повестей «Крейцера соната» и «Дьявол» именно в качестве подтверждающих мифогенность и продуктивность сюжета внутреннего преображения личности.

Несмотря на это структурное отличие, мифогенность пути Позднышева все же проявляется в полной мере. Более того, этот миф, будучи библейским по происхождению, продуцирует притчевость повести. Но и миф, и притча, и шире — евангельский текст как таковой трансформируются в контексте художественных заданий Толстого. Это дало основание С. С. Аверинцеву сделать следующий вывод: «Попытку подчинить прозу законам притчи предпринял в конце жизни Л. Н. Толстой» [4, с. 362]. Особенно заметна в этом отношении трансформация «дьявольского» мотива, берущего начало в «Крейцеровой сонате», а затем преобладающего в сюжетной структуре повестей «Дьявол» и «Отец Сергей».

Подобный художественный прием, сравнения, метафоры «восходят» к образной топике архаических жанровых схем, выполняющих функции «прототекстов» в повести Толстого. Одним из них и выступает притча, которая используется писателем в соответствии со все более усиливающейся риторичностью позднего творчества. Как пишет В. И. Тюпа, «риторическими пределами притчи выступают: с одной стороны — проповедь, где притча нередко встречается в качестве нарративного вкрапления, с другой — паремия, до которой притча редуцируется в

случае элиминирования из нее нарративности» [5, с. 129]. Действительно, в параболической структуре «Крейцеровой сонаты» евангельский текст функционирует то в виде целостных притчевых ситуаций, включаясь в жанровую структуру проповеди, то в виде растворенных и скрытых в толще повествования словесно-образных единиц — евангельских реминисценций и аллюзий. Герой произведения не только критикует, отрицает современные формы супружества и общественное устройство в целом, но и проповедует то, что, с его точки зрения, является нормой, идеалом. Это проповедь целомудрия как необходимого условия на пути к безгреховному состоянию человечества. В «Послесловии к «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстой пишет: «Вступление в брак не может содействовать служению Богу и людям даже в том случае, если бы вступающие в брак имели целью продолжение рода человеческого... Идеал христианина есть любовь к Богу и ближнему, есть отречение от себя для служения Богу и ближнему. Плотская же любовь, брак, есть служение себе и потому есть во всяком случае препятствие служению Богу и людям, и потому с христианской точки зрения — падение, грех» [1, с. 432].

Таким образом, в «Крейцеровой сонате» парабола существует прежде всего в продуктивном использовании Л. Н. Толстым евангельского текста, находящего свое выражение в глубинных слоях жанровой структуры повести. Евангельский текст выполняет здесь функцию жанрового «архитекта», позволяющего увидеть в толстовской повести многослойность, семантическую «объемность», поливалентность. Реализация архаических жанровых схем в виде притчи, библейского мифа, их сочетание с жанрами дидактико-риторической направленности, прежде всего проповеди, делает «Крейцерову сонату» Толстого показательным текстом в общем потоке эпической прозы последней трети XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой Л. Н. Поли. собр. соч. : в 90 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Худож. лит. — 1928–1958. — Т. 27. — 620 с.
2. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / Есаулов И. А. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.

3. Юртаева Е. Н. Жанровое своеобразие повестей Л. Толстого 70—90-х гг. XIX века / Е. Н. Юртаева // Толстовский сборник № 27. — Тула, 1992. — С. 39—50.
4. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев // Собр. соч. — К. : Дух і літера, 2006. — 912 с.
5. Тюпа В. И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. — М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. — М. : Прогресс — Культура, 1995. — 624 с.

Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2013 р.