

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ВГУ»)

На правах рукописи

Фомина Юлия Валерьевна

**Семиотика телесности и художественная антропология Л.Н. Толстого
(1880-1890-е годы)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
К.А. Нагина

Воронеж – 2017

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Природное – животное – человеческое: невербальные маркеры («Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»)	16
1.1. Животное и человеческое в повести «Холстомер»: жест как знак подмены	16
1.2. Маски и жесты «приличной» жизни («Смерть Ивана Ильича»)	26
1.3. Телесный знак как отражение прозрения героя («Хозяин и работник»)	36
1.4. Легкость и тяжесть как маркеры невербального поведения героев	44
Глава 2. Гендерный аспект семантики и поэтики жеста в повестях Л. Толстого 1880-1890-х гг.	53
2.1. Невербальное отражение двойственной модели женственности в произведениях Л. Толстого	53
2.2. Язык тела в гендерном дискурсе «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого	70
2.3. Невербальный семиозис в повестях Л. Толстого «Дьявол» и «Отец Сергей»	87
Глава 3. Жизнь истинная и ложная: невербальное поведение героев в романе Л.Н. Толстого «Воскресение»	104
3.1. Жест как идентификатор лжи	104
3.2. Роман «Воскресение» как история прозрений: телесно-кинетический аспект	125
Заключение	154
Библиографический список	157

Введение

Личность и творчество Л. Толстого в русском историко-литературном процессе занимают выдающееся место, что объясняется масштабом и глубиной наследия писателя. Человековедческий аспект является центральным на протяжении всего творческого пути Л. Толстого. Магистральные вопросы о жизни и смерти, о смысле бытия, о природе человека пронизывают как художественные, так и публицистические произведения мыслителя, а также его дневники.

В литературоведении укоренилось деление творчества Л. Толстого на два этапа: до духовного переворота писателя 1880-х годов и после него. Следует отметить, что ряду исследователей такое деление представляется спорным. Так, Б.М. Эйхенбаум отмечает, что оно «искажает реальную перспективу»: «...с одной стороны, изменчивость эта характерна и для молодости Толстого, а с другой – она не прекращалась и после 80-х годов до самого конца. Кризисы сопровождали Толстого на всем протяжении его жизни – от выхода из Казанского университета до ухода из Ясной Поляны» [189, с. 25]. Нельзя отрицать, однако, что к рубежу 1870-1880-х годов обнаруживается «не только кризис, понимаемый как тяжелое переходное состояние духовной, философской и личной жизни Толстого, но и перелом в мировоззрении, который <...> выражен вполне отчетливо как приятие взглядов и позиции, во многом отличающихся от предшествующих, хотя и начавших формироваться задолго до перелома, но вполне оформившихся в данное время» [133, с. 16].

В этот период меняется вся система взглядов Толстого, в том числе и на художественное творчество. «Эстетическая оценка жизни сменяется у Толстого на этическую» [209]. Теперь, по мнению писателя, главная цель искусства – выражение истины, причем эта истина должна быть высказана наиболее прозрачно. В связи с изменением взглядов меняется и художественный принцип

Толстого. В 1880-е годы Толстой пишет много публицистических текстов, создает основные религиозно-философские трактаты; появляются рассказы для простого народа, меняется характер произведений для просвещенного читателя.

Противоречивой оказывается и проблема соотношения художественного творчества Толстого и его религиозно-философских трудов. Еще роман «Война и мир», наполненный большим количеством философских отступлений, навел современников писателя на идею о «двух Толстых» – мыслителе и писателе. Проблема двойственности личности Толстого решалась исследователями по-разному: от возвышения мыслителя над художником и, наоборот, до тотальной независимости одного от другого. В данной работе мы исходим из постулата о внутреннем единстве религиозно-философских идей и художественного творчества Толстого: он решает одни и те же вопросы разными методами. В связи с этим в своей работе мы, анализируя художественное произведение, часто опираемся на философско-публицистические тексты писателя. Безусловно, художественный текст не может быть сведен к иллюстрации религиозно-философских воззрений мыслителя, он сложнее, многограннее, чем произведения иного рода, обладает противоречиями, ведь Толстой-художник передает мир таким, какой он есть. Однако логика мысли Толстого едина, поэтому мы считаем правомерным сопоставление художественного текста с публицистическим, а также интерпретацию одного посредством другого.

Центральное место в художественной антропологии Толстого занимают такие понятия и оппозиции, как *жизнь истинная – ложная, ангел – зверь / дьявол, природное – животное – духовное / человеческое*. Все это толстовские определения, вычлененные из разных произведений и трактатов. Под *ложной* жизнью писатель подразумевает низменное, безнравственное существование человека, подчиненное его *животным* желаниям, страстям. На *истинном* пути открывается не эгоистическое, телесное «благо», а *духовное*, а именно любовь ко всем людям. С этой центральной образно-смысловой оппозицией взаимодействует следующая: *ангел – зверь / дьявол*. Культивирование *ангельских*

добродетелей – идеальная цель человеческого существования, к которой можно стремиться бесконечно. *Звери* – это «...люди, живущие только своими чувствами» [1, т. 54, с. 81], страстями, называемыми в мире Толстого *дьявольскими* («дьявол ревности», «дьявол похоти» и др.). Однако «...никогда род человеческий не разделится на два лагеря: одних – диких зверей, а других – святых. В действительности везде так было, так и есть: весь род человеческий стоит на постепенных в духовном совершенстве состояниях, и между дикими и святыми много промежуточных ступеней, все приближающихся к совершенству любви» [1, т. 57, с. 148]. В конечном счете возникает триада бытия: *природное – животное – духовное / человеческое*. *Природное* – это естественная жизнь животного мира, в котором царит «закон природы». Этот мир совершенен сам по себе, со своим круговоротом бытия, так как к животному не предъявляется никаких нравственных требований. *Животное* – это существование человека, в сознании которого произошла подмена понятий. Он смысл человеческого бытия приравнивает животному существованию, поэтому живет, не стремясь к духовной жизни, удовлетворяя лишь свои телесные потребности и желания. *Человеком* в полном смысле слова в мире Толстого можно назвать лишь героя ищущего, стремящегося к *духовному* совершенствованию. Как отмечает Г.В. Алексеева, Толстой утверждает «веру в божественное начало как в природе, так и в душе человека, считая достижение нравственного идеала реальной возможностью» [2, с. 80].

Интересна противоречивая трактовка Толстым детского периода жизни человека. В одной из дневниковых записей, рассуждая о природе человека, он записывает: «Пока человек живет животной жизнью (в детстве всегда), у него только один путь. Но как только в нем проснулся разум, сознание своего существования, у него два пути: либо подчинять свою животную природу разуму, либо разум заставлять служить животному» [1, т. 53, с. 64]. В то же время, вспоминая свое детство, писатель утверждает: «Природа до пяти лет – не существует для меня. <...> Вероятно, надо уйти от нее, чтобы видеть ее, а я был

природа» [1, т. 23, с. 471]. В русле толстовской логики нам кажется более достоверным второй вариант. К ребенку не предъявляется никаких особенных требований, его задача – жить и радоваться жизни. А по природе своей дети чисты и невинны, далеки от страстей взрослого мира – ревности, злости, зависти и др.

Толстой мастерски передает сущность персонажа в соответствии с названными категориями. Более того, он изображает путь, трансформацию от одного состояния героя к другому, от *животного* к *духовному* и наоборот. Ведь, по мысли Толстого, природа человека текуча: «Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот; <...> Люди как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди» [1, т. 32, с. 193-194].

В связи с этой удивительной особенностью толстовского метода актуализируется понятие Н.Г. Чернышевского «диалектика души», которое понимается как в узком, так и в широком смысле: как способ отражения эмоционально-духовной жизни персонажа с помощью внутренней речи и как история становления личности. Однако, используя данный термин, исследователи обычно на первый план выдвигают «прямой» психологизм, в то время как Толстой уделяет большое внимание и «косвенному» – изображению «жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [39, с. 297].

Толстой прекрасно понимает, какой силой обладает язык телодвижений: «Истинную, скрытую природу человека выдают они скорее, чем слова. Один взгляд, одна морщина, один трепет мускула в лице, одно движение тела могут выразить то, что нельзя сказать никакими словами» [118, с. 98]. Более того, он не раз подчеркивает важность невербального компонента в художественном тексте: «...каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само

же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения» [1, т. 62, с. 269]. В связи с этим важным представляется термин В. Порудоминского «диалектика тела», который он вводит, опираясь на понятие Н.Г. Чернышевского «диалектика души» и утверждая, что «“диалектика тела” часто сильнее произнесенных человеком слов открывает диалектику его души» [148, с. 259].

Толстому от природы дано замечать отражение внутреннего во внешнем. Примечательно, что юные герои писателя уже обладают склонностью к анализу движений человека, особой проницательностью. Так, Николенька в «Детстве» подмечает малейшие детали в поведении людей. Показателен эпизод, когда мальчик наблюдает разговор отца с приказчиком Яковом Михайловичем, руки которого заложены за спину. Именно пальцы рук выдают истинное эмоциональное состояние Якова: «Чем больше горячился папа, тем быстрее двигались пальцы, и наоборот: когда папа замолкал, и пальцы останавливались; но Яков сам начинал говорить, пальцы приходили в сильнейшее беспокойство и отчаянно прыгали в разные стороны. По их движениям, мне кажется, можно бы было угадывать тайные мысли Якова; лицо же его всегда было спокойно – выражало сознание своего достоинства и, вместе с тем подвластности, то есть: я прав, а, впрочем, воля ваша!» [1, т. 1, с. 10]. Удивительно глубокие выводы делает Николенька в «Отрочестве», опираясь на свой опыт взаимоотношений с братом Володей: «Кто не замечал тех таинственных бессловесных отношений, проявляющихся в незаметной улыбке, движении или взгляде между людьми, живущими постоянно вместе: братьями, мужем и женой, господином и слугой, в особенности, когда люди эти не во всем откровенны между собой» [1, т. 2, с. 17].

Итак, Толстой и, соответственно, герои его произведений придают огромное значение движениям человеческого тела, мимике, манерам поведения. Поэтому в своей работе мы попытаемся постичь художественную антропологию писателя путем анализа невербального уровня текста.

Язык тела с давних пор являлся предметом изучения различных наук: биологии, антропологии, психологии, философии, социологии и др. Термин «жест» появился уже в античных трудах Цицерона и Квинтилиана по риторике. Вероятно, первым начал системно изучать взаимосвязь выражений лица, особенностей движения человека и его черт характера И. Лафатер, опубликовавший в 1792 году «Эссе по физиогномике». Чрезвычайно важную роль в развитии научной мысли сыграл фундаментальный труд Ч. Дарвина «О выражении эмоций у человека и животного», вышедший в свет в 1872 году. Ученый первым выдвинул мысль о том, что телесное поведение человека отражает его внутреннее состояние. Следует отметить, что уже современник Дарвина У. Джеймс высказал противоположное предположение: действия человека, физиологические проявления порождают эмоции, а не наоборот. В современной науке существуют сторонники как одной, так и другой теории.

Особая наука о телесном поведении людей – кинесика – появилась только во второй половине XX века. Основателем ее стал американский антрополог Р. Бердвистел, который в 1952 году опубликовал книгу «Введение в кинесику: аннотированные записи движений рук и тела». В рамках данной науки ученый предполагал изучение выражений лица, походок, поз, движений рук и тела. Р. Бердвистел предпринял попытку создания каталога простейших человеческих движений и статичных поз. Элементарные акты телодвижения были названы ученым кинами и кинемами.

Значительную роль в развитие науки о невербальных знаках внесли представители отечественной и зарубежной психологических школ, на исследования которых мы будем опираться в данной работе: Л.С. Выготский, В.А. Лабунская, А.А. Леонтьев, К.Э. Изард и др.

В отечественной науке изучение жестов велось в основном в биологии и психологии. Лингвистических исследований по заданной теме не так много. В первую очередь следует указать монографию И.Н. Горелова «Невербальные компоненты коммуникации», при написании которой автор ставил своей целью

рассмотрение невербальных компонентов коммуникации в комплексе с ее вербальной составляющей. Это же соотношение исследовал в своих работах А.А. Реформатский.

Современный крупный лингвист, научные интересы которого находятся в области данной проблемы, – Г.Е. Крейдлин. В своей работе «Невербальная семиотика» исследователь дает характеристику отдельных дисциплин, входящих в интересующий его раздел науки. Всего их десять, отметим наиболее интересные применительно к нашей работе: паралингвистика (наука о звуковых кодах невербальной коммуникации), кинесика (учение о жестах), окулесика (наука о языке глаз и визуальном поведении) и гаптика (наука о языке касаний). Вслед за Г.Е. Крейдлиным мы говорим о семиотике жеста, вкладывая в это понятие «параллельный анализ разнообразных невербальных и вербальных единиц», что «предполагает исследование семантических, прагматических и синтаксических соотношений между невербальными и вербальными единицами, а также особенностей их совместного функционирования в акте общения» [81, с. 3].

В настоящее время все более актуальными становятся работы междисциплинарного характера. В литературоведении стали появляться диссертационные исследования, посвященные анализу невербального поведения литературных героев: С.Б. Пухачева «Поэтика жеста в произведениях Ф.М. Достоевского» (2006), Ж.Н. Куцей «Невербальные формы коммуникации как выражение эмоциональной жизни героев Л.Н. Толстого (по роману “Война и мир”» (2010), А.В. Лебедевой «Невербально-пластический аспект в романе Л.Н. Толстого “Анна Каренина”» (2011), Е.А. Завершинской «Словесный и телесный дискурсы в романах Г. Флобера “Мадам Бовари” и Л.Н. Толстого “Анна Каренина”» (2011), С.С. Бурковой «Жест в прозе Л.Н. Андреева конца 1890-х – 1900-х годов» (2013).

Однако работ, посвященных анализу соотношения внутреннего состояния персонажей с его внешним выражением в творчестве Толстого, крайне мало. В определенной степени эту тему в своих работах затрагивали Д.С. Мережковский,

В.Б. Шкловский, Б. Эйхенбаум, А.П. Скафтымов, Л.Д. Опульская, В.В. Виноградов, Л.Я. Гинзбург, С.Г. Бочаров, В.Б. Ремизов, О.В. Сливицкая, А.Г. Гродецкая, К.А. Нагина, Б.И. Берман, Р.Ф. Густафсон, Д. Орвин. Правда, телесное поведение персонажей Толстого рассматривалось данными исследователями в русле собственных научных интересов, а не как отдельная тема. Объектом исследований В.Е. Хализева, В.Д. Днепров, Ю.А. Рубичевой являлись именно невербальные формы коммуникации в творчестве писателя, но в основном эти исследования составляли небольшие по объему статьи, основанные на материале романов «Война и мир» и «Воскресение». Довольно широкий охват материала имеет работа В. Порудоминского «Приглашение на бал» (глава книги «О Толстом»), которая полностью посвящена выявлению типичных для творчества Толстого жестов, телесных особенностей. Однако эта работа в большей степени имеет описательный характер. Как уже отмечалось выше, не так давно появились диссертационные исследования по данной проблематике, но они посвящены романам «Война и мир» и «Анна Каренина». Таким образом, **актуальность** нашей работы объясняется необходимостью расширить изучение антропологической парадигмы Л. Толстого за счет комплексного исследования вербальной и невербальной комбинаторики, реализованной в тексте.

При исследовании толстовских текстов нас будет интересовать невербальное поведение героев, находящееся в сложном соотношении со словесной формой их репрезентации. Под невербальным поведением в первую очередь понимаются жесты. Вслед за Г.Е. Крейдлиным ключевое понятие «жесты» понимается достаточно широко, «а именно как включающие в себя не только (а) собственно жесты, то есть знаковые движения рук, ног и головы, но также (б) выражения лица, (в) позы и (г) знаковые телодвижения (движения корпуса)» [80, с. 10]. При интерпретации жестов мы будем опираться на справочные издания: лингвострановедческий словарь «Жесты и мимика в русской речи» (А.А. Акишина, Х. Кано, Т.Е. Акишина, 1991), «Словарь языка русских жестов» (С.А. Григорьева, Н.В. Григорьев, Г.Е. Крейдлин, 2001).

Следует отметить, что невербальные знаки в художественном тексте могут иметь как общепринятую семантику, так и авторскую. К примеру, жест «щурить глаза» традиционно имеет несколько значений. Во-первых, практическое – «зафиксировать свое внимание на чем-то или ком-то» [80, с. 376]. Во-вторых – отражающее эмоции, чувства, состояния человека: этот знак может быть выражением хитрости, презрения или недоверия [191, с. 22-23]. В произведениях же Толстого жест «щуриться» приобретает уникальную авторскую семантику: закрывать глаза на что-либо. В романе «Анна Каренина» таким значением наделяет этот невербальный сигнал Долли, не раз замечая его на изменившемся лице Анны. Встречая жест «щуриться» уже на страницах романа «Воскресение», читатель невольно вспоминает закрепленный за Анной знак и его интерпретацию. Получив однажды определенную семантику, жест как бы закрепляет ее за собой и переносит в другие тексты писателя.

В произведениях Толстого нас будут интересовать не только собственно жесты, но и другие проявления телесности. К ним относятся неуправляемые физиологические реакции организма в ответ на эмоции, чувства. Например, покраснения щек от стыда. Для нашей работы такие проявления имеют особую значимость, так как могут становиться идентификатором *лжи / истины* в поведении героя. Также мы будем обращать внимание на фигуру персонажа, состояние его организма (зубов, мышц и т.п.), так как это является отражением его образа жизни. К примеру, корпулентная фигура говорит о том, что герой ведет праздную жизнь, которая подвергается критике Толстого.

Научная новизна диссертации обусловлена тем, что в ней впервые проведено системное изучение художественной антропологии позднего Л. Толстого в невербальном аспекте.

Объект диссертационного исследования – концепция человека в художественном мире Толстого 1880-1890-х гг.

Предмет исследования – внешнее отражение духовно-эмоционального состояния персонажей в творчестве Толстого 1880-1890-х гг.

Цель диссертационного исследования – исследовать художественную антропологию позднего Л. Толстого за счет анализа невербального уровня текста.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) Обосновать научную правомерность и продуктивность рассмотрения толстовской антропологии сквозь призму семиотики телесности;
- 2) Выявить систему мотивов и образов, связанных с авторской концепцией человека, в толстовских текстах; сопоставить их реализацию в художественных и религиозно-философских, публицистических сочинениях писателя;
- 3) Выявить сквозные жесты и их семантику в произведениях Л. Толстого;
- 4) Продемонстрировать многофункциональность невербальных форм коммуникации в творчестве писателя;
- 5) Проследить эволюцию ключевых мотивов в соответствии с изменениями в мироощущении и философии писателя.

Материалом диссертационной работы являются художественные произведения Л. Толстого 1880-1890-х гг., а также публицистические, религиозно-философские произведения, дневниковые записи и более ранние художественные тексты писателя, составляющие необходимый фон исследования. Отбор материала обусловлен поставленной целью: нами рассматриваются наиболее репрезентативные с точки зрения заявленной цели произведения.

Для решения поставленных задач нами были использованы следующие **методы исследования**: структурно-семиотический, сопоставительный, типологический, мифопоэтический методы, а также элементы биографического и психоаналитического методов.

Методологической базой исследования послужили работы по проблеме жеста А.А. Акишиной, И.Н. Горелова, Н.В. Григорьева, Ч. Дарвина, К.Э. Изард, Г.Е. Крейдлина, А.А. Леонтьева; труды о творчестве Л.Н. Толстого и вопросах литературы XIX века Д.С. Мережковского, Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, Л.Д. Опульской, Л.Я. Гинзбург, Г.Я. Галаган, С.Г. Бочарова, В.Б. Ремизова, О.В.

Сливицкой, Б.И. Бермана, Р.Ф. Густафсона, В. Порудоминского, К.А. Нагиной, А.Г. Гродецкой, Г.В. Алексеевой и др.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что изучение творчества Л. Толстого путем сопоставления вербального и невербального поведения персонажей, а также анализа соответствия эмоционально-духовной жизни персонажей с телесным ее выражением позволяет скорректировать представления об эволюции Л. Толстого, о характерологии и художественной антропологии писателя.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты можно использовать в учебных курсах по истории русской литературы XIX века, по герменевтике художественного текста, в спецкурсах и семинарах по творчеству Л. Толстого, при разработке теоретических и методических рекомендаций по проблемам поэтики.

Положения, выносимые на защиту:

1. Семиотика телесности в творчестве Л. Толстого – форма раскрытия авторской художественной антропологии, выявляющая связь между невербальным поведением персонажей и их духовно-эмоциональной жизнью, а также между вербальными и невербальными способами коммуникации. Определяющее значение в толстовской семиотике телесности имеет бытийная триада: *природное – животное – духовное / человеческое*.
2. Образ *ангела* в мире Л. Толстого предельно десоматизирован, поскольку приобретение *ангельских* добродетелей – идеальная цель человеческого существования. *Ангельские* импликации у писателя обладают минимальной художественной активностью и относятся преимущественно к монашеской жизни или к девическому периоду в судьбе женщины, характеризующемуся чистотой и временностью. С героинями *ангельского* типа связаны мотив *страха / ужаса* и сопутствующий ему мотив *падения преград* между мужчиной и женщиной.

3. Персонажей *звериного / дьявольского* типа отличают такие телесные знаки, как «смеющийся взгляд», полнота, подчеркнутая физиология (обтянутые ляжки у мужчин, «нашлепки на зады, голые плечи, руки, почти груди» у женщин). К данному типу относятся герои-соблазнитель, а также все персонажи, живущие *ложной* жизнью.
4. В художественном мире Л. Толстого с героями, живущими по *ложным* принципам, связан мотив *игры*. Существующие правила *игры* в обществе предполагают использование героями невербальных сигналов в качестве *масок*, скрывающих истинные чувства и мысли. Кроме того, мотив *игры* демонстрирует выхолащивание духовной сути из ритуального действия.
5. Мотив *легкости*, внешне выраженный в *легкости* движений, чаще всего походки, претерпевает семантическую трансформацию. В повестях 1880-1890-х гг. *легкость* является положительным маркером, выделяя *природных* героев – мужиков (Герасим, Никита). Так как это люди веры, они *легко* относятся к жизни и смерти, что отражается на их телесном поведении. А в романе «Воскресение» определение «легкий» в основном характеризует персонажей, идущих *ложным* путем, подчеркивая *легкомысленность* выбранного ими образа жизни.
6. Невербальный компонент в художественных текстах Л. Толстого 1880-1890-х гг. призван создавать достоверное повествование и психологизм, выступая как идентификатор *лжи / истины*, как знак подмены, а также раскрывая мотивы поступков героев.

Апробация результатов исследования. Основные идеи работы излагались в докладах на Международных и Межвузовских научных конференциях: «Наследие Л.Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки» (Тула, 2014), «Толстовские чтения» (Москва, 2014), «Воронежский текст русской культуры: литературные юбилеи 2014 года» (Воронеж, 2014), «Литературные юбилеи 2015 года и проблемы компьютерной поэтики» (Воронеж, 2015), «Универсалии русской литературы» (Воронеж, 2015, 2016), «Литературные

юбилеи 2017 года и проблемы компьютерной поэтики» (Воронеж, 2017), а также на научных сессиях Воронежского государственного университета (Воронеж, 2014, 2015, 2016, 2017).

Содержание работы отражено в восьми статьях, из которых пять опубликованы в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения и библиографического списка, насчитывающего 210 источников.

Глава 1. *Природное – животное – человеческое: невербальные маркеры* («Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»)

1.1. *Животное и человеческое в повести «Холстомер»: жест как знак подмены*

В основе повести Л. Толстого «Холстомер» лежат противопоставление и соположение, на что не раз обращали внимание исследователи: «Параллелизм – самое, пожалуй, общее выражение композиционного формата повести; это целый комплекс – либо противовесов (контраст, антитеза), либо соответствий (подобие, тождество), а нередко и причудливых совмещений, гибридов антитезы и тождества» [205]. Выделим персонажей, составляющих бинарные оппозиции: *Серпуховской – Холстомер, Серпуховской «тогда» – Серпуховской «теперь», Холстомер «тогда» – Холстомер «теперь», Серпуховской – коннозаводчик, мать Холстомера – волчица, Холстомер – другие лошади.*

Антитеза *Серпуховской – Холстомер* раскрывает центральный для позднего творчества Толстого мотив – мотив *ложной* жизни. Серпуховской и Холстомер «с этической точки зрения меняются местами» [77, 97]. Серпуховской руководствуется в жизни *ложными* принципами, он стремится лишь к тому, чтобы удовлетворить *животные* потребности. В трактате «О жизни», который относится к тому же периоду творчества писателя, Толстой размышляет об отличии *человека от животного*. По его мнению, «*ложное* учение» (курсив мой – Ю.Ф.) убедило человека в том, что «жизнь его есть период времени от рождения до смерти; и, глядя на видимую жизнь животных, он смешал представления о видимой жизни с своим сознанием и совершенно уверился в том, что эта видимая жизнь и есть его жизнь» [1, т. 26, с. 341], в связи с чем стремится удовлетворить лишь личное, *животное* благо. *Истинная* жизнь связана с «разумным сознанием», которое указывает на другое, *духовное*, благо.

Носителем «разумного сознания» в повести является Холстомер, именно мерин обладает способностью понять и простить другого: как животного, так и

человека. В первом же описании Холстомера видна его рассудительность: «Из всех лошадей, находившихся на варке (их было около сотни), меньше всех нетерпения показывал пегий мерин, стоявший одиноко в углу под навесом и, прищурив глаза, лизавший дубовую соху сарая. Неизвестно, какой вкус находил в этом пегий мерин, но выражение его было серьезно и задумчиво, когда он это делал» [1, т. 26, с. 4]. Мимический знак «прищуриться» типичен в следующей ситуации: «...жестикулирующий, человек более старший или более опытный, понимает, что адресат может попасть в неловкое положение и иронизирует или по-доброму смеется над ним» [192, с. 126]. Так, мерин, как представитель старшего поколения, понимает, что глупо торопиться и топтаться около ворот раньше времени, поэтому по-доброму посмеивается над столпившимися лошадьми.

Прочтение поведения *лошади* через интерпретацию жестов, свойственных человеку, требует отдельного пояснения. Общим местом в толстоведении является тезис об *очеловечивании* Холстомера, связанном с приемом остранения – одним из центральных в произведениях Толстого 1880 – 1900-х годов. Здесь следует обратить внимание и на тот факт, что повесть объединяет ранний и поздний этапы творчества писателя. Первая ее редакция относится к 1863 году, последняя – к 1885 году. По наблюдению К.А. Нагиной, уподобление мира лошадей миру людей ярче прослеживается в первоначальных вариантах повести, и достигается оно в основном за счет внесения в мир лошадей «различий социального происхождения»: «...кобылки-“аристократки” ставят в упрек Холстомеру его “мужицкое” происхождение, <...> и мерин открывает свою тайну только потому, что оскорблено его аристократическое чувство. Человеческие качества лошадей подчеркиваются и с помощью бранных слов, и чисто людскими определениями красоты...» [128, 104-105]. И, хотя уже «в последней редакции 1863 года Толстой отказался от слишком буквального уподобления мира лошадей человеческому, что обоснованно его интересом к Холстомеру именно как к существу природному» [128, 105], тенденция к *очеловечиванию* пегого мерина

осталась, о чем свидетельствуют и приведенные в пример невербальные сигналы, и возможность их истолкования через анализ семантики человеческих жестов.

Так, противопоставление *Холстомер – другие лошади* держится на этом же смешении человеческого / социального и животного / природного. В описании лошадиного мира появляются как звериные черты, так и человеческие. К примеру: «Две еще жеребые кобылы ходят отдельно и, медленно передвигая ноги, всё еще едят. Видно, что их положение уважаемо другими, и никто из молодежи не решается подходить и мешать. Ежели и вздумает какая-нибудь шалунья подойти близко к ним, то одного движенья уха и хвоста достаточно, чтобы показать им всю неприличность их поведенья» [1, т. 26, с. 9]. Правила поведения здесь похожи на человеческие: лошади с почтением относятся к жеребым кобылам. Однако используемые невербальные сигналы характерны исключительно для животных: чтобы выразить недовольство, люди прибегают к мимике (выражение лица, взгляд, сдвинутые брови, форма губ), а лошади используют движение ухом или хвостом.

По наличию / отсутствию «разумного сознания» Холстомер противопоставляется не только Серпуховскому, но и Нестеру. Когда табунщик подошел к мерину с седлом и потником, последний «... тяжело вздохнул и отвернулся» [1, т. 26, с. 4]. Этот распространенный и понятный для людей знак табунщик не смог интерпретировать: «– Что вздыхаешь? – сказал Нестер. / Мерин взмахнул хвостом, как будто говоря: “так, ничего, Нестер”» [1, т. 26, с. 4]. И здесь невербальное поведение Холстомера схоже с человеческим, данный звук в мире людей обозначает «нечто вроде психологической усталости от невзгод и тяжелой жизни или означающий, что “все плохо”» [80, с. 35]. Несмотря на это, Нестер не в состоянии понять коня. Это обусловлено тем, что табунщик – представитель той группы людей, которая идет по пути *ложной* жизни, соответственно, он не способен понять другое существо.

Холстомер, в отличие от Нестера, старается понять табунщика, в чем-то оправдывает и прощает его: «...досадно только, что с трубочкой в зубах старик

всегда раскуражится, что-то вообразит о себе и сядет боком, непременно боком; а мне больно с этой стороны. Впрочем бог с ним, мне не в новости страдать для удовольствия других. Я даже стал уже находить какое-то лошадиное удовольствие в этом. Пускай его хорохорится, бедняк. Ведь только и храбриться ему одному, пока его никто не видит, пускай сидит боком» [1, т. 26, с. 5]; в чем-то подыгрывает табунщику: «Сняв уздечку с пегого мерина, Нестер почесал его под шеей, в ответ на что мерин, в знак благодарности и удовольствия, закрыл глаза. – Любит, старый пес! – проговорил Нестер. Мерин же нисколько не любил этого чесанья и только из деликатности притворился, что оно ему приятно, он помотал головой в знак согласия» [1, т. 26, с. 6]. В данной ситуации Нестер впервые пытается понять мерина, но даже смысл такого общепонятного знака признательности он искажает, ведет себя неестественно и жестоко: «Но вдруг, совершенно неожиданно и без всякой причины, Нестер, предполагая, может быть, что слишком большая фамильярность может дать ложные о своем значении мысли пегому мерину, Нестер без всякого приготовления оттолкнул от себя голову мерина и, замахнувшись уздой, очень больно ударил пряжкой узды мерина по сухой ноге» [1, т. 26, с. 6].

Персонажи, живущие по *ложным* принципам, не только не способны понять другое существо, но иногда они даже не в состоянии узнать того, кто раньше был близок. Так, Серпуховской, который в молодости называл Холстомера «другом», не желая продавать его за какие-либо деньги, теперь не узнает в старом больном коне своего пегого мерина. Он обращает внимание на сходство, но это лишь дает ему повод похвастать перед коннозаводчиком: «...у меня была ездовая лошадь пегая, такие же пежины, как под твоим табунщиком. <...> Не было у меня, да и у тебя нет и не будет такой лошади. Лучше я не знал лошади ни ездой, ни силой, ни красотой» [1, т. 26, с. 32]. Даже ржание Холстомера не помогает Серпуховскому узнать своего старого «друга»: «Вдруг над самым ухом его послышалось глупое, слабое, старческое ржание. Это заржал пегий, не кончил и, как будто сконфузился, оборвал. Ни гость, ни хозяин не

обратили внимания на это ржание и прошли домой» [1, т. 26, с. 28]. Этот звук показывает, что мерин узнал своего бывшего хозяина, которого до сих пор любит: «Животные, которые живут обществами, часто зовут друг друга, если они разлучаются и, очевидно, очень радуются при встрече; мы наблюдаем это у лошади, когда к ней приближается другая лошадь, которую она призывала ржанием» [52, с. 80].

Более того, Серпуховской не хочет слышать и понимать коннозаводчика, а по сути, самого себя, так как молодой хозяин – явный его двойник. Эти «антиподы-двойники» дополняют друг друга, иллюстрируя отсутствие развития в духовной жизни такого рода людей, а «печального образа князь словно бы олицетворяет собой то, что, скорей всего, ожидает в будущем нынешнего, самодовольного и преуспевающего коннозаводчика» [205].

Беседу Серпуховского с коннозаводчиком сложно назвать настоящим диалогом, скорее, это поочередные монологи, состоящие из хвастовства тем, что имеет один сейчас и что когда-то имел другой. Знаменательно, что монологи эти произносятся героями исключительно для себя, так как роль слушателя они не выполняют: «Хозяин взволнованно заходил, забегал, показывал и рассказывал историю и породу каждой лошади. Гостю, очевидно, было скучно слушать хозяина, и он придумывал вопросы, чтобы было похоже, что и он интересуется этим» [1, т. 26, с. 28]. Коннозаводчику неинтересно слушать о былом богатстве и счастье князя, так как сам он все это переживает в данный период. Хвастовство же молодого хозяина вызывает у Никиты зависть и стыд, оскорбляет его. В присутствии хозяев дома князь старается этого не показывать, но, когда они выходят из помещения, на его лице отражаются подлинные эмоции: «...лицо Никиты вдруг изменилось, он тяжело вздохнул, и на обрюзгшем лице его вдруг выразилось отчаяние. Даже злоба была видна на нем» [1, т. 26, с. 32]. Здесь можно отметить сопряженный с мотивом *ложной* жизни мотив *жизни-игры*. Герой скрывает свои истинные чувства от других, надевает *маску*, потому что в обществе считаются недостойными такие эмоции.

Тон беседы с Мари также задается правилами *игры*. Несмотря на то, что Никита предстает упавшим «физически и морально и денежно» [1, т. 26, с. 29], прошлые привычки остаются неизменными. И, хотя он неосознанно старается «подделаться» под коннозаводчика, выбирает особенную интонацию в разговоре с хозяйкой дома: «— Что вам ничего сигары, Мари, — сказал он, обращаясь к даме тем особенным, неуловимым и приобретаемым только опытом тоном — вежливым, приятельским, но не вполне уважительным, которым говорят люди, знающие свет, с содержанками в отличие от жен» [1, т. 26, с. 30]. Знаменательно, что и Мари знает свое место согласно законам *игры*, так что «она сама бы удивилась, даже оскорбилась бы, ежели бы он с ней обходился как с дамой» [1, т. 26, с. 30].

Оппозиция *Серпуховской «тогда»* – *Серпуховской «теперь»* обнаруживает отсутствие развития *духовной* жизни, приводящее к физическому разложению. Сравним портретные характеристики, сопоставленные во времени. В молодости у князя «румяное, черноебровое красивое лицо» [1, т. 26, с. 25]. Черные брови – одна из примет жизненной силы в мире Толстого, поэтому описание внешности героя говорит о его физическом здоровье, силе, желании жить. Интересно, что этой портретной характеристикой у Толстого наделяются и женщины. Так, в повести «Казачки» черными бровями обладает Марьяна, однако молодая казачка, в отличие от Серпуховского, отличается здоровьем не только физическим, но и духовным, силой не только телесной, но и нравственной, что отражается в ее улыбке: «Она улыбалась редко, но зато ее улыбка всегда поражала. От нее веяло девственной силой и здоровьем» [1, т. 6, с. 98]. Получается, что «черные брови» вписывают Серпуховского в ряд героев, симпатичных писателю, да и сам Серпуховской в молодости ему не противен. Толстой как бы говорит своей оценкой: всему свое время, молодость оправдывает упоение собственной физической силой (вспомним толстовское высказывание 1860-х годов: «Кто счастлив, тот прав» [1, т. 48, с. 53]). Однако человек должен вовремя осознать, что он *человек*, что к нему предъявляются иные требования – в первую очередь, *духовного* роста.

Молодой Серпуховской обладает белыми зубами, у постаревшего князя отсутствует два зуба, в связи с чем он улыбается несмело. Данная деталь ярко иллюстрирует физическую деградацию героя, который всю жизнь предавался лишь *животным* страстям. *Маскировать* свою дряхлость у Никиты плохо получается, в отличие, например, от княгини Софьи Васильевны («Воскресение»), которая имеет «...прекрасные длинные зубы, чрезвычайно искусно сделанные, совершенно такие же, какими были настоящие» [1, т. 32, с. 94]. Во время разговора женщина внимательно следит за лучом солнца, который может обличить ее старость, и заранее просит лакея опустить гардину. Итак, старость и болезни в обществе тщательно скрываются. Только от степени богатства зависит, насколько удачно получится *замаскировать* признаки увядания. Нормой, даже правилом *игры* для окружающих старого / больного считается делать вид, что они не замечают произошедших изменений.

Меняется и манера поведения Серпуховского: «Более же всего заметно было его падение в беспокойстве взглядов (глаза его начинали бегать) и нетвердости интонаций и движений» [1, т. 26, с. 30]. Традиционно знак «бегающие глаза» является сигналом внутренней неуверенности человека, а также неискренности. В данном случае применимы оба значения. Первое – потому, что вместе с красотой, молодостью и богатством Никиты уходит и уверенность в себе. Нетвердость особенно заметна, потому что герой в своей жизни не привык чего-либо или кого-либо бояться, и только сейчас в нем зарождается страх. Лицемерие же Серпуховского состоит в том, что внешне он пытается поддержать свою репутацию, тогда как и ему, и всем известно о его падении: «Он прогорел, – сказал Серпуховской и вдруг остановился и оглянулся кругом. Он вспомнил, что должен этому самому прогоревшему 20 тысяч. И что если говорить про кого “прогорел”, то уж верно про него говорят это. – Он замолчал. <...> Серпуховской придумывал, чем бы показать, что он не считает себя прогоревшим» [1, т. 26, с. 32].

Престиж в данном обществе имеет большое значение. Одежда, украшения, мебель, посуда, – словом, все вещи людей такого круга служат только для создания репутации. Так, в доме коннозаводчика «всё было очень хорошо, но на всем был особенный отпечаток излишка, богатства и отсутствия умственных интересов» [1, т. 26, с. 29]. Человек в этом мире приравнивается к предмету: «...так говорится о *выгнутой* позе беременной хозяйки и вслед за тем о *гнутой, изогнутой* мебели, то есть женщина оказывается как бы родом мебели» [194, 29-30]. В связи с этим люди, с которыми можно и нужно общаться, выбираются с точки зрения престижа. В «Холстомере» круг персонажей узок, а вот в романе «Воскресение» обнаруживается подтверждение этому: княгиня Корчагина «...была лежащая дама. Она восьмой год при гостях лежала, в кружевах и лентах, среди бархата, позолоты, слоновой кости, бронзы, лака и цветов и никуда не ездила и принимала, как она говорила, только “своих друзей”, т. е. всё то, что, по ее мнению, чем-нибудь выделялось из толпы» [1, т. 32, с. 93].

В естественном мире животных к старости относятся совсем по-другому. Над старым меринком постоянно подшучивают и издеваются молодые лошади. Здесь подчеркиваются «извечные социальные, психофизические антиномии бытия» [135, с. 234]: «Он был стар, они были молоды, он был худ, они были сыты, он был скучен, они были веселы» [1, т. 26, с. 11]. Молодежь безжалостно относится к отличающемуся от них мерину, потому что таков закон природы. «Правы» те, кто молод, кто готов любить и продолжать род. Вся природа содействует этому, все пропитано любовью. Известно, что в пору полового возбуждения у большинства животных «оба пола непрерывно призывают друг друга» [52, с. 80]. Эту функцию выполняет ржание бурой кобылки: «Она остановилась, гордо, несколько на бок, подняла голову, встряхнулась и заржала сладким, нежным и протяжным голосом. И шалость, и чувство, и некоторая грусть выражались в этом ржаньи» [1, т. 26, с. 10]. К единому закону природы сам Холстомер относится спокойно, ведь в мире животных «правы» молодые и сильные особи, у которых жизнь только начинается.

Когда-то и Холстомер был молод, стремился к любви и продолжению рода, но люди, выхолостив его, не дали ему возможности жить естественной жизнью животного. Бесплодие традиционно у славян расценивается как наказание – Холстомер наказан за свои пежины, его сделали меринком насильственно. Этот факт важен для Толстого, потому что реальный Мужик I успел оставить потомство до того, как его выхолостили. Писатель вводит этот факт в текст повести, чтобы усилить контраст между Холстомером и Серпуховским. Последний, по сути, такой же «мерин», так как на протяжении всей повести не упоминается о его детях. Однако Никита выбирает такой путь самостоятельно, все, что он делает в жизни, бесплодно. Именно поэтому еще при жизни он превратился в «ходившее по свету, евшее и пившее мертвое тело» [1, т. 26, с. 37].

Если в молодости Серпуховской и Холстомер по своей физической красоте и силе соответствуют друг другу, то картина старости и смерти персонажей представляет яркий контраст. Серпуховской в зрелом возрасте («за 40 лет») превратился в обрюзгшего толстого старика, распространявшего запах «грязной старости» [1, т. 26, с. 35]. Этими деталями Толстой демонстрирует физическое и духовное разложение Никиты. Холстомер также изображен старым и больным, однако старость эта иная, потому что он обнаруживает тенденцию к *духовному* росту. Он склонен к размышлениям, к анализу поступков людей и лошадей, он способен бескорыстно любить и совершать добрые поступки. Поэтому дух его не падает, в нем присутствует уверенность в себе: «...было что-то величественное в фигуре этой лошади» [1, т. 26, с. 8]. Сцены смерти героев также противопоставлены: «Эффект от натуралистического изображения гибели Холстомера намеренно смягчается благодаря остранению всего происходящего (“что-то сделали с его горлом”), передающему ощущение мудрой органики самого процесса оставления лошадию ее телесного естества (“облегчилась вся тяжесть жизни”), которое, будучи затем растаскано волчятами, вошло в извечный круговорот природной материи. Обратный смысл подобное нагнетание

телесности получает при изображении смерти князя, <...> еще при жизни превратившегося в тело, которое было “всем в великую тягость”» [135, с. 235].

Серпуховской переносит животные законы на свою жизнь, однако смысл *человеческой* жизни состоит совсем в другом. В трактате «О жизни» Толстой утверждает, что человек заблуждается, подчиняясь *животному* закону. *Истинная* жизнь наступает тогда, когда появляется «разумное сознание». Никита всю жизнь проживает в заблуждении, он духовный «мерин», что приводит его и к физическому бесплодию: нет продолжения рода. Физический недостаток Холстомера, напротив, приводит его к разуму: «Весь свет изменился в моих глазах. Ничто мне не стало мило, я углубился в себя и стал размышлять» [1, т. 26, с. 17-18].

Разумное сознание, по мысли Толстого, показывает человеку благо, отличное от *животного*: «...наибольшее, до бесконечности могущее быть увеличиваемым, благо жизни каждого существа может быть достигнуто только этим законом служения каждого всем и потому всех каждому» [1, т. 26, с. 372]. Именно это и происходит с Холстомером: он находит свое счастье в служении другим, называя его «высоким лошадиным чувством». Мерин рассказывает своим слушателям: «Его холодность, его жестокость, моя зависимость от него придавали особенную силу моей любви к нему. Убей, загони меня, думал я, бывало, в наши хорошие времена, я тем буду счастливее» [1, т. 26, с. 23]. Также много позже мерин находит «лошадиное удовольствие», когда Нестер причиняет ему страдания неудобным положением седока. Таким образом, «высокое лошадиное чувство», «лошадиное удовольствие» – это гипертрофированное желание служить другим, пусть даже ценой своих мучений.

Интересно, что в народной традиции славян образ коня связан с культом плодородия. Холстомер, лишившись способности продолжать род, развивается *духовно* и нравственно. В этом смысле конь меняется местами с человеком. Холстомер обнаруживает в своем поведении способность к анализу и *духовному* росту, что является истинно *человеческим*; Серпуховской выбирает иной путь,

стремясь лишь к удовлетворению *животных* потребностей. В одной из финальных сцен Никита отождествляется со свиньей. В христианской традиции свинья символизирует «демона похоти» – непристойные наслаждения, чувственность, вожделение и обжорство [197]. Сильно пьяного или грязного человека называют «свиньей», как и человека, совершившего дурной, «грязный» поступок. Здесь происходит та самая подмена, на которой во многом строятся некоторые произведения позднего Толстого, к примеру, «Крейцера соната»: *человеческое* трансформируется в *животное*, и эта трансформация отмечается исключительно негативными коннотациями. Само же *животное*, то есть *природное*, становится символом *разумного*, что особенно наглядно изображается писателем в произведениях философско-публицистического характера – в «Исповеди», в трактате «В чем моя вера?»: «И в самом деле, птица существует так, что она должна летать, собирать пищу, строить гнезда, и когда я вижу, что птица делает это, я радуюсь ее радостью. Коза, заяц, волк существуют так, что они должны кормиться, множиться, кормить свои семьи, и когда они делают это, у меня есть твердое сознание, что они счастливы и жизнь их разумна» [1, т. 23, с. 42]. Чтобы стать *истинным*, природному не нужно подниматься до *человеческого*, тогда как *человеческому* нельзя опускаться до *животного*.

Семантика жестов персонажей знаменитой повести демонстрирует, как конь подобится *Человеку*, а человек – *животному*, что превращается в одну из самых своеобразных иллюстраций системы идей позднего Толстого.

1.2. Маски и жесты «приличной» жизни («Смерть Ивана Ильича»)

Центральный мотив повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича» – мотив *ложной* жизни, проявляющийся с первых же строк: коллеги главного героя, узнав о его кончине, думают, в первую очередь, о том, как эта смерть может повлиять на их передвижения по службе. Затем каждый из них ощущает приятное чувство от того, что умер кто-то другой, а не он сам. Петр Иванович, считаясь другом

Ивана Ильича, решает, что теперь ему «надобно исполнить скучные обязанности приличия и поехать на панихиду и к вдове с визитом соболезнования» [1, т. 26, с. 62]. Там он видит своего знакомого Шварца, который встречает его подмигиванием. Данный жест, если опираться на «Словарь языка русских жестов», означает следующее: «Жестикулирующий X задумал в тайне от других людей осуществить некоторое действие P и призывает адресата Y в союзники, предполагая, что Y поддержит его в осуществлении P» [192, с. 91]. Подмигивание является символом дружелюбия жестикулирующего по отношению к адресату, так как он выделяет адресата среди остальных людей, словно вступая с ним в сговор. Действие зачастую является баловством, жестикулирующий считает, что оно будет привлекательно для адресата, и последний будет не против в нем поучаствовать. Так и происходит в повести: Петр Иванович сразу понимает, что Шварц желает сговориться, где им сегодня «повинтить». Петр Иванович видит в этом жесте и во всем торжественном виде товарища «особенную соль»: «...глупо распорядился Иван Ильич; то ли дело мы с вами» [1, т. 26, с. 63]. Серьезность героев в данной ситуации напускная, о чем говорят их противоречивые жесты и мимика: если губы у Шварца сложены крепко и серьезно, то взгляд, которым он направляет товарища в комнату мертвеца, *игривый*. Так здесь начинает проявляться синонимичный мотиву *ложной* жизни мотив *жизни-игры*.

Герои повести воспринимают жизнь как *игру*, и надевают определенные *маски*, характерные для той или иной ситуации. Так, войдя в комнату мертвеца, Петр Иванович начинает вспоминать, какие правила существуют для данного случая, но определенно вспомнить не может. «Одно он знал, что креститься в этих случаях никогда не мешает. На счет того, нужно ли при этом и кланяться, он не совсем был уверен и потому выбрал среднее: войдя в комнату, он стал креститься и немножко как будто кланяться» [1, т. 26, с. 63]. Выполняя формально действия, сопутствующие обряду прощания с умершим, Петр Иванович параллельно занимается более интересным для него делом: рассматривает окружающих. Все его движения носят характер *наигранности*, порывистости, так

как герой только и думает, что и как нужно сделать согласно нормам приличия. Однако назидательный вид мертвеца оказывается для Петра Ивановича настолько отталкивающим, что заставляет его сначала совершить действие, а потом уже обдумать его: ему показалось, что он слишком быстро вышел из комнаты, «несообразно с приличиями». «Освежает» Петра Ивановича взгляд на *игривую* фигуру Шварца: он стоит, «расставив широко ноги и играя обеими руками за спиной своим цилиндром» [1, т. 26, с. 64]. Такого рода поза является типично мужской, это – сигнал доминирования, в борьбе за которое мужчины часто принимают агрессивные положения. Вид Шварца говорит, что он «стоит выше этого», и «инцидент панихиды Ивана Ильича» не может помешать провести этот вечер приятно.

Дважды Петр Иванович обращает внимание на женщин с поднятыми бровями: сначала дама в комнате мертвеца, затем вдова. Сигнал «поднятые брови» интерпретируется как удивление. Однако в сознании героя этот мимический знак маркируется определением «странно», что говорит о неконгруэнтности вербального и невербального поведения женщин, на что Петр Иванович бессознательно реагирует. Здесь важно отметить, что данный знак семантически насыщен и чрезвычайно значим для Л. Толстого.

К примеру, в романе «Анна Каренина» сигнал «поднятые брови» постоянно воспроизводится в мимике Алексея Александровича, маскируя истинные эмоции героя. Ю.А. Рубичева обращает внимание на однообразие мимики Каренина: насмешливая улыбка, поднятые брови. Исследователь связывает это с внутренним миром персонажа: «Бедность эмоциональной жизни Каренина подчеркивается бедностью и однообразием невербальных форм поведения» [157, с. 106]. Однако Алексей Александрович – неоднозначный герой, как и большинство у Л. Толстого: «Сложность этого образа в том, что в нем есть две ипостаси, и он выполняет две функции. С одной стороны, Каренин – чиновник, не только по профессии, но и по своей внутренней сущности, он чужд и враждебен живой жизни, он препятствие на пути Анны к счастью. С другой стороны, он невинная

жертва: на долю Анны и Вронского выпадают и счастье, и страдание, а на его – только страдание» [162, с. 394].

О. В. Сливицкая отмечает, что Каренин является жертвой и потому, что он «вынужден играть роль <...> и поступать вопреки законам своей природы» [там же]. Внешне Алексей Александрович самоуверен, горд и строг, что соответствует его положению в обществе. Однако этот характер Каренин сам и создает, чтобы оградить себя от «пучины жизни», для чего использует определенные невербальные сигналы: «– За что дрался Прячников? / – За жену. Молодцом поступил! Вызвал и убил! / – А! – равнодушно сказал Алексей Александрович и, подняв брови, прошел в гостиную. / – Как я рада, что вы пришли, – сказала ему Долли с испуганною улыбкой, встречая его в проходной гостиной, – мне нужно поговорить с вами. Сядемте здесь. / Алексей Александрович с тем же выражением равнодушия, которое придавали ему приподнятые брови, сел подле Дарьи Александровны и притворно улыбнулся» [1, т. 18, с. 413].

Следует обратить внимание и на тот эпизод, где Каренин разговаривает с женой и княгиней Бетси по поводу возможности посещения Вронским Анны: «– Благодарю вас, княгиня, за ваше участие и советы. Но вопрос о том, может ли или не может жена принять кого-нибудь, она решит сама. / Он сказал это, по привычке с достоинством приподняв брови, и тотчас же подумал, что, какие бы ни были слова, достоинства не могло быть в его положении. И это он увидал по сдержанной, злой и насмешливой улыбке, с которой Бетси взглянула на него после его фразы» [1, т. 18, с. 445]. Таким образом, поднятые брови и улыбка Каренина – это инструменты *маскировки*. На самом деле в обеих рассмотренных ситуациях не может быть ни спокойствия, ни достоинства, ни, тем более, равнодушия со стороны Алексея Александровича.

В повести «Смерть Ивана Ильича» представлена обратная ситуация. Женщины тоже *маскируют* свои истинные эмоции, однако они изображают потрясение от происходящего, когда их мысли заняты другими вещами. Вдова желает поговорить с Петром Ивановичем, и этот разговор протекает по правилам

игры: «Прасковья Федоровна, узнав Петра Ивановича, вздохнула, подошла к нему вплоть, взяла его за руку и сказала: “Я знаю, что вы были истинным другом Ивана Ильича...” и посмотрела на него, ожидая от него соответствующие этим словам действия. Петр Иванович знал, что как там надо было креститься, так здесь надо было пожать руку, вздохнуть и сказать: “Поверьте!” Он так и сделал» [1, т. 26, с. 65]. В этой связи важно отметить, что «пустословие и ложь, словесная каша и обман сочетаются с параязыковыми элементами – многозначительными паузами, вздохами, имитирующими сожаление и безнадежную усталость» [80, с. 251]. Истинная же цель этой беседы – денежные подсчеты: возможность получить от казны денег в связи со смертью мужа.

Прасковье Федоровне также известны правила *игры*: в данном положении она не может себе позволить, как бы ей этого ни хотелось, излишнего внимания к мелким предметам быта, так как вдова обязана выразить скорбь. Когда они с Петром Ивановичем заходят в комнату, последний садится на расстроившийся пуф, о чем поначалу Прасковья Федоровна хочет предупредить своего гостя, но решает промолчать, расценив это «не соответствующим своему положению» [1, т. 26, с. 65]. Однако в ситуации, когда одна из ее вещей оказывается в опасности, она забывает о всех правилах приличия: «...заметив, что пепел угрожал столу, не мешкая пододвинула Петру Ивановичу пепельницу» [1, т. 26, с. 66]. Здесь стоит более подробно рассмотреть взаимоотношения Прасковьи Федоровны и ее мужа с вещами. Как герои живут по правилам *игры*, так и их вещи играют определенную роль – роль дорогих вещей, исполняя представительскую функцию: «В сущности же было то же самое, что бывает у всех не совсем богатых людей, но таких, которые хотят быть похожими на богатых и потому только похожи друг на друга: штофы, черное дерево, цветы, ковры и бронзы, темное и блестящее, – все то, что все известного рода люди делают, чтобы быть похожими на всех людей известного рода» [1, т. 26, с. 79]. В связи с этим люди круга Ивана Ильича думают не об удобстве в обращении с вещами, а об уходе за ними, чтобы сохранить их презентабельный вид, а вместе с тем и престиж. Предметы быта для такого рода

людей служат не для практического использования, а для того чтобы *играть* роль «богатой, роскошной бесполезности». И именно поэтому пуф, на который садится Петр Иванович, бунтует: «он “не хотел”, чтобы на нем сидели; он “отстаивал” свое почетное положение *престижной* вещицы» [59, с. 244].

Таким образом, поведение героев подчинено определенным правилам *игры*, зная которые, они надевают соответствующие *маски*. На несовпадении внутренней и внешней жизни персонажей автор мастерски акцентирует внимание с помощью невербальных сигналов и непроизвольных реакций на них.

В повести описание жизни Ивана Ильича с рождения до болезни (до 45 лет) составляет три главы. Хотя это описание представляет собой значительную часть содержания повести, здесь отсутствуют какие-либо невербальные формы коммуникации: мы не видим ни жестикуляции, ни мимики. Однако мотив жизни-*игры* здесь продолжает поддерживаться, так как обычная жизнь Головина потому и «ужасная», что она не свободная, а подчиненная кем-то составленным правилам. Его жизнь представляет собой смену *масок*, которая сопутствует передвижению героя по службе. Всегда главной задачей для него было сделать жизнь «легкой, приятной <...> и приличной» [1, т. 26, с. 73]. Головин быстро учится отделять «служебное» от «человеческого», и у него это отлично выходит.

И только болезнь открывает глаза Головину. Она заставляет Ивана Ильича перестать планировать будущее и начать анализировать прошлое. Чем серьезнее становится болезнь, тем отчетливее он начинает видеть *ложь*, *игру*, по правилам которой была построена вся его жизнь, и все яснее понимает, что жизнь такого рода не настоящая, *ложная*. Падение с лестницы разделяет жизнь героя на два этапа: «тогда» и «теперь». Здесь тесно переплетаются два образа: горы и лестницы. Головин в течение своей жизни поднимался вверх по социальной лестнице, но только *теперь* он осознает, насколько это эфемерно. Все настоящее осталось в детстве и, отчасти, в юности: шуршание материнского платья, вкус французского чернослива, затем – дружба, надежды, влюбленность. *Тогда* была *истинная* жизнь, а чем дальше, тем больше *лжи* и притворства: «И что дальше, то

мертвее. Точно равномерно я шел под гору, воображая, что иду на гору. Так и было. В общественном мнении я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь...» [1, т. 26, с. 107].

Ложь Иван Ильич начинает с ужасом узнавать в каждом жесте и в каждом слове докторов, в их притворной учености и лицемерной *игривости*, в пустословии, в то время как он ждет четкого ответа на вопрос о жизни и смерти: «Доктор строго взглянул на него одним глазом через очки, как будто говоря: подсудимый, если вы не будете оставаться в пределах ставимых вам вопросов, я буду принужден сделать распоряжение об удалении вас из зала» [1, т. 26, с. 84]. «Как в зеркале видит он в докторов себя самого, разыгрывающего свою роль, видит маски, какие он сам натягивал на себя в зависимости от роли, которую случалось играть (чиновника особых поручений, следователя, прокурора), в зависимости от дела, которое выпадало разбирать» [202], – отмечает В. Порудоминский.

Искренняя реакция шурина, иллюстрирующая конгруэнтность вербального и невербального поведения, указывает Головину на серьезность заболевания и степень его внешних изменений: «Он поднял голову на шаги Ивана Ильича и поглядел на него секунду молча. Этот взгляд все открыл Ивану Ильичу. Шурин раскрыл рот, чтоб ахнуть, и удержался. Это движение подтвердило все» [1, т. 26, с. 89]. Жест «открытый рот» обозначает большую степень удивления, а точнее изумление и потрясение, что подтверждено и словами: «– Что переменялся? / – Да... есть перемена» [там же].

Семья умирающего Ивана Ильича, оставляя его, направляется в театр, где выступает знаменитая Сара Бернар. Часть произведения, повествующая о том, как семейство героя перед отъездом в театр заходит к больному Ивану Ильичу, выглядит как театральная сцена. Фразы героев, имеющие цель скрыть истинные чувства, на самом деле явственно их выдают. Головин размышляет о смерти, близкие не хотят видеть этого. Им хочется поскорее в театр, но необходимо соблюдать правила *игры*. «Жизнь, превращенная в театр, в *игру* (курсив мой. –

Ю.Ф.), не останавливается: абонированная ложа, посещение спектакля, заезжая знаменитость и разговоры о ней такая же часть игрового действия, как визиты, гардины, осетрина к обеду, прощание с умирающим...» [202].

Внешний вид дочери и ее жениха, выражающий молодость и здоровье, оскорбляют умирающего Ивана Ильича: «Вошла дочь, разодетая, с обнаженным молодым телом, тем телом, которое так заставляло страдать его. А она его выставляла. Сильная, здоровая, очевидно влюбленная и негодующая на болезнь, страдания и смерть, мешающие ее счастью. // Вошел и Федор Петрович во фраке <...> с огромной белой грудью и обтянутыми сильными ляжками...» [1, т. 26, с. 104]. Следует отметить, что у Толстого «обтянутость» ног, ляжек зачастую «оказывается приметой заведомо отрицательной оценки действующего лица» [148, с. 265], так как является знаком подчеркнутой физиологии. Когда родственники оставляют комнату, Ивану Ильичу кажется, что вместе с ними ушла и *ложь*.

Сильные и здоровые тела молодых ярко контрастируют со слабостью и увяданием его собственного, потому и так злят Головина: «Один раз он, встав с судна и не в силах поднять панталоны, повалился на мягкое кресло и с ужасом смотрел на свои обнаженные, с резко обозначенными мускулами, бессильные ляжки» [1, т. 26, с. 96]. Однажды герой замечает, что ему становится легче, когда буфетный мужик Герасим держит высоко его ноги, после чего Иван Ильич периодически зовет мужика, чтобы последний держал ноги больного у себя на плечах. Герасим делает это «легко, охотно, просто и с добротой» [1, т. 26, с. 97]. «Как мифологический герой, прикасаясь к земле, так Иван Ильич, прикасаясь ногами к Герасиму, набирается духовной силы, его простой правдивостью и добротой утешает душу, измученную сознанием *лжи* (курсив мой. – Ю.Ф.) в себе и вокруг» [148, с. 268].

Психологически схожий эпизод встречаем в повести «Отец Сергей». Однако здесь «жалкие ноги» героя контрастируют не с посторонними людьми, а с самим собой в прошлой, *ложной* жизни: «Но только что он начал молиться, как

ему живо представился он сам, каким он бывал в монастыре: в клобуке, в мантии, в величественном виде. И он покачал головой. “Нет, это не то. Это обман. Но других я обману, а не себя и не бога. Не величественный я человек, а жалкий, смешной”. И он откинул полы рясы и посмотрел на свои жалкие ноги в подштанниках. И улыбнулся» [1, т. 31, с. 19]. В данный период жизни отец Сергей считает *истинным* затворническое поведение, в связи с чем радуется своим изменившимся ногам. Следует отметить, что герой сам ограничивает себя в излишествах, поэтому его «жалкие ноги» не равны слабым и болезненным, как у Ивана Ильича. Напротив, отец Сергей имеет «сильные нервные ноги» [1, т. 31, с. 20]. Если Иван Ильич приходит к *духовной* жизни в связи с обстоятельствами, с болезнью, то отец Сергей осознанно посвящает себя поиску *истинной* жизни, намеренно лишает себя телесных удовольствий.

Как известно, информативны не только жесты и мимика, но и сами лица людей, так как на них оставляют свой «след» черты характера. Так, мысли и поведение мужика Герасима определяют не правила *игры*, а начала *природной* жизни. Если Головину неловко, неприятно, что Герасим убирает за ним нечистоты, то для буфетного мужика это обычная, серьезная обязанность жизни: «Все умирать будем. Отчего же не потрудиться?» [1, т. 26, с. 98]. Для Герасима смерть естественна, в отличие от Ивана Ильича и людей его круга: «Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему» [1, т. 26, с. 92-93]. Теперь распознающий *ложь*, Иван Ильич видит, что только Герасим не лжет, поэтому с ним приятно проводить время. Именно лицо Герасима, как уже отмечалось выше, отражающее черты характера, его человеческую сущность, наталкивает Ивана Ильича на мысль, что действительно вся его жизнь – *ложь*: «...глядя на сонное, добродушное, скуластое лицо Герасима, ему вдруг пришло в голову: а что как и в самом деле вся моя жизнь, сознательная жизнь, была “не то”» [1, т. 26, с. 110]. Подтверждением же этой мысли становится вид другого, противоположного

Герасиму персонажа, – жены Ивана Ильича: «Ее одежда, ее сложение, выражение ее лица, звук ее голоса – все сказало ему одно: “не то. Все то, чем ты жил и живешь, – есть *ложь* (курсив мой. – Ю.Ф.), обман, скрывающий от тебя жизнь и смерть”» [1, т. 26, 111].

Обратимся к финальной сцене повести: «Рука его попала на голову гимназистика. Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал <...> Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. Жена подошла к нему. Он взглянул на нее. Она с открытым ртом и с неотертыми слезами на носу и щеке, с отчаянным выражением смотрела на него. Ему жалко стало ее» [1, т. 26, с. 112-113]. До этого момента только буфетный мужик Герасим жалеет и понимает Ивана Ильича. Теперь же в каждом жесте его близких, в выражении их лиц читается сострадание, отчаяние и жалость к нему, чего так не хватало Головину. Более того, в самом герое это порождает ответное чувство: ему становится жалко сына и жену. «Слову возвращено его истинное, глубинно народное содержание: пожалеть – полюбить» [59, с. 247]. Так, любовь наполняет душу Ивана Ильича перед смертью. «Любовь, жалость, прощение способны придать смысл человеческой жизни даже на пороге смерти, попирая зло и бессмыслицу отдельного эгоистического существования» [128, с. 137]. Это отражается и на лице умершего: «...лицо его было красивее, главное – значительнее, чем оно было у живого. На лице было выражение того, что то, что нужно было сделать, сделано; и сделано правильно» [1, т. 26, с. 64].

Таким образом, невербальные поведенческие реакции в повести «Смерть Ивана Ильича» соотносятся с эмоционально-духовной жизнью персонажей, являясь идентификатором *лжи / истины*. Отдельного внимания заслуживает *игровое* поведения персонажей, предполагающее наличие мимических, жестовых и интонационных *масок* и отсылающее к проблеме конгруэнтности вербальных и невербальных элементов повествования.

1.3. Телесный знак как отражение прозрения героя («Хозяин и работник»)

Повесть «Хозяин и работник» продолжает развивать мотив *ложной* жизни, заявленный в «Холстомере» и «Смерти Ивана Ильича». Однако соотношение *лжи* / *истины* здесь сложнее. Персонажи «Холстомера» и «Смерти Ивана Ильича» – молодой коннозаводчик, Иван Ильич, Петр Ильич, Шварц – живут, как все в их круге, не задумываясь о том, как надо жить. Они *играют* роли соответственно ситуации, надевают *маски*, изображая уместные в данном случае эмоции, на самом деле их не испытывая. Эти герои следуют ритуальному поведению, осознавая, что это только ритуал. Герой «Хозяина и работника», В. А. Брехунов, совершенно искренне апеллирует к таким понятиям, как *труд* и *Бог*. Он уверен, что живет правильнее других: «...дело помню, стараюсь, не так, как другие – лежни али глупостями занимаются. А я ночи не сплю. Метель не метель – еду. Ну и дело делается. <...> Трудись. Бог и даст». Герой убежден, что его судьба и счастье всецело зависят от него самого, он «считает самого себя хозяином, и поэтому является лжецом и хвастуном в самом глубоком смысле слова, на что указывает и его фамилия, образованная от слова “брехун”» [51, с. 204]. Он *лжет* вдвойне: приняв свои убеждения за постулаты *истинной* жизни, Брехунов не осознает, как опутывает *ложью* и себя, и других. Невербальные сигналы и внутренние монологи персонажа, соответственно замыслу автора, помогают разграничить *ложь* и *истину*. Однако повесть «Хозяин и работник», если сравнивать ее с «Холстомером» и «Смертью Ивана Ильича», отличается скупостью невербальных знаков. Любопытно и то, что большая часть невербальных сигналов и характеристик, раскрывающих сущность Брехунова, обнаруживаются в начале повести, до «метельной» ситуации.

Василий Андреевич собирается ехать в ночь, в метель, чтобы совершить выгодную сделку. Роцца – цель поездки – становится «символом потребности к присвоению, экспансии мира» [129, с. 170]. Процесс обогащения представляет собой «единственную цель, смысл, радость и гордость его жизни» [1, т. 29, с. 31],

что подтверждают размышления героя: все его мысли заняты лишь тем, «сколько он нажил и может еще нажить денег; сколько другие, ему известные люди, нажили и имеют денег, и как эти другие наживали и наживают деньги, и как он, так же как и они, может нажить еще очень много денег» [там же].

Первостепенность приобретения подчеркивается и во внешнем виде Брехунова: его длинные зубы и ястребиные глаза И.А. Юртаева интерпретирует как характеристику «хищного типа». Исследователь отмечает, что в повести «автор сталкивает два противоположных момента, определяющих жизнь человека: метель как проявление высшей воли и силу, определяющую действия людей в обычной жизни: деньги» [210]. В ситуации метели персонажи могут вести себя по-разному: «...покорно следовать предначертанию, либо пытаться вопреки всему добиться своей цели» [там же], в связи с чем и выделяются два типа героев – смиренный и хищный.

Характеристика «хищника» определяет и поведение Василия Андреевича в разных ситуациях. Когда жена просит взять с собой в поездку работника Никиту, Брехунов «сердито нахмурился и плюнул» [1, т. 29, с. 7]. Невербальный знак «нахмуренные брови» указывает на то, что жестикулирующий «чувствует что-то плохое» [80, с. 183] из-за внезапного препятствия к действию, желаемой цели. Плевок же традиционно трактуется как презрение. Следовательно, Василий Андреевич воспринимает вынужденного «проводящего» как препятствие к немедленному отправлению, а к жене, выказавшей такое желание, испытывает негативные эмоции.

Привыкший добиваться своей цели, Брехунов одинаково ведет беседу как с продавцами / покупателями, так со своими близкими. Пытаясь отказаться от сопровождения Никитой, Василий Андреевич убеждает жену «с тем неестественным напряжением губ, с которым он обыкновенно говорил с продавцами и покупателями, с особенной отчетливостью выговаривая каждый слог» [1, т. 29, с. 7]. В такой же манере купец разговаривает с Никитой, стараясь продать ему никуда не годную лошадь: «Лошадь хорошая. Я тебе желаю, как

самому себе. По совести. Брежунов никакого человека не обидит. Пускай мое пропадает, а не то чтобы как другие. По чести, – прокричал он своим тем голосом, которым он заговаривал зубы своим продавцам и покупателям» [1, т. 29, с. 10]. Следует отметить, что Василий Андреевич не пытается врать, говоря о чести. Он действительно уверен, что покровительствует работнику: «У меня не как у людей: подожди, да расчеты, да штрафы. Мы по чести. Ты мне служишь, и я тебя не оставляю» [1, т. 29, с. 4].

Будучи глубоко уверенным в своей правоте и некой избранности, Брежунов не задумывается о чувствах других. Он не утруждает себя мыслями о такте и выборе уместной для собеседника темы, так как искренне думает, что разговор с ним – уже особая честь: «Что ж, хозяйке-то, я чай, наказывал бондаря не поить? – заговорил тем же громким голосом Василий Андреевич, столь уверенный в том, что Никите должно быть лестно поговорить с таким значительным и умным человеком, как он, и столь довольный своей шуткой, что ему и в голову не приходило, что разговор этот может быть неприятен Никите» [1, т. 29, с. 10].

В начале поездки Брежунов крайне самоуверен: несмотря на надвигающуюся бурю, он не боится ночной дороги. Кроме того, герой выбирает короткий, но более сложный и опасный путь. Как и большинство персонажей «метельных текстов», Василий Андреевич бросает вызов судьбе, решаясь ехать во время метели, по малоезженной дороге, несмотря на дурные предзнаменования. Таким предзнаменованием можно считать развешанное в Гришкино белье: «У крайнего двора на веревке отчаянно трепалось от ветра развешенное замерзшее белье: рубахи, одна красная, одна белая, портки, онучи и юбка. Белая рубаха особенно отчаянно рвалась, махая своими рукавами. / – Вишь, баба ленивая, а либо умирает, – белье к празднику не собрала, – сказал Никита, глядя на мотавшиеся рубахи» [1, т. 29, с. 14]. Следует учесть, что в обрядовой культуре славян рубаха является ключевым элементом костюма, в связи с чем она используется в качестве двойника человека в ритуальных действиях. Также рубаха «часто соотносится с судьбой, долей человека» [197]. Мотавшиеся рубахи

здесь могут являться знаком не только предполагаемой печальной участи хозяйки дома, но и самих путников. Судьба белой рубахи предвещает судьбу Брехунова, который будет также отчаянно рваться по белой пустыне, бросив Никиту и пытаясь спастись в одиночку. На обратном пути Брехунов с Никитой также видят это белье: «...белая рубаха уже сорвалась и висела на одном мерзлом рукаве» [1, т. 29, с. 15]. Когда же путники повторно оказываются в Гришкино, отогреваясь в доме знакомого и снова решаясь ехать, белья уже не видно. Такое развитие событий предвещает трагический финал путешествия. Однако возможно и другое прочтение этого знака: «...белый – традиционный цвет чистоты и праведничества, соответственно, параллель между бьющейся на ветру белой рубахой и застигнутым метелью и паническим ужасом Брехуновым может скрывать еще один смысл – указывать на предсмертное просветление “черного”, “темноликого” Василия Андреевича, отдающего свою жизнь ради спасения работника Никиты» [204].

Метельный сюжет является традиционным для русской литературы, поэтому имеет устойчивый комплекс мотивов. Метель – это «особое состояние мира, когда человек, подвергаясь испытанию, должен этически самоопределиться» [210]. Именно поэтому в повести, как и в других «метельных» текстах, фокус как бы смещен внутрь персонажа, что выражается в скудости невербальных знаков. Духовный переворот раскрывается в основном через внутренние монологи Василия Андреевича.

Первая ступень на пути прозрения Брехунова – это сомнение в своей силе: «Василий Андреевич уже не приказывал ничего, а покорно делал то, что говорил ему Никита» [1, т. 29, с. 27]. Остановившись ночевать, Брехунов испытывает страх и в мыслях упрекает Никиту: «“И напрасно послушался я Никиту”, – думал он. – “Ехать бы надо, всё бы выехали куда-нибудь...”» [1, т. 29, с. 32]. Так, выполняя решения Никиты, Василий Андреевич видит в нем только помеху, препятствие, причину своих бед. Даже когда герой видит ветхую одежду мужика и понимает, что последний может замерзнуть, Брехунов думает только о себе:

«Не замерз бы мужик; плоха одежонка на нем. Еще ответишь за него» [1, т. 29, с. 33].

Василий Андреевич пытается побороть свой страх, припоминая примеры выживших в такой ситуации знакомых, однако подсознание тут же выдает другие примеры: «Так-то дядюшка раз всю ночь в снегу просидел, – вспомнил он, – и ничего. Ну, а Севастьяна-то откопали, – тут же представился ему другой случай, – так тот помер, зачоченел весь, как *туша мороженая*» (курсив мой. – Ю.Ф.) [там же]. Наконец, негативные мысли и воспоминания одолевают Брехунова, и он чувствует себя бессильным перед страхом: «Говорят, пьяные-то замерзают, – подумал он. – А я выпил» [1, т. 29, с. 35]. Тогда он решает попытаться выбраться в одиночку: «Что лежать-то, смерти дожидаться! Сесть верхом – да и марш», – вдруг пришло ему в голову. «Верхом лошадь не станет. Ему, – подумал он на Никиту, – все равно умирать. Какая его жизнь! Ему и жизни не жалко, а мне, слава богу, есть чем пожить...» [там же].

Следующая ступень просветления героя – обуявший его страх, возникший в момент осознания того, что он кружится на небольшом пространстве. Этот страх так силен, что Брехунов не различает звуки, в обычной ситуации вполне понятные: «Вдруг какой-то страшный, оглушающий крик раздался около его ушей, и всё задрожало и затрепетало под ним. Василий Андреич схватился за шею лошади, но и шея лошади вся тряслась, и страшный крик стал еще ужаснее. Несколько секунд Василий Андреич не мог опомниться и понять, что случилось. А случилось только то, что Мухортый, ободряя ли себя, или призывая кого на помощь, заржал своим громким, залиvistым голосом» [1, т. 29, с. 39]. Тогда Брехунов предпринимает попытку спастись молитвой. Хотя Василий Андреевич и является церковным старостой, отношение к церкви у него сугубо утилитарное, поэтому вера ему помочь не может, и он знает это: «Но тут же он ясно, несомненно понял, что этот лик, риза, свечи, священник, молебны, – всё это было очень важно и нужно там, в церкви, но что здесь они ничего не могли сделать ему,

что между этими свечами и молебнами и его бедственным теперешним положением нет и не может быть никакой связи» [там же].

Таково его отношение не только к церкви, но и к семье. К сыну он не испытывает теплых отеческих чувств: его роль в жизни Брехунова сводится к наследованию богатств, накопленных отцом: «...сына в мыслях всегда называл наследником» [1, т. 29, с. 7] Впервые подумав о том, что будет после него, Брехунов ставит сына в один ряд с *вещами*, нажитыми им: «Роща, валухи, аренда, лавка, кабаки, железом крытый дом и амбар, наследник, – подумал он, – как же это всё останется?» [1, т. 29, с. 39].

Третий шаг – исчезновение страха. После возвращения к Никите единственное желание Брехунова состоит в том, чтобы не возвращался невыносимый страх, а для этого надо чем-то себя занять. Мужик предоставляет ему такую возможность. Замерзающий Никита произносит свою последнюю просьбу, после чего Василий Андреевич решает действовать: «...он (Василий Андреич – Ю.Ф.) отступил шаг назад, засучив рукава шубы, и обеими руками принялся выгребать снег с Никиты и из саней». Широко известен фразеологизм, связанный с невербальным знаком «засучить рукава» и обозначающий «усердно, старательно, энергично (делать что-либо)». Г.Е. Крейдлин для этого жеста отмечает и «коннотацию грязной деятельности, к которой собирается приступить человек» [80, с. 304]. В данном случае применимы оба значения, так как Брехунов воспринимает мужицкую работу как грязную. Но теперь Брехунов готов и по-мужицки работать, и накрыть Никиту собой, только бы не испытать тот ужасный страх: «Выгребши снег, Василий Андреич поспешно распоясался, расправил шубу и, толкнув Никиту, лег на него, покрывая его не только своей шубой, но и всем своим теплым, разгоряченным телом» [1, т. 29, с. 41].

Брехунов все это делает для себя, а не для другого, не осознавая, что совершает благородный, жертвенный поступок. Так как он никогда ничего не делал для других, Василий Андреевич не может адекватно интерпретировать свои эмоции, принимает свои чувства за слабость, однако эта слабость вызывает в его

душе «не испытанную еще никогда радость», «какое-то особенное торжественное умиление» [1, т. 29, с. 42].

Еще Л. Шестов обратил внимание на семантическую насыщенность слабости у Л. Толстого, отметив, что слабость человека, «всю жизнь... радовавшегося о своей силе», «есть начало того чуда превращения, <...> которое на человеческом языке называется смертью» [183, с. 147]. В художественном мире Толстого слабость «разряжает» «плотную “жизненную” ткань», рождая «ощущение радостной и “странной легкости бытия”, связанной с отсутствием страха смерти» [183, с. 182].

Эта удивительная для Брехунова радость – знак его перерождения, душевный подъем от совершенного доброго бескорыстного поступка. Такой переворот порождает в душе Василия Андреевича необходимость коммуникации с другим человеком: «Но ему так страстно захотелось сказать кому-нибудь про свое радостное состояние» [1, т. 29, с. 42], однако подступавшие слезы мешают этому. Меняется и ход мыслей героя: теперь он не думает о нажитых вещах, о наследнике, не думает даже о собственном выживании. Все его сознание сконцентрировано только на том, «как бы отогреть лежащего под собой мужика» [там же]. Однако внутренний монолог Брехунова показывает, что некоторые его привычки сохраняются: «“Небось, не вывернется”, – говорил он сам себе про то, что он отогреет мужика, с тем же хвастовством, с которым он говорил про свои покупки и продажи» [там же].

Желание коммуникации с другим человеком, по Толстому, является признаком зарождающейся в душе героя любви. Так, в повести «Люцерн» созерцание горного пейзажа вызывает необходимость коммуникации: «Мне захотелось в эту минуту обнять кого-нибудь, крепко обнять, защекотать, ущипнуть его, вообще сделать с ним и с собой что-нибудь необыкновенное» [1, т. 5, с. 4]. «Потенциальные жесты “объятие”, “щекотка” являются подтверждением того, что душу Нехлюдова переполняет чувство любви, хотя он еще этого не

осознает» [171, с. 180]. Так и в душе Брехунова появляется неосознанная им любовь, то есть *духовное* начало.

Брехунов засыпает и видит сон, в котором не может пошевелить ни руками, ни ногами. «Типичные образы ситуации метели – неподвижность, охватывающая героев во сне <...> соответствуют изображению сна как временной смерти, способствующей обретению высшего знания в итоге путешествия в загробный мир» [210]. Так и происходит: во сне к Василию Андреевичу «приходит тот, кого он ждал <...> Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту. И Василий Андреич рад, что этот кто-то пришел за ним. “Иду!” – кричит он радостно» [1, т. 29, с. 43]. Просыпается Брехунов «совсем уже не тем, каким он заснул» [там же]. Как отмечает Р.Ф. Густафсон, «чудесно рожденный другой, который говорит о Брехунове в третьем лице, который не может понять, почему Брехунов “занимался всем, чем занимался”, который “знает, в чем дело”. В своем деянии любви здесь и сейчас Брехунов открывает, кто он есть на самом деле и что он должен делать. В своих действиях, но сам того не сознавая, он становится верующим человеком» [51, с. 207].

Далее читателю представляется ужасающая картина замерзшего тела Брехунова: «Василий Андреич застыл, как *мороженая туша* (курсив мой. – Ю.Ф.), и как были у него расставлены ноги, так, раскорячившись, его и отвалили с Никиты. Ястребиные выпуклые глаза его обмерзли, и раскрытый рот его под подстриженными усами был набит снегом» [1, т. 29, с. 45]. В этой «скотской» позе мертвого тела Д.С. Мережковский усматривает «последний, кажущийся ненужным и кощунственным, удар той святыне человеческого тела, во всей своей немощи и тленности все же “богоподобного”» [118, с. 125]. Однако это еще и дань человеческому духу. Брехунову не удалось избежать той участи, которой он так боялся: он замерз, как и его знакомый Севастьян, превратившись в *мороженую тушу*. Но при этом Василий Андреевич сумел изменить отношение к смерти. Сохранив жизнь Никите, он принял смерть с радостью. Подтверждение этому мы

находим не только в предсмертном внутреннем монологе, но и в описании его тела. Открытый рот может сопровождать такой знак, как «радостная улыбка». Возможно, Василий Андреевич улыбался перед смертью, и радость и умиление, наполнившие его существо, отразились на его лице.

Таким образом, описание прозрения Брехунова имеет кольцевую структуру, благодаря образу *мороженой туши*. Этот образ становится телесным знаком просветления героя, иллюстрируя изменения в духовно-эмоциональной жизни героя.

1.4. Легкость и тяжесть как маркеры невербального поведения героев

В произведениях Л. Толстого наряду с персонажами, живущими *ложной, животной* жизнью представлены герои *природного* существования. В «Холстомере» это пегий мерин, в «Смерти Ивана Ильича» – Герасим и «гимназистик», в «Хозяине и работнике» – Никита. Эти персонажи – конь, мужики и ребенок – живут правильно, не осознавая этого, поэтому их пример – лишь начальный этап бесконечного пути нравственного совершенствования.

Схожими характеристиками обладают буфетный мужик Герасим и Никита, «не хозяин, как про него говорили» [1, т. 29, с. 4]. Ключевое определение для них – *легкий*. Оба персонажа обладают *легкой* походкой, всю работу они делают с *легкостью*: «...буфетный мужик Герасим, пройдя перед Петром Ивановичем *легкими* шагами, что-то посыпал по полу» [1, т. 26, с. 63]; «И он [Герасим] ловкими сильными руками сделал свое привычное дело и вышел, *легко* ступая. И через пять минут, так же *легко* ступая, вернулся» [1, т. 26, с. 96]; «...Никита, как всегда, весело и охотно, бодрым и *легким* (курсив мой. – Ю.Ф.) шагом своих гусем шагающих ног пошел в сарай...» [1, т. 29, с. 4].

Внешняя *легкость* – это отражение внутренней: Герасим и Никита *легко* относятся к жизни, смерти, труду. На вопрос Петра Ивановича, жалко ли Герасиму Ивана Ильича, мужик отвечает: «Божья воля. Все там же будем, –

сказал Герасим, оскаливая свои белые, сплошные мужицкие зубы» [1, т. 26, с. 68]. Здесь стоит обратить внимание на невербальный знак «оскалить зубы». Он не раз встречается у Герасима и у других персонажей Толстого, в том числе антитетичных Герасиму. Вспомним Брехунова: «Вид своего сына, которого он всегда в мыслях называл наследником, доставлял ему теперь большое удовольствие; он, щурясь и оскаливая длинные зубы, смотрел на него» [1, т. 29, с. 7]. Если говорить о физической стороне этого жеста, то он обозначает «оголить зубы». С традиционной точки зрения он передает эмоции злости, гнева или насмешки. Однако эти чувства явно несопоставимы с рассматриваемой ситуацией. Обратимся к эпизоду из повести «Чем люди живы»: «Глядел, глядел Михайла и вдруг улыбнулся и просветлел весь. / – Ты что, дурак, зубы скалишь?» [1, т. 25, с. 17]. У Толстого жест «скалить зубы» может быть синонимичным знаку «улыбаться», не неся коннотации «насмехаться» или «злиться», что имеет, вероятно, самое простое объяснение. Этот невербальный сигнал напоминает о связи человеческих эмоций с миром эмоциональных реакций животных, что в данном случае подчеркивает у Толстого стихийность, близость к *природному* миру, данные со знаком «плюс», знаковые для персонажей, подобных Герасиму и Михайле.

Герасим не чувствует *тяжести* выполняемой им работы: «– Тебе что делать надо еще? // – Да мне что ж делать? Всё переделал, только дров наколоть на завтра // <...> – А дрова-то как же? // – Не извольте беспокоиться. Мы успеем» [1, т. 26, с. 97]. Никита прощает жене измену с бондарем: «Бог с ними, Василий Андреич, я не вникаю в эти дела. Мне чтобы малого она не обижала, а то бог с ней» [1, т. 29, с. 10]. Осознавая, что они с Василием Андреевичем заблудились, Никита не отчаивается: «А сбились с дороги, поискать надо, – коротко сказал Никита, встал и опять, *легко* (курсив мой. – Ю.Ф.) шагая своими внутрь вывернутыми ступнями, пошел ходить по снегу» [1, т. 29, с. 17]. Когда путники решают остановиться на ночевку, Василий Андреевич боится замерзнуть, Никита же спокоен: «Что же? И замерзнешь – не откажешься» [1, т. 29, с. 29].

Такое восприятие жизни рождается оттого, что Никита и Герасим – люди верующие. Они понимают свою зависимость от Божьей воли. Никита не боится умереть, потому что «...он чувствовал себя всегда в этой жизни в зависимости от главного хозяина, того, который послал его в эту жизнь, и знал, что и умирая он останется во власти этого же хозяина, а что хозяин этот не обидит» [1, т. 29, с. 36]. Люди веры – счастливые люди. Они не ропщут на жизнь, довольствуются тем, что имеют. Как отмечает К.Э. Изард, «эмоция руководит мыслительной и физической активностью индивида, направляет ее в определенное русло. <...> Счастье заставляет человека <...> идти по жизни *легкой* (курсив мой. – Ю.Ф.), пружинистой походкой» [68, с. 27].

В более раннем творчестве писателя встречаются персонажи, обладающие такой же *легкостью*. Яркий пример – дядя Ерошка из повести «Казачки», наделенный *легкой* походкой и *легким* отношением к жизни / смерти: «Мышцы ног, рук и плеч были так полны и бочковаты, как бывают только у молодого человека. <...> Он *легко* (курсив мой. – Ю.Ф.) и ловко перешагнул через порог...» [1, т. 6, с. 44-45]; «Сдохнешь, говорит, трава вырастет на могилке, вот и всё» [1, т. 6, с. 56]. Если опираться на терминологию Ю.М. Лотмана, то Герасим, Никита и дядя Ерошка относятся к одному типу героев – «существования», мир которых лежит «вне нравственных оценок, оправданный тем, чем оправдана жизнь – фактом своего существования» [102, с. 386]. Однако Ерошка отличается от мужиков из поздних повестей тем, что пребывает в пантеистическом измерении, тогда как Герасим и Никита ориентированы на христианскую традицию.

Вера не закрывает глаза мужикам на истинное значение поступков других людей, но определяет спокойное отношение к ним. Так, Никита понимает, что Брехунов обманывает его, но не пытается спорить с хозяином. Мужик живет сегодняшним днем, его девиз: «...надо жить, пока нет другого места, и брать, что дают» [1, т. 29, с. 5]. Более того, «практически по каждому вопросу у Никиты есть свои соображения, – замечает К.А. Нагина, – но он никогда не руководствуется

ими и даже не озвучивает их, поскольку всегда помнит о своем положении зависимого человека» [129, с. 174]. К примеру, Никита считает неправильным продолжать путь, уезжая от гостеприимных знакомых в Гришкино, но он ни слова не говорит по этому поводу. Единственное, что выдает истинное мнение мужика – это тяжелый вздох, который он издает перед сборами.

Положение работника отражается и в поведении Никиты. Обратимся к эпизоду, когда он входит в избу «старика-хозяина» в Гришкино: «Вид и запах водки, особенно теперь, когда он перезяб и уморился, сильно смутили Никиту. Он нахмурился и, отряхнув шапку и кафтан от снега, стал против образов и, как бы не видя никого, три раза перекрестился и поклонился образам, потом, обернувшись к хозяину-старика, поклонился сперва ему, потом всем бывшим за столом, потом бабам, стоявшим около печки, и, проговоря: “С праздником”, стал раздеваться, не глядя на стол» [1, т. 29, с. 20]. Поклон образам – ритуальное действие, поклон всем присутствующим – бытовой жест, который является «знаком вежливости и уважения». Но в русской культуре жест «кланяться» – это еще и «знак того, что вы слабее или ниже по рангу: сгибаясь и как бы делая себя меньше, одновременно опуская вниз глаза, вы даете адресату понять, что у него преимущество» [80, с. 113].

Однако при таком простом, но в то же время глубоком взгляде на жизнь этим героям не чуждо смятение. Красочным примером может послужить тот же эпизод: Никита хмурится при виде водки. Жест «хмурить брови» используется для выражения «недовольства, неодобрительного к чему-либо отношения» [191, с. 9]. В данном случае персонаж недоволен внутренней «мучительной борьбой»: с одной стороны, желание выпить водки со всеми, а с другой, обещание перед самим собой. Поэтому Никита старается оградить себя от соблазна, не смотрит на стол. Но решение приходится принять, когда ему предлагают напиток: «Он чуть не взял стаканчик и не опрокинул в рот душистую светлую влагу; но он взглянул на Василия Андреича, вспомнил зарок, вспомнил пропитые сапоги, вспомнил

бондаря, вспомнил малого, которому он обещал к весне купить лошадь, вздохнул и отказался» [1, т. 29, с. 20].

Герои *природного* типа отличаются от персонажей *животного* типа не только внутренним состоянием, но и внешним. Так, сила, здоровье, молодость, чистота Герасима ярко контрастируют со слабостью, немощью, болью, овладевшими Иваном Ильичом. К огорчению последнего, именно этот «свежий» мужик убирает нечистоты за больным: «Герасим был чистый, свежий, раздобревший на городских харчах молодой мужик. Всегда веселый, ясный. Сначала вид этого, всегда чисто, по-русски одетого человека, делавшего это противное дело, смущал Ивана Ильича» [1, т. 26, с. 96]. На фоне работы сильного и молодого Герасима картина болезненного угасания Ивана Ильича более очевидна и ужасающа, но постепенно смущение Ивана Ильича перед Герасимом пропадает, он осознает искренность и простоту мужика, проникаясь к нему теплотой: «Здоровье, сила, бодрость жизни во всех других людях оскорбляла Ивана Ильича; только сила и бодрость жизни Герасима не огорчала, а успокаивала Ивана Ильича» [1, т. 26, с. 97].

Герасим умеет по-настоящему жалеть, как и Вася, сын Ивана Ильича: «Кроме Герасима, Ивану Ильичу казалось, что один Вася понимал и жалел» [1, т. 26, с. 104]. Эти качества присущи всем героям *природного* такого типа. Причем понять, пожалеть они способны не только человека, но и любое существо. Здесь стоит обратить внимание на особое отношение Никиты к животным, поведение которых он с легкостью интерпретирует и с которыми разговаривает вполне серьезно: «Никита поговорил со всеми: извинился перед курами, успокоил их, что больше не потревожит, упрекнул овец за то, что они пугаются, сами не зная чего, и не переставая усовещивал собачонку, в то время как привязывал лошадь» [1, т. 29, с. 19].

Внимание читателя акцентируется на отношении Никиты к лошади. Мужик не только беседует с Мухортым, как с разумным существом, но и доверяет его чутью, жалеет его, как родного. Понимая, что они с Василием Андреичем сбились

с дороги, Никита полагается на Мухортого: «А пустить лошадь надо, – сказал Никита. – Он приведет. Давай вожжи. <...> – И умен же, – продолжал радоваться на лошадь Никита. – Киргизенок – тот силен, а глуп. А этот, гляди, что ушами делает. Никакого телеграфа не надо, за версту чуеть» [1, т. 29, с. 17]. Готовясь ночевать под открытым небом, Никита в первую очередь заботится о лошади, накрывает ее веретьем.

Отметим, что именно разговор о лошади заставляет Никиту с неподдельным интересом слушать хозяина. Когда Брехунов спрашивает мужика, намерен ли последний покупать лошадь к весне, Никита отворачивает воротник, защищавший его от ветра, и наклоняется в сторону Василия Андреича, что подтверждает заинтересованность работника. Однако Никита быстро понимает, что Брехунов и здесь хочет его обмануть, после чего мужик снова создает препятствие в виде воротника, закрывающего ему ухо и лицо.

Искренняя жалость, порождаемая любовью в сердцах героев, пробуждает ответное чувство. Ивану Ильичу перед смертью становится жалко сына и жену: «Жалко их, надо сделать, чтобы им не было больно. Избавить их и самому избавиться от этих страданий» [1, т. 26, с. 113]. Именно это чувство приводит героя к осознанию простоты и естественности смерти. Головин смиряется с болью, которая так долго не давала покоя больному. До этого момента в сознании Головина «...смерть персонифицируется, и потому он постоянно ощущает ее мистическое присутствие» [40, с. 60]. Теперь же смерть вовсе перестает существовать: «Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет» [1, т. 26, с. 113]. Таким образом, чувство жалости к родным порождает прозрение в душе Ивана Ильича. Он хочет совершить жертвенный поступок: ускорить свою кончину ради спокойствия близких, и в результате получает свободу от смерти.

Пример Ивана Ильича иллюстрирует, что такого рода персонажи тоже могут обретать *легкость*. Но путь к ней лежит через *тяжесть*, пережитую во сне

/ болезненной агонии. Головину, например, снится сон, в котором «...его с болью суют куда-то в узкий черный мешок и глубокий, и всё дальше просовывают и не могут просунуть» [1, т. 26, с. 105]. Позже, практически в бессознательном состоянии Иван Ильич сравнивает свою жизнь с камнем, летящим вниз. *Легкость* связана с верой, и лишь последняя может облегчить страдания. Даже ритуальные действия, совершенные не искренне, а по необходимости, приносят успокоение: «Когда пришел священник и исповедывал его, он смягчился, почувствовал как будто облегчение от своих сомнений и вследствие этого от страданий» [1, т. 26, с. 111].

Однако к истинному ощущению *легкости* могут привести только искренние чувства, такие как жалость к близким, желание попросить прощения: «Он хотел сказать еще “прости”, но сказал “пропусти”, и, не в силах уже будучи поправиться, махнул рукою, зная, что поймет тот, кому надо» [1, т. 26, с. 113]. Жест «махнуть рукой» используется здесь Головиным адекватно ситуации: «...жестикулирующий считает, что он не способен изменить в лучшую для себя сторону некую ситуацию или положение вещей, и потому не будет предпринимать для этого каких-либо действий» [80, с. 146]. Последние слова героя, обретшего веру, свидетельствует о смене духовно-нравственной парадигмы: «Какая радость!». В результате его субъективное восприятие кончины принципиально отлично от рецепции сторонних людей, о чем свидетельствует некое темпоральное сжатие: «Для него всё это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа» [1, т. 26, с. 113].

Если сравнивать Ивана Ильича с другими персонажами, живущими по *ложным* принципам, он находится в середине «эволюционной цепи». Никита Серпуховской умирает, не осознав пустоты своего существования. Прозрение, осветившее последние часы жизни Головина, и жертвенная смерть повторяются в судьбе Василия Андреича Брехунова. По меткому замечанию К. Гамбургер, «то, что в ходе агонии в “Смерти Ивана Ильича” появляется только как поэтический

идеал и символ эпизода, в “Хозяине и работнике” превращается в экзистенциальную ситуацию и этическое действие» [цит. по Хайнади]. Брехунов спасает Никиту ценой своей жизни, но именно этот поступок помогает ему переосмыслить свое существование, другими словами, «хозяин своим телом защищает работника от замерзания и от этого внешне мёрзнет, а внутренне согревается» [209].

В сознании Василия Андреича, как и в случае Ивана Ильича, появляются картины, связанные с мотивом *тяжести*. Ему представляется Никита, лежащий то под свечным ящиком, то под домами, крытыми железом. Затем Брехунову снится сон, в котором он сам обездвижен. При пробуждении герой осознает ту же невозможность двинуть какой-либо частью своего тела, но он уже не боится этого.

Аналогичный сон снится и Андрею Болконскому: ему необходимо закрыть дверь, но ноги не двигаются, отчего его окутывает страх. Князь умирает во сне, но осознает, что это сон: «“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* (курсив мой. – Ю.Ф.), которая с тех пор не оставляла его» [1, т. 12, с. 64]. Во всех примерах сны связаны с *тяжестью*, но через них герои приходят к вере, которая несет с собой *легкость / пробуждение*.

Василий Андреич перед смертью отождествляет себя с Никитой: «Он [Василий Андреич] понимает, что это смерть, и несколько не огорчается и этим. И он вспоминает, что Никита лежит под ним и что он угрелся и жив, и ему кажется, что он – Никита, а Никита – он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите. Он напрягает слух и слышит дыханье, даже слабый храп Никиты. “Жив Никита, значит жив и я”, – с торжеством говорит он себе» [1, т. 29, с. 43-44]. Это и есть момент познания-прозрения. Р.Ф. Густафсон определяет такой способ как познание с помощью внимающего сознания: «Для Толстого познание с помощью

внимающего сознания, сознания, стремящегося охватить все и стать Богом – это путь к жизни и любви. В его творчестве изображение персонажа в тот момент, когда он выходит за рамки своей личности, когда он открывает другого в акте познания через внимающее сознание, постигающее все – воплощает и раскрывает путь к Богу» [51, с. 244].

Таким образом, поведение героев *природного* типа может становиться стимулом для прозрения персонажей *животного* существования. В «Холстомере» этого не происходит, разумность пегого мерина лишь подчеркивает пустоту существования Никиты Серпуховского. Кроме того, Холстомера можно назвать персонажем смешанного типа. По факту рождения он относится к *природному* миру, однако люди, выхолостив его, не дали ему возможности жить естественной жизнью животного, к которому не предъявляется иных требований, кроме продолжения рода. Холстомер, лишившись этой способности, развивается духовно и нравственно, что является истинно *человеческим*. В «Смерти Ивана Ильича» и в «Хозяине и работнике» присутствует просветление Ивана Ильича и Василия Андреевича. Вероятно, это связано с тем, что в названных произведениях героями, побудившими к переосмыслению жизни, являются мужики и ребенок. По Толстому, нужно «учиться у святого старца, чистосердечного мужика, непорочного ребёнка, у тех, кто познакомился с божественным логосом раньше, чем тот был пропущен через фильтр человеческого логоса. Видимость невежества и простоватости на самом деле являются глубокой мудростью, что в свою очередь является привилегией детей и достижением святых» [209].

Глава 2. Гендерный аспект семантики и поэтики жеста в повестях Л. Толстого 1880-1890-х гг.

2.1. Невербальное отражение двойственной модели женственности в произведениях Л. Толстого

В конце 1880-х – начале 1890-х годов мотив *ложной* жизни является центральным в творчестве Л. Толстого. Вместе с тем на первый план выдвигаются проблемы, связанные с одним аспектом жизни – половым. Именно в это время точка зрения мыслителя на предназначение женщин кардинально меняется, равно как и на брак. Прежде писатель был уверен в том, что главная и священная задача женщины – рождение, кормление и воспитание детей, точно так же, как задача мужчины – труд. К другим делам женщина может быть привлечена только после исполнения ее главного долга: «...видеть молодую женщину, готовую к деторождению, занятою мужским трудом, все равно, что видеть драгоценный чернозем, засыпанный щебнем для плаца или гулянья» [1, т. 85, с. 348]. В соответствии с этими постулатами брак – закон Божий: «Только и хорошо на узкой дорожке – есть то, что сработал (тогда жирного лишнего не съешь), и, наработавшись, лечь спать с работающей и рожаящей и кормящей женой» [1, т. 85, с. 245].

Следует отметить, что, по мысли Толстого, предназначение женщины, не нашедшей мужа, такое же – воспитание детей, а именно – помощь матерям. «Повивальные бабки, няньки, экономки...» – вот круг деятельности для них. В прославлении брака и деторождения Толстой приходит к крайним убеждениям. Восхваляя труд женщины, на плечи которой ложатся заботы о детях, он утверждает, что ее надо беречь от проявления чувственности посторонних свободных мужчин, а также от похоти собственного мужа. В связи с этим Толстой ставит в один ряд с повивальными бабками, няньками и экономками распутных женщин: «Мне кажется, что этот класс женщин *необходим* для семьи, при теперешних усложненных формах жизни <...> Тот, кто жил с женщиной и любил

ее, тот знает, что у э[той] женщины, рожаящей в продолжение 10, 15 лет, бывает период, в котором она бывает подавлена трудом <...> В этом-то периоде представьте себе женщину, подлежащую искушениям всей толпы неженатых кобелей, у к[оторых] нет магдалин...» [1, т. 61, с. 233-234].

Этот взгляд на брак, на женский вопрос меняется, как было уже указано выше, в конце 1880-х – начале 1890-х годов. Словами героя повести «Крейцерова соната» Толстой постулирует новые выводы, к которым он приходит: всякие половые отношения, даже в браке – это неестественно, это порок. На вопрос собеседников «...как же бы продолжался род человеческий?» Позднышев отвечает: «Вы заметьте: <...> если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить» [1, т. 27, с. 30].

Категоричные высказывания героя повести, вызвавшие споры в обществе, Толстой комментирует в «Послесловии к “Крейцеровой сонате”»: «Целомудрие не есть правило или предписание, а идеал или скорее – одно из условий его. А идеал только тогда идеал, когда осуществление его возможно только в идее, в мысли, когда он представляется достижимым только в бесконечности и когда поэтому возможность приближения к нему – бесконечна» [1, т. 27, с. 84]. Чистым девушке и юноше надо соблюдать свою чистоту от соблазнов, тем же, кто не выдержал и пал, необходимо рассматривать первое падение как единственное, следствием которого становится вступление в брак. «Вступление это в брак своим вытекающим из него последствием – рождением детей – определяет для вступивших в брак новую, более ограниченную форму служения Богу и людям». Людям же, живущим в браке, следует «стремиться вместе к освобождению от соблазна, <...> заменой плотской любви чистыми отношениями сестры и брата» [1, т. 27, с. 90-91].

Ряд произведений Толстого посвящен проблеме блуда, который наполняет жизнь, – «Крейцерова соната», «Дьявол», «Отец Сергей». Эта проблема здесь

тесно связана с мотивом *лжи*. С этой точки зрения представляют интерес женские образы, которые символически воплощаются в двух инвариантах – *зверя / дьявола* или *ангела*. В первом случае женщина является субъектом *лжи*, во втором – объектом. Проанализируем поведение женщин в обоих случаях.

Героини, на первый взгляд кажущиеся *ангелами*, на самом деле часто имеют *звериную, животную* природу. В определенной степени к этому типу можно отнести Лизу Анненскую («Дьявол»). Внешне Лиза предстает *ангельской* девушкой; в ее портрете преобладает белый цвет, символизирующий чистоту, невинность: «Лиза была высокая, тонкая, длинная <...> Цвет лица у ней был очень нежный, белый, желтоватый, с нежным румянцем, волосы длинные, русые, мягкие и вьющиеся, и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза» [1, т. 27, с. 490]. Однако за невинной оболочкой скрывается крайне влюбчивая натура: «Еще с института, с 15 лет, Лиза постоянно влюблялась во всех привлекательных мужчин и была оживлена и счастлива только тогда, когда была влюблена» [там же]. Девушка не останавливается на одном мужском объекте: она влюбляется сразу в нескольких молодых людей, волнуется и краснеет в их присутствии. Смысл ее жизни – находиться в состоянии влюбленности и вызывать в мужчине ответное чувство. Когда Лиза узнает о намерениях Евгения, она совершенно забывает об остальных молодых людях, а влюбленность в Иртенева становится «...чем-то болезненным» [там же].

Ложность поведения такого рода девушек точно охарактеризовал Позднышев («Крейцера соната»): «Скажите какой-нибудь матушке или самой девушке правду, что она только тем и занята, чтобы ловить жениха. Боже, какая обида! А ведь они все только это и делают, и больше им делать нечего. <...> И опять, если бы это открыто делалось, а то всё обман. – “Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью!” <...> А мысль одна: “возьми, возьми меня, мою Лизу! Нет, меня! Ну, хоть попробуй!..” – О, мерзость! ложь!» [1, т. 27, с. 25].

В описании внешности героинь повести «Отец Сергей» также преобладает белый цвет: «Прежде всего эпитет “белый” наличествует в характеристиках каждой из трех женщин, сыгравших роковую, переломную роль в жизни и судьбе героя»; «...эпитет “белый” всякий раз являет постоянное символическое значение, так или иначе сопутствующих понятию *дьявол*, которое, наряду с понятием *бог*, является одним из центральных символов повести» [144, с. 88].

Обратимся к описанию одной из девушек: «Мэри была особенно хороша в белом кисейном платье. Она казалась олицетворением невинности и любви. Она сидела, то опустив голову, то взглядывая на огромного красавца, который с особенной нежностью, осторожностью говорил с ней, каждым своим жестом, словом боясь оскорбить, осквернить *ангельскую* (курсив мой. – Ю.Ф.) чистоту невесты» [1, т. 31, с. 8-9]. Здесь даже на номинативном уровне, с помощью глагола «казалась», подчеркивается, что чистота девушки – это лишь видимость, иллюзия. Опущенная вниз голова Мэри – отражение «грусти, печали» [191, с. 29], царящих в ее душе. Она огорчена ситуацией, в которой оказалась: девушка понимает, что ей надо признаться жениху в бывшей связи с императором, так как рано или поздно Степан все равно узнает об этом. Однако решает открыться Мэри только после предложения и обмена признаниями в любви, так как уверена, что «...теперь он не уйдет» [1, т. 31, с. 10]. До этого же момента они на пару с матерью были заняты привлечением и ослеплением Степана; женщины достигли своей цели: Касатский сильно влюблен, а потому лишь удивлен их поведением, но ничего не подозревает.

Признание дается Мэри нелегко: «Я не могу быть неправдива. Я должна сказать всё. Вы спрашиваете, что? То, что я любила. / Она положила свою руку на его умоляющим жестом» [1, т. 31, с. 10]. Сигнал «положить руку на руку другого человека» является выражением «ласки; участия, ободрения» [191, с. 84]. В данном случае определение «умоляющий» говорит о том, что героиня не выражает участие к Степану, а просит такового по отношению к себе. По мере продолжения разговора Мэри начинает испытывать чувство стыда, что

отражается в ее жестикуляции: «Вы хотите знать, кого? Да, его, государя. / – Мы все любим его, я воображаю, вы в институте... <...> – Нет, я не просто. / Она закрыла лицо руками. / – Как? Вы отдались ему? / Она молчала. / – Любовницей? / Она молчала. / Он вскочил и бледный как смерть, с трясущимися скулами, стоял перед нею» [1, т. 31, с. 10]. Использование знака «закрыть лицо руками» типично, «когда жестикулирующий плачет, когда испытывает горе, смущение или стыд» [80, с. 327]. «К коммуникативному поведению относится также молчание, которое часто является, по выражению М. Бахтина, “продолжением беседы”» [80, с. 74]. В сложившейся ситуации молчание героини является и положительным ответом на вопрос Касатского, и отражением ее внутреннего состояния.

Ярко выраженный образ женщины-соблазнительницы, приносящей мужчине зло, – Маковкина, которую отец Сергей называет *дьяволом*. Она направляется в келью затворника с целью соблазнить его, так как заключила пари, причем вдова уверена в своей победе. На ее лице постоянно появляется улыбка: «– Да я не дьявол... – и слышно было, что улыбались уста, говорившие это...» [1, т. 31, с. 21]; «“Вероятно, запирается чем-нибудь от меня”, – подумала она, улыбнувшись...» [1, т. 31, с. 22]; «Вы не взойдете сюда? – спросила она улыбаясь» [1, т. 31, с. 23]. Следует оговорить, что, «хотя улыбка – это типичное, стереотипное проявление счастья, радости, удовольствия, благодарности, восторга и других позитивных чувств, люди не так часто в каждый данный момент испытывают ровно одно, причем именно положительное, чувство, и улыбка передает всю сложность и разнообразие испытываемых переживаний и ощущений»; «...восприятие улыбок зависит от самых разных факторов <...> от ситуации, в которой возникает жест, от состояния адресата, воспринимающего улыбку, от степени его знакомства с субъектом, от того, как адресат к субъекту относится, и т.п.» [80, с. 340].

Интересно, что Маковкина зачастую улыбается в одиночестве, то есть воспринимающий адресат отсутствует. В связи с этим можно предположить, что ее улыбка – самодовольная. Героиня уверена в силе своих чар: «...она поспешно

стала разуваться, не переставая улыбаться, радуясь не столько тому, что она достигла своей цели, сколько тому, что она видела, что смутила его – этого прелестного, поразительного, странного, привлекательного мужчину» [1, т. 31, с. 23].

Во время разговора с отцом Сергием улыбка на лице Маковкиной связана с мотивом *узнавания*: «– Ах, извините! – сказал он, вдруг совершенно перенесясь в давнишнее, привычное обращение с дамами. / Она улыбнулась, услышав это “извините”» [1, т. 31, с. 22]. Интонация данной фразы подтверждает мнение Маковкиной, что перед ней мужчина, причем мужчина чувственный. Само же *узнавание* произошло в момент встречи их глаз через окно, причем оно было двустороннее: «Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то чтобы они видели когда друг друга: они никогда не видались, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу» [1, т. 31, с. 21]. Если Маковкина *узнала* в затворнике мужчину: «Эти глаза. И это простое, благородное и – как он ни бормочи молитвы – и страстное лицо! – думала она. – Нас, женщин, не обманешь. Еще когда он придвинул лицо к стеклу и увидал меня, и понял, и узнал. В глазах блеснуло и припечаталось. Он полюбил, пожелал меня. Да, пожелал» [1, т. 31, с. 23-24]; то отец Сергей *узнал* в женщине за окном *искусительницу*: «Сомневаться после этого взгляда в том, что это был *дьявол* (курсив мой. – Ю.Ф.), а не простая, добрая, милая, робкая женщина, нельзя было» [1, т. 31, с. 21].

С мотивом *узнавания* у Толстого корреспондируют мотивы *падения преград, нарушения запретов и пленения*, впервые появляющиеся в романе «Война и мир»: по наблюдению К.А. Нагиной, «...пленению Наташи Ростовой Анатолом способствует визуальный контакт, зрительный мотив, сопряженный с мотивом *узнавания*» [124, с. 278]. Связывая эту сцену с поздним творчеством писателя, исследователь отмечает, что «спустя два десятка лет сила обольщения будет названа Толстым дьявольской. Правда, мужчина и женщина поменяются местами: роль искусителя, в “Войне и мире” доставшаяся мужчине, в “Дьяволе” и

“Отце Сергии” будет отдана женщине. А визионерские мотивы, связанные с околдовывающим взглядом и узнаванием, так и останутся центральными, сквозными» [124, с. 279].

Сцена *узнавания* мужчины и женщины друг друга через окно «...вплоть до деталей описана в “Воскресении”», – замечает Б.И. Берман. «Он [Нехлюдов] стукнул в окно. Она [Катюша], как бы от электрического удара, вздрогнула всем телом, и ужас изобразился на ее лице. Потом вскочила, подошла к окну и придвинула свое лицо к стеклу. Выражение ужаса не оставило ее лица и тогда, когда, приложив обе ладони, как шоры, к глазам, она узнала его» [1, т. 32, с. 61]. Здесь роль искусителя, как и в «Войне и мире», снова передается мужчине. В душе Нехлюдова побеждает «животный человек», Катюша подсознательно понимает это при встрече с ним глазами, поэтому ею овладевает *страх, ужас*. Эти сцены из «Воскресения» и «Отца Сергия» «пронизывает тот самый взгляд, уничтожающий преграды, и вместе с тем чувство ужаса перед чем-то неминуемым, вытекающим из этой отмены запретов» [17, с. 27]

Реакции отца Сергия, не ожидаемые Маковкиной, периодически заставляют самодовольную улыбку исчезнуть с ее лица. Так, сначала вдова с улыбкой произносит просьбу пустить ее, чуть позже – с «капризным самовластьем», потом, когда она все еще стоит на улице, а попытки манипуляции оборачиваются неудачей, ей становится жутко, и она говорит уже «плачущим почти голосом» [1, т. 31, с. 21]. Как только Маковкина попадает внутрь кельи, улыбка возвращается, а при рассмотрении отшельника в глазах ее появляется смех. Этот «смеющийся взгляд» характерен для толстовских героев-искусителей. Он присутствует в мимике Анатоля: «Говоря это, он не спускал улыбающихся глаз с лица, с шеи, с оголенных рук Наташи <...> глядя ему в глаза, она со страхом чувствовала, что между им и ею совсем нет той преграды стыдливости, которую она всегда чувствовала между собой и другими мужчинами» [1, т. 10, с. 331-332]. Анатолий как бы околдовывает свою жертву этим взглядом, между ними стираются *преграды*.

Сестра Анатоля также стоит в ряду героев-искусителей, в романе присутствует зеркальная сцена соблазнения Пьера Элен, также связанная с мотивом *падения преград*. Однако к мимике это не имеет никакого отношения, она пробуждает чувственность в жертве посредством красоты своего тела: «Ее бюст, казавшийся всегда мраморным Пьеру, находился в таком близком расстоянии от его глаз, что он своими близорукими глазами невольно различал живую прелесть ее плеч и шеи, и так близко от его губ, что ему стоило немного нагнуться, чтобы прикоснуться до нее. <...> И между ним и ею не было уже никаких преград, кроме преград его собственной воли» [1, т. 9, с. 251-252].

Причем особую роль Элен играет и в искушении Наташи: «Роль соблазнителя чуть было не сбившейся с пути Наташи отведена Анатолю, но сила, которая стоит за этим оболещением, несомненно, принадлежит Элен» [190, с. 197]. Когда Наташа видит даму «...с огромною косой и очень оголенными, белыми, полными плечами и шеей, на которой была двойная нитка больших жемчугов» [1, т. 10, с. 325], она невольно попадает под влияние телесной привлекательности Элен: «Чудо! – сказала Наташа, – вот влюбиться можно!» [1, т. 10, с. 326]. Так, в театре еще до встречи с Анатодем сознание Наташи уже отравлено.

Крестьянка Степанида («Дьявол») также наделена «смеющимся взглядом»: «...из-под платка блеснули знакомые улыбающиеся, веселые глаза» [1, т. 27, с. 492]; «Она, улыбаясь глазами, весело взглянула на него» [1, т. 27, с. 496]. Этот «смеющийся взгляд» Степаниды должен вписывать героиню в ряд толстовских соблазнительей, в душе которых властвует «животный человек». Но, как отмечает В. Порудоминский, «куда денешь и упоительную, особенную красоту крестьянки, и так рвущуюся из каждой строки прелесть греховных свиданий, в ожидании которых герою “представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий “голомя”, тот же запах чего-то свежего и сильного, и та же высокая грудь, поднимающая занавеску, и всё это в той же ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом”» [148, с. 148]. Такое любовное отношение

автора к Степаниде объясняется, вероятно, ее внешней схожестью с Марьяной: «С быстрым и жадным любопытством молодости он невольно заметил сильные и девственные формы, обозначившиеся под тонкою ситцевою рубахой, и прекрасные черные глаза» [1, т. 6, с. 41].

При внешней схожести солдатка Степанида и казачка Марьяна имеют кардинально разные духовные установки. У Степаниды искаженный взгляд на мораль: она приходит на свидания к Иртеневу, будучи замужем. Марьяна же отличается нравственной силой, ей присуще чувство собственного достоинства, независимость. Она не идет наперекор своим убеждениям даже ради любви. Когда Лукашка упрекает ее: «Да и что все ждать да ждать! Я ли тебя не люблю, матушка!», она совершенно спокойно, не вырывая рук и не отворачивая лица, отвечает: «Замуж пойду, а глупости от меня никакой не дождешься» [1, т. 6, с. 54].

У Марьяны также появляется характерный взгляд: «...порывисто оглянулась смеющимися глазами на молодого человека...» [1, т. 6, с. 42]; «Выйдет она на середину хаты, увидит его [Оленина], – и глаза ее чуть заметно ласково улыбнуться, и ему станет весело и страшно» [1, т. 6, с. 101]. Ее нельзя отнести к героиням-соблазнительницам в полном смысле. Однако образ Марьяны порождает в душе Оленина желание *счастья для себя*, причем здесь и сейчас, так же, как и образ Анатоля – в душе Наташи, образ Степаниды – в душе Евгения.

Б.И. Берман усматривает корни «смеющегося взгляда» в «Сказке о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» (1857-1858 гг.). Варя встречается в театре «волшебного» мальчика Сашу и мечтает вырасти, чтобы выйти за него замуж. Ее мечта осуществляется во сне, она бежит туда, где живет Саша, и он тоже волшебным образом вырастает: «Саша открыл глаза и посмотрел на Вариньку, но и глаза и улыбка Саши были такие странные. / – А, вот сюрприз, – сказал он потягиваясь. / Вариньке стало вдруг стыдно и страшно. У Вариньки потемнело в глазах, она закричала и упала навзничь» [1, т. 5, с. 229]. Взгляд Саши не назван смеющимся, как у Маковкиной, или улыбающимся, как у Курагина,

однако это родственный им, «странный», или «страшный» (как отмечают издатели «Сказки», можно прочесть и так). «Кульминация сказки о том, как Варинька вдруг выросла большая, – глаза и улыбка мужчины и *ужас* этих особенных улыбки и взгляда» [17, с. 14]. Реакция девочки – единственно возможная для невинного ребенка. Такая реакция должна быть у любой чистой девушки. Внешне в ситуации с Наташей так и происходит: «смеющийся взгляд» соблазнителя ярко контрастирует с удивленным, растерянным взглядом девушки. Однако Наташа все же поддается чарам искусителя: «Она прямо в глаза взглянула ему, и его близость и уверенность, и добродушная ласковость улыбки победили ее. Она улыбнулась точно так же, как и он, глядя прямо в глаза ему. И опять она с ужасом чувствовала, что между ним и ею нет никакой преграды» [1, т. 10, с. 332].

В романе «Анна Каренина» также присутствует обмен взглядами, сопряженный с мотивом *узнавания*. Здесь нет «смеющегося взгляда», но мотивы те же: «Анна, взглянув вниз, узнала тотчас же Вронского, и странное чувство удовольствия и вместе страха чего-то вдруг шевельнулось у нее в сердце <...> он поднял глаза, увидел ее, и в выражении его лица сделалось что-то пристыженное и испуганное» [1, т. 18, с. 81]. Интересно, что страх испытывают оба персонажа. Здесь сложно определить, кому отдана роль искусителя.

В случае с Сергием такая тактика соблазнения «смеющимся взглядом» не работает: Маковкина начинает разговор, пытается лгать, но «...лицо его смущало ее, так что она не могла продолжать и замолчала» [1, т. 31, с. 22]. Возобновляет разговор героиня, только оказавшись за стеной от отца Сергия. Тогда возвращаются и улыбка, и смех: «Она тянула его [ботик] и не могла, и ей смешно это стало. И она чуть слышно смеялась, но, зная, что он слышит ее смех и что смех этот подействует на него именно так, как она этого хотела, она засмеялась громче, и смех этот, веселый, натуральный, добрый, действительно подействовал на него, и именно так, как она этого хотела» [1, т. 31, с. 23]. Здесь смех приобретает функцию флирта, соблазнения.

Н.А. Переверзева обращает внимание на то, что в образе Маковкиной играют особую роль «символические представления, связанные с понятием *нога / обувь* [144, с. 87]: «...левая нога была мокра до икры, и ботинок и ботик полон воды»; «...говорила она, сняв, наконец, ботик и ботинок и принимаясь за чулки. Чтобы снять их, эти длинные чулки на ластиках, надо было поднять юбки»; «“Он обо мне думает. Так же, как я об нем. С тем же чувством думает он об этих ногах”», – говорила она, сдернув мокрые чулки и ступая босыми ногами по койке и поджимая их под себя», «...легко ступая босыми ногами, вернулась на койку и опять села на нее с ногами» [1, т. 31, с. 24]. По утверждению исследователя, «обнажение ног, обостренное внимание ко всему, что связано с ними (обувь, одежда), характерно у позднего Л.Н. Толстого для героев в минуты катастроф» [144, с. 87].

Критическая ситуация отражается и на поведении, и на состоянии героини. Отсутствие ответа отца Сергея на ее призывы о помощи доводит Маковкину до исступления: улыбка / смех сменяются притворным «страдающим голосом», а он, в свою очередь, влечет за собой истинные мучения: «Ох, ох! – застонала она, падая на койку. И странное дело, она точно чувствовала, что она изнемогает, вся изнемогает, что все болит у нее и что ее трясет дрожь, лихорадка» [1, т. 31, с. 24].

Знаменательно, что улыбка / смех после этого уже не появляются на лице Маковкиной. Долгожданное появление отца Сергея не приносит радости, производит обратный эффект: «Она взглянула на его побледневшее лицо с дрожащей левой щекой, и вдруг ей стало стыдно. Она вскочила, схватила шубу и, накинув на себя, закуталась в нее» [1, т. 31, с. 25]. Внешний вид отшельника говорит об эмоциональном состоянии героя: «...к наиболее очевидным последствиям эмоций относится рефлекторный эффект, обычный при эмоциональных процессах большой силы. Такие явления, как дрожь, расширение зрачков и побледнение лица, легче всего поддаются наблюдению» [151, с. 135]. Так, побледневшее лицо и дрожащая щека отца Сергея говорят о пережитом им страхе: «...по миновании опасности являются все последствия страха <...> т.е.

сильное биение сердца, бледное лицо, иногда даже трясение членов и т.д.» [151, с. 69]. Герой боится поддаться искушению: «Он чувствовал, что он слаб и что всякую минуту может погибнуть, и потому не переставая молился. <...> Но вдруг желание взглянуть охватило его» [1, т. 31, с. 24-25]. Этот страх становится стимулом к решительным действиям: Сергей отрубает себе палец и только после этого позволяет себе войти к женщине. Когда страх побежден, в глазах героя появляется «тихий радостный свет» [1, т. 31, с. 26].

Маковкина, обнаружив в сенях «на полу окровавленный палец», возвращается бледнее отца Сергея. В этот момент она переживает сильнейшее эмоциональное потрясение, которое приведет ее к *духовному* перерождению. Теперь она совершенно искренне просит прощения и помощи: «– Отец Сергей. Я перемену свою жизнь. Не оставляйте меня. / – Уйди. / – Простите и благословите меня. / – Во имя отца и сына и святого духа, – слышалось из-за перегородки. – Уйди. / Она зарыдала и вышла из кельи» [там же]. После этого женщина замолкает и на протяжении всей дороги не произносит ни слова.

В повести «Отец Сергей» есть еще одна женщина, которую главный герой называет *дьяволом*, причем в лицо. Это слабоумная дочь купца, во внешнем виде которой также преобладает белый цвет: «Дочь была белокурая, чрезвычайно белая, бледная, полная, чрезвычайно короткая девушка, с испуганным детским лицом и очень развитыми женскими формами» [1, т. 31, с. 36]. Диссонанс между выражением лица и фигурой девушки при первом же взгляде на нее раскрывает всю ее сущность: «По лицу ее он [отец Сергей] увидел, что она чувственна и слабоумна» [там же]. Так как Марья лишена разумного сознания, основную роль в ее жизни играет *звериное*, чувственное. В ее действиях нет *лжи*, кокетства, попыток манипуляции, по сравнению с Маковкиной: Марья спокойно берет руку отца Сергея и прикладывает ее к своей груди, так же спокойно целует ее, обнимает героя и прижимает к себе. Схожесть соблазнительниц проявляет себя и в мимике: на лице Марьи постоянно присутствует улыбка. Однако здесь сложно говорить о функциях этого знака, так как «веселое настроение большинства

слабоумных <...> не может быть ассоциировано ни с какими определенными представлениями: они просто чувствуют удовольствие и выражают его смехом или улыбкой» [52, с. 183].

Всеми этими героинями правит «животный человек», живущий внутри них. Они несут зло мужчине, пробуждая в нем чувственность, похоть, соблазняя его. Говоря словами Позднышева, женщины приобрели «страшную власть над людьми»: «Женщины устроили из себя такое орудие воздействия на чувственность, что мужчина не может спокойно обращаться с женщиной» [1, т. 27, с. 26].

Обратимся к противоположному типу женщин, действительно чистых и невинных. В данном случае прослеживается обратная ситуация: девушки оказываются обмануты обществом, в том числе и их собственными матерями. Только молодые девушки пребывают в неведении о том распутстве, которое творится в обществе: «Из тысячи женящихся мужчин не только в нашем быту, но, к несчастью, и в народе, едва ли есть один, который бы не был женат уже раз десять, а то и сто или тысячу, как Дон-Жуан, прежде брака» [1, т. 27, с. 21]; «...обмануты тут ведь только одни несчастные девушки. Матери же знают это, особенно матери, воспитанные своими мужьями, знают это прекрасно. <...> Они знают, на какую удочку ловить мужчин для себя и для своих дочерей» [1, т. 27, с. 22]; «...несколько высшего света девушек выданы родителями с восторгом за сифилитиков. О! о мерзость! Да придет же время, что обличится эта мерзость и ложь!» [1, т. 27, с. 27].

Невинные девушки испытывают шок, страх, грусть, познав истинную сущность отношений между мужчиной и женщиной: «Моя сестра очень молодая вышла замуж за человека вдвое старше ее и развратника. Я помню, как мы были удивлены в ночь свадьбы, когда она, бледная и в слезах, убежала от него и, трясясь всем телом, говорила, что она ни за что, ни за что, что она не может даже сказать того, чего он хотел от нее» [1, т. 27, с. 28-29]. Здесь можно отметить все признаки пережитого девушкой ужасного страха – бледность, трясущееся тело,

рыдания. Этим примером Позднышев аргументирует неестественность половых отношений. Другой пример, который он приводит, – поведение его жены в первое время после свадьбы: через несколько дней он застаёт жену «скучною», причем причины грусти она объяснить не может, а вопросы о ней лишь вызывают слезы. «Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей истину о гадости наших сношений; но она не умела сказать» [1, т. 27, с. 31]. Оправдание этой «свиной связи» Позднышев (как и сам Толстой) видит в рождении и воспитании детей. С этой точки зрения «...заслуживает внимания настойчивое требование Толстого (получившее отражение и в “Крейцеровой сонате”), чтобы жена сама кормила. Функция деторождения воспринимается им именно как *родовая*, то есть от жены в первую очередь требуется выполнение функций *самки*, этому придается какое-то почти сакральное значение» [196].

Здесь появляется мотив *звериного*, причем с двух разных сторон. Исполнение женщиной роли самки имеет положительную коннотацию, так как имеет смысл: деторождение. В данном случае происходит прямой перенос *природных* законов на человеческую жизнь. Второе значение несет в себе негативную оценку, где *звериное* – это символ половой разнузданности в жизни людей. Животные не могут отказаться от продолжения рода, это исключительно человеческое изобретение – вступить в связь только ради наслаждения.

Так, когда жене Позднышева врачи запрещают рожать, она внешне меняется: «...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. <...> Она была как застоявшаяся, раскормленная запряженная лошадь, с которой сняли узду» [1, т. 27, с. 47].

Аналогичные изменения происходят и с Анной Карениной: «Долли в Воздвиженском видит и расцветшую физическую красоту Анны, и блеск ее облика, рифмующийся с блеском сытых, ухоженных лошадей и всего богатого, но

необжитого имения Вронского» [162, с. 412-413]. Интересно, что Анна по своему собственному желанию отказывается от рождения детей, героиня воспринимает беременность как болезнь, а свое тело – как инструмент, служащий для того, чтобы удержать любовь и внимание Вронского: «Подумай, у меня выбор из двух: или быть беременною, то есть больною, или быть другом, товарищем своего мужа, всё равно мужа» [1, т. 19, с. 214].

Анна, как и жена Позднышева, перестает заботиться и об уже имеющихся детях. Дочь она оставляет на плечи кормилицы и гувернантки, даже не контролируя их действия. Долли же сразу обращает внимание на то, что эти женщины плохо выполняют свои обязанности. Сама Анна, по всей видимости, редко заглядывает в детскую, даже не знает последних новостей о развитии своей дочери. Что касается сына, Анна, конечно, скучает по нему и страстно любит его. «Но, – как отмечает Э. Фогель, – возможно, именно страстность этой любви разрушает ее отношения с сыном, так же как и с Вронским. Анна не испытывает “истинной, правильной” материнской любви в понимании Толстого» [170, с. 206].

С изменением образа жизни Анны в ее мимике появляется новая привычка: щуриться. Внимательная Долли подмечает и интерпретирует этот жест: «И ей вспомнилось, что Анна щурилась, именно когда дело касалось задушевных сторон жизни. “Точно она на свою жизнь щурится, чтобы не все видеть”» [1, т. 19, с. 204].

Интересно, что в мире животных у Толстого возможна такая же ситуация. Иллюстрацией могут служить отношения Холстомера с его матерью. Конечно, Баба не может отказаться от продолжения рода, как могут себе позволить это женщины, но она также ставит на первое место плотскую любовь, а не материнскую. Изменения Холстомер начинает замечать, когда мать с приходом весны начинает испытывать половое возбуждение: «Весь нрав ее изменился; то она вдруг без всякой причины начинала играть, бегая по двору, что совершенно не шло к ее почтенному возрасту; то задумывалась и начинала ржать; то кусала и брыкала в своих сестер кобыл; то начинала обнюхивать меня и недовольно

фыркать; то, выходя на солнце, клала свою голову чрез плечо своей двоюродной сестре Купчихе и долго задумчиво чесала ей спину и отталкивала меня от сосков» [1, т. 26, с. 15]. После свидания матери с Добрым первым Холстомер вовсе не узнает ее, настолько она изменилась внешне: «помолодела и похорошела». Отношения Холстомера с матерью портятся окончательно: «По всему выражению ее я видел, что она меня не любила. Она рассказывала мне про красоту Доброго и про свою любовь к нему. Свидания эти продолжались, и между мною и матерью отношения становились холоднее и холоднее» [1, т. 26, с. 16].

Зверь проявляется в жене Позднышева с особенной силой, когда в доме супругов появляется Трухачевский: «С первой минуты, как он [Трухачевский] встретился глазами с женой, я видел, что зверь, сидящий в них обоих, помимо всех условий положения и света, спросил: “можно?” и ответил: “о, да, очень”» [1, т. 27, с. 54]. С этого момента между тремя людьми начинается невербальная «игра взаимного обманыванья»: «Я приятно улыбался, делая вид, что мне очень приятно. Он, глядя на жену так, как смотрят все блудники на красивых женщин, делал вид, что его интересует только предмет разговора, именно то, что уже совсем не интересовало его. Она старалась казаться равнодушной, но знакомое ей мое фальшиво-улыбающееся выражение ревнивца и его похотливый взгляд, очевидно, возбуждали ее» [1, т. 27, с. 53].

Зверь, живущий и в жене Позднышева, и в Трухачевском объединяет их на невербальном уровне: «...между ним и ею тотчас же установился как бы электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и улыбок. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался» [1, т. 27, с. 53]. То же самое отмечает Кити в поведении Анны и Вронского на балу: «Она видела, что они чувствовали себя наедине в этой полной зале <...> Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен» [1, т. 18, с. 88-89].

При прямом разговоре с мужем о его ревности к Трухачевскому, она искренне смеется, считая странной возможность связи с таким человеком.

Несмотря на это, она ведет себя как кокетка, которой очень важно общественное мнение: «Напиши ему, что я нездорова, и кончено. Одно противно, что кто-нибудь может подумать, главное он сам, что он опасен. А я слишком горда, чтобы позволить думать это» [1, т. 27, с. 59-60]. Так, отказ от деторождения пробуждает в женщине *зверя*, она начинает заниматься собой, своим усовершенствованием, и даже занятия с уже имеющимися детьми отходят на второй план.

Итак, в повестях Толстого представлены два противоположных типа женщин: *ангел* и *зверь* / *дьявол*. С одной стороны, невинные девушки ненавидят интимные отношения между мужчиной и женщиной, с другой стороны, они знают подсознательно, что главное для мужчины – тело. Причины такого двойственного представления о женственности, на наш взгляд, точно определила Э. Шорэ. Во-первых, «Толстой обращается к модели женственности, которая сложилась в Западной Европе после смены дискурса о равноправии полов, характерной для эпохи Просвещения, под влиянием натурфилософии Руссо. <...> Художественные образы, создаваемые в литературе, разделяют женственное на идеализируемую и демоническую фигуры: это и воплощенная “вечная женственность”, и порочность, святая и блудница, ангел и демон» [187, с. 198-199]. Во-вторых, «...этот двойственный образ женщины связан с социальной действительностью общества и его стандартными моделями поведения» [187, с. 199]. В повести описывается принятое за норму посещение публичных домов юношами в качестве обряда посвящения в сексуальную жизнь, рассказывается об убеждениях врачей, что регулярная половая жизнь полезна и обязательна для здоровья мужчины, в связи с чем роль женщины снижается до «объекта удовлетворения половых инстинктов». В то же время от молодых девушек, рассматриваемых в качестве будущих жен, мужчины, несмотря на свой собственный образ жизни, ждут чистоты и невинности. «С помощью этой социальной критики, сформулированной на поверхностном уровне текста, Толстой разоблачает социальную модель гендерных ролей с ее двойной моралью и лицемерием» [там же].

2.2. Язык тела в гендерном дискурсе «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого

Проблема пола связана не только с предназначением женщины, но и с ролью мужчины в обществе. По мнению Позднышева, хранить целомудрие необходимо всем, в том числе и сильной половине человечества. Однако именно среди мужчин процветает блуд: «Жил до женитьбы, как все живут, т.-е. развратно, и, как все люди нашего круга, живя развратно, был уверен, что я живу как надо» [1, т. 27, с. 16]. Ответственность за такого рода блуд Позднышев возлагает на общество, в особенности на женщин.

Как объясняет герой, ни от кого из старших он никогда не слышал, что вести свободный в половом смысле образ жизни – плохо. Наоборот, говорили, что это хорошо и полезно для здоровья, а среди сверстников подобное поведение вообще считалось заслугой, «молодечеством». Именно товарищи везут Позднышева в дом терпимости, где и совершается первое падение юного Василия. Интересно, что после этого он грустит: «Помню, мне тотчас же, там же, не выходя из комнаты, сделалось грустно, грустно, так что хотелось плакать, плакать о погибели своей невинности, о навеки погубленном отношении к женщине» [1, т. 27, с. 19]. Этот факт уравнивает невинных юношей и девушек.

Следует отметить, что схожий эпизод появляется и в раннем творчестве писателя. В «Записках маркера» читаем: «Приехали часу в первом <...> И все Нехлюдова поздравляют, смеются <...> с посвящением ли, с просвящением ли <...> а Нехлюдов на себя не похож: глаза посоловели, губами водит, икает всё и уж слова не может сказать хорошенько <...> – Вам, – говорит, – смешно, а мне грустно <...> Да как зальется, заплачет» [1, т. 3, с. 105-106]. Известно, что в определенной степени это автобиографический эпизод, Толстой сам признавался: «... когда меня братья в первый раз привезли в публичный дом, и я совершил этот акт, я потом стоял у кровати этой женщины и плакал» [61, с. 12].

Вина женщин заключается в том, что они пробуждают чувственность в мужчинах. Женщины знают, что мужчинам нужно «только тело», поэтому и

делают все возможное для его украшения и разными способами привлекают к нему внимание: «От этого эти джерси мерзкие, эти нашлепки на зады, эти голые плечи, руки, почти груди» [1, т. 27, с. 22]. Причем, как отмечает Позднышев, данное обстоятельство известно как опытной кокетке, так и невинной девушке, только первая выстраивает свое поведение осознанно, вторая – бессознательно.

При всех нападках Позднышева на женщин, их сосредоточенности на телесном, следует отметить, что женское поведение рассматривается в социальном ракурсе. Ни одна женщина не рождается кокеткой, таковой она «становится благодаря репрессивным механизмам социальной дискурсии», – замечает Е.Б. Хитрук. «Эти механизмы приводят в осязаемую и видимую реальность изначально трансцендентный ей метафизический принцип насильственной иерархии, заставляющий одних индивидов принимать на себя роль несмысленных, но опасных и мятежных рабов, а других – не менее сложную роль властвующих, но беспрестанно страшущихся потерять свою власть рабовладельцев» [174, с. 92-93]. Позднышев говорит: «Рабство женщины ведь только в том, что люди желают и считают очень хорошим пользоваться ею как орудием наслаждения. Ну, и вот освобождают женщину, дают ей всякие права, равные мужчине, но продолжают смотреть на нее как на орудие наслаждения, так воспитывают ее и в детстве и общественным мнением. И вот она всё такая же приниженная, развращенная раба, и мужчина всё такой же развращенный рабовладелец» [1, т. 27, с. 37].

Убивая жену, Позднышев уничтожает то, перед чем испытывает страх, – красоту женщины, ее способность к обольщению. Только когда перед героем предстает мертвое тело жены, он видит в ней человека: «Прежде и больше всего поразило меня ее распухшее и синеющее по отекам лицо, часть носа и под глазом. Это было последствие удара моего локтем, когда она хотела удерживать меня. Красоты не было никакой, а что-то гадкое показалось мне в ней» [1, т. 27, с. 76]; «Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека» [1, т. 27, с. 77].

Проследим изменения в поведении и мировоззрении Позднышева, а также в его отношении к жене.

Впервые читатель видит героя глазами рассказчика, который обозначает отличительные черты его внешности. Позднышев имеет «преждевременно поседевшие волосы» [1, т. 27, с. 7], что свидетельствует о пережитом эмоциональном потрясении; он издает «странные звуки», которые похожи «на откашливание или на начатый и оборванный смех» [там же]. Эти звуки также подчеркивают психологическое состояние персонажа: рассказчик про себя называет его «нервным господином с блестящими глазами» [1, т. 27, с. 9].

Блеск в глазах, по Ч. Дарвину, сопровождается противоположные эмоции: «приподнятое настроение, веселость» [52, с. 194]; «гнев, негодование» [52, с. 227] и «любовь, восхищение» [52, с. 272]. Изучая мимику Позднышева, («...глазами, быстро перебежавшими с предмета на предмет»), можно сказать, что он испытывает негодование. Необходимо учесть, что повествователь неоднократно упоминает блестящие глаза Позднышева, значит, его негодование – эмоция не временная, а постоянная. По мнению Р. Густафсона, персонаж Толстого «облекает свою историю в форму путешествия открытия. В конце концов, считает он, ему открылась истина о жизни и о себе» [51, с. 348]. Таким образом, гнев героя направлен на мироустройство в целом и на собственную жизнь в частности.

Позднышев подробно рассказывает свою историю безликому попутчику, который пересказывает ее читателю. Через рассказчика читатель окунается в атмосферу поезда, путешествие в котором приобретает «звуковую окраску» (поезд «свистит», «дребезжит», «погромыхивает»), чем «усиливается символическая нагрузка образа железной дороги» [128, с. 147-148]. Звуковое решение этого образа отсылает к роману «Анна Каренина», «метельному» эпизоду встречи Карениной и Вронского на железнодорожной станции. «Звуки молотка по железу», трепетание «железного оторванного листа» соединяются с «плачевным и мрачным» «густым свистком паровоза», аккомпанируя «страшной буре», которая «рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла

станции» [1, т. 18, с. 108-109]. «Обязанные люди», похожие на «тени», «беспреданно» отворяющие и затворяющие большие двери, дополняют странную и страшную картину, придавая ей inferнальный колорит. При этом героиня испытывает «неудержимую радость и оживление», эти эмоции «сияют» на ее лице. «Блеск» глаз Позднышева и «сияние» лица Анны вызваны разными эмоциями, но, учитывая их образную и смысловую связь с железной дорогой, можно предположить, что это явления одного порядка, маркирующие нечто глубинное, inferнальное в природе персонажей, так тесно связанных с железной дорогой и со смертью.

Следует обратить внимание и на то, что передвижение в вагоне поезда провоцирует работу воображения у обоих героев. Эта внутренняя работа имеет выход во вне, который проявляется в невербальном поведении персонажей. «Усиливаясь читать», Анна «перебирает своими маленькими руками гладкий ножичек» [1, т. 18, с. 107]. Она читает английский роман, испытывая неудержимое желание жить вместо его героев, преодолевая позицию наблюдателя. Жест «перебирать руками <...> находящиеся в руках вещи» является выражением «смущения, робости, неловкости» [191, с. 103]. Так, невербальный сигнал выражает чувства героини, которые она сама еще не осознает. В тот момент, когда Каренина понимает, что испытывает чувство стыда, она крепко сжимает этот ножик в руках. Анализируя свои отношения с Вронским, она проводит ножом по стеклу и прикладывает «его гладкую и холодную поверхность к щеке» [1, т. 18, с. 107], одновременно смеясь от неожиданно овладевшей ею радости. Нож в руках героини, «разрезающий листы книги-жизни, есть символ внутренней угрозы ее благополучному существованию» [127, с. 23]. Не стоит сбрасывать со счетов и фаллическую символику образа, о котором подробно говорит Р.Ф. Густафсон [51, с. 305-307]. Затем Анна впадает в состояние измененного сознания, чувствуя, что «глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся, что внутри что-то давит дыханье» [1, т. 18, с. 107]. Она пытается опомниться, встает и снимает теплую

пелерину, но это не помогает; в итоге Анна видит картины все того же inferнального характера, ей как будто открывается дверь в преисподнюю: «мужик с длинною талией» начинает «грызть что-то в стене», слышится страшный скрип и стук, вагон наполняется «черным облаком», и «красный огонь» слепит глаза». Неожиданно дверь захлопывается: «потом всё закрылось стеной» [1, т. 18, с. 108]. Об этом выпадении из реального мира в inferнальный как раз и напоминают «беспреданно» отворяющиеся и затворяющиеся людьми-«теньями» «большие двери» вагона на станции. Вагон превращается в страшное потустороннее пространство, в которое временами проваливается путешествующий в нем пассажир.

Подобное происходит и с Позднышевым. В силу известной публицистичности «Крейцеровой сонаты» виртуозно исполненное в «Анне Карениной» описание inferно сменяется прямым указанием на «дьявольское» присутствие: «Этот восьмичасовой переезд в вагоне был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь. <...> сев в вагон, я живо представил себя уже приехавшим, <...> я уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать мне разжигающие мою ревность картины, одну за другой и одну циничнее другой <...> Я сгорал от негодования, злости <...> созерцая эти картины, и не мог оторваться от них <...>. Какой-то *дьявол*, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения» [1, т. 27, с. 66]; «Да, вот где была казнь! 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* (курсив мой. – Ю.Ф.), которые раздирали ее!» [1, т. 27, с. 68]. Заметим, что в этой цитате тоже содержится отсылка к чуждому и страшному пространству, открывшемуся Анне: «...потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то» [1, т. 18, с. 108]. Очевидная разница в том, что Анна заглядывает в inferно, которое располагается во вне, оно таится в самом вагоне; а Позднышев погружается в ад, который находится в нем самом, в его собственной душе.

Страдания персонажей выражаются и в их внешнем поведении. Если Анна полностью отдается забвению, только единожды пытаюсь противиться ему, то Позднышев этого сделать не может, он мечется по вагону, выходя на перрон на каждой станции. Внутреннее родство двух сцен усиливает образ *зверя*: в видениях Карениной шуба «на ручке» превращается в «зверя», а в «Крейцеровой сонате» *зверем* становится сам герой: «Я был как *зверь* (курсив мой. – Ю.Ф.) в клетке: то я вскакивал, подходил к окнам, то, шатаюсь, начинал ходить, стараясь подогнать вагон...» [1, т. 27, с. 66]. Очевидное сходство завершает мотив смерти на рельсах железной дороги. Читателю «Крейцеровой сонаты» уже известен печальный финал жизни Анны, и страдания Позднышева явно отсылают к нему: «Страдания были так сильны, что, я помню, мне пришла мысль, очень понравившаяся мне, выйти на путь, лечь на рельсы под вагон и кончить. Тогда, по крайней мере, не будешь больше колебаться, сомневаться. Одно, что мешало это сделать, была жалость к себе, тотчас же непосредственно за собой вызывавшая ненависть к ней. “Нельзя покончить с собой и оставить ее; надо, чтоб она пострадала хоть сколько-нибудь, хоть поняла бы, что я страдал”, говорил я себе» [1, т. 27, с. 67]. Анна также жалеет себя и желает причинить страдания Вронскому, однако логика ее размышлений иная: «“Умереть – и он будет раскаиваться, будет жалеть, будет любить, будет страдать за меня”. С остановившеюся улыбкой сострадания к себе она сидела на кресле, снимая и надевая кольца с левой руки, живо с разных сторон представляя себе его чувства после ее смерти» [1, т. 19, с. 324]. На символику жеста снятия / спадания кольца в романе обращает внимание А.В. Лебедева: Анна «снимает со своей руки кольцо, как бы высвобождаясь от уз брака» в тот момент, когда состоится следующий диалог с Кити: «– Вы поедете на этот бал? <...> – Я думаю, что нельзя будет не ехать» [1, т. 18, с. 78]. Исследователем отмечено, что «подобный концептуальный символический жест – снятие / спадание кольца с руки с той же семантикой – расторжения семьи / брака отмечен и в сюжетной линии Долли / Стива. При изображении же семейной жизни Кити с Левиным, наоборот,

появляется подробность, что она надевает кольца» [91, с. 167]. В рассматриваемом нами эпизоде знаменательно то, что Каренина снимает и надевает кольца с левой руки. Как известно, у православных христиан обручальное кольцо принято носить на правой руке. Правая рука традиционно наделяется положительной семантикой, ассоциируется с правильным поведением, именно она используется в ритуалах благословения и клятвы. Левая рука противопоставляется правой, соответственно сопоставляется с ложным образом действий, обманом и двойственностью. Здесь Анна уже решает вопрос о разрыве с любовником и, более того, – с жизнью. Однако в ее душе не только жалость к себе и мечты о страданиях Вронского, Каренина вспоминает и о муже с сыном: «И стыд и позор Алексея Александровича, и Сережи, и мой ужасный стыд – всё спасается смертью» [1, т. 19, с. 324]. Разница между Анной и Позднышевым очевидна: Каренина отреклась от себя, чего не смог сделать герой «Крейцеровой сонаты», несмотря на внешне демонстрируемое самоосуждение, внутренне сострадающий самому себе.

Анализ этих симметричных эпизодов помогает сделать важные заключения, позволяющие выявить диалектику мысли Толстого: Анна, достаточно близкая к любимым писателем героям «саморазвития и самооценки» [102, с. 387], движимая неверным посылом и замкнутая в вагоне поезда, делает шаг в направлении инферно, что и ведет ее к гибели; Позднышев же не входит в число симпатичных писателю героев, ад уже царит в его душе, развращенной в юности, шаг за шагом он глубже и глубже погружается в этот хаос, означенный полным смещением нравственных ориентиров. Анна убивает себя, ясно осознавая свое собственное отпадение от нравственных норм, герой «Крейцеровой сонаты» убивает другого человека, продолжая жалеть самого себя. Об этом свидетельствует и невербальное поведение персонажей: нож в руках Анны, в итоге холодящей сталью приложенный к ее щеке, и паническое метание Позднышева по вагону поезда – той клетке, которой является его собственная душа. В итоге вагон в «Анне Карениной» – воплощение инфернального внешнего пространства, в

«Крейцеровой сонате» – пространства внутреннего, темных, *звериных* уголков души героя.

Вернемся к «Крейцеровой сонате», в которой рассказчик не только передает услышанную историю слово в слово, но и добавляет свои наблюдения за невербальными сигналами героя, что для нас наиболее ценно. Благодаря этому, повесть имеет такую особенность, как «...громкое звучание человеческого голоса. Характеристика речи героев, и прежде всего самого Позднышева, отличается эмоциональной силой звучания» [141, с. 23].

Например, когда Позднышев говорит об обманутых невинных девушках, рассказчик замечает: «...он становился всё возбужденнее и возбужденнее. Голос его становился всё более и более певучим и выразительным. Он беспрестанно менял позы, то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его странно изменялось в той полутьме, в которой мы сидели» [1, т. 27, с. 20]. Это замечание помогает понять, насколько важно и волнительно для Позднышева то, о чем он говорит. Таким образом, мы можем проследить не только эволюцию мировоззрения героя в течение жизни за счет его рассказа, но и изменение эмоционального состояния во время этого рассказа.

Позднышев вспоминает, что он, как и все, попался на локоны и джерси: «В один вечер <...> я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она» [1, т. 27, с. 21]. Здесь герой предстает в роли жертвы, которую завлекли и поймали, женщина же предстает соблазнительницей.

Неожиданно на этой же странице они меняются местами: Позднышев снова возвращается к теме обманутых невинных девушек. К ним он относит и свою жену, вследствие чего соблазнителем / развратником получается уже он, мужчина, а женщина – жертвой. Герой упоминает, как он показал своей невесте дневник, из которого она узнала о его распутной жизни: «Помню ее ужас, отчаяние и растерянность, когда она узнала и поняла. Я видел, что она хотела бросить меня тогда. И отчего она не бросила! // Он издал свой звук, помолчал и

отпил еще глоток чаю. // – Нет, впрочем, так лучше, так лучше! – вскрикнул он. – Поделом мне!» [1, т. 27, с. 22]. «Позднышев – одновременно мучитель и жертва. Это расцепленное ощущение собственного “я” окрашивает его видение мира. Все кажутся ему одновременно угнетателями и угнетаемыми. <...> Позднышев с невероятной скоростью переходит от одного представления о самом себе к другому, и логика его монологов подчинена расколотому видению мира, в котором все порочно и все оправдано» [51, с. 349].

В повести появляется противопоставление *зверь / дьявол – ангел*, относящееся как к женским образам, так и к мужским. «“Темная сторона” человеческой природы открыто именуется “*зверем*” не только в “Крейцеровой сонате” – для философских и религиозных произведений Толстого это 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”» [122, с. 101-102], где и задается эта эмблематическая оппозиция *зверь / ангел*: «Человек хочет быть *зверем* или *ангелом*, но не может быть ни тем, ни другим. <...> Он ни *зверь*, ни *ангел*, но *ангел*, рождающийся из *животного* (курсив мой. – Ю.Ф.). Все наше пребывание в этом мире есть не что иное, как это рождение» [1, т. 39, с. 123].

В «Крейцеровой сонате» Позднышев говорит о себе: «Да, свинья я был ужасная и воображал себе, что я *ангел*» [1, т. 27, с. 27]. Это противопоставление задано далеко не случайно: «...дело здесь не только в умалении духовного начала в человеке через низведение его на уровень нечистоплотного животного», «обращает на себя внимание демонический, бесовский характер символа», связанный с враждебной человеку стихией пола. [122, с. 100]. Необыкновенная плодовитость поставила свинью в представлениях древних славян в близкую связь «с творческими силами весенней природы» [7, с. 170], но в христианской культуре она же сыграла с ней злую шутку, из символа плодовитости, процветания и удачи превратив в символ нечистоты и бесовства. В повести

«свиное» равно «обезьяньему», в христианской традиции наделенному подобными коннотациями. Обращает на себя внимание и еще одна деталь: свинья – животное, поневоле обитающее в замкнутом пространстве, на что неоднократно обращает внимание Толстой – в Дневнике от 12 октября 1905 года, в «Пути жизни» в разделе «Вредные последствия богатства», где возникает параллель между людьми и животными: «Люди, не работая, то есть не исполняя один из законов жизни всех людей, не могут не шалеть. С ними делается то же, что с перекормленными домашними животными: лошадьми, собаками, свиньями. Они прыгают, дерутся, носятся с места на место, сами не зная зачем» [1, т. 45, с. 153]. Для нас здесь важно поведенческое выражение внутреннего состояния животных и людей, запертых в замкнутом пространстве. Вспомним Позднышева в вагоне – метафоре его души: «я был как *зверь* в клетке». Замкнутое пространство заставляло его бесцельно метаться в поисках выхода. Вспомним сравнение жены Позднышева с лошастью: «Она была как застоявшаяся в стойле лошадь», и она безысходно замкнута в самой себе, что обращает ее к новому человеку – Трухачевскому. Игра на фортепиано также выполняет роль метания животного в стойле или хлеву. Действие повести сосредоточено в замкнутом пространстве – квартире Позднышева, вагоне поезда. В комнате происходит и сам акт убийства. Герой постоянно испытывает потребность «действовать», как-то проявлять себя во вне. В итоге он «дерется», «носятся с места на место, сам не зная зачем», как «перекормленное домашнее животное». Таким образом, «Крейцера соната» не столько проясняет взгляды автора на половую любовь, сколько обличает жизнь людей дворянского круга: «В повести не решается вопрос о том, что такое любовь и есть ли она вообще, в ней говорится о том, что жизнь привилегированной части общества превратилась в “дом терпимости” из-за отсутствия реального дела и необходимости обеспечивать существование свои трудом» [125, с. 16]. Это подтверждает анализ символической и метафорической составляющих повести, подкрепленный семиотикой невербального поведения персонажей.

С темой «свиного» и «обезьяньего» увязывается и вопрос чистоты. Если среди девушек существуют примеры *ангельской* чистоты, то среди мужчин их нет. Чистота мужчин иллюзорна: все знают об их распутстве до брака, но закрывают на это глаза. Сами же мужчины, несмотря на свой образ жизни, ищут себе жену именно среди невинных девушек. Как рассказывает Позднышев, «я гваздался в гное разврата и вместе с тем разглядывал девушек, по своей чистоте достойных меня. Многих я забраковывал именно потому, что они были недостаточно чисты для меня» [1, т. 27, с. 20]. Чистоту же свою он видел в том, что женился не из корысти и что не собирался изменять жене, тогда как многие мужчины уже заранее планируют продолжать жить в многоженстве.

Мотив *звериного* связан в повести с инверсией, как и в «Холстомере». *Звериное*, проявляющееся в человеке, наделено негативными коннотациями: половая распущенность, желание жизни для себя, стремление к получению удовольствий. Животным же, к которым, в отличие от людей, не предъявляется никаких требований, приписывается разумное начало. Эта тенденция характерна для творчества Л. Толстого в целом, но особенно ярко она заявляет о себе в «Крейцеровой сонате» и религиозно-философских трудах писателя. По наблюдению К.А. Нагиной, «писатель следует определенной схеме: природа живет по неизменным законам, то, что происходит в ней, не может быть никем оспорено. <...> Человек – тоже часть природы, как и животное, но наделенное духовностью и разумом. Следовательно, в бытии человека изначально заложена возможность разумного существования, и, если он не станет ее использовать, не найдет своего призвания, жизнь его превратится в истинное сумасшествие» [128, с. 91].

Позднышев постоянно сравнивает людей и животных. Так, «время жениховства» он вспоминает с чувством стыда, потому что им с невестой было не о чем говорить: «Ведь если бы мы были животные, то так бы и знали, что говорить нам не полагается; а тут, напротив, говорить надо и нечего, потому что занимает не то, что разрешается разговорами» [1, т. 27, с. 27]. Медовый месяц

оказался еще хуже: «Всё время было гадко, стыдно и скучно» [1, т. 27, с. 31]. Во время медового месяца начинаются ссоры, которые порождают «ядовитую злобу» друг к другу.

Сначала толстовского героя эта взаимная ненависть только поражает и пугает, но спустя время он понимает, что это «протест *человеческой* природы против *животного* (курсив мой. – Ю.Ф.), которое подавляло ее», а также «...ненависть взаимная сообщников преступления <...> Как же не преступление, когда она, бедная, забеременела в первый же месяц, а наша свиная связь продолжалась? – Вы думаете, что я отступаю от рассказа? Нисколько! Это я всё рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! думают, что я убил её тогда, ножом, 5 октября. Я не тогда убил её, а гораздо раньше» [1, т. 27, с. 34]. Так, в сознании Позднышева продолжение половой жизни во время беременности и кормления детей приравнивается к убийству женщины.

Тема близости как убийства появляется уже в «Анне Карениной»: «...это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он [Вронский] стоял над нею [Анной] и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем. <...> Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни» [1, т. 18, с. 157-158]. В период написания «Анны Карениной» Толстой противопоставлял семейную любовь и любовь эгоистическую, личную. В рамках данной идеи связь Анны с Вронским преступна, и смерть героини – последствие этой связи, своего рода «убийства».

В «Крейцеровой сонате» параллели продолжают; животные, в отличие от человека, подчиняются законам природы, соитие необходимо им только для деторождения: «Ведь вы заметьте, животные сходятся только тогда, когда могут производить потомство, а поганый царь природы – всегда, только бы приятно. И мало того, возводит это обезьянье занятие в перл создания, в любовь» [1, т. 27, с. 36].

Человек пошел еще дальше: нашел способ отказаться от деторождения. По мнению Позднышева, вина за это на плечах докторов, поэтому рассказчик отмечает «особенно злое выражение голоса» [1, т. 27, с. 39] Позднышева при каждом упоминании о докторах. Как объясняет герой, они погубили его жизнь. «Животное чувство» в разных ипостасях приводило их с женой и к периодам взаимной злобы, и к периодам «животной страстности». Совместная жизнь была напряжена настолько, что любого малейшего повода было достаточно для начала очередного кризиса. Однако супруги старались не замечать существующего положения дел, вводя себя в состояние опьянения: «Она старалась забыться напряженными, всегда поспешными занятиями хозяйством, обстановкой, нарядами своими и детей, учением, здоровьем детей. У меня же было свое пьянство – пьянство службы, охоты, карт» [1, т. 27, с. 45]. Когда врачи запрещают жене рожать, «животное чувство» в полной мере овладевает супругами.

Жена начинает искать любви, а чувства мужа отравлены злобой, Позднышева охватывает ревность. Следует отметить, что «Позднышев сам возбуждает в себе это чувство и одновременно сам подталкивает жену к измене, создает улики для подозрений. Подлинная же причина убийства не измена, которой, похоже, и вовсе не было, а скопившаяся и восставшая в нем ненависть к жене, к себе, к воплощенному в них, в их отношениях “всему строю жизни”, при котором животное начало подавляет в людях их высшую человеческую природу» [147, с. 125]. Спустя время он сам осознает, что ревность – лишь повод, однако свою вину он не признает, усматривая в сложившейся критической ситуации силу рока. Анализ первой встречи Позднышева с Трухачевским демонстрирует, что «странная, роковая сила», о которой он говорит, есть не что иное, как его гордость¹.

Главный герой с самого начала не может вести себя естественно в отношениях с Трухачевским. Он старается быть с музыкантом особенно учтивым

¹ Подробнее об этом см.: Нагина, К. А. Язык тела в гендерном дискурсе «Крейцеровой сонаты» / К. А. Нагина, Ю. В. Фомина // Вестник Удмуртского университета. – Серия: История и филология. – 2017. – Вып. 2. – С. 182-183.

и любезным, в то время как на самом деле испытывает к нему неприязнь и ревность. Так как его собственное поведение лживо, в поведении Трухачевского и своей супруги он тоже ищет чего-то особенного, придавая значение каждому невербальному сигналу. В описании жестов или мимических знаков музыканта и жены часто фигурирует слово «казалось». Например, в сцене первой совместной игры читаем: «Жена *казалась* заинтересованной только одной музыкой и была очень проста и естественна» [1, т. 27, с. 54]; или, когда Позднышев неожиданно застаёт Трухачевского у себя дома, тот пожимает ему руку с улыбкой, которая «прямо *казалась* (курсив мой – Ю.Ф.) насмешливой» [1, т. 27, с. 56].

После описанного случая Позднышев сам начинает ссору с женой. Он чувствует в себе злобу (=зверя), ему «в первый раз захотелось физически выразить эту злобу» [1, т. 27, с. 58], герой сознательно разжигает ее в себе: «Дав ход своему бешенству, я упивался им, и мне хотелось еще что-нибудь сделать необыкновенное, показывающее высшую степень этого моего бешенства. Мне страшно хотелось бить, убить ее, но я знал, что этого нельзя, и потому, чтобы всё-таки дать ход своему бешенству, схватил со стола пресс-папье, еще раз прокричав: “уходи!”, швырнул его о-земь мимо нее» [1, т. 27, с. 59]. Речь идет о вполне традиционной для творчества Толстого ситуации пробуждения *зверя* в человеке. «“Стихийно-животное” лицо, как замечает К.А. Нагина, “выглядывает” из разных толстовских героев в моменты эмоциональных взрывов» [122, с. 99]. Эта ситуация также вписывается в ряд сцен, происходящих в замкнутом пространстве, которое является визуальной проекцией души героя, раздираемой *дьяволами*, в которой, как в клетке, заперт он сам.

Интересно, что в черновиках к роману «Анна Каренина» есть похожий эпизод. Алексей Александрович чувствует *зверя* в себе, но, в отличие от Позднышева, старается скрыть его. Это тот случай, когда, «...по выражению Толстого, “раздвигается душевный механизм” и все направлено не на обнаружение истины, а на сокрытие ее. Выражение лица Каренина, поразившее Анну своей мертвенностью, было вызвано деятельностью этого механизма» [162,

с. 267]: «...Алексей Александрович испытывал странное для него самого животное чувство: жилистые руки его невольно сжимались, зубы стискивались, и у него было одно страстное желание – бить ее – ее, так унизившую его, так жестоко оскорбившую, бить ее по лицу, по щекам, выдрать своими руками эти вьющиеся везде наглые черные волосы. От этого он не смотрел на нее и не шевелился. // Он все силы души напрягал на то, чтобы остановить в себе жизнь; ибо он знал, что всякое выражение жизни будет животное и гадкое» [1, т. 20, с. 270].

Позднышев полностью дает волю *зверю* в своей душе, когда им овладевает приступ ревности. Находясь в отъезде по делам, он получает от жены письмо, тон которого ему кажется натянутым. Даже в письменной речи он ищет фальшивые ноты и интонации. Тогда он начинает вспоминать детали вечера, на котором его жена с Трухачевским играли «Крейцерову сонату» Бетховена: «Помню, как она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с покрасневшегося лица, когда я подошел к фортепиано. Они уже тогда избегали смотреть друг на друга, и только за ужином, когда он наливал ей воды, они взглянули друг на друга и чуть улыбнулись» [1, т. 27, с. 64]. После этого как раз и следует возвращение домой в поезде. Здесь следует вспомнить, что вагонной клаустрофобии противопоставляется путешествие на лошадях, во время которого герой чувствует себя совсем иначе: «В тарантасе ехать было хорошо. Когда рассвело и я поехал, мне стало легче. Глядя на лошадей, на поля, на встречных, забывал, куда я еду <...> я ехал и наслаждался» [1, т. 27, с. 65]. Это еще раз подтверждает мысль о том, что замкнутые пространства в повести служат метафорическим воплощением того духовного ада, в который погружен герой и из которого напряженно ищет выхода.

Позднышев срочно приезжает домой, где, как он и ожидал, находится Трухачевский. Когда ему об этом сообщает лакей, следуют первые эмоциональные реакции – трясущиеся челюсти и желание заплакать: герой испытывает эмоциональное потрясение, страх за свою семью. Однако же потом

он чувствует радость, потому что теперь может полностью отдаться злобе: «И я дал волю моей злобе – я сделался *зверем* (курсив мой. – Ю.Ф.), злым и хитрым *зверем*» [1, т. 27, с. 69].

Позднышев дает Егору задание, чтобы отправить его из дома, после чего разувается и берет дамасский клинок. Следует отметить, что носки герой снимает еще в поезде, по дороге в Москву. Часто у Толстого обнажение ног связано с мотивом стыда, нарушения запретов, являясь знаком экстраординарности описываемой ситуации, как в случае с Позднышевым. По утверждению Переверзевой, «обнажение ног, обостренное внимание ко всему, что связано с ними (обувь, одежда), характерно у позднего Л.Н. Толстого для героев в минуты катастроф» [144, с. 87].

Пытаясь расправиться с любовниками, особое внимание Позднышев уделяет их мимике и жестам. Он пытается понять, что означают эти невербальные сигналы. Когда Василий неожиданно входит в комнату, на лице Трухачевского появляется выражение ужаса, а на лице жены помимо ужаса «...было и другое. Если бы оно было одно, может быть, не случилось бы того, что случилось; но в выражении ее лица было, по крайней мере *показалось мне* (курсив мой. – Ю.Ф.) в первое мгновенье, было еще огорченье, недовольство тем, что нарушили ее увлечение любовью и ее счастье с ним» [1, т. 27, с. 72]. Когда Позднышев кинулся к музыканту, тот «...вдруг побледнел, как полотно, до губ, глаза сверкнули как-то особенно, и <...> он шмыгнул под фортепиано, в дверь» [1, т. 27, с. 72-73].

Позднышев не только пристально следит за поведением его жертв, но и думает о том, как выглядит он сам: «Я хотел бежать за ним, но вспомнил, что было бы смешно бежать в чулках за любовником своей жены, а я не хотел быть смешон, а хотел быть страшен» [1, т. 27, с. 73]. Тогда всю свою злобу он концентрирует на жене.

В орудии убийства – дамасском клинке – Э. Шорэ усматривает фаллический символ: «Едва ли можно не заметить при чтении, что описание сцены убийства во всей ее образности вызывает ассоциации со сценой дефлорирования: при

наделении девушки сексуальностью в момент полового акта вымышленная идеализация женщины словно бы уничтожается, разрушается» [187, с. 201]. В тот момент, когда клинок вонзается в тело женщины, разрушается то, чего боится мужчина – женская красота, которая пробуждает в нем чувственность. На самом же деле это страх перед самим собой, перед *зверем*, который живет внутри и которого приходится сдерживать. Здесь актуальны слова, которые С. Цвейг писал о Толстом: «...этот самый страх, монашеский, сверххристианский, насильно отводящий в сторону глаза, отчаянный страх перед "женщиной", перед соблазнительницей – в действительности же перед собственными и, очевидно, непомерными желаниями. // Это чувствуется повсюду и везде: ничто не внушает Толстому такого страха, как он сам, как его собственная медвежья сила» [178, с. 226].

Спустя время Позднышев убеждается в том, что «знает» нечто такое о своей жизни и общем укладе жизни вообще, чего другие не знают. «На самом деле его жизнь – это драма поражения, нанесенная самому себе, но он представляет ее как историю угнетения. Так как Позднышев не может взять на себя ответственность за свои действия, он должен прятаться от своей совести в опьянении. Рассказывая свою историю, он безостановочно курит и пьет крепчайший чай (“как пиво”»)» [51, с. 349]. По мере того, как Позднышев рассказывает о своем «знании», он становится все пьянее и пьянее. Его «странные звуки» все больше становятся похожими на рыдания, особенно в те моменты, когда он осознает свою вину, в финале же они трансформируются в троекратный крик «У! у! у!», «близкий крикам Ивана Ильича» [128, с. 147], вероятно, являющийся для Толстого выражением ужаса и безысходного отчаяния перед надвигающейся тьмой. После этого крика рассказчик отмечает: «Мы долго сидели молча. Он всхлипывал и трясся молча передо мной» [1, т. 27, с. 78]. Выхлипания и дрожь – последствия перенесенного ужаса: рассказывая об убийстве, Позднышев снова переживает все его подробности. «Рассказ заканчивается его последней просьбой о прощении, обращенной к рассказчику, но неясно, за что он просит прощения – за убийство

или за рассказ об убийстве» [51, с. 350]. Таким образом, герой «знает» нечто о жизни, но что делать с этим знанием и с тем, к чему оно привело, – он еще не понимает. Повествователь сходит с поезда, а Позднышев остается и, вероятно, будет рассказывать свою историю попутчикам вновь и вновь, снова будет курить и пить крепкий чай, «чтобы не сознавать всю бедственность своего положения» [там же].

Таким образом, Позднышев предпринимает попытку усмирить *звериное* начало в собственной душе. Так как этот *зверь* проецируется на образ желаемой женщины, появляется необходимость укротить саму эту женщину. Только после совершения убийства он осознает, что выбрал не тот путь. Так, «герой Толстого словно переживает коллективный психоз извращенного общества; он воображает себя стоящим вне этого общества, но все же является связанным с ним в более значительной степени, чем он способен это осознать в своем гневе. С помощью убийства жены и воображаемого принесения ее в жертву инсценируется акт желанного самоисцеления» [187, с. 202-203]. Однако цель не достигнута: не случайно свою историю Позднышев рассказывает в вагоне – метафорическом воплощении пространства души, в котором в поисках выхода мечется его «я», по-прежнему «раздираемое» *дьяволами*.

2.3. Невербальный семиозис в повестях Л. Толстого «Дьявол» и «Отец Сергей»

Центральный мотив «Крейцеровой сонаты» – мотив *зверя / дьявола* – является сюжетообразующим и в повестях конца 1880 – начала 1890-х годов: «Дьяволе» и «Отце Сергии», однако реализуется он здесь иначе. Если в «Крейцеровой сонате» *зверские / дьявольские* метаморфозы происходят с самим Позднышевым, то в неоконченных повестях *дьявол* персонифицируется в образах страстно желаемых героями женщин. *Зверь* остается символическим воплощением страстей, но Позднышев сам культивирует в себе *звериные* страсти,

тогда как Евгений Иртенев и Степан Касатский стремятся обуздать их в своей душе. В «Дьяволе» на первый план выдвигается половая страсть, в «Отце Сергии» к ней добавляется гордыня.

В половом вопросе Евгений Иртенев не видит проблемы до тех пор, пока не переезжает в деревню. «Он был не развратник, но и не был, как он сам себе говорил, монахом. А предавался этому только настолько, насколько это было необходимо для физического здоровья и умственной свободы, как он говорил» [1, т. 27, с. 483]. В городе эта сторона жизни была устроена, в деревне же «невольное воздержание» начинает «действовать на него дурно» [1, т. 27, с. 483].

Оправдывая половую страсть физиологическими потребностями организма, внутренне Иртенев все же стыдится ее. Когда герой заводит разговор со сторожем о том, возможно ли здесь, в деревне, организовать ему встречу с женщиной, он «багрово краснеет» [1, т. 27, с. 484], что является непосредственной реакцией на эмоцию стыда. Когда Данила рассказывает о том, какая у него есть на примете «хорошая штучка», Иртенев снова краснеет и даже «морщится от стыда» [1, т. 27, с. 485].

По дороге на первую встречу со Степанидой Евгений теряет пенснэ, поэтому видит женщину в общих чертах, она остается в его памяти как цветное пятно: «В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась» [1, т. 27, с. 485]. Бело-красная гамма в описании героини не случайна: это традиционные цвета народного костюма. Однако если рассмотреть их семантику отдельно, то они раскрывают двойственность натуры Степаниды. Белый символизирует чистоту и невинность, красный же в народном сознании является символом любви, а в христианской традиции, кроме всего прочего, это цвет ада / *дьявола*.

По поводу отношений с Иртеневым у крестьянки противоречивые установки. Она гордится мужем, хвастается, что «другого такого нет в деревне», но в то же время ходит на свидания с бариним. В искажении нравственных

ориентиров Степаниды автор винит общество: все жители деревни завидуют крестьянке, а «домашние» занимают деньги и всячески поощряют ее, в результате чего «...ее представление о грехе, под влиянием денег и участия домашних, совсем уничтожилось. Ей казалось, что если люди завидуют, то то, что она делает, хорошо» [1, т. 27, с 488].

Босые белые ноги – еще одна из постоянных ключевых деталей в описании Степаниды: «...нос с носом он столкнулся с шедшей ему навстречу с ведром, подоткнутой, босоногой и с высоко засученными рукавами бабой» [1, т. 27, с. 496]; «...не мог оторвать от ее покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от ее рук, плеч, красивых складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над ее белыми икрами» [там же]; «он взглянул на землю пробитой к шалашу и не заросшей травой тропинки, и свежий след босой ноги, еще покотившейся, был на ней» [1, т. 27, с. 508]. У славян хождение босиком имело особый смысл: оно воспринималось как «частичная нагота, положительно влияющая на плодородие», а также как «лечебно-профилактическое средство» [197]. Известно, что крестьянка впоследствии рождает здорового ребенка, и сама она всегда предстает здоровой и свежей. На ее фоне Лиза, с длинными ступнями, кажется Евгению «особенно бледной, желтой и длинной, слабой» [1, т. 27, с. 497], что поддерживается еще и неспособностью жены выносить ребенка.

Иртенев твердо убежден, что свидания со Степанидой не имеют значения, случаются они только потому, что он нуждается в такого рода общении. Между тем, спустя некоторое время после первой же встречи герой чувствует желание не просто близости, а близости с определенной женщиной: «...беспокойство на этот раз уже не было безличное; а ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий “голомя”, тот же запах чего-то свежего и сильного, и та же высокая грудь, поднимающая занавеску» [1, т. 27, с. 487]. Иртенев, как любой зависимый человек, каждый раз уверяет себя, что он свободен, что их встреча последняя, но проходит время, и мужчина снова чувствует невероятной силы «желание видеть ее» [1, т. 27, с. 489].

Когда Евгений решает жениться, встречи с крестьянкой прекращаются. Незадолго до свадьбы он встречает Степаниду с ребенком на руках. Никаких чувств эта встреча не вызывает, а мысли о ребенке он быстро отгоняет: «Он не стал высчитывать даже. Так у него решено было, что это было нужно для здоровья, он платил деньги, и больше ничего, связи какой-нибудь между им и ею нет, не было, не может и не должно быть» [1, т. 27, с. 492].

Несвобода от «скверного чувства» [1, т. 27, с. 498] проявляется после встречи с крестьянкой спустя год. После того, как Евгений сталкивается на пороге своего дома с бабой, в которой узнает Степаниду, его мысли («Что за вздор?.. Что такое?.. Не может быть» [1, т. 27, с. 496]) сопровождается красноречивый жест: «...хмурясь и отряхиваясь, как от мухи» [там же]. Чтобы прояснить семантику данного жеста, проанализируем его составные части. Хмурятся люди каждый раз, когда «испытывают какое бы то ни было умственное затруднение»; когда «... в ходе мыслей или действий встретилось нечто трудное или неприятное» [52, с. 206]. Невербальный сигнал «отряхиваться» в данном контексте синонимичен жесту «отмахиваться», который характеризует «недовольство, досаду, раздражение, отрицательную оценку чего-либо» [191, с. 87]. Муха традиционно наделяется отрицательной семантикой в связи с «ее малыми размерами, многочисленностью, назойливостью и нечистотой» [197]. Муха может быть символом зла / демонов / бесов или смерти.

Таким образом, комплекс невербальных сигналов Иртенева можно интерпретировать следующим образом: хмурится он из-за того, что в его ментальном процессе появилось неприятное затруднение, которого он не ожидал. Герой был абсолютно уверен, что свободен от *звериного* чувства, однако это оказалось не так: «Его страшно удивило и огорчило это неожиданно проявившееся в нем скверное чувство, от которого он считал себя свободным с тех пор, как женился» [1, т. 27, с. 498]. Отмахивается Евгений от Степаниды, символизирующей в его сознании *дьявола*. С этого момента начинается борьба со

зверем в душе героя, с неотступным половым влечением к женщине, не являющейся женой.

Мухи, как тревожащий и назойливый раздражитель, появляются уже в раннем творчестве Л. Толстого, например, в рассказе «Метель». Путнику, пересекающему метельное пространство, снится сон, где в жаркий полдень его тревожат мухи. Эти назойливые насекомые упомянуты трижды: «...но мухи, несносные мухи, не дают мне и здесь покоя, начинают собираться около меня и упорно, туго как косточки, перепрыгивают со лба на руки»; «...становится душно, и мухи как будто липнут к рукам»; «в отверстие поднятого платка влетела муха и испуганно забила около влажного рта» [1, т. 2, с. 223]. Напомним, что герой «Метели» оказывается в непосредственной близости к смерти в заснеженной степи; возможно, мухи возникают здесь по ассоциации со снежинками (ср. «снежные мухи»), но в тоже время, учитывая контекст сна, воплощают «тщеславные и суетные желания, ничтожность которых обнажит реальность смерти» [129, с. 159]. В романе «Война и мир» «вся суета прожитой жизни воплотится для князя Андрея, пробудившегося для высшей, завещанной Богом любви, в надоедливую осеннюю толстую муху». «Муха – образ ничтожных забот, мешающих душе постичь Бога и соединиться с ним», – замечает В. Порудоминский [148, с. 338].

Мухи связаны со смертью и в позднем творчестве Л. Толстого. Жест «отмахиваться, как от мухи», по семантике схожий с жестом Иртенева, появляется в повести «Хозяин и работник»: «...замерзавший уже Никита приподнялся и сел и как-то странно, точно отгоняя мух, махая перед носом рукой <...> – Чую, смерть моя... прости, Христа ради... – сказал Никита плачущим голосом, всё продолжая, точно обмахивая мух, махать перед лицом руками» [1, т. 29, с. 41]. Здесь и реализуется символическое значение мухи – смерть. Мужик чувствует приближение смерти, которую он подсознательно пытается отогнать. Хотя, как мы помним, Никита не боится смерти и готов принять ее с достоинством.

Интересно, что, когда Лиза чувствует, что ее мужа что-то терзает, в тексте снова появляется образ мухи: «Что что-то мучало и очень мучало его, ей было так же очевидно, как то, что муха попала в молоко» [1, т. 27, с. 498]. Антитезой мухи здесь выступает молоко, которое, благодаря своему цвету, символизирует чистоту. Вероятно, такое символическое сравнение не случайно: Лиза, как чуткая жена, понимает все чувства Евгения, поэтому видит, что в чистую душу ее мужа закрался *дьявол*.

Первое, что предпринимает Иртенев в борьбе со *звериным* чувством, – просит приказчика не брать больше Степаниду на поденную в дом. Данная просьба дается Евгению нелегко, ему стыдно, он снова краснеет, но после чувствует облегчение. Герой уверен, что, если он не будет видеть эту женщину, то будет жить спокойно, как и прожил весь предыдущий год. Но уже на следующий день жизнь показывает Евгению, что так просто он не избавится от нее: Лиза зовет мужа посмотреть на одну из танцующих баб, более всех впечатлившую ее. В этой бабе Иртенев узнает Степаниду: «Он не смотрел на нее, потому что боялся ее привлекательности, и именно от этого то, что он мельком видел в ней, казалось ему особенно привлекательным. Кроме того, он видел по блеснувшему ее взгляду, что она видит его и видит то, что он любит ее. <...> Он ушел, чтобы не видеть ее, но, войдя на верхний этаж, он, сам не зная как и зачем, подошел к окну и всё время, пока бабы были у крыльца, стоял у окна и смотрел, смотрел на нее, упивался ею» [1, т. 27, с. 500-501].

После этого Евгений под видом прогулки идет в сад по тому направлению, в котором скрылась Степанида. Когда он видит «безрукавку в розовом растеге и красный платок», «...вдруг страстная похоть обожгла его, как рукой схватила за сердце. Евгений, как будто по чьей-то чуждой ему воле, оглянулся и пошел к ней» [1, т. 27, с. 501]. Уберегает от «погибели» мужчину случай: старик Самохин окликает его. Теперь Евгений не сомневается в том, что он несвободен: «...он чувствовал, что он побежден, что у него нет своей воли, есть другая сила,

двигающая им; что нынче он спасся только по счастью, но не нынче, так завтра, так послезавтра он всё-таки погибнет» [1, т. 27, с. 501].

Тогда Иртенев предпринимает вторую попытку избавления от *дьявола* страсти, но снова безуспешно: «Он вспомнил, что читал про старца, который от соблазна перед женщиной, на которую должен был наложить руку, чтоб лечить ее, положил другую руку на жаровню и сжег пальцы. Он вспомнил это. “Да, я готов сжечь пальцы лучше, чем погибнуть”. И он, оглянувшись, что никого нет в комнате, зажег спичку и положил палец в огонь. “Ну, думай о ней теперь”, – иронически обратился он к себе. Ему стало больно, он отдернул закопченный палец, бросил спичку и сам засмеялся над собой. – “Какой вздор. Не это надо делать”» [1, т. 27, с. 501-502]. В данном случае имеет место быть насмешливый смех, назначение которого «состоит в том, чтобы показать обидчику, что он возбуждает только смех» [1, т. 27, с. 196], с той поправкой, что здесь и объект, и субъект насмешки – один человек. Иртенев, видимо, не ожидает от себя такого действия, считая его нелепым.

Синонимичный эпизод становится центральным в повести «Отец Сергей»: «“Да, я пойду, но так, как делал тот отец, который накладывал одну руку на блудницу, а другую клал в жаровню. Но жаровни нет”. Он оглянулся. Лампа. Он выставил палец над огнем и нахмурился, готовясь терпеть, и довольно долго ему казалось, что он не чувствует, но вдруг – он еще не решил, больно ли и насколько, как он сморщился весь и отдернул руку, махая ею. “Нет, я не могу этого”» [1, т. 31, с. 25]. Но отец Сергей, в отличие от Евгения, не отступает полностью от этой идеи, только вместо сожжения руки он отрубает себе палец: «...взяв топор в правую руку, положил указательный палец левой руки на чурбан, взмахнул топором и ударил по нем ниже второго сустава» [1, т. 31, с. 25]. Этот поступок спасает отца Сергия от падения.

Как известно, основными источниками эпизода с Маковкиной является житие Иакова Постника из Четьих Миней и «Слово о черноризце» из Пролога. В обоих текстах присутствует возложение руки в огонь на несколько часов

монахом. Сожжение руки в агиографической литературе обусловлено, во-первых, исполнением евангельской заповеди: «Если же рука твоя или нога твоя соблазняет тебя, отсеки их и брось от себя: лучше тебе войти в жизнь без руки или без ноги, нежели с двумя руками и с двумя ногами быть ввержену в огонь вечный...» (Мф. 18:8 – 9; Мк. 9:43 – 47). Более того, как отмечает А.Г. Гродецкая, «в мотиве сожжения рук не только реализуется заповедь избавления от соблазняющей части тела, но и буквально воплощается другая евангельская формула: временный огонь предпочитается огню вечному» [46, с. 224]. Во-вторых, данный жест в древнерусской литературе приобретает «этикетное» значение. Древнерусская литература в основном отражает в торжественной форме заслуживающие того явления исторической действительности. «В Древней Руси поведенческая установка на повторение и подражание была общепринятой, что каждый откровенно стремился повторить чей-то уже пройденный путь, сознательно играл уже сыгранную роль. Всему находились достойные примеры, “приклады” – в том числе и жестах» [139, с. 194].

Первоначально Толстой планировал перенести в повесть «Отец Сергей» мотив сожжения руки без изменений. Однако в окончательном варианте толстовский герой не воспроизводит «этикетное» действие. Писатель бунтует против стесняющих проявлений формы, этикетности. Как отмечает Д.С. Лихачев, «все отрицательные персонажи Толстого следуют этикету, все положительные его нарушают. <...> Толстой и не хочет, чтобы его герои следовали светскому этикету. И это главный конфликт в психологии его действующих лиц» [97, с. 152].

Ряд исследователей усматривает причину замены житийного сожжения руки на отсечение пальца в проявлении слабости отца Сергия, который не имеет достаточной внутренней силы, чтобы выдержать длительное испытание. Герой осознает свою слабость, отсюда – «жест, вызванный вспышкой оскорбленной гордости» [79, с. 343], «всего лишь жест отчаяния» [131, с. 171]. Следовательно,

это «победа не над собой <...>, а над самоуверенной женщиной, считавшей безграничной свою власть над ним» [там же].

Мы склонны согласиться с теми исследователями, которые связывают эту замену с борьбой Толстого против проявлений этикетности. Нельзя сказать, что в анализируемом эпизоде отсутствует победа отца Сергия над самим собой. Не случайно после отсечения пальца глаза героя излучают «радостный свет», и он сам спустя время постоянно мысленно возвращается к этому случаю: «Был слабый ключ воды живой, который тихо тек из меня, через меня. То была истинная жизнь, когда “она” (он всегда с восторгом вспоминал эту ночь и ее. Теперь мать Агнию) соблазняла его. Она вкусила той чистой воды» [1, т. 31, с. 30]. Более того, в моменты воспоминаний об этом случае отец Сергей поднимает и целует «сморщенный сборками отрезок пальца» [1, т. 31, с. 35].

Вернемся к «Дьяволу»: Иртенев сам высмеивает мысль о сожжении руки, начинает искать другие способы избавления от *звериного* чувства, однако ничего не помогает. Герой чувствует свою зависимость от этого чувства все сильнее: «Он знал, что только стыд перед людьми, перед ней и перед собой держал его. И он знал, что он искал условий, в которых бы не был замечен этот стыд – темноты или такого прикосновения, при котором стыд этот заглушится *животной* (курсив мой. – Ю.Ф.) страстью» [1, т. 27, с. 506]. В итоге душевная борьба Евгения приводит его к более крайней мере, чем сожжение руки, – к убийству. Так как произведение Толстым не закончено и при жизни писателя не публиковалось, существует два варианта финала: в первом Иртенев убивает себя, во втором – Степаниду.

В первом варианте повести Евгений избавляется от *зверя* в своей собственной душе: «...в душе его было грязно, мерзко, ужасно» [1, т. 27, с. 509]. Непосредственно перед самоубийством к нему в комнату заходит Лиза, которая пугается, видя выражение лица своего мужа. Она сразу замечает, что Евгения снова что-то мучает. В ответ на расспросы Лизы Иртенев улыбается «жалкой улыбкой». В тот момент, когда он уже готов рассказать жене о своих душевных муках, их прерывает кормилица, и на лице Евгения появляется «страдальческая

улыбка» [1, т. 27, с. 514]. В самый последний момент в душе героя еще присутствует сомнение: «Он приставил к виску [револьвер], замялся было, но как только вспомнил Степаниду, решение не видеть, борьбу, соблазн, падение, опять борьбу, так вздрогнул от ужаса. “Нет, лучше это”. И пожал гашетку» [1, т. 27, с. 514].

Во втором варианте Иртенев убивает *дьявола* в лице Степаниды: «“Да неужели я не могу овладеть собою? – говорил он себе. – 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*” (курсив мой. – Ю.Ф.). // Он подошел вплоть к ней, вынул из кармана револьвер и раз, два, три раза выстрелил ей в спину» [1, т. 27, с. 517]. После острога и монастыря Евгений возвращается домой «расслабленным, невменяемым алкоголиком» [там же].

Таким образом, в обоих вариантах Иртеневу не удастся победить *дьявола*, захватившего власть над ним. Евгений избегает измены жене, равной для него гибели, но спасение оборачивается еще большим грехом, – убийством / самоубийством.

В «Отце Сергии» на первый план выдвигается гордыня, с ней Касатский борется на протяжении всей повести, с половой страстью – эпизодично. В первом же описании он характеризуется как человек «с огромным самолюбием», благодаря чему «он был первым и по наукам, в особенности по математике, к которой он имел особенное пристрастие, и по фронту и верховой езде» [1, т. 31, с. 5]. Но отсюда вытекает и другое следствие – «вспышки гнева, во время которых он совершенно терял самообладание и делался *зверем*» (курсив мой. – Ю.Ф.) [1, т. 31, с. 5-6]. Таким образом, для Степана Касатского *звериное* чувство – это, в первую очередь, гнев.

Несмотря на то, что эти «вспышки гнева» вредят репутации героя, мешают ему стать абсолютно «образцовым кадетом», Степан полностью отдается им, не пытаясь усмирить внутреннего *зверя*: «Один раз он чуть не выкинул из окна кадета, начавшего трунить над его коллекцией минералов. Другой раз он чуть

было не погиб: целым блюдом котлет пустил в эконома, бросился на офицера и, говорят, ударил его за то, что тот отрекся от своих слов и прямо в лицо солгал» [1, т. 31, с. 6].

До ухода Касатского в монастырь значительную роль в его жизни играет император Николай Павлович. Юноша страстно влюблен в императора, испытывает к нему «восторг влюбленного», не замечая фальши в его обращении с кадетами: «И Николай Павлович знал, что возбуждает этот восторг, и умышленно вызывал его. Он играл с кадетами, окружал себя ими, то ребячески просто, то дружески, то торжественно-величественно обращаясь с ними. После последней истории Касатского с офицером Николай Павлович ничего не сказал Касатскому, но, когда тот близко подошел к нему, он театрально отстранил его и, нахмурившись, погрозил пальцем и потом, уезжая, сказал: // – Знайте, что всё мне известно, но некоторые вещи я не хочу знать. Но они здесь. // Он показал на сердце» [1, т. 31, с. 6]. После император не вспоминает об этом случае, что вызывает у Касатского слезы умиления и обещание «служить любимому царю всеми своими силами» [там же].

Следующая «вспышка гнева» происходит после признания Мэри в ее бывшей связи с императором: «Он вскочил и бледный как смерть, с трясущимися скулами, стоял перед нею» [1, т. 37, с. 10]. Как известно, чаще всего дрожание членов вызывает страх, но «дрожание иногда возникает и под влиянием сильного гнева и радости» [52, с. 63]. Следует отметить, что до этого случая во время «вспышек гнева» Касатского ни разу не упоминалось о трясущихся частях тела. На наш взгляд, дело здесь не только в самой эмоции гнева, но и в том, что впервые герою приходится ее сдерживать. В данной ситуации объектами его гнева являются невеста и ее мать, которые стремились им «прикрыть» порочную связь Мэри, а также император. По отношению к ним он не смеет выпустить своего *зверя* на волю: «Если бы вы не были женщины, – вскрикнул он, подняв огромный кулак над нею, и, повернувшись, убежал. // Если бы тот, кто был любовником его невесты, был бы частный человек, он убил бы его, но это был

обожаемый царь» [1, т. 31, с. 31]. Женщинам он лишь адресует угрожающий жест «показать кулак», в случае же с государем он не может позволить себе даже этого.

Так, образ Николая Павловича отражает *ложность* образа жизни высшего общества: «высшее общество живет по неестественным законам театральной жизни, судьба конкретного человека не важна, разные люди могут оказаться в одной и той же роли» [79, с. 336]. Однако Касатский не замечает *лжи* в силу своей влюбленности и в императора, и в Мэри. В итоге наступает разочарование и в невесте, и в обожаемом царе, и в высшем обществе как таковом.

Разочарование в купе с гипертрофированным самолюбием приводит Касатского к решению уйти в монастырь. Для людей этот поступок был непонятным и странным, понимала его лишь сестра, «такая же гордая и честолюбивая»: уходом в монастырь Степан демонстрирует презрение к светским ценностям, возвышается настолько, что может «сверху вниз смотреть на тех людей, которым он прежде завидовал». Однако в душе Касатского живет и «другое, истинно религиозное чувство»: «Разочарование в Мэри (невесте), которую он представлял себе таким ангелом, и оскорбление было так сильно, что привело его к отчаянию, а отчаяние куда? – к богу, к вере детской, которая никогда не нарушалась в нем» [1, т. 31, с. 11].

Мирская жизнь заменяется церковной, но Степан остается самим собой: «Как в полку он был не только безукоризненным офицером, но таким, который делал больше того, что требовалось, и расширял рамки совершенства, так и монахом он старался быть совершенным: трудящимся всегда, воздержным, смиренным, кротким, чистым не только на деле, но и в мыслях, и послушным» [1, т. 31, с. 11-12]. Как отмечает Р.Ф. Густафсон, «...отец Сергей играет ряд ролей, каждая из которых определяется условностями русской православной религиозности. Он раз за разом меняет представление о самом себе и о том, что он должен делать, последовательно пытаясь сыграть эти роли. <...> Всякий раз, когда идеальный образ, к которому он стремится, не оправдывает его ожиданий,

или всякий раз, когда ему самому не удастся его достичь, он оказывается исторгнутым из своей роли и отправляется на поиски новой» [51, с. 406-407].

Из монастыря уводит отца Сергия новая «вспышка гнева», которая происходит в близком к столице монастыре, куда герой был переведен на четвертом году монашества. Эта вспышка не была неожиданной, «дурное чувство» копилось в душе Сергия, потому что «игумен этого монастыря, светский, ловкий человек, делавший духовную карьеру, был в высшей степени антипатичен Сергию» [1, т. 31, с. 14]. Апогеем борьбы героя с этим негативным чувством становится случай, когда во время службы игумен зовет Сергия к себе в алтарь только для того, «...чтобы удовлетворить любопытству генерала увидеть своего прежнего сослуживца»: «— Очень рад видеть вас в ангельском образе, — сказал генерал, протягивая руку, — надеюсь, что вы не забыли старого товарища. // Всё лицо игумна, среди седин красное и улыбающееся, как бы одобряющее то, что говорил генерал, выхоленное лицо генерала с самодовольной улыбкой, запах вина изо рта генерала и сигар от его бакенбард — всё это взорвало отца Сергия». Однако отец Сергий, в силу своего статуса, обязан сдерживать чувства, поэтому снова сдерживаемый гнев находит внешнее проявление: «— Ваше преподобие, я ушел от мира, чтобы спастись от соблазнов, — сказал он, бледнея и с трясущимися губами. — За что же вы здесь подвергаете меня им? Во время молитвы и в храме божем» [1, т. 31, с. 16].

На следующий день отец Сергий извиняется за свою гордость перед игуменом и братией, но решает, что ему надо покинуть этот монастырь. Он обращается к старцу, в монастыре которого служил до этого, с просьбой вернуться в прежнее место службы и сознается в своем грехе гордости. Старец в ответном письме объясняет, что «вспышка гнева» является результатом его гордости: «Я всем пренебрег для бога, а меня показывают, как *зверя*» (курсив мой. — Ю.Ф.) [1, т. 31, с. 16]. И старец благословляет отца Сергия уйти в затворничество, что последний и предпринимает.

Эпизод с Маковкиной подробно проанализирован выше. В дополнение следует отметить, что для отца Сергия, как и для Иртенева, *дьявол* страсти персонифицируется в образе женщины: «Боже мой! Да неужели правда то, что я читал в житиях, что *дьявол* (курсив мой. – Ю.Ф.) принимает вид женщины... Да, это голос женщины. И голос нежный, робкий и милый! Тьфу! – он плюнул» [1, т. 31, с. 20]. Однако, в отличие от Евгения, Сергию удается победить *звериное* чувство не только в себе, но и в соблазнительнице. Б.И. Берман обращает внимание на интересный факт: «Чисто “животного человека” Толстой воплотил задолго до того, как подобная терминология сложилась у него. Анатолию Курагину <...> никогда не дано понять, что кроме его удовольствия есть счастье других людей. <...> “Ужас”, охватывающий и Наташу, и Вариньку, и Катюшу, “ужас” падения преград, есть ужас перед победой “животного человека”. Знаменательно, что у Маковкиной и отца Сергия этот ужас не появляется. И Сергей, отсекая палец, чтоб спастись от искушения, первые же слова говорит не о *себе*, но – о ней, ему “милрой сестре”, готовой осквернить свою душу... А когда животный человек побежден – он побежден в них обоих» [17, с. 25].

На восьмой год затворничества происходит случай, изменивший образ жизни отца Сергия. Мать больного мальчика приходит к затворнику с требованием наложить руки на ее сына с целью исцеления. Отец Сергей и подумать не может, что он способен исцелять больных, одна эта мысль кажется ему «великим грехом гордости» [1, т. 31, с. 27]. Однако, обдумав просьбу женщины на молитве, отец Сергей решает выполнить это желание, потому что «...вера ее может спасти ее сына; сам же он, отец Сергей, в этом случае не что иное, как ничтожное орудие, избранное богом» [1, т. 31, с. 28]. То есть отец Сергей искренне хочет помочь женщине, не считая себя особенным, способным лечить больных.

После выздоровления мальчика слава об отце Сергии разносится все дальше и дальше. В результате этих событий отец Сергей превращается в орудие для привлечения посетителей и благотворителей, руководство монастыря делает все,

чтобы получить как можно больше пользы за счет затворника. Вследствие этого у Сергия остается все меньше времени для *духовного* усовершенствования и молитв, людей же приходит все больше и больше; он чувствует, как «уничтожалась его внутренняя жизнь и заменялась внешней» [1, т. 31, с. 28] и «...что *дьявол* (курсив мой. – Ю.Ф.) подменил всю его деятельность для бога деятельностью для людей. Он чувствовал это потому, что <...> в глубине души он радовался им [посетителям], радовался тем восхвалениям, которыми окружали его» [1, т. 31, с. 29].

В итоге отец Сергий покоряется *дьяволу*, поселившемуся у него в душе. Он получает удовольствие от репутации святого, которая закрепилась за ним. Более того, герой начинает намеренно поступать так, как поступил бы святой, то есть *играть* роль святого, восторгаясь самим собой. *Ложность* его поведения выдают невербальные сигналы и элементы внутреннего монолога. Например, когда отцу Сергию становится плохо во время службы, он продолжает петь; когда его просят остановить службу, он отказывается: «– Ничего, ничего, улыбаясь чуть заметно под своими усами, проговорил отец Сергий, – не прерывайте службу. // “Да, так святые делают”, – подумал он» [1, т. 31, с. 30]. Во время благословления людей старец сам умиляется на слабость своего голоса. Когда же он уже не в силах продолжать благословление, купец начинает активно разгонять народ. Отец Сергий желает остаться один и знает, что купец все же прогонит, но просит не делать этого, чтобы «произвести впечатление» [1, т. 31, с. 32].

Таким образом, «в своем внешнем успехе отец Сергий чувствует глубинную неудачу. <...> Одновременно ощущая и успех, и неудачу, отец Сергий видится самому себе и святым, и человеком, разыгрывающим роль святого для того, чтобы привлечь внимание. Он смотрит на самого себя и сверху вниз, и снизу вверх. В этом двойном самосознании раскрывается его “тщеславие”» [51, с. 410].

Во время эпизода соблазнения отца Сергия слабоумной Марьей герой дрожит всем телом от страха перед *дьяволом* в женском обличье. Однако никакой внутренней борьбы не происходит, он одномоментно чувствует, «что он

побежден, что похоть ушла уже из-под руководства» [1, т. 31, с. 36]. Единственное, он говорит: «Что ты? Марья. Ты *дьявол*» (курсив мой. – Ю.Ф.) [там же]. Однако это «скорее констатация неожиданного поражения, чем попытка хоть и слабого, но сопротивления греху» [131, с. 172].

В первом варианте повести отец Сергей убивает купеческую дочь. Позже Толстой отказывается от этого эпизода. Как отмечает Е.Н. Купреянова, «след его остался в окончательном тексте повести. Каясь в своих прегрешениях и заблуждениях перед Пашенькой, отец Сергей именуется себя не только “блудником”, “богохульцем”, “обманщиком”, но и “убийцей”» [85, с. 284]. Однако в русле мировоззрения писателя в период написания повести убийством женщины называются половые сношения с ней.

Отец Сергей помышляет о самоубийстве, но его спасает сон-воспоминание о Пашеньке. Рассказ Прасковьи Михайловны о ее жизни убеждает отца Сергея в том, что его отшельнический образ жизни – *ложный*. Церковный идеал отрешения от мира и людей видится теперь ему эгоистичным и тщеславным. Образец *истинной* жизни – жизнь Прасковьи: самоотверженная, скромная, для людей. Тогда отец Сергей отправляется на поиски Бога.

Интересно, что Иртенев не позволяет себе дойти до прелюбодеяния, однако *дьявол* захватывает его душу, в результате чего Евгений идет на убийство / самоубийство. Отец Сергей же поддается искушению, совершает грех с Марьей, но все же ему открывается новый путь: ангел во сне-воспоминании отправляет его к Пашеньке. Когда он приходит к Прасковье Михайловне, она видит «черные прекрасные глаза» мужчины, блестящие от слез, и «жалостно дрожащие губы» [1, т. 31, с. 39]. Это подтверждает искреннее желание героя найти *истинный* путь. Разный итог жизни Евгения и отца Сергея объясняется тем, что последний имеет достаточно внутренней силы для борьбы с *дьяволом*, но лишь тогда, когда уверен в идеале, к которому стремится (эпизод с Маковкиной). Марья же появляется в тот момент, когда герой уже осознает *ложность* своей жизни, но не решается изменить ее. Случай с Марьей становится катализатором к поиску нового пути, и

отцу Сергию удается обрести его в странничестве: «И он пошел, как шел до Пашеньки, от деревни до деревни, сходясь и расходясь с странниками и странницами и прося Христа ради хлеба и ночлега <...> Если удавалось ему послужить людям или советом, или грамотой, или уговором ссорящихся, он не видел благодарности, потому что уходил. И понемногу бог стал проявляться в нем» [1, т. 31, с. 44-45].

Глава 3. Жизнь *истинная* и *ложная*: невербальное поведение героев в романе Л.Н. Толстого «Воскресение»

3.1. Жест как идентификатор *лжи*

Центральным мотивом романа Л.Толстого «Воскресение», как и повестей 1880-1890-х годов («Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»), является мотив *ложной* жизни. Этот мотив в романе усиливается: *ложь* приобретает огромные масштабы, становясь повсеместной. Ключевыми, с этой точки зрения, становятся сцены суда и тюремной службы. Остановимся на первой.

Ложность происходящего на суде обнажается писателем с помощью нескольких приемов. Во-первых, всеведение нарратора позволяет узнать мотивы действий / принятых решений участников судебного процесса. К примеру, о председателе известно, что «он был женат, но вел очень распущенную жизнь, так же как и его жена» [1, т. 32, с. 21]. Утром ему доставили записку от швейцарки-гувернантки, которая в этот день находилась в городе проездом и обещала ждать его в гостинице с трех до шести. Председатель хочет побыстрее закончить дело, чтобы успеть к любовнице, в связи с чем совершает ряд роковых для Катюши ошибок: он не разъясняет присяжным, что они могут вынести приговор «да – виновна, но без намерения лишить жизни» [1, т. 32, с. 83], а понимая, что присяжные совершили ошибку, не использует свои полномочия для исправления ее.

Во-вторых, создает сатирический эффект и раскрывает *ложность* судебного процесса прием остранения. Читатель воспринимает сцену суда глазами человека, ничего не знающего о судопроизводстве, поэтому порядок официальных действий передается обыденно, непосредственно. Так, об объяснении председателем прав и обязанностей присяжных читаем: «Права их, по его словам, состояли в том, что они могут спрашивать подсудимых через председателя, могут иметь карандаш и

бумагу и могут осматривать вещественные доказательства. Обязанность состояла в том, чтобы они судили не ложно, а справедливо. Ответственность же их состояла в том, что в случае несоблюдения тайны совещаний и установления сношений с посторонними они подвергались наказанию» [1, т. 32, с. 30]. «Слова о справедливости приставлены к фразе о карандаше и бумаге, – замечает В.Б. Шкловский, – и показано этим самым, что эта справедливость маленькая, неверная» [186, с. 699].

В-третьих, что для нас наиболее значимо, невербальные знаки персонажей не только иллюстрируют *ложность* происходящего в суде, но и вводят мотив *игры*. Анализ невербального поведения судебных чиновников демонстрирует, что судебный процесс заключается в машинальном повторении действий, исполнении ролей. Приведем пример: «– Ваше имя? – со вздохом усталости обратился председатель ко второй подсудимой, не глядя на нее и о чем-то справляясь в лежащей перед ним бумаге. Дело было настолько привычное для председателя, что для убыстрения хода дел он мог делать два дела разом» [1, т. 32, с. 31]. Здесь повествователь сразу поясняет невербальные сигналы председателя: последний чувствует усталость от однообразной работы, торопится закончить заседание, поэтому делает несколько дел сразу. Кроме того, это «указывает на полное безразличие председателя к подсудимой; то же механическое воспроизведение многократно повторяющихся действий, при котором осознание чиновником высокой миссии суда (восстановление справедливости, определение человеческих судеб), личной ответственности быть не может» [10, с. 100].

Как известно, походка играет важную роль в создании образов у Толстого, и судебные чиновники в этом отношении не исключение. На «язык ног» обращает внимание и В. Порудоминский, замечая, что «описание, портрет, – нет, больше, образ – у Толстого нередко (чаще, чем представляется) начинается с характеристики ног, их вида, движений, особенностей походки, даже обуви, строится на этих характеристиках, подтверждается ими» [148, с. 264]. Первая глава, посвященная суду, начинается «быстрым наброском общего движения»

[148, с. 290]: «Сторожа то быстро ходили, то рысью даже, не поднимая ног от пола, но шмыгая ими, запыхавшись бегали взад и вперед с поручениями и бумагами. Пристава, адвокаты и судейские проходили то туда, то сюда, просители или подсудимые не под стражей уныло бродили у стен или сидели, дожидаясь» [1, т. 32, с. 19].

Когда Нехлюдов подходит к комнате присяжных, его встречает купец: «Тоже наш брат, присяжный? – весело подмигивая, спросил добродушный купец. – Ну что же, вместе потрудимся» [1, т. 32, с. 19-20]. Подмигивание рассматривается как «предложение принять участие в розыгрыше, шутке» [191, с. 16]. Вспомним эпизод с подмигиванием в повести «Смерть Ивана Ильича», где Шварц данным жестом призывает Петра Ивановича договориться об игре в винт после скучных ритуальных действий, связанных со смертью Ивана Ильича. Здесь же Нехлюдов впервые в жизни видит подмигнувшего ему купца, то есть ни о каких сговорах вне суда речи быть не может. Следовательно, купец воспринимает участие в судебном заседании как *игру*. В связи с этим иронично звучит следующее за этим описание присяжных: «...на всех был отпечаток некоторого удовольствия сознания совершения общественного важного дела» [1, т. 32, с. 20].

Затем постепенно появляются члены суда по делу Масловой. Первым в комнату председателя входит «один из членов в золотых очках, невысокий, с поднятыми плечами и нахмуренным лицом» [1, т. 32, с. 22]. В трудах, посвященных трактовке жестов, знак «поднять плечи» встречается только в сочетании со знаком «опустить плечи», т.е. имеется ввиду жест «пожать плечами». Этот жест может интерпретироваться как отрицательная оценка действия, «произведенное адресатом или третьими лицами; X показывает, что он не понимает, зачем адресат или третьи лица делают Р; X считает это действие бессмысленным, глупым или неуместными, но не будет пытаться влиять на ситуацию» [192, с. 94]. Это значение подтверждается и нахмуренным лицом персонажа, что рассматривается как «неодобрительное к чему-либо отношение» [191, с. 9].

Следом нарратор приводит объяснение такого рода эмоций мужчины: «Член этот, очень аккуратный человек, нынче утром имел неприятное столкновение с женой за то, что жена израсходовала раньше срока данные ей на месяц деньги. Она просила дать ей вперед, но он сказал, что не отступит от своего. Вышла сцена. Жена сказала, что если так, то и обеда не будет, чтобы он и не ждал обеда дома. На этом он уехал, боясь, что она сдержит свою угрозу, так как от нее всего можно было ожидать» [1, т. 32, с. 22]. Кроме недовольства поведением жены, мужчина невольно сравнивает свой нравственный образ жизни с распущенным председательским. «Вот и живи хорошей, нравственной жизнью, – думал он, глядя на сияющего, здорового, веселого и добродушного председателя <...> – Он всегда доволен и весел, а я мучаюсь» [там же].

Потом появляется секретарь, который предлагает председателю начать с дела об отравлении «как будто равнодушно» [1, т. 32, с. 22]. Сочетание «как будто» говорит о неискреннем равнодушии, на самом деле секретарь имеет личные мотивы в том, чтобы пустить это дело первым, об этих мотивах мы узнаем чуть позже. Председатель же, в свою очередь, соглашается, опять же по личным причинам: «...это такое дело, которое можно кончить до 4-х часов, а потом уехать» [там же].

Далее товарищ прокурора Бреве: «Подняв высоко плечи, он, в расстегнутом мундире, с портфелем под мышкой, чуть не бегом, постукивая каблуками и махая свободной рукой так, что плоскость руки была перпендикулярна к направлению его хода, быстро шагнул по коридору» [1, т. 32, с. 23]. «Это махание руки становится постоянным знаком, как бы прикрепляется к образу. Товарищ прокурора и в свой кабинет забегают, “так же махая рукой”, и “так же махая рукой”, проходит к своему месту в зале» [148, с. 290], – замечает В. Порудоминский.

Выясняется, что секретарь и товарищ прокурора противоположных взглядов, секретарь недолголюбивает Бреве и завидует его должности. Поэтому секретарь специально предлагает первым пустить дело об отравлении, зная, что

товарищ прокурора не успел его прочитать: Бреве «не спал всю ночь. Они провожали товарища, много пили и играли до 2 часов, а потом поехали к женщинам в тот самый дом, в котором шесть месяцев тому назад еще была Маслова, так что именно дело об отравлении он не успел прочесть и теперь хотел пробежать его» [1, т. 32, с. 23].

Судебный пристав характеризуется как «худой человек с длинной шеей и походкой на бок и также на бок выставляемой нижней губой» [1, т. 32, с. 24]. «Далее Толстой аттестует его приставом “с боковой походкой”, “с односторонней походкой”. Снова будто прилеплено – знак» [148, с. 290]. О нем мы также узнаем, что это «...был честный человек, университетского образования, но не мог нигде удержаться на месте, потому что пил запоем» [там же].

Третий, опоздавший член суда, Матвей Никитич «страдал катаром желудка и с нынешнего утра начал, по совету доктора, новый режим, и этот новый режим задержал его нынче дома еще дольше обыкновенного <...> он имел сосредоточенный вид, потому что <...> он загадал, что если число шагов до кресла от двери кабинета будет делиться на три без остатка, то новый режим вылечит его от катара, если же не будет делиться, то нет. Шагов было двадцать шесть, но он сделал маленький шажок и ровно на двадцать седьмом подошел к креслу» [1, т. 32, с. 26].

Протокольную фразу «Суд идет!» судебный пристав прокрикивает «громким голосом, которым он точно хотел испугать присутствующих» [1, т. 32, с. 26]. Здесь просматривается наигранность, желание произвести впечатление на публику.

Затем восходят на возвышение председатель и члены суда, фигуры которых «были очень внушительны. Они сами чувствовали это, и все трое, как бы смущенные своим величием, поспешно и скромно опуская глаза, сели на свои резные кресла» [1, т. 32, с. 26]. Снова обозначено: «как бы», то есть они понимают неестественность такого рода возвеличивания, осознают, что должны стесняться этого, поэтому надевают соответствующие *маски*.

Бреве, как только занимает свое место, сразу начинает читать документы, чтобы подготовиться к делу. «Прокурор этот только четвертый раз обвинял. Он был очень честолюбив и твердо решил сделать карьеру, и потому считал необходимым добиваться обвинения по всем делам, по которым он будет обвинять» [1, т. 32, с. 27]. Такое устремление демонстрирует искаженную мораль участников судебного процесса. Здесь борются не за справедливость, как в идеале должно быть в суде, а за личные успехи, личную репутацию. С этой точки зрения показательна история с адвокатом, который смог так повернуть дело, что «старая барыня, несмотря на то, что она была совершенно права, должна будет ни за что заплатить большие деньги противной стороне» [1, т. 32, с. 21]. В результате из зала суда старушка выходит, разводя руками и повторяя: «Что же это будет? Сделайте милость! Что же это?» [1, т. 32, с. 24]. Жест «разводить руками» имеет два значения – удивление и «беспомощность в каких-либо вопросах» [191, с. 98]. В данной ситуации применимы оба значения: старушка недоумевает по поводу такой несправедливости, и в то же время она бессильна что-либо изменить. Адвокат же выходит, «сияя пластроном широко раскрытого жилета и самодовольным лицом» [1, т. 32, с. 24]. Он чувствует на себе взгляды присутствующих и изображает безразличие, как бы говоря всем своим видом: «Не нужно никаких выражений преданности» [там же].

О *ложных* моральных установках участников суда говорит и мировоззрение старичка-священника, который приводит к присяге заседателей. Священник гордится, что «в своих преклонных годах он продолжает трудиться на благо церкви, отечества и семьи, которой он оставит, кроме дома, капитал не менее тридцати тысяч в процентных бумагах [1, т. 32, с. 28]. Личная выгода в таком служении безусловно есть, а вот о том, что «труд его в суде, состоящий в том, чтобы приводить людей к присяге над Евангелием, в котором прямо запрещена присяга», есть «труд нехороший», он никогда не задумывается. Старичок любит это дело, тем более в ходе своей работы он может познакомиться с «хорошими господами» [1, т. 32, с. 29]. Старичок-священник, подобно Брежунову, убежден в

истинности своего мировоззрения и полезности труда. Он не надевает никаких *масок*, как председатели и члены суда, священник уверен, «что он делает очень полезное и важное дело», хотя все остальные во время присяги испытывают неловкость.

После присяги следует речь председателя о правах и обязанностях присяжных, во время которой он «постоянно переменял позу: то облакачивался на левую, то на правую руку, то на спинку, то на ручки кресел, то уравнивал края бумаги, то гладил разрезной нож, то ощупывал карандаш» [1, т. 32, с. 30]. Во время чтения обвинительного акта «судьи облакачивались то на одну, то на другую ручку кресел, то на стол, то на спинку, то закрывали глаза, то открывали их и перешептывались. Один жандарм несколько раз удерживал начинающуюся судорогу зевоты» [1, т. 32, с. 34]. Такое поведение доказывает утверждение о том, что членам суда наскучила однообразная работа, все они торопятся быстрее закончить дело и заняться своими личными вопросами. Нет никакой заинтересованности в выяснении *истины* и вынесении справедливого приговора.

Интересно, что председатель, члены суда, товарищ прокурора во время части судебного процесса, напрямую их не касающейся, попутно делают другую работу, перешептываются, имеют скучающий вид. Но когда время подходит до их «выхода на сцену», они увлекаются своей ролью и занимают максимальное количество времени, несмотря на то, что многие из них хотят быстрее закончить дело.

Так, занимающийся в начале процесса своими делами Бреве во время допроса Катюши пытается произвести впечатление опытного прокурора, умного и проникательного. Для этого он задает ряд вопросов, очень хитрых, на его взгляд: вначале он спрашивает, была ли Маслова знакома с Симоном Картинкиным прежде, и делает суровое выражение лица, сжимая губы и нахмуриваясь. Очевидность вопроса в комплексе с гневной гримасой пугает и обескураживает Катюшу. Товарищ прокурора продолжает задавать свои глупые вопросы, с полной уверенностью в их тонкости, и потому «зажмурившись, но с легкой

мефистофельской, хитрой улыбкой» [1, т. 32, с. 39]. После ответов Масловой Бреве немедленно начинает что-то записывать в свои бумаги. «В действительности он ничего не записывал, а только обводил пером буквы своей записки, но он видал, как прокуроры и адвокаты это делают: после ловкого вопроса вписывают в свою речь ремарку, которая должна сокрушить противника» [1, т. 32, с. 40]. Но на вопросах товарищ прокурора не останавливается, он требует чтения всех документов, которые он имеет право требовать: «Председатель <...> знал очень хорошо, что прочтение этой бумаги не может иметь никакого другого следствия, как только скуку и отдаление времени обеда, и что товарищ прокурора требует этого чтения только потому, что он знает, что имеет право потребовать этого» [1, т. 32, с. 68].

Полностью же погружается в свою роль Бреве, когда ему предоставляют слово. Как отмечает автор-повествователь, от природы это глупый человек, но крайне самоуверенный и довольный собой, поэтому своей речью он хочет произвести впечатление на зрителей, несмотря на то, что их всего четверо: «Товарищ прокурора говорил очень долго, с одной стороны стараясь вспомнить все те умные вещи, которые он придумал, с другой стороны, главное, ни на минуту не остановиться, а сделать так, чтобы речь его лилась, не умолкая, в продолжение часа с четвертью» [1, т. 32, с. 72]. Мужчина получает огромное удовольствие от своего выступления, от своих глубоких мыслей, в которые он вплетает все, что «принимается за последнее слово научной мудрости»: «и наследственность, и прирожденная преступность, и Ломброзо, и Тард, и эволюция, и борьба за существование, и гипнотизм, и внушение, и Шарко, и декадентство» [1, т. 32, с. 72] Он так увлечен своей речью, что не замечает насмешек над его глупыми выводами: – Ну, уж это он, кажется, зарпортовался, – сказал, улыбаясь, председатель, склоняясь к строгому члену. // – Ужасный болван, – сказал строгий член» [1, т. 32, с. 73].

То же самое происходит и с председательствующим: допрос он ведет, постоянно «глядя на часы», перешептываясь с членами суда, лишь изображая, что

слушает подсудимую. После прочтения секретарем одной из бумаг, которые требовал читать Бреве, «...председатель тяжело вздохнул и поднял голову, надеясь, что кончено», однако тут же секретарь начинает читать следующий документ, и председатель «опять опустил голову и, опершись на руку, закрыл глаза» [1, т. 32, с. 69]. То есть пока процесс не касается его, он всем видом демонстрирует чрезвычайную скуку, nepозволенную длительность речи обвинителя и других. Когда же дело доходит до его собственной речи, он также увлекается: «Казалось, все было сказано. Но председатель никак не мог расстаться с своим правом говорить – так ему приятно было слушать внушительные интонации своего голоса» [1, т. 32, с. 76-77]. Председатель, как и товарищ прокурора, упиваясь своим правом говорить, не замечает того впечатления, которое он производит на коллег, которые считают его речь «хотя и очень хорошею, т.е. такую, какая она должна быть, но несколько длинною» [1, т. 32, с. 76].

За всю свою длинную речь председатель лишь раз смотрит на часы и, увидев, что уже слишком много времени, решает сократить свои объяснения «истин» и перейти к изложению дела. Это одна из тех роковых для Катюши ошибок, о которой уже упоминалось выше. Объяснив присяжным такие «истины», как «грабеж есть грабеж, а воровство есть воровство...» и что «убийством называется такое действие, от которого происходит смерть человека» [1, т. 32, с. 75-76], он решает опустить разъяснения о том, «что если они не признают всего, что поставлено в вопросе, то должны оговорить то, чего не признают» [1, т. 32, с. 76].

Не отличается самоуверенностью и красноречием только адвокат Катюши. Он произносит свою речь «робко, запинаясь» [1, т. 32, с. 74]. Добавить весомости своей защите он пытается историей о том, «как была вовлечена в разврат Маслова мужчиной, который остался безнаказанным». Однако ему не удается произвести впечатление, от этого экскурса всем становится стыдно, а председатель его останавливает.

Читая решение присяжных заседателей, председатель недоуменно разводит руками. Значение беспомощности, применимое к данному жесту, в данном контексте не подходит, потому что председатель может повлиять на ситуацию, используя право суда по 818 статье «отменять решение присяжных». Сначала кажется, что он намеревается это сделать: он высказывает членам суда свое мнение о том, что это тот случай, когда применима 818 статья, и советуется с ними по этому поводу. «Добрый член не сразу ответил, он взглянул на номер бумаги, которая лежала перед ним, и сложил цифры, – не удалось на три. Он загадал, что если делится, то он согласится, но, несмотря на то, что не делилось, он по доброте своей согласился» [1, т. 32, с. 83]. Однако «сердитый член» категорически против, потому что «и так газеты говорят, что присяжные оправдывают преступников; что же заговорят, когда суд оправдает» [1, т. 32, с. 84]. В этот момент председатель смотрит на часы и соглашается с «сердитым членом» со словами: «Жаль, но что же делать» [там же].

Прежде чем прочитать всем ответы присяжных, старшина переминается с ноги на ногу, что является выражением «нерешительности сказать или сделать что-либо» [191, с. 54]. Эта нерешительность связана с нелепостью ответов, по которым выходит, «что Маслова не воровала, не грабила, а вместе с тем отравила человека без всякой видимой цели» [1, т. 32, с. 83]. После оглашения ответов присяжных удивлены все судейские, в том числе и прокурор. Несмотря на ошибочный приговор, после его оглашения все выходят из залы «с приятным чувством совершенного хорошего дела» [1, т. 32, с. 84]. В итоге неважно, какой вынесен приговор, выяснена ли истина на суде. Главное – соблюдены все ритуальные действия, произнесены все речи, зачитаны бумаги. Торжественность создает впечатление причастия к «хорошему делу».

Таким образом, судьба человека решается не по принципам справедливости, истины, а зависит от личных желаний судейских чиновников. Как отмечает В.Б. Шкловский, для Толстого весь существующий уклад жизни подобен публичному дому. «Не все в нем продают любовь, но все продают правду. <...> Публичный

дом совсем не описан, а содержательница публичного дома на суде показана человеком не хуже других: она хорошо говорит о Катюше, дает ей деньги. Другие же участники суда – глупый прокурор, неумелый адвокат, самолюбивые и самовлюбленные присяжные, думающие каждый только о своем чиновники – все они для Толстого проститутки» [186, с. 699].

В сцене тюремного богослужения также используется метод остранения, с помощью которого вскрывается абсурдность ритуала: «Богослужение состояло в том, что священник, одевшись в особенную странную и очень неудобную парчевую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюде и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы» [1, т. 32, с. 134]. При этом Толстой использует прием «профанирующего переименования» [65, с. 21], то есть церковные термины называются словами прямого значения: «ризы» – «парчовый мешок», «потир» и «дискос» – «чашка» и «блюде», «иконостас» – «перегородка» и т.п. В результате такой замены «мир распадается <...>, потому что он мертв и склеен только ложью» [186, с. 700].

Кроме того, здесь «применяется аналитический подход: Толстой дробит явление на множество составных элементов и дезавуирует каждый из них. Часто это достигается путем натуралистического показа “закулисной стороны” ритуала, в результате чего он предстает как нечто будничное, «слишком человеческое», его претензии на высокий ценностный статус оказываются несостоятельны» [65, с. 21-22]. К примеру, после того, как причастились все желающие, «священник унес чашку за перегородку и, допив там всю находившуюся в чашке кровь и съев все кусочки тела Бога, старательно обсосав усы и вытерев рот и чашку, в самом веселом расположении духа <...> бодрыми шагами вышел из-за перегородки» [1, т. 32, с. 136].

После главного богослужения священник, «желая утешить несчастных арестантов» [1, т. 32, с. 136], добавляет особенную службу. Неестественность происходящего маркируется «странным и фальшивым голосом» [там же] священника, сливающимся с грохотом кандалов кланяющихся арестантов.

Подчеркивается усталость от повторения ритуальных действий как арестантов, так и самого священника: «Сначала арестанты кланялись на каждом перерыве, но потом они стали уже кланяться через раз, а то и через два, и все были очень рады, когда все похвалы окончились, и священник, облегченно вздохнув, закрыл книжечку и ушел за перегородку» [1, т. 32, с. 137]. Заключительное действие церковного богослужения заключается в том, что священник становится с «золоченым крестом» посередине церкви, а все присутствующие подходят к нему, чтобы приложиться к кресту. В первую очередь это делают смотритель, помощник и надзиратель, а потом уже и арестанты. Священник, как и члены суда, совершает свою работу механически, попутно занимаясь другими делами: «Священник, разговаривая с смотрителем, совал крест и свою руку в рот, а иногда в нос подходившим к нему арестантам, арестанты же старались поцеловать и крест и руку священника» [там же].

Следует отметить, что священник и тюремные надзиратели, присутствующие на богослужении, не фальшивят, они убеждены в истинности веры и важности своей работы. Вера эта обусловлена тем, что они в ней воспитаны, верят все окружающие, в том числе начальники, как духовные, так и светские, и даже сам царь. Священник и дьячок, кроме этого, верят потому, что за «исполнение треб этой веры» [1, т. 32, с. 138] они получают доход, на который содержат свои семьи. Надзиратели же верят, потому что вера оправдывает их жестокую службу. «Если бы не было этой веры, им не только труднее, но, пожалуй, и невозможно бы было все свои силы употреблять на то, чтобы мучать людей, как они это теперь делали с совершенно спокойной совестью» [1, т. 32, с. 139]. Именно поэтому смотритель крайне прилежно исполняет все необходимые ритуальные действия: «...он стоял неподвижно, прямо, усердно кланялся и крестился, старался умилиться, когда пели “Иже херувимы”, а когда стали причащать детей, вышел вперед и собственноручно поднял мальчика, которого причащали, и подержал его» [там же].

Большая часть арестантов также верит, потому что вера это одобряется «учеными людьми и митрополитами» [там же], а главное – они убеждены, что «в этих золоченых иконах, свечах, чашах, ризах, крестах, повторениях непонятных слов: “*Иисусе сладчайший*” и “*помилось*” заключается таинственная сила, посредством которой можно приобрести большие удобства в этой и в будущей жизни» [там же]. Поэтому арестанты, в том числе и Катюша, испытывают во время богослужения «смешанное чувство благоговения и скуки» [там же]. Здесь сталкивается навязанная важность, торжественность и искреннее, сиюминутное ощущение скуки. Как и сам священнослужитель, арестанты совершают необходимые действия механически. Так, Катюша «во время акафеста занялась <...> перешептыванием с Федосьей и крестилась и кланялась только, когда все это делали» [там же].

Таким образом, утерян сакральный смысл церковного богослужения. Ответственность лежит, с одной стороны, на обществе и на высшем начальстве, а, с другой стороны, на поиске каждого отдельного человека во всем личной выгоды для себя. В результате «мистическое мгновение “любви ко всему” преобразилось в магический ритуал, исполняемый для чьего-то личного блага» [51, с. 173].

Сцены суда и тюремного богослужения являются лишь наброском всеобъемлющих *лжи* и безразличия к судьбе ближнего, царящих в обществе. Следуя за Нехлюдовым, читатель обнаруживает тот уклад жизни, в котором «культ чинов, должностей, эгоистического благополучия, денег вытеснил такие понятия, как совесть, чувства вины и стыда, нравственной ответственности за судьбу рядом живущих. Культ этим большинством людей не только не осуждается, но принимается как естественно необходимая норма жизни» [154, с. 28].

Сразу после суда Нехлюдов направляется к Корчагиным, где впервые он начинает замечать и отмечать фальшь светского общества. Теперь он с неприязнью обращает внимание на вставные зубы, «красное лицо с чувственными смакующими губами», жирную шею и на всю «упитанную генеральскую фигуру»

старика Корчагина [1, т. 32, с. 90]. Все эти внешние характеристики говорят о том, что князь всю свою жизнь отдается плотским наслаждениям, живет разнузданной жизнью, совершенно забыв о жизни *духовной*. Не зря Нехлюдов бессознательно вспоминает «о жестокости этого человека, который <...> сек и даже вешал людей, когда был начальником края» [там же].

Ненатуральной теперь кажется ему и Мисси, дочь Корчагиных, которая всеми силами старается стать его невестой. Он видит все ее морщинки, видит, «как взбиты ее волосы», видит «широкий ноготь большого пальца, напоминавший такой же ноготь отца» [1, т. 32, с. 92]. Большой палец является символом власти, передачи ее [197]. И, хотя Нехлюдов чуть позже говорит о том, что не признает теорию о наследственности, этот знак на бессознательном уровне отпечатывается в его голове.

В светском обществе большое значение придают внешним формам выражения богатства и молодости, красоты. Поэтому Софья Васильевна, мать Мисси, старается скрыть свою старость, болезни, окружив себя роскошными вещами и используя достижения медицины. Рядом с княгиней постоянно находится доктор, про ее отношения с которым ходят дурные слухи. Когда Нехлюдов заходит в комнату к Софье Васильевне, он вспоминает об этом и, увидев «у ее кресла доктора с его намащенной, лоснящейся раздвоенной бородой», ему становится «ужасно противно» [1, т. 32, с. 94]. Княгиня и доктор ведут праздный образ жизни: Корчагина покуривает «пахитоску» [1, т. 32, с. 96], Колосов попивает вино, и они ведут «приятный и умный разговор» [1, т. 32, с. 95], который на самом деле пуст и состоит из наигранности и лести.

«Лежачей даме» и доктору, предающимся *животным* страстям, противопоставляется лакей Филипп. Корчагина вызывает его, чтобы он опустил гардину, потому что луч солнца может «слишком ярко осветить ее старость» [1, т. 32, с. 95]. Причем Филипп, по мнению княгини, все время делает что-то не так, она вынуждена прерывать свою умную речь о мистицизме и указывать «непонятливому и безжалостно тревожащему ее Филиппу» на его ошибки.

Нехлюдов невольно сравнивает рабочего человека Филиппа с праздными дамой и доктором: «Рядом с силачом, красавцем Филиппом, которого он вообразил себе натурщиком, он представил себе Колосова нагим, с его животом в виде арбуза, плешивой головой и безмускульными, как плети, руками. Так же смутно представлялись ему и закрытые теперь шелком и бархатом плечи Софьи Васильевны, какими они должны быть в действительности, но представление это было слишком страшно, и он постарался отогнать его» [1, т. 32, с. 97]. Таким образом, здесь задается одна из главных антитез романа «труд – бездействие». Люди, готовые к любому труду, противопоставляются «тем существам, которые не могут, не желают трудиться физически, давно забыли про труд духовный» [5, с. 114].

Люди светского общества доходят до таких крайностей, что скрывают не болезнь, а, наоборот, болезнью прикрывают недостатки фигуры. Так, в романе «Анна Каренина» мадам Шталь не встает уже десять лет, якобы из-за тяжелой болезни. Она, как и княгиня Корчагина, с досадой поправляет Вареньку, которая неправильно укрывает ее пледом. При этом выясняется, что госпожа Шталь не встает из-за дурно сложенной фигуры: она коротконожка.

Таким образом, при описании людей высшего круга центральным становится мотив *игры*. Здесь искажены все принципы *истинного* общения между людьми. В романе даже на номинативном уровне появляется параллель с *игрой*: «– А помните, как вы говорили, что надо всегда говорить правду, и как вы тогда всем нам говорили такие жестокие правды. <...> – Оттого, что то была игра, – ответил Нехлюдов серьезно. – В игре можно. А в действительности мы так дурны, т. е. я так дурен, что мне, по крайней мере, говорить правды нельзя» [1, т. 32, с. 97]. Это сравнение подчеркивает степень лицемерия, царствующего в светском обществе. «Корчагины, чарские, им подобные, втянутые в атмосферу *игры* (курсив мой. – Ю.Ф.), ощущают себя актерами, исполняющими отведенную им роль. Психология верноподданничества превратила их в послушных

исполнителей чужой воли, притупила способность понимать мир мыслей и чувств рядом живущих людей» [154, с. 21].

Интересно, что в последнем романе Толстого кинетический знак *«легкий»* меняет свою семантику. Так, в повестях 1880-1890-х годов («Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник») мотив *легкости* соотносится исключительно с героями, живущими по принципам *природного* существования (Герасим, Никита), а в романе «Воскресение» определение *«легкий»* в основном характеризует персонажей *животного* типа, подчеркивая легкомысленность выбранного ими образа жизни. «Легкомысленный и безнравственный тон светского общества» – следствие того, что люди делают выбор «в пользу своего животного я, ищущего легких радостей». Отсюда и внешняя *легкость*: Mariette ступает «легкими быстрыми шагами», «легко входит в коляску» [1, т. 32, с. 255]; «мягко и легко» [1, т. 32, с. 318] ступает муж Наташи, сестры Нехлюдова.

Бездушные чиновники, которые участвуют в судебном процессе по делу Масловой и которых посещает Нехлюдов с целью помочь Катюше и другим арестантам, также обладают *легкостью*. Так, председательствующий на суде *легко* приседает, совершая традиционную гимнастику. У барона Воробьева Нехлюдов встречает молодого чиновника, который никак не назван, только охарактеризована его походка: он ходит «легко и грациозно» [1, т. 32, с. 263], «щеголя своей походкой» [1, т. 32, с. 264]. Это подчеркивает типичность характера, стремление к внешним проявлениям благополучия, к жизни напоказ.

«Легкими мягкими шагами» прогуливается по комнате и сенатор Вольф. Сенатор – пример человека с искаженными нравственными принципами. Он живет *легко*, предпринимая все для личного блага, спокойно совершая жестокие, безнравственные поступки и считая себя человеком не только порядочным, но и «рыцарской честности»: «Под честностью же он разумел то, чтобы не брать с частных лиц потихоньку взяток. Выпрашивать же себе всякого рода прогоны, подъемные, аренды от казны, рабски исполняя за то всё, что ни требовало от него правительство, он не считал бесчестным» [1, т. 32, с. 257]. В погоне за хорошей

репутацией Вольф жестоко поступает не только с посторонними людьми, но и с собственным сыном: сенатор выгоняет его из дома и делает вид, что у него нет сына, потому что последний своим дурным поведением компрометирует отца.

На лице Вольфа всегда присутствует «ласковая и насмешливая улыбка», являющаяся выражением «комильфотного превосходства над большинством людей» [1, т. 32, с. 258]. Вольф не пытается вникнуть в суть дела Масловой по просьбе Нехлюдова, он лишь дежурно обещает, что они сделают то, что «должно». К мелким же деталям быта он уделяет большое внимание. Так, во время разговора сенатора с Нехлюдовым пепел от сигары Вольфа одушевляется, оказывается под угрозой: «Пепел всё еще держался, но уже дал трещину и был в опасности». Сенатор держит «сигару так, чтобы пепел не упал. Пепел всё-таки заколебался, и Вольф осторожно поднес его к пепельнице, куда он и обрушился» [1, т. 32, с. 259]. Этот эпизод отсылает к синонимичному в повести «Смерть Ивана Ильича». Однако там пепел угрожает столу, а здесь сам пепел оказывается в опасности – уровень мелочности эволюционирует.

Люди данного круга стремятся к материальным благам. Придя к Фанарину, Нехлюдов сразу обращает внимание на «его великолепную квартиру собственного дома с огромными растениями и удивительными занавесками в окнах и вообще той дорогой обстановкой, свидетельствующей о дурашных, т. е. без труда полученных деньгах» [1, т. 32, с. 154]. Снова появляется мотив *легкости*, в данном случае в способе заработка денег. Кроме того, Фанарин представлен человеком, понимающим бессмысленность всей системы судопроизводства. Однако адвокат, благодаря существующей системе, *легко* и хорошо зарабатывает, что его, безусловно, радует. Он умеет проворачивать «выгодные, но не совсем хорошие дела» [1, т. 32, с. 155] и получает удовольствие от такого рода успеха, внешне выражающееся в улыбке. Изучив дело Масловой, Фанарин сразу видит грубые ошибки, которые были совершены во время суда. Однако это вызывает у него лишь смех, он спокойно объясняет Нехлюдову, что все решения зависят от «закулисной работы». Адвокат получает удовольствие от

этой бессмысленной, но выгодной деятельности. На все вопросы Нехлюдова по поводу ошибок судейских чиновников, защитника Масловой Фанарин отвечает со смехом. Он доволен своим благосостоянием, поэтому вникать в проблемы справедливости он не собирается: «Смех, которым ответил адвокат на замечание Нехлюдова о том, что суд не имеет значения, если судейские могут по своему произволу применять или не применять закон, и интонация, с которой он произнес слова: “философия” и “общие вопросы”, показали Нехлюдову, как совершенно различно он и адвокат и, вероятно, и друзья адвоката смотрят на вещи» [1, т. 32, с. 239].

Постоянно встречаясь с чиновниками, людьми, наделенными властью, Нехлюдов ужасается их количеству и их сытости. Так, у губернатора Масленникова «жирное и красное» [1, т. 32, с. 170] лицо, «прекрасная одежда» [1, т. 32, с. 171]. Интересно, что Нехлюдов помнит его молодым, когда тот был «добродушнейшим, исполнительнейшим офицером, ничего не знавшим и не хотевшим знать в мире, кроме полка и царской фамилии» [1, т. 32, с. 170]. Как отмечает В.Б. Ремизов, «наделяя персонаж такими чертами характера, как добродушие и интеллектуальная ограниченность, вызванная социальной узостью взглядов личности, Толстой тем самым подчеркивает, с одной стороны, природную склонность человека к добру, с другой – зависимость личности от конкретно жизненных обстоятельств» [154, с. 56]. Жена убедила его перейти в статскую службу и теперь «смеялась над ним и ласкала его, как свое прирученное животное» [1, т. 32, с. 170].

В тексте романа еще раз появляется сравнение Масленникова с животным. Так, у губернатора существует градация важности людей, в соответствии с которой он провожает гостя либо до площадки, либо до самого низа. Второго варианта заслуживают очень важные люди, от внимания которых Масленников приходит в особенно радостное возбуждение: «...всякое такое внимание приводило Масленникова в такой же восторг, в который приходит ласковая

собачка после того, как хозяин погладит, потреплет, почешет ее за ушами» [1, т. 32, с. 189].

Избирая путь материального комфорта, Масленников все же осознает несправедливость правосудия, о чем говорят его невербальные сигналы. Так, при встрече с Нехлюдовым он радуется, с удовольствием рассказывает о своей должности. Когда же Дмитрий начинает говорить о деле, губернатор настораживается, тон его становится «испуганным и несколько строгим» [1, т. 32, с. 171]. Когда Нехлюдов озвучивает свою просьбу о том, чтобы получить пропуск к одной из заключенных, Масленников отвечает, что готов все для него сделать, «дотрагиваясь обеими руками до его колен <...> как бы желая смягчить свое величие» [там же]. Жест «класть руку на руку / плечо / колено кому-то» является знаком «доброжелательности и дружеского расположения к собеседнику» [191, с. 84]. Однако сочетание «как бы» подчеркивает, что это дружелюбие напускное, фальшивое. Когда же Нехлюдов просит пропуск для встреч со второй арестанткой, политической, Масленников задумчиво склоняет голову набок, что выражает сомнение. Неодобрительно качая головой, губернатор все же выписывает Нехлюдову общий пропуск. Губернатор решается на этот поступок, потому что убежден, что в остроге устроено все хорошо, и арестанты довольны. Он хвалится, как ему удалось добиться такого порядка: «Нужна, с одной стороны, заботливость, с другой – твердая власть» [1, т. 32, с. 173], – объясняет он, иллюстрируя свое высказывание сжатым кулаком.

Однако при следующей встрече, после посещения тюрьмы, Нехлюдов задает Масленникову такие вопросы, которые расстраивают губернатора: «– сейчас в остроге сидят 130 человек только за то, что у них просрочены паспорта. <...> – Как же ты узнал про это? – спросил Масленников, и на лице его вдруг выразилось беспокойство и недовольство» [1, т. 32, с. 192]. Когда же Нехлюдов спрашивает о телесных наказаниях, губернатор краснеет и уходит от ответа: «– Ах, ты об этом? Нет, mon cher, решительно тебя не надо пускать, тебе до всего дело. Пойдем, пойдем, Annette зовет нас – сказал он, подхватывая его под

руку и выказывая опять такое же возбуждение, как и после внимания важного лица, но только теперь уже не радостное, а тревожное» [1, т. 32, с. 193]. Покраснение щек отражает чувство стыда, что говорит о том, что Масленников «слышит голос совести, но ему неприятно слышать его» [176, с. 40]. Тревога губернатора подтверждает, что он является человеком, понимающим несправедливость существующей системы. Масленников стремится уйти от ответственности, сознательно отгораживаясь от правды.

Генерал Кригсмут изображен однобоко, в его описании нет и намека на какую-либо положительную черту. Старый генерал – человек жестокий и ограниченный: «Он строго исполнял предписания свыше и особенно дорожил этим исполнением. Приписывая этим предписаниям свыше особенное значение, он считал, что всё на свете можно изменить, но только не эти предписания свыше» [1, т. 32, с. 265]. Этот человек прекрасно знает о всех последствиях, к которым приводят его действия: половина заключенных гибнет. Но это не трогает его совести, потому что к таким происшествиям он относится так же, как и к несчастьям, произошедшим по причине природных аномалий. Он выполняет свои обязанности механически, не вникая в их суть. Так, раз в неделю он обходит заключенных и спрашивает их о просьбах, выслушивает их непроницаемо спокойно, но никогда не выполняет, так как они не соотносятся с законами.

Также бездушно он общается и с Нехлюдовым: «Генерал не выразил никакого ни удовольствия ни неудовольствия при вопросе Нехлюдова, а, склонив голову на бок, зажмурился, как бы обдумывая. Он, собственно, ничего не обдумывал и даже не интересовался вопросом Нехлюдова, очень хорошо зная, что он ответит ему по закону. Он просто умственно отдыхал, ни о чем не думая» [1, т. 32, с. 268]. Старый генерал лишь изображает раздумье, на самом же деле он, словно машина, знает все ответы заранее, потому что все его решения соответствуют указаниям свыше. «В своем верноподданничестве генерал утратил и чувство собственного достоинства, и какую-либо способность мыслить, и даже возможность, хотя бы на мгновение, проявлять жалость <...> Результатом такого

бессмысленного, догматического, узаконенного властью отношения к жизни и людям становится жестокость» [154, с. 57]. Внешность генерала соответствует его закаменелому мировоззрению: он имеет «жесткие, морщинистые и окостеневшие в сочленениях пальцы» [1, т. 32, с. 266].

Топоров тоже изображен односторонне: это «тупой и лишенный нравственного чувства» [1, т. 32, с. 296] человек. Сам не верит в религию, однако убежден, что народ должен верить. Топоров относится к религии как к орудию, «помогающему таким, как он, держать народ в повиновении» [176, с. 41]. Его лицо охарактеризовано как «неподвижная маска» [1, т. 32, с. 298], что актуализирует мотив *игры*. Во время беседы с Нехлюдовым Топоров постоянно «снисходительно улыбается», потому что считает, что он обладает широким государственным взглядом в отличие от узкого взгляда частного человека. Однако он удовлетворяет прошение Нехлюдова, что вызывает удивление у последнего: «Нехлюдов, не садясь, смотрел сверху на этот узкий, плешивый череп, на эту с толстыми синими жилами руку, быстро водящую пером, и удивлялся, зачем делает то, что он делает, и так озабоченно делает этот ко всему, очевидно, равнодушный человек. Зачем?» [1, т. 32, с. 299]. А делает Топоров это, как и все чиновники, только из-за опасности, которая угрожает его репутации: он прекрасно знает дело сектантов, сам дал распоряжение пустить дело так, чтобы разлучить семьи, «теперь же с таким защитником, как Нехлюдов, имевшим связи в Петербурге, дело могло быть представлено государю как нечто жестокое или попасть в заграничные газеты» [1, т. 32, с. 298].

По-другому описано становление личности Селенина. Нехлюдов помнит его студентом, в то время они хорошо дружили, и Селенин проявлял себя как очень честный и порядочный человек. Поэтому, узнав, что на заседании Сената присутствует его старый знакомый в качестве товарища обер-прокурора, Нехлюдов уверен, что хотя бы один из чиновников точно поступит «по совести» [1, т. 32, с. 272]. Однако Селенин однозначно высказывается против кассации, считая все поводы безосновательными. Когда после заседания Сената Нехлюдов

возбужденно рассказывает старому знакомому о невинно осужденной женщине, о нелепой ошибке, совершенной в суде, Селенин, щурясь, спокойно отвечает дежурной фразой о том, что Сенат не имеет права входить в суть дела. Вспомним Анну Каренину, которая со временем обретает привычку щуриться, будто на свою жизнь. Так и Селенин щурится, как бы закрывая глаза на происходящее, и меняет тему разговора. Интересно, что глаза Селенина всегда грустные, даже когда на губах отражается улыбка. Этот мимический знак – итог его внутреннего конфликта, в результате которого молодой человек выбирает самообман. Однажды он допускает «маленькую ложь», которая приводит к тому, что теперь вся его жизнь – «не то».

Таким образом, в романе раскрывается тотальность *лжи*. *Ложью* пронизаны все взаимоотношения между людьми в светском обществе. Эти люди лишь исполняют определенные роли, а не общаются в *истинном* смысле слова; *играют* в жизнь, а не живут. *Ложной* оказывается и вся система судопроизводства, в которой все зависит от произвола бездушных чиновников. Люди, наделенные властью, выбирают *ложный* путь по разным причинам. Кто-то не видит своих ошибок, уверен в *истинности* своих убеждений и правильности, нужности работы. Кто-то выбирает самообман под давлением жизненных обстоятельств. Большая же часть чиновников и высшего общества просто живут *легкой*, безнравственной жизнью, не задумываясь о *духовных* началах и делая все для удовлетворения нужд своего *животного я*.

3.2. Роман «Воскресение» как история прозрений: телесно-кинетический аспект

Главные герои романа – Катюша Маслова и Дмитрий Нехлюдов – в определенный период жизни становятся на *ложный* путь. Дмитрий – под влиянием общества, в котором он вырос и живет, Катюша – под давлением жизненных обстоятельств. Однако эти герои имеют потенцию к нравственному

просветлению. В романе описаны пути прозрения главных героев, толчком к которым становится их встреча в суде. В данной работе мы предпримем попытку проследить *духовный* путь Нехлюдова и Масловой путем анализа невербальных сигналов при каждой из их встреч.

До сцены суда молодые люди встречаются трижды: первый раз – в то лето, которое Нехлюдов проводит у тетушек, занимаясь сочинением; второй раз – через три года, когда Дмитрий заезжает к ним по дороге в армию; третья встреча – односторонняя, лишь Катюша видит Нехлюдова в окно вагона, он же ее не замечает.

В первое лето у тетушек Нехлюдов предстает восторженным невинным юношей. Мечты о женщине у него исключительно связаны с представлениями о женитьбе. Первый месяц своего пребывания у тетушек Дмитрий проводит спокойно, совершенно не обращая внимания на Катюшу. Все меняет один случай, который происходит во время игры в горелки. Весь этот эпизод пронизан радостью жизни молодых людей, обрамлен их смехом: Нехлюдов падает, «смеясь над собой», Катюша бежит, «едва удерживая смех», летит навстречу Дмитрию, «сияя улыбкой и черными, как мокрая смородина, глазами» [1, т. 32, с. 44-45]. Так как это улыбки и смех юных, невинных людей, здесь они предстают в первоначальном, прямом значении – выражении счастья, радости.

Убегая от «горевшего» художника, Катюша дает знак головой Дмитрию, чтобы встретиться за клумбой. Встретившись, они хватаются друг за друга руками и не отпускают рук во время разговора. Знак «стоять или идти, взявшись за руки» выражает «проявление дружественности или любовного отношения друг к другу» [191, с. 76]. В данном случае дружба и зарождающаяся любовь, которой еще не осознают молодые люди, переплетаются вместе. Катюша прямо смотрит на Нехлюдова, что является знаком «чистосердечности, правдивости» [191, с. 22]. Оба чисты и откровенны, оба улыбаются, радуясь обществу другого. В этот момент происходит выражение симпатии: «Она придвинулась к нему, и он, сам не зная, как это случилось, потянулся к ней лицом; она не отстранилась, он сжал

крепче ее руку и поцеловал ее в губы. // – Вот тебе раз! – проговорила она и, быстрым движением вырвав свою руку, побежала прочь от него. // Подбежав к кусту сирени, она сорвала с него две ветки белой, уже осыпавшейся сирени и, хлопая себя ими по разгоряченному лицу и оглядываясь на него, бойко размахивая перед собой руками, пошла назад к играющим» [1, т. 32, с. 45]. Символичен цветок, который участвует в действиях героини: сирень – весенний цветок, символ первого чувства влюбленности, цвет же его подчеркивает чистоту и невинность этого чувства.

После описанного случая между Нехлюдовым и Катюшей появляются «особенные отношения», «которые бывают между невинным молодым человеком и такой же невинной девушкой, влекомыми друг к другу» [там же]. При появлении Катюши все для Дмитрия «как бы освещалось солнцем, всё становилось интереснее, веселее, значительнее; жизнь становилась радостней. То же испытывала и она» [там же]. Больше всего им нравятся разговоры в присутствии старой горничной, Матрены Павловны. «Разговаривать, когда они были одни, было хуже. Тотчас же глаза начинали говорить что-то совсем другое, гораздо более важное, чем то, что говорили уста, губы морщились, и становилось чего-то жутко, и они поспешно расходились» [1, т. 32, с. 46]. Как мы помним из «Крейцеровой сонаты», по мнению Толстого, половые отношения неестественны, поэтому у невинных людей осознание их сущности вызывает *ужас*. В данном случае так и происходит: даже неосознанные намеки их взглядов пугают невинных молодых людей. Кроме того, этот *ужас* Нехлюдова описан прямолинейно: «У него не было не только желания физического обладания ею, но был *ужас* (курсив мой. – Ю.Ф.) при мысли о возможности такого отношения к ней» [там же].

В таком умонастроении и расстаются герои. Нехлюдов не осознает глубины своего чувства, поэтому эти отношения не заканчиваются свадьбой. Однако во время отъезда он чувствует, «что покидает что-то прекрасное, дорогое, которое никогда уже не повторится» [1, т. 32, с. 47], отчего ему становится грустно.

Катюшины эмоции сильнее: во время прощания она еле сдерживает слезы, а потом убегает в сени, где можно спокойно предаваться своему горю, не скрывая слез.

В следующий раз Нехлюдов приезжает к тетушкам совсем другим человеком. В тексте подробно раскрывается антитеза «тогда – теперь», отражающая изменения в герое, главное из которых состоит в том, что раньше им руководило *духовное* существо, теперь же Дмитрий во власти своего *животного* я. Ответственность за такие изменения возлагается на общество в целом и на ближайших окружающих в частности. Так, когда Нехлюдов вел себя прилично, экономил, был невинен, все окружающие, родные и даже мать усмехались над ним, считали странным, волновались за его здоровье. Когда же он начинает вести распутный образ жизни, все принимают это за норму. Однако личная ответственность за выбор жизненного пути полностью не снимается с героя: «...он перестал верить себе, а стал верить другим. Перестал же он верить себе, а стал верить другим потому, что жить, веря себе, было слишком трудно: веря себе, всякий вопрос надо решать всегда не в пользу своего животного я, ищущего легких радостей, а почти всегда против него; веря же другим, решать нечего было, всё уже было решено и решено было всегда против духовного и в пользу животного я» [1, т. 32, с. 48].

Интересно, что для героев Толстого характерно «прислушиваться к шагам, предшествующим появлению человека, распознавать по шагам, кто это, часто, также по шагам, угадывать настроение и поступки того, кто пока не вошел, а подчас и не войдет, радоваться услышанным шагам или огорчаться» [148, с. 291]. Так и происходит с Нехлюдовым, мысли которого еще во время приближения к дому тетушек заняты исключительно Катюшей. Он узнает ее по голосу, по походке, и это уже заставляет его радоваться: «– Сейчас! – отозвался знакомый приятный голос из коридора. // И сердце Нехлюдова радостно екнуло. “Тут!” И точно солнце выглянуло из-за туч»; «Нехлюдов услышал быстрые шаги, и в дверь

постучались. Нехлюдов узнал и шаги, и стук в дверь. Так ходила и стучалась только она» [1, т. 32, с. 51-52].

С первого взгляда Нехлюдов понимает, что Катюша несколько не изменилась за время их разлуки. Ее внешний вид, взгляд, мимика отражают ту же чистоту, невинность и открытость: «Так же снизу вверх смотрели улыбающиеся, наивные, чуть косившие черные глаза. <...> И нетронутое с отпечатанными буквами мыло, и полотенца, и сама она, – всё это было одинаково чисто, свежо, нетронуто, приятно» [1, т. 32, с. 52]. Во время разговора и Катюша, и Нехлюдов стесняются – краснеют, у героя пробуждаются прежние чувства: «...на душе у него становится так же светло и умильно, как бывало прежде» [там же]. Поэтому Нехлюдов решает задержаться у тетушек еще на два дня, до Пасхи.

Итак, образ Катюши на подсознательном уровне связан у Нехлюдова с тем чистым, добрым и невинным, что было в нем прежде. Поэтому встреча с ней пробуждает в нем *духовное* начало: «...духовный человек поднял голову и стал заявлять свои права» [1, т. 32, с. 53]. В душе героя в эти два дня идет внутренняя борьба, которой он сам не осознает. Несмотря на то, что пасхальная ночь становится самым светлым и чистым воспоминанием Нехлюдова, одна деталь в описании героя все-таки намекает, что «животный человек» в его душе доминирует. Речь об «обтянутых рейтузах», которые надевает Дмитрий, собираясь в храм. Как было отмечено выше, «обтянутые ляжки» в произведениях Толстого становятся признаком негативной оценки персонажа, являясь знаком подчеркнутой физиологии. В таких же обтянутых рейтузах Нехлюдов предстает и в окне отъезжающего вагона, не замечая Катюшу.

Такая характеристика появляется в романе и в описании другого персонажа: доктор, фиксирующий смерть арестанта, одет в обтягивающие «мускулистые ляжки» панталоны [1, т. 32, с. 340]. Этот врач относится к той категории людей, что и бездушные чиновники, о которых идет речь в первом параграфе данной главы. Доктор лишь механически выполняет свою часть работы, отведенную ему роль. Он спокойно относится к смерти арестантов, о чем свидетельствует его

циничная фраза об одном из них: «Мертвее не бывает». Своей вины в смерти арестантов доктор не видит, так как в его работу входит только констатировать факт гибели, поэтому он не считает нужным углубляться в суть проблемы. Это человек, который живет исключительно ради своего блага и совершенно не думает о других. Таким же предстает и Нехлюдов в период соблазнения Катюши.

В ночь Светло-Христово Воскресения Катюша становится для Нехлюдова центром не только праздника, но и всего мира. Он негодует на дьячка, который, желая угодить Нехлюдову, задевает Катюшу. Интересно, что в эту ночь Катюша наделена «смеющимся взглядом»: «Молодая кровь, как всегда при взгляде на него, залила всё милое лицо, и черные глаза, смеясь и радуясь, наивно глядя снизу вверх, остановились на Нехлюдове» [там же]. Однако стыдливое покраснение лица, а также определение «наивно» разрывают возможную связь Катюши с толстовскими героями-искусителями. Кроме того, торжественная обстановка церковного праздника, белый цвет платья девушки на фоне пестрых нарядов крестьянских баб, – все это подчеркивает чистоту героини и нивелирует агрессивную семантику «смеющегося взгляда».

Чувства Нехлюдова и Катюши в пасхальную ночь одинаковы, они влюблены друг в друга, о чем свидетельствует их постоянный зрительный контакт, невербальный диалог: «Нехлюдов чувствовал, что она видела его, не оглядываясь» [1, т. 32, с. 55]; «Она тотчас же через головы шедших перед ней увидела его, и он видел, как просияло ее лицо» [1, т. 32, с. 56]; «И в то время, как она целовалась с нищим, глаза ее встретились с взглядом Нехлюдова. Как будто она спрашивала: хорошо ли, так ли она делает? “Так, так, милая, всё хорошо, всё прекрасно, люблю”» [1, т. 32, с. 56-57]. Тут же происходит и второй в их жизни невинный поцелуй: «Он оглянулся на Катюшу. Она вспыхнула и в ту же минуту приблизилась к нему. // – Христос воскресе, Дмитрий Иванович. // – Воистину воскресе, – сказал он. Они поцеловались два раза и как будто задумались, нужно ли еще, и как будто решив, что нужно, поцеловались в третий раз, и оба улыбнулись» [1, т. 32, с. 57].

В этот жизненный период Катюша наделена *легкой* походкой. В данном случае это определение имеет положительную семантику, как и относительно буфетного мужика Герасима («Смерть Ивана Ильича») и работника Никиты («Хозяин и работник»). Катюша здесь юна, чиста, религиозна, она полна любви ко всему миру. Так, она не брезгает христосоваться с нищим. Внутренние качества героини определяют внешнюю *легкость*.

После церкви «Нехлюдов разговелся с тетушками и, чтобы подкрепиться, по взятой в полку привычке, выпил водки и вина и ушел в свою комнату и тотчас же заснул одетый» [1, т. 32, с. 58]. Это автоматическое действие возвращает героя в русло *животной* жизни, хотя сам этого он не осознает. После пробуждения Нехлюдов уже совсем по-другому ведет себя по отношению к Катюше: «Чего он хотел от нее, он сам не знал. Но ему казалось, что когда она вошла к нему в комнату, ему нужно было сделать что-то, что все при этом делают, а он не сделал этого. <...> И, сделав усилие над собой и помня то, как в этих случаях поступают вообще все люди в его положении, он обнял Катюшу за талию» [там же]. Объятия являются выражением «теплого, ласкового отношения к другому человеку». Следует отметить, что данный жест возможен только «при родственных, интимных или дружеских отношениях» [191, с. 111]. В данном контексте присутствует намек на интимные отношения. Лишь на мгновение Нехлюдову становится «не только неловко и стыдно, но гадко» от своего поступка, но он сразу себя успокаивает и решает, что «надо делать, как все делают» [1, т. 32, с. 58-59], поэтому он снова обнимает ее и целует в шею. Такого рода поцелуй однозначно подразумевает половые отношения: «Этот поцелуй был совсем уже не такой, как те первых два поцелуя: один бессознательный за кустом сирени и другой нынче утром в церкви. Этот был страшен, и она почувствовала это» [1, т. 32, с. 59].

Следует отметить, что на эти первые интимные намеки Катюша реагирует резко отрицательно, ее слова и действия соответствуют друг другу: «← Не надо, Дмитрий Иванович, не надо, – покраснев до слез, проговорила она и своей

жесткой сильной рукой отвела обнимавшую ее руку» [1, т. 32, с. 58]; «— Что же это вы делаете? — вскрикнула она таким голосом, как будто он безвозвратно разбил что-то бесконечно драгоценное, и побежала от него рысью». Вечером уже проявляется неконгруэнтность вербального и невербального поведения героини: «Что вы? Ни за что! Не надо, — говорила она только устами, но всё взволнованное, смущенное существо ее говорило другое» [1, т. 32, с. 60].

Во внутренней борьбе Нехлюдова побеждает «животный человек». Так, Дмитрий подстерегает Катюшу, словно добычу. Когда представляется случай застать ее одну, он, «тихо ступая и сдерживая дыхание, как будто собираясь на преступление» [1, т. 32, с. 59], заходит к ней. «Испуганная, жалобная» улыбка девушки заставляет героя на мгновение задуматься: «Тут еще была возможность борьбы. Хоть слабо, но еще слышен был голос истинной любви к ней, который говорил ему об *ней*, о *ее* чувствах, об *ее* жизни. Другой же голос говорил: смотри, пропустишь *свое* наслажденье, свое счастье. И этот второй голос заглушил первый» [1, т. 32, с. 59-60]. «Животное чувство» овладевает всем существом Нехлюдова и не оставляет места для проявлений совести. Несмотря на то, что Дмитрий адекватно интерпретирует взгляд заставшей его наедине с Катюшей Матрены Павловны как укор и осознает ее правоту, Нехлюдов не испытывает ни капли стыда.

Если пасхальная ночь становится для Нехлюдова самым светлым жизненным воспоминанием, то следующая за ней превращается в «страшную ночь». Весь вечер после встречи с Катюшей Нехлюдов взволнован, пытается застать ее в одиночестве. Когда наступает ночь, герой идет к окну девичьей. Мотив окна крайне важен при анализе взаимоотношений героев, так как он присутствует в трех ключевых встречах Масловой и Нехлюдова. Традиционно посредством образа окна «реализуются такие семантические противопоставления, как внешний — внутренний и видимый — невидимый, и формируемое на их основе другое противопоставление открытости — укрытости. Соответственно опасности (риска) — безопасности (надежности, гарантированности)» [165, с. 164].

Так, Катюша находится во внутреннем, укрытом пространстве. Сначала Нехлюдов просто наблюдает за ней, ему интересно, как будет вести себя Катюша в одиночестве, не зная, что ее кто-то видит: «Минуты две она сидела неподвижно, потом подняла глаза, улыбнулась, покачала как бы на самое себя укоризненно головой» [1, т. 32, с. 61]. Знак «качать головой» в совокупности с определением «укоризненно» интерпретируется как «недовольство, осуждение, критическое отношение к чему-либо» [191, с. 25]. Стоит учесть, что в комплексе невербальных сигналов девушки присутствует улыбка. Можно предположить, что Катюша мысленно анализирует столкновение с Дмитрием: с одной стороны, она недовольна своим поведением, с другой же стороны, ей приятно внимание молодого человека.

Затем Нехлюдов стучит в окно, происходит зрительный контакт между Дмитрием и Катюшей, связанный с мотивом *узнавания*, сопутствуемый *ужасом* и *страхом*: «Она улыбнулась, только когда он улыбнулся, улыбнулась, только как бы покоряясь ему, но в душе ее не было улыбки, – был страх» [1, т. 32, с. 61]. Ответная улыбка демонстрирует начало *падения преград*, Катюша постепенно поддается искустителю. Чувствуя это, Нехлюдов идет дальше, посягает на ее личные границы, пытается заманить ее к себе, вовне: «Он сделал ей знак рукою, вызывая ее на двор к себе. Но она помахала головой, что нет, не выйдет, и осталась стоять у окна. Он приблизил еще раз лицо к стеклу и хотел крикнуть ей, чтобы она вышла, но в это время она обернулась к двери, – очевидно, ее позвал кто-то» [там же].

Спустя некоторое время Нехлюдов снова подходит к окну девичьей и видит Катюшу. Она пребывает в нерешительности, но к тому моменту, как Дмитрий оказывается у окна, она внутренне определяется. Об этом свидетельствует уверенность ее действий: «Только что он подошел к окну, она взглянула в него. Он стукнул. И, не рассматривая, кто стукнул, она тотчас же выбежала из девичьей, и он слышал, как отлипла и потом скрипнула выходная дверь. Он ждал ее уже у сеней и тотчас же молча обнял ее. Она прижалась к нему, подняла голову

и губами встретила его поцелуй» [1, т. 32, с. 62]. Их встречу прерывает бдительная Матрена Павловна, которая «сердитым голосом» зовет Катюшу внутрь.

В данном эпизоде смысловую нагрузку несет образ мокрых / обнаженных ног. Так, подходя к окну девичьей, Нехлюдов несколько раз наступает в лужу. Эта деталь отсылает к эпизоду с Маковкиной в повести «Отец Сергей». Женщина, подходя к келье затворника с целью соблазнения, также наступает в лужу. Потом, уже находясь в помещении, она снимает свои ботики. Разувается и Нехлюдов, собираясь идти в комнату к Катюше. Он это делает намеренно, чтобы ступать как можно тише и остаться не услышанным Матреной Павловной. Также ведет себя и Позднышев, намереваясь застать жену с любовником и боясь их спугнуть. Таким образом, мотив обнаженных ног ставит в один ряд намерения соблазнения и убийства. Когда Нехлюдов приходит к Катюше, ее вербальное и невербальное поведение снова не совпадает: «– На что похоже? Ну, можно ли? Услышат тетеньки, – говорили ее уста, а всё существо говорило: “я вся твоя”. <...> – Ах, не надо, пустите, – говорила она, а сама прижималась к нему» [1, т. 32, с. 62-63].

Из комнаты Нехлюдова Катюша выходит «дрожащая и молчаливая» [1, т. 32, с. 63], что говорит о перенесенном *страхе*. Нехлюдов же выходит на крыльцо и размышляет о произошедшем. Как отмечает К.А. Нагина, Нехлюдов «ошибочно отождествляет счастье с наслаждением. Показательно, что именно вопрос о счастье задает себе Нехлюдов той “страшной ночью” его падения: “Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной?”» [121, с. 13]. *Животное я* не дает герою продолжить размышления, он успокаивает себя тем, что «всегда так, все так» [1, т. 32, с. 63], и идет спать.

Нравственные установки Нехлюдова искажены: он совершенно не думает о произошедшем с точки зрения чувств и судьбы Катюши, думает только о себе и своей репутации. На следующий день после «страшной ночи» Дмитрий чувствует, «что им сделано что-то дурное», и это необходимо поправить. Он решает дать Катюше денег, потому что так принято: «– Я хотел проститься, – сказал он,

комкая в руке конверт с сторублевой бумажкой. – Вот я... // Она догадалась, сморщилась, затрясла головой и оттолкнула его руку. // – Нет, возьми, – пробормотал он и сунул ей конверт за пазуху, и, точно как будто он обжегся, он, морщась и стоня, побежал в свою комнату. // И долго после этого он всё ходил по своей комнате, и корчился, и даже прыгал, и вслух охал, как от физической боли, как только вспоминал эту сцену [1, т. 32, с. 64-65]. Невербальное поведение героев показывает, что эта сцена вызывает отвращение не только у Катюши, но и у самого Дмитрия. Из этого следует, что глубоко внутри в нем все же живет *духовный* человек. Однако, привыкший жить легко и радостно, Нехлюдов хочет продолжить такой образ жизни, и это желание перекрывает голос совести: «В глубине, в самой глубине души он знал, что поступил так скверно, подло, жестоко», что он никак не может «считать себя прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком». Ему же это необходимо, «чтобы продолжать бодро и весело жить. А для этого было одно средство: не думать об этом. Так он и сделал» [1, т. 32, с. 65].

Интересно, что в воспоминаниях Нехлюдова и Масловой «страшной» становятся две разные ночи. Если для Дмитрия это сцена падения, надругательства над чистотой Катюши, то для героини это тот случай, когда она хочет встретить Нехлюдова на вокзале. Проведенная с Дмитрием ночь не вызывает негативных эмоций, потому что Катюша любит его и уверена во взаимности. В ужасную для Катюши ночь как таковой встречи не происходит. Узнав, что Нехлюдов не планирует заезжать к тетушкам, девушка решает пойти на вокзал, чтобы увидеть его во время трехминутной остановки поезда. Из-за плохой погоды она не успевает прийти заранее, Катюша оказывается на вокзале уже после второго звонка. Попытка коммуникации снова происходит посредством окна. Здесь герои меняются местами: Нехлюдов находится внутри, в защищенном пространстве, а Катюша снаружи, в руках разбушевавшейся природы. Однако Нехлюдову не удается открыть окно, он так и не узнает, чей это был стук в окно.

Только сейчас Катюша осознает, что Нехлюдову она не нужна, он ее бросил. Она видит существующую между ним и ей дистанцию, контраст между его и ее жизнями. Это приводит ее в отчаяние: «“Он в освещенном вагоне, на бархатном кресле сидит, шутит, пьет, а я вот здесь, в грязи, в темноте, под дождем и ветром – стою и плачу”», подумала Катюша, остановилась и, закинув голову назад и схватившись за нее руками, зарыдала» [1, т. 32, с. 131]. Все ее мысли отражаются в невербальных сигналах: знак «закинуть голову назад» рассматривается как «демонстрация отчуждения» [191, с. 30]; жест «схватиться за голову руками» обозначает «отчаяние, безысходность» [191, с. 29]. Все эти мысли и чувства выражаются в рыданиях.

В первое мгновение Катюшу посещает мысль о самоубийстве: «Пройдет поезд – под вагон, и кончено». Такой финал уже известен читателю Толстого по роману «Анна Каренина». Однако между Анной и Катюшей на момент принятия такого решения существует большая разница. Анна – женщина искушенная: она знает от врача способ не беременеть, сознательно отказывается от деторождения, после чего в ней происходят как внешние, так и внутренние изменения. Анна не только отказывается от возможных детей, но и перестает заботиться об уже рожденных. Центром ее жизни становится Вронский: после его предательства, причем по большей части надуманного героиней, у Анны не остается смысла жизни. Катюша же ждет ребенка. Именно в момент принятия решения о самоубийстве он дает о себе знать плавными и нежными толчками. Это приводит героиню в чувства, дает надежду на будущее, однако эта ночь оставляет свой след, предательство запускает «тот душевный переворот, вследствие которого она сделалась тем, чем была теперь. С этой страшной ночи она перестала верить в добро» [1, т. 32, с. 132].

Следующая встреча героев состоится через десять лет, на судебном процессе по делу Масловой. Эта встреча снова односторонняя: теперь Катюша не узнает Нехлюдова. К этому моменту в ней произошли кардинальные изменения. Из чистой девушки Катюши она превратилась в проститутку Любашу. После

того, как любимый человек «бросил ее, насладившись ею и надругавшись над ее чувствами», Маслова приходит к пониманию того, что все люди живут только «для себя, для своего удовольствия» [1, т. 32, с. 132]. Она подчиняется этим правилам *игры* и начинает воспринимать себя, свое тело исключительно как «предмет удовольствия» для мужчин. Воспоминания же о своем прошлом, о Нехлюдове Маслова похоронила в ту «ужасную темную ночь», поэтому сейчас, во время суда, она не в состоянии узнать его.

Внутренние изменения, смена образа жизни приводят и к внешним изменениям героини. На суде Маслова предстает пополневшей, с «подпухшими» глазами, особенно подчеркивается выросшая грудь. Все это говорит о склонности героини к чувственным наслаждениям. С Масловой, как и с Нехлюдова, полностью не снимается ответственность за выбранный путь. Во-первых, еще до встречи с Нехлюдовым, ей поступали предложения о замужестве, но она отказывалась, так как жизнь «с трудовыми людьми» ей, «избалованной сладостью господской жизни», представлялась тяжелой [1, т. 32, с. 7]. Во-вторых, в городе героиня могла поступить в прачки к тетке, но Маслова не пошла на такую тяжелую, «каторжную» работу. В-третьих, перед самым поступлением в дом терпимости у Масловой был выбор: «или унижительное положение прислуги, в котором наверное будут преследования со стороны мужчин и тайные временные прелюбодеяния, или обеспеченное, спокойное, узаконенное положение и явное, допущенное законом и хорошо оплачиваемое постоянное прелюбодеяние, и она избрала последнее» [1, т. 32, с. 10]. Последним аргументом в пользу такого решения было то, что ей пообещали возможность заказывать любые платья, и «когда Маслова представила себя в ярко-желтом шелковом платье с черной бархатной отделкой – декольте, она не смогла устоять и отдала паспорт» [там же]. Таким образом, Маслова осознанно отвергает труд, ее прельщают внешние стороны жизни.

Символична и смена имени героини от Катюши к Любаше. Если «Екатерина» является православным именем, несущим в себе значение «чистая,

непорочная», то имя «Любовь» славянское, имеющее прямое значение. Кроме того, из-за ярко выраженного нарицательного смысла имени «Любовь», им редко крестили.

Обратим внимание на интересный эпизод во время допроса Масловой: «— Чем занимались? – повторил председатель. // – В заведении была, – сказала она. // – В каком заведении? – строго спросил член в очках. // – Вы сами знаете, в каком, – сказала Маслова, улыбнулась и тотчас же, быстро оглянувшись, опять прямо уставилась на председателя. // Что-то было такое необыкновенное в выражении лица и страшное и жалкое в значении сказанных ею слов, в этой улыбке и в том быстром взгляде, которым она окинула при этом залу» [1, т. 32, с. 33]. Жест «осмотреть / оглядеть» кого / что выражает «подчеркнутое внимание» к объекту «с целью его оценки» [191, с. 13]. Так, Катюша оглядывает весь зал, всех присутствующих, намекая на их схожесть с ней; все живут ради собственных удовольствий, все знают о существовании домов терпимости и не только не считают их чем-то плохим, но, наоборот, полезным и естественным.

Однако, несмотря на все эти изменения, в Катюше остается честность, открытость, даже наивность. Да, она подстроилась под определенные правила *игры* жестокого мира, теперь она живет по принципу купли-продажи, но она никогда не пойдет на воровство, убийство или обман. В связи с этим, уверенная в своей правоте и невиновности, она «с выражением готовности» смотрит «прямо в лицо председателя своими улыбающимися и немного косящими черными глазами». Нехлюдов узнает Маслову именно по этой «исключительной особенности» – «наивному, улыбающемуся взгляду и выражению готовности не только в лице, но и во всей фигуре» [1, т. 32, с. 31-32]. Она честно признается, что дала купцу порошки, думая, что они сонные. Причем перед тем, как рассказать о мотивах этого действия, Катюша «тяжело и глубоко» вздыхает, что демонстрирует ее психологическую усталость, сожаление о содеянном.

Интересно, что, являясь уже женщиной опытной в половых отношениях между мужчиной и женщиной, Маслова все равно рассказывает о событиях ночи

с купцом с неподдельным ужасом. Мотив ужаса все время подчеркивается в ее речи: «Она с особенным выражением ужаса, расширяя глаза, произносила слово *он*» [1, т. 32, с. 39]; «Тут *он*, – она опять с явным ужасом выговорила это слово» [1, т. 32, с. 40]. Этот факт намекает на то, что глубоко внутри Маслова остается чистой девушкой, которую интимные отношения с мужчиной приводят в ужас. А образ развязной женщины – лишь защитная маска.

Наивность героини проявляется в том, что, будучи сама натурой правдивой, она уверена в честности всех людей. Поэтому, когда Маслова слышит оговаривающие ее показания Евфимии Бочковой и Симона Картинкина, ее мимика и жесты отражают предельное недоумение, возмущение: «В этом месте чтения Маслова вздрогнула и, открыв рот, оглянулась на Бочкову»; «При этом Маслова опять вздрогнула, привскочила даже, багрово покраснела и начала говорить что-то, но судебный пристав остановил ее» [1, т. 32, с. 35-36]. Кроме того, Маслова убеждена в справедливости суда, во время судебного процесса она ведет себя решительно. Узнав решение суда, Катюша «багрово краснеет», что является выражением ярости, кричит на весь зал: «Не виновата я, не виновата <...> Грех это. Не виновата я. Не хотела, не думала. Верно говорю. Верно». После приступа ярости, она приходит в отчаяние: «...опустившись на лавку, она громко зарыдала» [1, т. 32, с. 86].

Итак, непосредственно после суда путь воскресения Катюши еще не начат. Маслова-проститутка планирует свою дальнейшую жизнь по привычным установкам: «Думала она о том, что ни за что не пойдет замуж за каторжного, на Сахалине, а как-нибудь иначе устроится, – с каким-нибудь из начальников, с писарем, хоть с надзирателем, хоть с помощником. Они все на это падки. “Только бы не похудеть. А то пропадешь”» [1, т. 32, с. 129]. Маслова «прячется от признания своего греха против любви. Однако вслед за этим повествуется как раз об этом похороненном прошлом, но это повествование не является воспоминанием Масловой. Оно ведется от лица рассказчика, это его правда, к осознанию которой Катюша еще не готова» [51, с. 172].

В душе Нехлюдова, напротив, сцена суда запускает механизм «сложной и мучительной работы». Сначала, сообразно жизненным привычкам Нехлюдова, в нем поднимается страх за свою репутацию. О Катюше поначалу он не думает, в определенный момент у него даже появляется чувство брезгливости по отношению к ней: во время рассказа хозяйки дома терпимости об отношениях Масловой с погибшим купцом Нехлюдову кажется, что Катюша улыбается. «Эта улыбка показалась ему отвратительной. Странное, неопределенное чувство гадливости, смешанное с состраданием, поднялось в нем» [1, т. 32, с. 67]. Когда Катюша первый раз останавливает свой взгляд на Нехлюдове, его охватывает ужас: «Эти два черные глаза, смотревшие и на него и мимо него, напоминали ему это что-то черное и страшное. // “Узнала!” подумал он. И Нехлюдов как бы сжался, ожидая удара. Но она не узнала». Этот страх порождает желание Дмитрия, чтобы быстрее это закончилось: «Он испытывал теперь чувство, подобное тому, которое испытывал на охоте, когда приходилось добивать раненую птицу: и гадко, и жалко, и досадно. Недобитая птица бьется в ягдташе: и противно, и жалко, и хочется поскорее добить и забыть» [1, т. 32, с. 67-68].

Страх позора заглушает *истинные* чувства героя, он не может адекватно интерпретировать собственные сигналы. Так, когда Масловой предоставляют слово для своей защиты, «...она только подняла на него глаза, оглянулась на всех, как затравленный зверь, и тотчас же опустила их и заплакала, громко всхлипывая» [1, т. 32, с. 75]. В этот момент Нехлюдов издает «странный звук», который был «остановленное рыдание» [там же]. Этот звук синонимичен «странным звукам» Позднышева. Как мы помним, его «странные звуки» становятся похожи на рыдания в моменты осознания героем собственной вины. Аналогичная ситуация и с Нехлюдовым, однако он закрывает глаза на истину: «Нехлюдов всё еще не понимал всего значения своего теперешнего положения и приписал слабости своих нервов едва удержанное рыдание и слезы, выступившие ему на глаза» [там же].

Постепенно к Нехлюдову приходит осознание «жестокости, подлости, низости не только этого своего поступка, но всей своей праздной, развратной, жестокой и самодовольной жизни» [1, т. 32, с. 78]. Однако привычка «держать лицо» заставляет героя скрывать эмоции, надевать *маску*, поэтому он принимает позу, выражающую непринужденность, независимость: «Он еще храбрился и по усвоенной привычке, положив ногу на ногу и небрежно играя своим *rinse-pez*, в самоуверенной позе сидел на своем втором стуле первого ряда» [там же].

Во время совещания присяжных Нехлюдов крайне взволнован, им все еще руководит страх за собственную репутацию. Когда решение начинает «склоняться к обвинению, он хотел возражать, но ему страшно было говорить за Маслову, — ему казалось, что все сейчас узнают его отношения к ней» [1, т. 32, с. 81]. Только он решается что-то сказать, как Петр Герасимович опережает его, выражая все то, что хотел сказать сам Нехлюдов. Тревожное возбуждение героя приводит к роковой для Катюши ошибке: «Все так устали, так запутались в спорах, что никто не догадался прибавить к ответу: *да, но без намерения лишить жизни.* // Нехлюдов был так взволнован, что и он не заметил этого. В этой форме ответы и были записаны и внесены в залу суда» [1, т. 32, с. 82].

Когда Нехлюдов осознает ошибку и понимает, каково будет решение суда в соответствии с ответами присяжных, в его душе на мгновение появляется «дурное чувство»: «Каторга же и Сибирь сразу уничтожали возможность всякого отношения к ней: недобитая птица перестала бы трепаться в ягдташе и напоминать о себе» [1, т. 32, с. 85]. Однако реакция Катюши на услышанный приговор моментально уничтожает это чувство: Нехлюдов решает во что бы то ни стало исправить ситуацию. Таким образом, «Нехлюдов покидает суд над “Любовью”, чтобы вступить на путь примирения, которое для него означает покаяние и спасение. Его грех против любви вернулся к нему, чтобы научить его любить» [51, с. 172].

После суда, используя свои знакомства, Нехлюдов добивается разрешения на свидания с Масловой. Во время первого свидания эффект неожиданности от

встречи с Нехлюдовым на минуту выталкивает Маслову из привычного образа мысли. Так, увидев, но не узнав его, Катюша видит в нем исключительно «богатого человека» и кокетливо улыбается. Но как только она начинает узнавать Нехлюдова, выражение ее лица резко меняется: улыбка исчезает, лоб начинает «страдальчески морщиться». Знакомое лицо Нехлюдова напоминает Масловой о той боли, которую она пережила из-за него и которую давно похоронила. Она старается закрыться от этих воспоминаний, что отражается в ее поведении: она отвечает на его вопросы односложно и «злобно», старается не встречаться взглядом с собеседником.

Минута слабости – и Маслова берет себя в руки, возвращаясь в русло «развратной жизни». Осознав, что соединять «теперь сидящего перед ней человека с тем юношей, которого она когда-то любила», «слишком больно», она заставляет себя видеть в нем только «выхоленного господина», одного «из тех людей, которые, когда им нужно было, пользовались такими существами, как она, и которыми такие существа, как она, должны были пользоваться как можно для себя выгоднее» [1, т. 32, с. 148-149]. В связи с этим на ее лицо возвращается пленительная улыбка. Зная, какое впечатление производит на мужчин, Маслова решает воспользоваться этим и просит у Нехлюдова денег. Когда Дмитрий достает бумажник, все ее внимание приковано поочередно к его руке, в которой зажата купюра, и к зрителю. Признания же Нехлюдова она слушает невнимательно, они для нее сейчас не имеют значения, ее душа пока закрыта для воспоминаний, не готова к пути воскресения. На речи Нехлюдова она лишь с насмешкой отвечает: «Чудно, что говорите» [1, т. 32, с. 150].

Видя это, Нехлюдов в какой-то момент сомневается: «Ведь это мертвая женщина», – проскакивает в его голове. Но он делает усилие над собой, и уже через мгновение Нехлюдов осознает, что «...ему должно разбудить ее духовно, что это страшно трудно; но самая трудность этого дела привлекала его» [1, т. 32, с. 150]. Однако Нехлюдов только в начале своего *духовного* пути: он «находится в состоянии умиления от своего решения покаяться перед Масловой, жениться на

ней. Он очарован своим поступком, готовностью жертвовать собой. Он еще пребывает в состоянии опьянения эгоизмом, восторга перед собственной добродетелью» [154, с. 124].

На второе свидание Маслова приходит очень возбужденной и раскованной. Нехлюдов обращает внимание на особенный эмоциональный подъем Катюши сразу, во время приветствия: «Здравствуйте, – сказала она нараспев и улыбаясь и сильно, не так, как тот раз, встряхнув его руку. // – Я вот привез вам подписать прошение, – сказал Нехлюдов, немного удивляясь на тот бойкий вид, с которым она нынче встретила его». В течение беседы возбуждение героини сохраняется: она постоянно улыбается, смеется, вертит головой. Маслова непринужденно просит Нехлюдова о помощи ее сокамерницам, используя искусство флирта: «Вы, голубчик, похлопочите, – сказала она, взглядывая на него, опуская глаза и улыбаясь» [1, т. 32, с. 165].

Когда Нехлюдов переходит к разъяснению своего намерения жениться на Катюше, чтобы «загладить свою вину» [там же], она реагирует крайне пылко. Сначала на лице ее отражается испуг, но он быстро сменяется злобой и недоумением: «– Это еще зачем понадобилось? – проговорила она, злобно хмурясь»; «Бога? Какого Бога? Вот вы бы тогда помнили Бога, – сказала она и, раскрыв рот, остановилась» [там же]. Только сейчас Нехлюдов чувствует запах вина и понимает причину разгоряченного поведения Масловой. Но Катюша уже слишком взволнована, чтобы остановиться. Она, охваченная яростью, кричит на Дмитрия, передразнивает его слова: «Я каторжная, а ты князь, и нечего тебе тут быть, – вскрикнула она, вся преображенная гневом, вырывая у него руку. – Ты мной хочешь спастись, – продолжала она, торопясь высказать всё, что поднялось в ее душе. – Ты мной в этой жизни услаждался, мной же хочешь и на том свете спастись! Противен ты мне, и очки твои, и жирная, поганая вся рожа твоя. Уйди, уйди ты! – закричала она, энергическим движением вскочив на ноги» [1, т. 32, с. 166]. Завершается диалог рыданиями Катюши: «– Что вы жениться хотите – не

будет этого никогда. Повешусь скорее! Вот вам. <...> И зачем я не умерла тогда? – прибавила она и заплакала жалобным плачем» [там же].

Итак, Нехлюдов напоминает Катюше о той боли, которую она тщательно прятала от самой себя. Именно с этого момента начинается в душе героини «мучительная работа», аналогичная той, которая уже происходит в душе Нехлюдова. Но Масловой тяжело жить с этой поднявшейся наружу болью, поэтому несколько дней подряд она пьет вино, чтобы хоть ненадолго продлить забвение, в котором привыкла жить. Для *духовного* становления Нехлюдова эта встреча также важна: только теперь он полностью осознает ужас от содеянного им. Это понимание порождает страх: «Прежде Нехлюдов играл своим чувством любования самого на себя, на свое раскаяние; теперь ему просто было страшно. Бросить ее – он чувствовал это – теперь он не мог, а между тем не мог себе представить, что выйдет из его отношений к ней» [1, т. 32, с. 167]. Таким образом, прозрение героев происходит посредством разных чувств. Катюша становится на путь *духовного* развития через боль, Нехлюдов – через страх.

После этой встречи страх Нехлюдова крепнет, даже перерастает в чувство отвращения к Катюше. От решения жениться на ней Дмитрий не отказывается, но это дается ему «тяжело и мучительно» [1, т. 32, с. 194]. В таком настроении герой идет на третье свидание с Масловой, но ее поведение в этот день кардинально меняет чувства Дмитрия.

Катюша ведет себя тихо, робко, просит прощение за пьяную вспышку гнева во время предыдущей встречи. В отношении же его решения жениться на ней Катюша продолжает стоять на своем. Интересно, что на вопрос Нехлюдова о причинах отказа Катюша отвечает «дрожащими губами» [там же]. Как известно, дрожание членов происходит вследствие страха. В данной ситуации Катюша боится не за себя, а за Нехлюдова: она убеждена, что брак с ней сделает несчастным Дмитрия, к которому у нее уже возрождается прежняя любовь. Он не понимает мотивов героини, но чувствует положительные изменения: «Нехлюдов чувствовал, что в этом отказе ее была ненависть к нему, непрощенная обида, но

было что-то и другое – хорошее и важное. Это в совершенно спокойном состоянии подтверждение своего прежнего отказа сразу уничтожило в душе Нехлюдова все его сомнения и вернуло его к прежнему серьезному, торжественному и умиленному состоянию» [там же].

Итак, «первая половина романа завершается торжеством взаимного прощения. И Нехлюдов, и Маслова видят часть своей вины и просят прощения. Их мотивы могут показаться подозрительными, их ощущение собственного греха – неуверенным, решения, принятые относительно будущего, – неокончательными, но каждый сделал шаг навстречу другому; каждый, пусть всего лишь на мгновение, перестал видеть в другом нечто раз и навсегда заданное: Нехлюдов в Масловой “мертвую женщину”, а Маслова в Нехлюдове – “богатого человека”. Как только они перестают судить друг друга и признаются хотя бы частично в собственной вине, они приближаются к примирению» [51, с. 175].

Впоследствии Катюша поступает так, как того желает Дмитрий: соглашается перейти служанкой в больницу, отказывается от вина. «Мучительная» душевная работа вкупе с изменившимися условиями жизни меняет и умонастроение героини. При следующей встрече Нехлюдов сразу отмечает перемену: «Но нынче она была совсем другая, в выражении лица ее было что-то новое: сдержанное, застенчивое и, как показалось Нехлюдову, недоброжелательное к нему» [1, т. 32, с. 242]. Катюша впервые за долгое время чувствует радость жизни и надежду на светлое будущее. Теперь она лишь формально отказывается от решения Нехлюдова следовать за ней, тогда как в глубине души радуется его намерению. Более того, теперь она сама при каждой встрече ждет подтверждения этому.

Так, во время разговора с Нехлюдовым Маслова невербальными сигналами намекает на вопрос о том, не отказывается ли Дмитрий от своего решения следовать за ней. Когда Нехлюдов подтверждает свое намерение, лицо Катюши сияет от радости, хотя она пытается скрыть свои эмоции: «Но она сказала совсем не то, что говорили ее глаза. // – Это вы напрасно говорите, – сказала она. // – Я

говорю, чтобы вы знали. // – Про это всё сказано, и говорить нечего, – сказала она, с трудом удерживая улыбку». В палате Катюша не может больше сдерживать свою радость, закатываясь «громким и заразительным смехом» [1, т. 32, с. 244] вместе с детьми. Позднее, после дежурства, смотря на фотокарточку, которую дал ей Нехлюдов, героиня полностью погружается в мысли о себе такой, «какой она была изображена на ней» [1, т. 32, с. 245], и мечтает о счастье для себя в прошлом и в будущем. Однако соседка по комнате своими вопросами возвращает Маслову в реальность, напоминая, кто она есть теперь. Катюша наконец осознает весь ужас того, что произошло за последние годы, в результате чего возникает жалость к себе и злость к Нехлюдову.

Вернувшись из Петербурга, Нехлюдов идет в острожную больницу, где работает Катюша, чтобы рассказать о неудаче в Сенате. Перед встречей Нехлюдов находится в спокойном, уравновешенном состоянии. Он мысленно уже смирился с поездкой в Сибирь и в определенной степени не стремится к успеху в прошении на Высочайшее имя: «...ему трудно было себе представить, как бы он устроил свою жизнь и жизнь Масловой, если бы ее оправдали» [1, т. 32, с. 304]. Известие о том, что Катюшу снова перевели в острог за «шашни» с фельдшером, выбивает Нехлюдова из равновесия. За пару минут он проходит путь от отчаяния и сомнения к твердой решимости не отступать от своего намерения, которая отражается в его походке: «“Совесь же моя требует жертвы своей свободой для искупления моего греха, и решение мое жениться на ней, хотя и фиктивным браком, и пойти за ней, куда бы ее ни послали, остается неизменным”, с злым упрямством сказал он себе и, выйдя из больницы, решительным шагом направился к большим воротам острога» [1, т. 32, с. 305]. Несмотря на принятое решение, Нехлюдов не в состоянии относиться к Катюше, как прежде. Он встречает ее с «холодным, злым лицом» [1, т. 32, с. 306], во время приветствия он не подает ей руки, не смотрит на нее: он испытывает раздражение, отвращение к ней. Так, сам того не осознавая, Нехлюдов снова судит Катюшу.

Маслова же не виновата в этой истории, но она не оправдывается перед Нехлюдовым, так как видит настрой Дмитрия и думает, что он больше не поверит ей. Катюша разговаривает с Нехлюдовым «странным голосом, точно она задыхалась» [1, т. 32, с. 307], что вызвано сдерживаемыми рыданиями. Героиня расстроена, потому что Нехлюдов не видит изменений, произошедших в ней. «Она “пролила слезу” по любви, которую она испытывает к Нехлюдову, но которой, по мнению Масловой, он не испытывает к ней: ведь он ее судит. <...> Его любовь ущербна из-за того, что он продолжает судить другого» [51, с. 179].

Однако горе Катюши в конечном счете не оставляет Нехлюдова равнодушным. Пожалев Катюшу, Дмитрий говорит ей, что в любом случае он не изменит своего решения и будет следовать за ней. Вербальный ответ героини здесь снова не соответствует ее мимике: «– Напрасно, – поспешно перебила она его и вся рассияла» [1, т. 32, с. 308]. Катюша рада решению Нехлюдова, отказ ее мотивирован несколькими вещами: во-первых, ее любовь к нему, мысли о его счастье; во-вторых, «ей хотелось повторить те гордые слова, которые она раз сказала ему» [1, т. 32, с. 309].

Таким образом, к концу диалога между Нехлюдовым и Катюшей снова устанавливается взаимопонимание: Нехлюдов покидает острог, «испытывая никогда прежде не испытанное чувство тихой радости, спокойствия и любви ко всем людям» [1, т. 32, с. 308]. Однако, как отмечает В.Б. Ремизов, «...возникший контакт не отменяет различий в их жизненных взглядах. Героями пройден путь непримиримых разногласий, но их отношения еще не достигли равноправного общения» [1, т. 32, с. 133].

Следующая встреча героев снова происходит посредством окна. Катюша в поезде с арестантами, Нехлюдов подходит к окну и зовет ее для разговора. *Духовный* рост героев определяет характер общения. Если первые две встречи, сопряженные с мотивом окна, можно охарактеризовать как разрушающее (*животное*) общение и отсутствие общения соответственно, то в этот раз происходит полноценный диалог. Во время разговора Катюша пребывает в

радостном настроении, на ее лице постоянно присутствует улыбка. Героиня рада тому, что Нехлюдов сдерживает свое обещание и следует за ней, хотя и сейчас ждет подтверждения этому: «– А вы разве едете? – как будто не зная этого, сказала Маслова, радостно взглянув на Нехлюдова. // – Еду с следующим поездом» [1, т. 32, с. 342]. В связи с этой радостью, Катюша забывает о бытовых вещах, не просит ничего для себя, даже о необходимости воды ей напоминают соседки. Остальные ее просьбы и вовсе касаются других людей: рожавшей женщины и Федосьи, что ярко контрастирует с первой встречей героев после суда, когда Маслова просила денег себе на вино и совершенно не слушала Нехлюдова.

Внутренние изменения героини приводят и к внешним: «Она похудела, загорела, как будто постарела <...> и ни в одежде, ни в прическе, ни в обращении не было уже прежних признаков кокетства», что вызывало в душе Нехлюдова «радостное чувство» [1, т. 32, с. 372]. Эволюционирует и чувство Нехлюдова к Катюше: «Он испытывал теперь к ней чувство, никогда не испытанное им прежде. Чувство это не имело ничего общего ни с первым поэтическим увлечением, ни еще менее с тем чувственным влюблением, которое он испытывал потом, ни даже с тем чувством сознания исполненного долга, соединенного с самолюбованием, с которым он после суда решил жениться на ней. Чувство это было то самое простое чувство жалости и умиления» [там же]. Интересно, что чувство это выросло, окрепло и приобрело другие масштабы: «О чем бы он ни думал теперь, что бы ни делал, общее настроение его было это чувство жалости и умиления не только к ней, но ко всем людям» [там же]. Таким образом, взаимоотношения с Катюшей возрождают *духовное* начало Нехлюдова, меняют его отношение к жизни и ко всем людям.

Во время следующей встречи, в тюрьме, Нехлюдов узнает от Симонсона о намерении последнего жениться на Катюше и спрашивает Катюшу о ее решении, чем вызывает недовольство. Маслова с самого начала отказывалась от брака с Нехлюдовым, но сам факт его следования за ней приносил ей радость, а

окончательное решение и разлука откладывались на неопределенный срок. Теперь же необходимо принимать решение, но согласие на жизнь с Симонсоном автоматически означает полный разрыв с Нехлюдовым, что вызывает страдание Катюши: «Лицо ее вдруг сморщилось, выражая страдание. Она ничего не сказала и только опустила глаза» [1, т. 32, с. 407]. Опущенный взгляд означает нежелание разговаривать на данную тему. Продолжение разговора усиливает ее страдание, которое отражается во взгляде, маркированном определением «странный»: «Ах, что это? Зачем? – проговорила она и тем странным, всегда особенно сильно действующим на Нехлюдова, косящим взглядом посмотрела ему в глаза. Несколько секунд они молча смотрели в глаза друг друга. И взгляд этот многое сказал и тому и другому» [там же]. В итоге Катюша прекращает разговор и выходит из камеры.

Отдельно хотелось бы сказать о «чуть косящем» взгляде Катюши. Традиционно косоглазие трактуется как знак демонической, *дьявольской* природы. Однако в ситуации с толстовской героиней данное правило не работает: Катюша определенно симпатична автору, который сочувствует ее сложной судьбе. Стоит обратить внимание на тот факт, что «косящий взгляд» Катюши практически всегда поддержан в тексте романа иными определениями, которые и представляются нам более значимыми. В начале романа «косящие глаза» героини называются «наивными» или «чистыми», «девственными»: «...особенность эта, милая, исключительная особенность, была в этом лице, в губах, в немного косивших глазах и, главное, в этом наивном, улыбающемся взгляде» [1, т. 32, с. 32]; «...наивные, чуть косившие черные глаза» [1, т. 32, с. 52]; «... глядя ему прямо в глаза своими покорными, девственными, любящими, чуть-чуть косящими глазами» [1, т. 32, с. 57]. Действительно, в начале романа Катюша чиста и невинна, а отчасти и наивна: она влюблена в Нехлюдова, от которого, казалось бы, ничего не ждет, однако она, беременная, все же наивно бежит за вагоном поезда, в котором едет ничего не подозревающий возлюбленный. И даже в сцене суда она тоже наивна: она ждет от людей (свидетелей, подсудимых) и от суда

честности, искренности и крайне возмущается, когда видит обратное. Таким образом, «косящий взгляд» девушки скорее становится знаком наивности, а не *дьявольской* природы. Отрицательная семантика в описании взгляда Масловой отмечается лишь во время первой встречи героев после суда, когда арестантка просит у Нехлюдова денег: «“Ведь это мертвая женщина”, – думал он, глядя на это когда-то милое, теперь оскверненное пухлое лицо с блестящим нехорошим блеском черных косящих глаз, следящих за зрителем и его рукою с зажатой бумажкой» [1, т. 32, с. 149]. В это время Маслова пребывает во власти «животного человека», отсюда и «нехороший блеск» ее глаз. В конце же романа «косящий взгляд», по нашему мнению, становится символом тайны. Катюша остается для Нехлюдова загадкой; в конечном счете она оставляет его, ускользая, как и ее ускользающий взгляд: «...черные косящие глаза остановились и на его лице и мимо него» [1, т. 32, с. 243].

Перед последней встречей с Катюшей Нехлюдов обедает у генерала. После длительного перерыва он снова попадает в роскошную обстановку богатых людей, и ему это нравится. Нехлюдов восхищается «благовоспитанными людьми», которые присутствуют на обеде, получает удовольствие от «легкости и приятности» общения с ними, от «красивой обстановки» и «вкусной пищи» [1, т. 32, с. 427]. Так, незадолго до последнего свидания с Катюшей Нехлюдов «утрачивает критерий истины» [154, с. 140].

В связи с этим, увидев Катюшу, он испытывает «тяжелое чувство»: «“Я жить хочу, хочу семью, детей, хочу человеческой жизни” мелькнуло у него в голове в то время, как она быстрыми шагами, не поднимая глаз, входила в комнату» [1, т. 32, с. 431]. Но это длится считанные минуты: как только Катюша озвучивает то, о чем думает сам Нехлюдов, ему становится стыдно, отчего его лицо краснеет, и жалко той жизни, которую он теряет с ней.

Катюша во время беседы с Нехлюдовым сильно волнуется, что отражается на ее поведении: «Она краснела и бледнела, пальцы ее судорожно крутили края кофты, и то взглядывала на него, то опускала глаза» [там же]. Героиня тоже не

отступает от своего намерения: она отказывается от жертвы Нехлюдова и решает остаться с Симонсоном. Катюша надевает *маску*, чтобы скрыть свои истинные чувства, говорит «сурово и неприятно» и «быстро, отчетливо», будто подготовленную и заученную речь. Кроме того, она перебивает Нехлюдова, словно боится что-то забыть сказать или чтобы Дмитрий не сказал лишнего.

Катюша пытается руководить своей мимикой, чтобы привести в соответствие свое вербальное и невербальное поведение. Однако выражение лица все же выдает истинные чувства героини. Первым намеком становится «странная улыбка» Катюши. В романе такое определение улыбки встречается в описании «бескровного ребеночка», которого Нехлюдов видит в деревне: он «странно улыбался всем своим старческим личиком <...> Нехлюдов знал, что это была улыбка страдания» [1, т. 32, с. 216]. Данное определение также отсылает к «странным звукам» Позднышева и Нехлюдова, которые напоминают сдержанные рыдания. У Катюши, помимо улыбки, в этом анализируемом эпизоде и в сцене суда странным становится взгляд. Все это говорит о страданиях героини. И, если поначалу Нехлюдов сомневается, почему Катюша отказывает ему и отдает предпочтение Симонсону, то к концу диалога, когда она говорит «простите» вместо «прощайте», улыбка ее становится «жалостной» и в глазах выступают слезы, герой понимает: «Она любила его и думала, что, связав себя с ним, она испортит его жизнь, а, уходя с Симонсоном, освобождала его и теперь радовалась тому, что исполнила то, что хотела, и вместе с тем страдала, расставаясь с ним» [1, т. 32, с. 433].

Таким образом, «пройдя через цепь страданий, став на путь восстановления в себе духовного “я”, оставив в прошлом чувство неприязни по отношению друг к другу, герои открывают для себя подлинный смысл общения» [154, с. 142]. Если, став на *ложный* путь, Нехлюдов и Малова стремились к удовлетворению собственных желаний, к материальному благу, то сейчас они достигли нового *духовного* уровня. Каждый из героев готов пожертвовать своим счастьем ради блага другого. Нехлюдов готов следовать за ней, чтобы облегчить ее участь и

искупить свою вину перед ней. Катюша же отказывается от жизни с ним ради его блага. Окончательное «воскресение» Нехлюдова произойдет чуть позже, когда он, растерянный отказом Катюши, возьмется за чтение Евангелия. Однако уже сейчас «каждый из них – развитая, цельная личность, способная творчески воспринимать жизнь, могущая должным образом воспользоваться правом выбора, видящая цель своей жизни в служении людям, готовая отказаться от своего счастья, если оно повлечет за собой страдания других людей» [154, с. 142-143].

Итак, и Дмитрий Нехлюдов, и Катюша Маслова проходят определенные стадии духовного развития: 1. Жизнь в гармонии с собой и миром. Это период детства и юности, когда герои чисты, невинны, наполнены радостью жизни. Данный этап человеческой жизни приравнивается, по Толстому, к *природному* существованию животного мира. 2. Падение. В это время происходит борьба между «животным человеком» и «духовным существом» в душах героев, в результате которой побеждает первый, так как герои поддаются соблазну. 3. Отрицание. Нехлюдов и Маслова живут *животной* жизнью, заглушив голос *духовного я*. Они намеренно не думают и не вспоминают о прошлой жизни, потому что в глубине души осознают разрушительность нынешнего существования. 4. Внутренний конфликт. Встреча Масловой и Нехлюдова на суде пробуждает в них «духовное существо», но герои по привычке пытаются заглушить, скрыть его голос. 5. Воскресение. Персонажи становятся на путь переосмысления своей жизни, на путь воскресения.

Чтобы реалистично описать переход героев от одной стадии к другой, Толстой, как мощный психолог, использует невербальный уровень текста. Интересно, что несоответствие словесного / телесного или внешнего / внутреннего Масловой и Нехлюдова отмечается в кризисные периоды: второй и четвертый. Например, когда Катюша поддается соблазну, формально она отказывает Дмитрию, но ее тело говорит обратное. Другой пример: во время суда в душе Нехлюдова происходит эмоциональный всплеск, «духовное существо» начинает заявлять о себе, внешне же герой сохраняет спокойствие, намеренно

принимая расслабленную позу. Другими словами, конфликт внутреннего и внешнего у главных героев романа связан с сильнейшими эмоциональными переживаниями, в отличие от чиновников и людей светского общества, для которых *маска* – это норма жизни, привычка. Подводя итог, скажем, что анализ жестов и мимики персонажей позволят проследить, как Толстой раскрывает психологию человека, находящего в разных состояниях.

Заключение

Изучение художественной антропологии Толстого в русле невербальной семиотики позволяет углубить ее понимание. В соответствии с авторской триадой бытия: *природное – животное – духовное / человеческое* персонажи делятся на три типа. Герои *природной* жизни – это дети и мужики, они, по сути, и есть часть природы. Эти персонажи живут правильной жизнью бессознательно. К *животному* типу относятся персонажи, идущие *ложным* путем, которые живут, не задумываясь о *духовной* составляющей жизни, наслаждаясь телесными эгоистическими радостями. Такого рода персонажи могут прийти к просветлению только перед лицом смерти: во время болезни или другой критической ситуации. Третий тип – герои ищущие, которые имеют потенцию к *духовному* росту, способные стать на путь воскресения.

Интересно, что *природное* и *животное* существование – этапы развития *духовного* человека. Период детства человека – это всегда *природная* жизнь, молодость же зачастую характеризуется властью *животного* человека. Разгульная жизнь молодых людей не всегда подвергается критике Толстого, при условии, что этот период имеет определенные временные рамки. Так, молодой Серпуховской описан Толстым с определенной долей симпатии, хотя герой ведет праздный образ жизни. Отрицательной оценке подвергаются персонажи, остановившиеся на этом этапе развития, продолжающие вести *ложный* образ жизни на протяжении всего времени. Герои, способные к *духовному* росту, переживая такой этап, в определенный момент должны остановиться, осознать *ложность* выбранного пути и стать на путь *истинный*, усилием воли усмиряя *животного* человека в своей душе.

Кажущееся противоречивым наделение внешней *легкостью*, выраженной в легкости движений, походки, как персонажей *природного*, так и *животного* типов, в русле логики Толстого не является таковым. Хотя *природное*

существование персонажей является естественным и правильным, оно, по мысли Толстого, все же не является *истинным*, потому что герои данного типа живут неосознанно, в то время как *истинная* жизнь начинается с рождением разумного сознания. Таким образом, и те, и другие персонажи остановились в своем развитии на разных этапах, и те, и другие живут *легко*. Однако *легкость* *природных* героев обусловлена верой, глубинным бессознательным пониманием жизни, что оценивается положительно, тогда как *легкость* персонажей *животной* жизни несет в себе отрицательную семантику, отражая их легкомыслие. Трансформация мотива *легкости* с положительного в повестях на отрицательный в романе связан, на наш взгляд, со смещением акцентов. В повестях «Смерть Ивана Ильича» и «Хозяин и работник» Толстой демонстрирует, как герои *природного* типа (Герасим, Никита) могут положительно повлиять на героев *животного* существования (Иван Ильич, Василий Брехунов), подталкивая их на путь прозрения. В «Воскресении» же делается акцент на персонажах, живущих по *ложным* принципам, на их пугающем количестве. Мотив *легкости* позволяет сделать акцент на той или иной группе героев.

Мотив *игры* в художественных текстах и в публицистических раскрывается по-разному. В религиозно-философских трудах («О жизни», «Царство божие внутри нас») Толстой напрямую сравнивает жизнь с *игрой*, размышляя о лицемерии общества: «Смотреть на всю эту игру жизни можно, пока не скучно. А скучно, – можно уйти, убить себя» [1, т. 26, с. 382]; «Всеобщее лицемерие, вошедшее в плоть и кровь всех сословий нашего времени, дошло до таких пределов, что ничто уже в этом роде никого уже не возмущает. Недаром гипокритство значит актерство, и притворяться – играть роль можно всякую» [1, т. 28, с. 270]. В художественных же текстах такое сравнение зачастую выражено не прямо, а косвенно: действие постоянно развивается на фоне *игры* – карточной, музыкальной, театральной; лишь в романе «Воскресение» появляется более прямое сопоставление, выраженное вербально. Вероятно, это связано с усилением мотива *ложной* жизни в романе, который приобретает тотальный характер: *ложь*

пронизывает все сферы человеческой жизни, в связи с чем и говорится об *игровом* поведении более открыто.

Отметим, что при сравнении повестей 1880-1890-х годов и романа «Воскресение» обнаруживается обилие жестов в романе и относительная скудость их в повестях. На наш взгляд, это обусловлено усилением психологизма в романе по сравнению с повестями. Если в повестях затрагивается одна тема, к примеру, в «Смерти Ивана Ильича» и «Хозяине и работнике» – прозрение героев *животного* типа перед смертью, в «Отце Сергии» и «Дьяволе» – борьба со *зверем / дьяволом* в собственной душе, то в романе у Толстого очень много целей. Писатель стремится показать сущность людей, живущих по принципам *ложной* жизни, разоблачить *игровое* поведение светского общества, продемонстрировать отсутствие *духовной* составляющей в ритуальных действиях, проследить путь воскресения *духовного* человека. Роман более сложен, глубок, поэтому Толстому необходимо большое количество невербальных сигналов, создающих эффект жизнеподобия, иллюстрирующих несоответствие вербального и невербального, внешнего и внутреннего, раскрывающих мотивы тех или иных поступков героев.

Таким образом, в произведениях Толстого 1880-1890-х годов центральное место занимают вопросы о сущности человека, о смысле жизни. В творчестве данного периода складывается авторская антропология, подкрепленная на невербальном уровне. Интересным представляется анализ в данном русле последующих произведений писателя: меняется ли точка зрения Толстого на человека или остается прежней.

Библиографический список

Источники

1. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.-Л., 1928-1958. – Т. 1 (1935); Т. 2 (1935); Т. 3 (1935); Т. 5 (1935); Т. 6 (1936); Т. 9 (1937); Т. 10 (1938); Т. 12 (1940); Т. 18 (1934); Т. 19 (1935); Т. 20 (1939); Т. 23 (1957); Т. 25 (1937); Т. 26 (1936); Т. 27 (1936); Т. 28 (1957); Т. 29 (1954); Т. 31 (1954); Т. 32 (1936); Т. 39 (1958); Т. 45 (1936); Т. 48 (1952); Т. 53 (1953); Т. 54 (1935); Т. 57 (1952); Т. 61 (1953); Т. 85 (1935).

Научно-критическая литература

2. Алексеева, Г. В. Американские диалоги Льва Толстого / Г. В. Алексеева. – Тула : Издательский Дом «Ясная Поляна», 2010. – 253 с.
3. Алексеева, Г. В. Британская и американская пресса об уходе и смерти Льва Толстого (по материалам фондов Дома Л. Н. Толстого) / Г. В. Алексеева // Лев Толстой в Иерусалиме : Материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея». – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 15-26.
4. Амирханян, А. М. Христианский контекст добродетели в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / А. М. Амирханян // Альманах современной науки и образования. – 2008. – № 2-3. – С. 9-14.
5. Андреева, В. Г. О нескольких центральных антитезах в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / В. Г. Андреева // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – Т. 18. – № 4. – С. 114-117.

6. Аркадьев, П. М. Части тела и их функции / П. М. Аркадьев, Г. Е. Крейдлин // Слово и язык. Сборник статей к 80-летию акад. Ю. Д. Апресяна. – М. : Языки славянских культур, 2011. – С. 41-53.
7. Афанасьев, А. Н. Древо жизни / А. Н. Афанасьев. – М. : Современник, 1982. – 464 с.
8. Бабаев, Э. Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 198 с.
9. Бабаев, Э. Г. «Анна Каренина» Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. – М. : Худож. лит., 1978. – 160 с.
10. Бабаева, Н. О. Повествование в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» (драматургический принцип) / Н. О. Бабаева // Толстовский сборник – 2003. Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации : Материалы XXIX Международных Толстовских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I : Литературоведение и лингвистика. – Тула, 2003. – С. 95-103.
11. Барабаш, О. В. Художественная антитеза в романе «Анна Каренина» / О. В. Барабаш // Яснополянский сборник – 2008 : Статьи, материалы, публикации. – 2008. – С. 119-127.
12. Бахтин, М. М. Предисловие. Драматические произведения Л. Толстого / М. М. Бахтин // Л.Н. Толстой : pro et contra. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 747-756.
13. Бахтин, М. М. Статьи о Льве Толстом / М. М. Бахтин // Дон. – 1988. – № 10. – С. 160-172.
14. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
15. Бахтина, О. Н. Проблема житийного канона в повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» / О. Н. Бахтина // Лев Толстой и время. – 2010. – С. 35-39.
16. Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.
17. Берман, Б. И. Сокровенный Толстой / Б. И. Берман. – М. : Гендальф, 1992. – 206 с.

18. Бирах, А. Психология мимики / А. Бирах. – М. : Информационный центр психологической культуры, 2000. – 172 с.
19. Биркенбил, В. Язык интонации, мимики, жестов / В. Биркенбил. – СПб. : Питер Пресс, 1997. – 224 с.
20. Брылина, И. В. Пол как исток жизни : В. В. Розанов, Л. Н. Толстой, М. И. Цветаева / И. В. Брылина // Известия Томского политехнического университета. – 2007. – Т. 311. – № 7. – С. 98-103.
21. Буркова, С. С. Жест в прозе Л. Н. Андреева конца 1890-х – 1900-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Буркова Светлана Сергеевна. – Воронеж, 2013. – 21 с.
22. Бурсов, Б. И. Национальное своеобразие русской литературы / Б. И. Бурсов. – Л. : Сов. пис., 1964. – 186 с.
23. Вайман, С. Т. Драматический диалог / С. Т. Вайман. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 205 с.
24. Варламова, Ю. В. Анализ функционального взаимодействия вербальных и невербальных компонентов в директивном речевом акте «Приказ» / Ю. В. Варламова // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 3. – С. 47-51.
25. Варламова, Ю. В. Функции жестов касания в директивных речевых актах / Ю. В. Варламова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 96. – С. 194-198.
26. Васильев, С. А. «...Одно из самых светлых и сильных воспоминаний» (образ пасхального богослужения в романе Л. Н. Толстого «Воскресение») / С. А. Васильев // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия : Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2016. – № 2 (22). – С. 18-24.
27. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицкая. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 780 с.

28. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание. / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
29. Вельховер, Е. Тайные знаки лица / Е. Вельховер, Б. Вершинин. – М. : Локид-Пресс, 2002. – 320 с.
30. Виноградов, В. В. О языке Толстого (50-60-е годы) / В. В. Виноградов // Литературное наследство. – М., 1939. – Т. 35/36. – С. 117-220.
31. Витт, В. О. Из истории русского коннозаводства / В. О. Витт. – М. : Государственное издательство сельскохозяйственной литературы, 1952. – 359 с.
32. Волощук, М. Б. Повторы эпитетных структур в повести Л. Толстого «Холстомер» / М. Б. Волощук // Яснополянский сборник : 2012 : Статьи, материалы, публикации. – Тула, 2012. – С. 234-244.
33. Выготский, Л. С. Мышление и речь. Избранные психологические исследования / Л. С. Выготский. – М. : АПН РСФСР, 1963. – 350 с.
34. Галаган, Г. Я. Л. Толстой : художественно-эстетические искания / Г. Я. Галаган. – Л. : Наука, 1981. – 174 с.
35. Гарин, И. И. Неизвестный Толстой / И. И. Гарин. – Харьков : СП «Фолио», 1993. – 238 с.
36. Герасименко, И. Е. Гендерно маркированные метафоры в повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» / И. Е. Герасименко // Толстовский сборник – 2008. Л. Н. Толстой – это целый мир : Материалы XXXI Междунар. Толстовских чтений, посвященных 180-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I. – Тула, 2008. – С. 17-22.
37. Герасименко, И. Е. Гендерные модели в текстах русской культуры (на примере романа А. А. Пушкина «Евгений Онегин» и повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната») / И. Е. Герасименко // Исследовательский потенциал молодых ученых : взгляд в будущее. Сборник материалов VIII Всероссийской научно-практической конференции аспирантов, соискателей, молодых ученых и магистрантов. – 2012. – С. 37-40.

38. Герасименко, И. Е. Лингвистическая репрезентация патриархатных представлений о женщине в повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» / И. Е. Герасименко // Наследие Л. Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки. Материалы XXXIV Международных Толстовских чтений. – Тула, 2014. – С. 95-98.
39. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : INTRADA, 1999. – 413 с.
40. Гладышев, А. К. Интерпретация мотива смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» / А. К. Гладышев // Уральский филологический вестник. Серия : Драфт : Молодая наука. – Екатеринбург, 2013. – № 5. – С. 53-63.
41. Гнюсова, И. Ф. Джордж Элиот и Л. Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение») / И. Ф. Гнюсова // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 356. – С. 15-22.
42. Голубева, Л. Н. Художественное завещание Л. Н. Толстого – концепция неистребимости жизни (по повести «Смерть Ивана Ильича») / Л. Н. Голубева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 1 (7). – С. 64-67.
43. Горелов, И. Н. Невербальные компоненты коммуникации / И. Н. Горелов. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 109 с.
44. Гришко, С. В. Гендерный дискурс повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» и романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» / С. В. Гришко // Толстовский сборник – 2008. Л. Н. Толстой – это целый мир : Материалы XXXI Междунар. Толстовских чтений, посвященных 180-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I. – Тула, 2008. – С. 113-116.
45. Гродецкая, А. Г. «Совершенно исключительные трудности» (о текстологии «Воскресения») / А. Г. Гродецкая // Яснополянский сборник : 2012 : Статьи, материалы, публикации. – Тула, 2012. – С. 348-363.

46. Гродецкая, А. Г. Ответы предания : жития святых в духовном поиске Льва Толстого / А. Г. Гродецкая. – СПб. : Наука, 2000. – 263 с.
47. Гудзий, Н. К. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» / Н. К. Гудзий, Е. А. Маймин // Толстой Л. Н. Воскресение. – М. : Наука, 1964. – С. 483-545.
48. Гузаевская, С. Н. «Отец Сергей» и дискурс чуда в поэтике Л. Н. Толстого / С. Н. Гузаевская // Человек.ru. – 2010. – Т. 6. – С. 155-160.
49. Гусев, Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828-1890 / Н. Н. Гусев. – М. : Гослитиздат, 1938. – 837 с.
50. Гусейнов, А. А. Чем был обусловлен и в чем заключался духовный переворот Льва Николаевича Толстого? / А. А. Гусейнов // Философский журнал. – 2015. – Т. 8. – № 4. – С. 5-14.
51. Густафсон, Р. Ф. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Л. Толстого / Р. Ф. Густафсон. – СПб. : Академ. проект, 2003. – 480 с.
52. Дарвин, Ч. О выражении эмоций у человека и животных / Ч. Дарвин. – СПб. : Питер, 2001. – 384 с.
53. Дмитриева, Ю. В. Особенности вербального выражения мимики и жестов в английском, немецком и русском языках / Ю. В. Дмитриева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2011. – № 8. – С. 200-210.
54. Днепров, В. Д. Изобразительная сила толстовской прозы / В. Д. Днепров // В мире Толстого : сборник статей. – М., 1978. – С. 53-103.
55. Днепров, В. Д. Искусство человековедения. Из художественного опыта Льва Толстого / В. Д. Днепров. – Л. : Сов. пис., 1985. – 287 с.
56. Добробабина, О. Ю. Повесть Л. Н. Толстого «Отец Сергей» : трансформация житийного жанрового канона / О. Ю. Добробабина // Вестник Днепропетровского университета им. Альфреда Нобеля. Серия : Филологические науки. – 2013. – № 2 (6). – С. 202-211.

57. Донсков, А. «Драматическое присутствие» в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» / А. Донсков // Русская литература. – СПб., 1993. – № 3. – С. 146-153.
58. Дудина, М. Н. Гендерные проблемы как «пучина заблуждения» героев повести «Крейцера соната» / М. Н. Дудина // Л. Н. Толстой в движении эпох : философские и религиозно-нравственные аспекты наследия мыслителя и художника. Материалы международного Толстовского форума, посвященного 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого. – В 2 ч. Ч. I. – М., 2011. – С. 195-204.
59. Еремин, М. П. Подробности и смысл целого. Из наблюдений над текстом повести «Смерть Ивана Ильича» / М. П. Еремин // В мире Толстого. – М., 1978. – С. 221-247.
60. Ефимова, Е. В. Семантика лексемы «Любовь» в повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» / Е. В. Ефимова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – № 2 (87). – С. 124-127.
61. Жданов, В. А. Любовь в жизни Льва Толстого / В. А. Жданов. – М. : Захаров, 2005. – 448 с.
62. Жданов, В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению» / В. А. Жданов. – М. : Книга, 1967. – 280 с.
63. Жданов, В. А. Последние книги Л. Н. Толстого. Замыслы и свершения / В. А. Жданов. – М. : Книга, 1971. – 256 с.
64. Жуков, Е. А. Хозяин – работник? (по мотивам произведений Толстого) / Е. А. Жуков // Л. Н. Толстой в движении эпох : философские и религиозно-нравственные аспекты наследия мыслителя и художника. Материалы международного Толстовского форума, посвященного 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого. – В 2 ч. Ч. I. – М., 2011. – С. 205-209.

65. Журина, О. В. Роман «Воскресение» в контексте творчества позднего Л. Н. Толстого : модель мира и ее воплощение : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Журина Ольга Викторовна. – СПб., 2003. – 23 с.
66. Завершинская, Е. А. Словесный и телесный дискурсы в романах Г. Флобера «Мадам Бовари» и Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Завершинская Елена Александровна. – Тверь, 2011. – 19 с.
67. Захаркин, Н. А. Молитвенная как игра в творчестве Л. Н. Толстого (на примере рассказа «Отец Сергей») / Н. А. Захаркин // Вестник Брянского государственного университета. – 2012. – № 2-2. – С. 132-135.
68. Изард, К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. – СПб. : Питер, 1999. – 464 с.
69. Ильин, В. Н. Миросозерцание графа Льва Николаевича Толстого / В. Н. Ильин. – СПб. : Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – 478 с.
70. Исакова, Е. М. Внутреннеречевые высказывания, содержащие описание психического состояния персонажей / Е. М. Исакова // Личность. Культура. Общество. – 2010. – Т. 12. – Вып. 1 (№ 53-54). – С. 291-296.
71. Кавацца, А. Внутренняя речь в рассказе Толстого «Хозяин и работник» / А. Кавацца // Яснополянский сборник : 2012 : Статьи, материалы, публикации. – Тула, 2012. – С. 245-257.
72. Каменева, М. Ю. Молчание и слово в эстетической концепции Л. Н. Толстого (на примере романа-эпопеи «Война и мир») / М. Ю. Каменева // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2009. – № 3. – С. 33-39.
73. Каменева, М. Ю. Слово-смысловое, засловесное молчание и противопоставленное им слово-пустословие в нравственном учении Л. Н. Толстого / М. Ю. Каменева // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2010. – № 4. – С. 127-133.
74. Кириченко, О. А. Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина». Библиейские цитаты как средство выражения авторской идеи : автореф. дис. ... канд.

- филол. наук : 10.01.01 / Кириченко Оксана Алексеевна. – Ульяновск, 2008. – 26 с.
75. Козеренко, А. Д. Жестовые идиомы и жесты : типы соответствий / А. Д. Козеренко // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Материалы ежегодной Международной конференции. – 2011. – С. 325-333.
76. Колмаков, Б. И. «Крейцерова соната» Л. Н. Толстого в критической оценке архиепископа Никанора (А. И. Бровковича) / Б. И. Колмаков // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2013. – Т. 155. – Кн. 2. – С. 104-120.
77. Кондаков, Б. В. «Этическое пространство» русской литературы 1880-х гг. / Б. В. Кондаков // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2010. – № 4(1). – С. 95-103.
78. Костанян, А. Повествователь в повести «Смерть Ивана Ильича» / А. Костанян // Лев Толстой и мировая литература : Материалы VI Международной научной конференции, проходившей в Ясной Поляне 11-15 августа 2008 г. – Тула, 2010. – С. 253-258.
79. Кочешкова, Л. Е. Повесть «Отец Сергей» и «Соединение и перевод четырех Евангелий» Л. Н. Толстого : система ключевых слов как основа художественной целостности / Л. Е. Кочешкова // Яснополянский сборник : 2012 : Статьи, материалы, публикации. – Тула, 2012. – С. 332-347.
80. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика : Язык тела и естественный язык / Г. Е. Крейдлин. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 592 с.
81. Крейдлин, Г. Е. Невербальная семиотика и её соотношение с вербальной : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук : 10.02.19 / Крейдлин Григорий Ефимович. – М., 2000. – 68 с.
82. Крейдлин, Г. Е. Улыбка как жест и как слово (к проблеме внутриязыковой типологии невербальных актов) / Г. Е. Крейдлин, Е. А. Чувилина // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 66-93.

83. Кристева, Ю. Жест : практика или коммуникация? / Ю. Кристева // Избранные труды : Разрушение поэтики. – М., 2004. – С. 114-135.
84. Круглов, А. «Логика» Кизеветтера в «Смерти Ивана Ильича» Толстого / А. Круглов // Лев Толстой и мировая литература : Материалы VI Международной научной конференции, проходившей в Ясной Поляне 11-15 августа 2008 г. – Тула, 2010. – С. 239-251.
85. Купреянова, Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого / Е. Н. Купреянова. – М., Л. : Наука, 1966. – 323 с.
86. Курляндская, Г. Б. Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский : Проблема метода и мировоззрения писателей / Г. Б. Курляндская. – Тула : Приок. кн. изд-во, 1986. – 254 с.
87. Куцая, Ж. Н. Невербальные формы коммуникации как выражение эмоциональной жизни героев Л. Н. Толстого (по роману «Война и мир») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Куцая Жанна Николаевна. – Волгоград, 2010. – 209 с.
88. Кшондзер, М. К. Творческие сближения Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского (на материале анализа «Крейцеровой сонаты» Толстого и «Кроткой» Достоевского) / М. К. Кшондзер // Яснополянский сборник – 2008 : Статьи, материалы, публикации. – 2008. – С. 164-171.
89. Лабунская, В. А. Невербальное поведение / В. А. Лабунская. – Ростов-на-Дону : Изд-во РГУ, 1986. – 136 с.
90. Лабунская, В. А. Экспрессия человека : общение и межличностное познание / В. А. Лабунская. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. – 608 с.
91. Лебедева, А. В. Невербально-пластический аспект в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лебедева Александра Владимировна. – Иваново, 2011. – 255 с.
92. Лебедева, А. В. Семантика приветствия и прощания в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / А. В. Лебедева // Вестник Костромского

- государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2010. – Т. 16. – № 2. – С. 135-139.
93. Леблан, Р. Тема любви в повести «Холстомер» // Лев Толстой и мировая литература : Материалы VI Международной научной конференции, проходившей в Ясной Поляне 11-15 августа 2008 г. – Тула, 2010. – С. 225-232.
94. Леонтьев, А. А. Психология общения / А. А. Леонтьев. – 3-е изд. – М. : Смысл, 1999. – 365 с.
95. Лещева, В. А. Влияние религиозно-философских взглядов Л. Толстого на художественное творчество 1880-х годов / В. А. Лещева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 9 (150). – С. 104-108.
96. Лещева, В. А. Поэтика жанра притчи в творчестве Л. Н. Толстого 1880-1900-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Лещева Виктория Александровна. – М., 2016. – 18 с.
97. Лихачев, Д. С. Литература – реальность – литература / Д. С. Лихачев. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1981. – 214 с.
98. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев // Избранные работы : в 3 т. – Л. : Худож. лит., 1987. – Т. 2. – С. 343-417.
99. Ломакина, С. А. Эволюция субъектно-объектных отношений героев в позднем творчестве Л. Толстого / С. А. Ломакина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – 2003. – № 2. – С. 62-81.
100. Ломунов, К. Н. Эстетика Льва Толстого / К. Н. Ломунов. – М. : Современник, 1972. – 479 с.
101. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1994. – 399 с.

102. Лотман, Ю. М. О русской литературе классического периода / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гиозис, 1994. – С. 380-394.
103. Лотман, Ю. М. Смерть как проблема сюжета / Ю. М. Лотман // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М. : Гиозис, 1994. – С. 417-445.
104. Лученецкая-Бурдина, И. Ю. Реконструкция художественного целого в повестях Л. Н. Толстого 1880-1890-х гг. / И. Ю. Лученецкая-Бурдина // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – Т. 1. – № 2. – С. 188-192.
105. Маймин, Е. А. А. А. Фет и Л. Н. Толстой / Е. А. Маймин // Русская литература. – 1989. – № 4. – С. 131-142.
106. Маймин, Е. А. Лев Толстой : Путь писателя / Е. А. Маймин. – М. : Наука, 1978. – 192 с.
107. Маркович, В. М. Субъективное авторское повествование и кризис реалистического нарратива (роман Л. Толстого «Воскресение») / В. М. Маркович // Лев Толстой в Иерусалиме : Материалы международной научной конференции «Лев Толстой: после юбилея». – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – С. 275-288.
108. Масолова, Е. А. «Политические бесы» в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» : дескриптация идеи насилия / Е. А. Масолова // Толстовский сборник – 2008. Л. Н. Толстой – это целый мир : Материалы XXXI Междунар. Толстовских чтений, посвященных 180-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I. – Тула, 2008. – С. 233-243.
109. Масолова, Е. А. Евангельский текст в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / Е. А. Масолова // Проблемы исторической поэтики. – 2015. – Т. 13. – С. 421-435.
110. Масолова, Е. А. Мортальный дискурс романа Толстого «Воскресение» / Е. А. Масолова // Сюжетология и сюжетография. – 2015. – № 2. – С. 109-117.

111. Масолова, Е. А. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» в парадигме христианского менталитета / Е. А. Масолова // Наследие Л. Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки. Материалы XXXIV Международных Толстовских чтений. – Тула, 2014. – С. 284-289.
112. Масолова, Е. А. Цветовой код романа Толстого «Воскресение» / Е. А. Масолова // Л. Н. Толстой в движении эпох : философские и религиозно-нравственные аспекты наследия мыслителя и художника. Материалы международного Толстовского форума, посвященного 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого. – В 2 ч. Ч. I. – М., 2011. – С. 232-239.
113. Масолова, Е. А. Цветопись в повестях Толстого «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», «Дьявол» / Е. А. Масолова // Духовное наследие Л. Н. Толстого в современных культурных дискурсах. Материалы XXXV Международных Толстовских чтений. – 2016. – С. 195-202.
114. Матвеева, И. Ю. Автоцитация в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / И. Ю. Матвеева // Яснополянский сборник : 2012 : Статьи, материалы, публикации. – Тула, 2012. – С. 364-378.
115. Матвеевко, И. А. Традиции английского социально-криминального романа в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / И. А. Матвеевко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – № 4 (24). – С. 168-176.
116. Махлина, С. Семиотика культуры повседневности / С. Махлина. – СПб. : Алетейя, 2009. – 232 с.
117. Мелешко, Е. Д. Зло в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» / Е. Д. Мелешко, В. Н. Назаров // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2014. – № 3 (11). – С. 5-14.
118. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. – М. : Наука, 2000. – 585 с.
119. Михновец, Н. Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы в диалогах культур и времен. Место и роль прецедентных явлений в

- творчестве Ф. М. Достоевского : Монография / Н. Г. Михновец. – СПб. : Наука, САГА, 2006. – 384 с.
120. Нагина, К. А. «Ангел, рождающийся из зверя...» К вопросу о природе человека в творчестве Л. Толстого / К. А. Нагина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Гуманитарные науки. – 2003. – № 2. – С. 81-107.
121. Нагина, К. А. «Идея сада» в творчестве Л. Толстого : от «Казачков» к «Воскресению» / К. А. Нагина // Вестник Удмуртского университета. – 2011. – Вып. 4. – С. 8-17.
122. Нагина, К. А. «Я сделался зверем...» (Об одном мотиве Толстовской прозы) / К. А. Нагина // Филологические записки. – Воронеж, 2003. – № 20. – С. 96-105.
123. Нагина, К. А. Антропологическая семантика бестиария Л. Толстого / К. А. Нагина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия : Филология. Журналистика. – 2016. – № 2. – С. 53-57.
124. Нагина, К. А. Жалость и соблазн : Пастернак versus Л. Толстой / К. А. Нагина // Характерологические стратегии в русской литературе. – Воронеж : Научная книга, 2013. – С. 265-292.
125. Нагина, К. А. Из бестиария русской литературы : человек и свинья в творчестве Л. Н. Толстого / К. А. Нагина // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология, 2016. – Т. 26, Вып. 3. – С. 12-18.
126. Нагина, К. А. Литературные универсалии в творчестве Л. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж : Институт ИТОУР, 2009. – 146 с.
127. Нагина, К. А. Метельные пространства русской литературы (XIX – начало XX в.) / К. А. Нагина. – Воронеж, 2011. – 129 с.
128. Нагина, К. А. Образно-смысловая оппозиция «жизнь»-«смерть» в произведениях Л. Н. Толстого 1880-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Нагина Ксения Алексеевна. – Воронеж, 1998. – 213 с.

129. Нагина, К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж, 2012. – 443 с.
130. Нагина, К. А. Язык тела в гендерном дискурсе «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого / К. А. Нагина, Ю. В. Фомина // Вестник Удмуртского университета. – Серия: История и филология. – 2017. – Вып. 2. – С. 177-185.
131. Нехлебаева, Н. А. «Внутренний человек» в контексте повести «Отец Сергей» Л. Н. Толстого и «Жития Иакова Постника» Дмитрия Ростовского / Н. А. Нехлебаева // Толстовский сборник – 2003. Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации : Материалы XXIX Международных Толстовских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I : Литературоведение и лингвистика. – Тула, 2003. – С. 168-177.
132. Никитина, Т. В. Постскрипtum Арне Гарборга к «Крейцеровой сонате» / Т. В. Никитина // Толстовский сборник – 2003. Л. Н. Толстой и судьбы современной цивилизации : Материалы XXIX Международных Толстовских чтений, посвященных 175-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I : Литературоведение и лингвистика. – Тула, 2003. – С. 273-277.
133. Николаева, Е. В. Художественный мир Льва Толстого : 1880-1900-е годы / Е. В. Николаева. – Москва : Флинта, 2000. – 269 с.
134. Николаева, Ю. В. Функциональные и семантические особенности иллюстративных жестов в устной речи (на материале русского языка) / Ю. В. Николаева // Вопросы языкознания. – М., 2004. – № 4. – С. 48-67.
135. Ничипоров, И. Мир глазами животного («Холстомер» Л. Н. Толстого и «Сны Чанга» И. А. Бунина) / И. Ничипоров // Лев Толстой и мировая литература : Материалы VI Международной научной конференции, проходившей в Ясной Поляне 11-15 августа 2008 г. – Тула, 2010. – С. 233-238.
136. Опульская, Л. Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» / Л. Д. Опульская. – М. : Просвещение, 1987. – 175 с.

137. Орвин, Д. Т. Искусство и мысль Толстого. 1847-1880 / Д. Т. Орвин. – СПб. : Академ. проект, 2006. – 304 с.
138. Пан, Т. Д. Художественная функция эмоции в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» / Т. Д. Пан // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2007. – № 5. – С. 138-142.
139. Панченко, А. М. Русская культура в канун Петровских реформ / А. М. Панченко. – Л. : Наука, 1984. – 205 с.
140. Парахин, Ю. Лев Толстой : Россия на пути к Книге Бытия. Лев Толстой и Ясная Поляна / Ю. Парахин, Е. Парахина. – Тула : Приок. кн. изд-во, 1998. – 327 с.
141. Переверзева, Н. А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) / Н. А. Переверзева // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия филология. – СПб., 2008. – № 2 (12). – С. 22-33.
142. Переверзева, Н. А. Символ и реальность в поздней прозе Л. Н. Толстого / Н. А. Переверзева // Филологические науки. – 2009. – № 4. – С. 66-73.
143. Переверзева, Н. А. Художественная функция символа в повести позднего периода творчества Л. Н. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната», «Отец Сергей») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Переверзева Наталья Анатольевна. – М. : 1986. – 18 с.
144. Переверзева, Н. А. Художественная функция символа и «контекст прошлого» в повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» / Н. А. Переверзева // Вестник ТГУ. Серия: гуманитарные науки. – 2008. – № 10. – С. 83-92.
145. Петрова, С. А. Интермедиаальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» / С. А. Петрова // Сибирский филологический журнал. – 2011. – № 2. – С. 38-43.
146. Пиз, А. Новый язык телодвижений. Расширенная версия / А. Пиз, Б. Пиз. – М. : Эксмо, 2005. – 416 с.

147. Порудоминский, В. И. Если буду жив / В. И. Порудоминский. – СПб. : Алетейя, 2011. – 350 с.
148. Порудоминский, В. И. О Толстом / В. И. Порудоминский. – СПб. : Алетейя, 2010. – 413 с.
149. Порудоминский, В. И. Увеличительные стекла зла : дети «Воскресения» / В. И. Порудоминский // Яснополянский сборник – 2008 : Статьи, материалы, публикации. – 2008. – С. 172-187.
150. Прокудин, Б. А. Л. Н. Толстой : принцип «остранения» в политике / Б. А. Прокудин // Ценности и смыслы. – 2013. – № 1 (23). – С. 139-146.
151. Психология эмоций. Тексты. / Под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.
152. Пухачев, С. Б. Поэтика жеста в произведениях Ф. М. Достоевского (на материале романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Пухачев Сергей Борисович. – Великий Новгород, 2006. – 18 с.
153. Ранкур-Лаферьер, Д. «Крейцера соната». Клейнианский анализ толстовского неприятия секса / Д. Ранкур-Лаферьер // Психоаналитический вестник. – 1999. – №1 (7). – С. 162-176.
154. Ремизов, В. Б. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение» : концепция жизни и формы ее воплощения / В. Б. Ремизов. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1986. – 164 с.
155. Розанов, В. В. Люди лунного света / В. В. Розанов. – СПб., 1913. – 306 с.
156. Розанов, В. В. Религия и культура : сб. статей. – СПб., 1901. – 274 с.
157. Рубичева, Ю. А. Невербальный диалог в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» : к вопросу о своеобразии психологических наблюдений / Ю. А. Рубичева // Вестник центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2014. – № 2. – С. 104-108.

158. Свительский, В. А. Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860-1870-х годов) / В. А. Свительский. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2005. – 232 с.
159. Семиотика, лингвистика, поэтика : К столетию со дня рождения А. А. Реформатского / Под ред. В. А. Виноградова. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 768 с.
160. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей / А. П. Скафтымов. – М. : Худож. лит., 1972. – 544 с.
161. Сливицкая, О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого : Проблемы человеческого общения / О. В. Сливицкая. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1988. – 192 с.
162. Сливицкая, О. В. «Истина в движенъи» : О человеке в мире Л. Толстого / О. В. Сливицкая. – СПб., 2009. – 443 с.
163. Соловьев, В. С. Смысл любви / В. С. Соловьев // Соч. : В 2-х т. – М. : Мысль, 1988. – Т. 2. – С. 493-548.
164. Телегин, С. М. Как умирают герои Льва Толстого / С. М. Телегин // Яснополянский сборник – 2008 : Статьи, материалы, публикации. – 2008. – С. 207-210.
165. Топоров, В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / В. Н. Топоров // Балто-славянские исследования. – М. : Наука, 1984. – С. 164-185.
166. Уэйр, Д. Тема любви в поздней прозе Толстого / Д. Уэйр // Лев Толстой и мировая литература : Материалы Международной научной конференции, проходившей в Ясной поляне 22-25 августа 2005 г. – Тула, 2007. – С. 63-70.
167. Фаленкова, Е. В. «Стратегия пути» странника как модель духовного развития человека в творчестве позднего Л. Н. Толстого / Е. В. Фаленкова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7 : Философия. Социология и социальные технологии. – 2014. – № 2. – С. 20-25.

168. Фет, Н. А. О поэтике повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Фет Наталия Абрамовна. – СПб., 1995. – 19 с.
169. Филат, Т. В. Повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича»: особенности нарративной структуры, ее семантика и художественная функциональность / Т. В. Филат // Вестник одесского национального университета. Филология. – 2013. – Т. 18. – №. 1 (5). – С. 167-172.
170. Фогель, Э. Модели материнства в романе Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина» (1873-1877) / Э. Фогель // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования : сб. статей. – Вып. 3. – М. : РГГУ, 2003. – С. 191-210.
171. Фомина, Ю. В. Человек и «бесконечная гармония» в рассказе Л. Н. Толстого «Люцерн» / Ю. В. Фомина // Наследие Л. Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки : Материалы XXXIV Междунар. Толстовских чтений. – Тула : Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л. Н. Толстого. – С. 179-183.
172. Хализев, В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. / В. Е. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000. – 400 с.
173. Хаткова, И. Н. Концепция праведничества в повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» / И. Н. Хаткова // Толстовский сборник – 2008. Л. Н. Толстой – это целый мир : Материалы XXXI Междунар. Толстовских чтений, посвященных 180-летию со дня рождения Л. Н. Толстого : В 2 ч. Ч. I. – Тула, 2008. – С. 281-285.
174. Хитрук, Е. Б. Власть женщин : культурные концепты «мизогиния» и «гинофобия» в классическом философском дискурсе / Е. Б. Хитрук // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – № 393. – С. 92-98.
175. Храпченко, М. Б. Лев Толстой как художник / М. Б. Храпченко. – М. : Худож. лит., 1978. – 580 с.

176. Худспит, С. Преступление, совесть и ответственность в романе Толстого «Воскресение» / С. Худспит // Лев Толстой и мировая литература : Материалы Международной научной конференции, проходившей в Ясной Поляне 28-30 августа 2003 г. – Тула, 2005. – С. 33-43.
177. Хэмлинг, А. Женский вопрос : «Крейцерова соната» и *La Tia Tulia* / А. Хэмлинг // Лев Толстой и мировая литература : Материалы Международной научной конференции, проходившей в Ясной Поляне 28-30 августа 2003 г. – Тула, 2005. – С. 229-240.
178. Цвейг, С. Три певца своей жизни : Казанова, Стендаль, Толстой / С. Цвейг. – Ростов-на-Дону, 1997. – 352 с.
179. Чернышевский, Н. Г. Детство и Отрочество. Сочинения гр. Л. Н. Толстого. Военные рассказы гр. Л. Н. Толстого / Н. Г. Чернышевский // Полн. собр. соч. : в 15 т. – М., 1947. – Т. 3. – С. 421-432.
180. Шарановская, Ю. В. Анализ понятия «целомудрие» в религиозно-нравственном учении Л. Н. Толстого / Ю. В. Шарановская // Научные ведомости. Серия : Философия. Социология. Право. – 2010. – № 14 (85). – Выпуск 13. – С. 318-324.
181. Шарановская, Ю. В. Экзистенциальные истоки «Воскресающего человека» (по роману Л. Толстого «Воскресение») / Ю. В. Шарановская // Университет XXI века : научное измерение. Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов, магистрантов и соискателей ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2011. – С. 355-357.
182. Шелгунова, Л. М. Авторские указания на функции параязыковых факторов, относимых к субъекту, в романе Л. Толстого «Воскресение» / Л. М. Шелгунова // Язык и стиль произведений Л. Н. Толстого. – Тула : Тульский госпединститут им. Л. Н. Толстого, 1979. – С. 113-118.
183. Шестов, Л. И. Соч. : в 2 т. / Л. И. Шестов. – Т. 2. – М. : Наука, 1993. – 560 с.
184. Шишхова, Н. М. Концепт смерти в повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» / Н. М. Шишхова // Л. Н. Толстой в движении эпох : философские

- и религиозно-нравственные аспекты наследия мыслителя и художника. Материалы международного Толстовского форума, посвященного 100-летию со дня смерти Л. Н. Толстого : В 2 ч. – Ч. I. – М., 2011. – С. 250-255.
185. Шкловский, В. Б. Искусство как прием / В. Б. Шкловский // О теории прозы. – М. : Советский писатель, 1983. – С. 8-18.
186. Шкловский, В. Б. Лев Толстой / В. Б. Шкловский. – М. : Молодая гвардия, 1963. – 864 с. – (Жизнь замечательных людей, вып. 363).
187. Шорэ, Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л. Н. Толстого и С. А. Толстой / Э. Шорэ // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. – М., 1999. – С. 193-211.
188. Штаб, В. А. Тема пути в повести Н. В. Гоголя «Вий» и ее отражение в произведении Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» / В. А. Штаб // Сибирский филологический журнал. – 2011. – №. 4. – С. 86-93.
189. Эйхенбаум, Б. М. Лев Толстой / Б. М. Эйхенбаум // О прозе. – Л. : Худож. лит., 1969. – С. 25-202.
190. Orwin, D. T. The Cambridge companion to Tolstoy / D. T. Orwin. – New York : Cambridge University Press, 2002. – 271 p.

Справочная литература

191. Акишина, А. А. Жесты и мимика в русской речи / А. А. Акишина, Т. Е. Акишина, Х. Кано. – М. : Русский язык, 1991. – 145 с.
192. Григорьева, С. А. Словарь языка русских / С. А. Григорьева, Н. В. Григорьев, Г. Е. Крейдлин. – Москва-Вена : Языки русской культуры ; Венский славистический альманах, 2001. – 256 с.

Интернет-источники:

193. Бочаров, С. Г. Два ухода : Гоголь, Толстой [Электронный ресурс] / С. Г. Бочаров // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/bo1.html>. – Дата обращения: 20.01.2015.
194. Венцлова, Т. К вопросу о текстовой омонимии [Электронный ресурс] / Т. Венцлова // Пиры Серебряного века. – Режим доступа: <http://silver-age.info/k-voprosu-o-tekstovoj-omonimii-puteshestvie-v-stranu-guigngnmov-i-xolstomer/>. – Дата обращения: 02.03.2015.
195. Гинзбург, К. Остранение: Предыстория одного литературного приема [Электронный ресурс] / К. Гинзбург // «НЛО», 2006. – №. 80. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/gi2.html>. – Дата обращения: 29.01.2015.
196. Касаткина, Т. Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого [Электронный ресурс] / Т. Касаткина // Вопросы литературы. – 2001. – № 4. – Режим доступа: – <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/4/kasat.html.a>. – Дата обращения: 14.10.2016.
197. Краткая энциклопедия символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru>. – Дата обращения: 15.04.2015.
198. Кулешов, В. И. В поисках исхода («Воскресение» Л. Н. Толстого) [Электронный ресурс] / В. И. Кулешов // Вершины : Книга о выдающихся произведениях русской литературы. – М. : Дет. лит., 1983. – Режим доступа: <http://gramma.ru/BIB/?id=3.94>. – Дата обращения: 16.04.2017.
199. Нехорошев, М. Знаки авторского права. Эстетика и критика [Электронный ресурс] / М. Нехорошев // Звезда. – 2009. – №. 11. – Режим доступа:

- <http://magazines.russ.ru/zvezda/2009/11/ne14-pr.html>. – Дата обращения: 20.01.2015.
200. Ничипоров, И. Б. Поздний период творчества Л. Н. Толстого [Электронный ресурс] / И. Б. Ничипоров. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/44848.php>. – Дата обращения: 21.05.2017.
201. Полтавец, Е. Ю. Гора, голова и пещера в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина и «Войне и мире» Л. Н. Толстого [Электронный ресурс] / Е. Ю. Полтавец. – Режим доступа : <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200401005>. – Дата обращения: 17.04.2016.
202. Порудоминский, В. И. Правила проигранной игры. Карты в повести «Смерть Ивана Ильича» [Электронный ресурс] / В. И. Порудоминский. – Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2010/Nomer9/Porudominsky1.php>. – Дата обращения: 07.11.2014.
203. Ранчин, А. М. Две смерти. Князь Андрей и Иван Ильич [Электронный ресурс] / А. Ранчин // Октябрь. – 2010. – № 10. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2010/10/ra4.html>. – Дата обращения: 06.11.2015.
204. Ранчин, А. М. Символика пространства и эсхатологические мотивы в рассказе Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» [Электронный ресурс] / А. М. Ранчин // Слово. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/41706.php>. – Дата обращения: 27.03.2015.
205. Россош, Г. Пегий мерин и Красногривый жеребенок. Вокруг да около [Электронный ресурс] / Г. Россош // Континент. – 2006. – №. 127. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2006/127/ro19.html>. – Дата обращения: 11.02.2015.
206. Смольникова, Е. И. Л. Н. Толстой и Г. Флобер. Проблема типологии. («Мадам Бовари» – «Анна Каренина») [Электронный ресурс] / Е. И. Смольникова // Новости передовой науки. Филологические науки. – 2010. – Режим

- доступа: http://www.rusnauka.com/13_NPN_2010/Philologia/66162.doc.htm. – Дата обращения: 10.12.2014.
207. Тарасов, А. Б. Что есть истина? (Праведники Л. Н. Толстого) [Электронный ресурс] / А. Б. Тарасов // Самиздат. – Режим доступа: http://samlib.ru/t/tarasow_andrej_borisowich/istina.shtml. – Дата обращения: 27.07.2015.
208. Филиппов, М. М. Лев Толстой и его «Воскресение» [Электронный ресурс] / М. М. Филиппов. – Режим доступа : http://dugward.ru/library/filippov_m_m/filippov_m_m_lev_tolstoy_i_ego_voskresenie.html. – Дата обращения: 17.04.2017.
209. Хайнади, З. Поэтический переворот Льва Толстого [Электронный ресурс] / З. Хайнади // Литература. – 2005. – № 17. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501705>. – Дата обращения: 27.07.2015.
210. Юртаева, И. А. Мотив метели и проблема этического выбора в повести Л. Н. Толстого «Хозяин и работник» [Электронный ресурс] / И. А. Юртаева. – Режим доступа: <http://reftrend.ru/505817.html>. – Дата обращения: 28.04.2015.