

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

На правах рукописи

Кухтина Надежда Ивановна

**Семантика и типология сновидений
в творчестве Л.Н. Толстого**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

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

Воронеж – 2019

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Судьба, страсть и смерть: «метельные» сновидения героев Л.Н. Толстого	21
1.1. Образы и мотивы метельных сновидений в произведениях В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, С.Т. Аксакова.....	21
1.2. Путешествие, воспоминание и сновидение в рассказе Л.Н. Толстого «Метель».....	29
1.3. Между сном и явью: состояния измененного сознания в романах «Война и мир» и «Анна Каренина».....	36
1.4. Сновидения хозяина и работника: от жизни «для себя» к жизни «для других».....	45
Глава 2. «Сознавать других как себя»: сновидческая и эпистемологическая концепции Л.Н. Толстого	59
2.1. Первый опыт «вспоминающего сознания»: рассказ «Утро помещика».....	59
2.2. Горы, логово оленя и Марьяна: мотив сна и его функции в повести «Казачьи»	67
2.3. Образы мироздания в сновидениях Пьера Безухова.....	76
2.4. «Жизнь одна во всем»: сновидческие прозрения царя Асархадона.....	96
Глава 3. От Женщины к Богу: путь сновидческих прозрений героев Л.Н. Толстого	100
3.1. «Женский миф» Л. Толстого и сновидение.....	100
3.2. Сновидческие прозрения Болконских: Отец и Сын.....	110
3.3. Сновидение Дмитрия Нехлюдова: поиски пути.....	120
3.4. «Две бездны» и «веревочные помочи»: образы веры в сновидении автора-героя«Исповеди».....	128

Заключение.....	139
Библиографический список.....	144

Введение

Художественный и религиозно-философский мир Льва Толстого не мыслим без сновидений. Первое неоконченное произведение писателя «История вчерашнего дня», к написанию которого Толстой обратился в марте 1851 года, не только содержит детальное изображение сна героя, но и обращает к «теории о сне», создатель которой размышляет о механизмах засыпания и пробуждения, о роли воспоминаний в формировании сновидческих грез.

«История вчерашнего дня», наряду с дневниками, считается своего рода творческой лабораторией, где вырабатывались приемы будущих произведений писателя. Этот неоконченный рассказ был написан под сильным влиянием «Сентиментального путешествия» Стерна: манера повествования – детальный анализ сменяющих друг друга психологических состояний, обилие отступлений, смена частных наблюдений афористичными замечаниями обобщенного характера.

Внимание молодого Толстого к ограниченному временем отрезку человеческой жизни было продиктовано мироощущением писателя и свидетельствовало об определенных особенностях его творческого метода. В художественном мире Толстого 50-х годов день мыслится не только как конкретная временная единица, но и как средство художественно-философского осмысления жизни отдельной личности, общества и движения истории в их нерасторжимом единстве. С такой мысли начинается «История вчерашнего дня»: «Пишу я историю вчерашнего дня, не потому, чтобы вчерашний день был чем-нибудь замечателен, <...> а потому, что давно хотелось мне рассказать задушевную сторону жизни одного дня» [5, т. 1, с. 343]. С первых строк «Истории вчерашнего дня» заявлены простота и обыденность предмета изображения. По мнению Толстого, внимания и запечатления заслуживает любое мгновение человеческого бытия. Далее это положение гиперболизируется: «Ежели бы можно

было рассказать <...> так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что не достало бы чернил на свете написать ее и типографщиков напечатать» [5, т. 1, с. 343].

Герой рассказа проводит вечер за игрой в карты у своего приятеля, к жене которого испытывает платоническую любовь. Хозяйка дома просит гостя задержаться и продолжить игру, но тот отказывается, о чем сразу же жалеет. Произнесенная по-французски фраза дает толчок к разворачиванию внутреннего монолога героя: «Как я люблю, что она меня называет в 3-м лице. <...> Отчего она не находит мне приличного названия? Заметно, как ей неловко звать меня по имени, по фамилии и по титулу. Неужели это от того, что я... “Останься ужинать”, – сказал муж. Так как я был занят рассуждением о формулах 3-го лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло. Видно было, что умственная сторона моя не участвовала в этой нелепости» [5, т. 1, с. 348]. Внимание акцентировано на противоречии между не совпадающими друг с другом мыслями, словами и поступками героя. Изображение таких противоречий, постоянная «пытка анализом», который ведет повествователь, становится особенностью психологического метода Толстого.

Важное место в этом произведении занимает описание сновидения героя. Писатель подвергает тщательному анализу механизм сна, ритмы засыпаний и пробуждений. По Толстому, сон – процесс взаимодействия мыслей и чувств, на который влияют колебания в балансе сознательного-подсознательного. В дневниковых записях начала 1850-х годов находим размышления о процессах возникновения сновидения, представленные в «Истории вчерашнего дня»: «Когда душа человека во сне не была развлеченной внешними предметами и вступает в то состояние <...>, в котором находилась прежде, она воспроизводит все предметы, в то время отражавшиеся в ней. Это одна из причин сновидений. Другая причина <...>: внешние действия во время сна. А третья: быстрое движение мысли, посредством которого соединяешь в одно целое: воспоминания

и состояние души во время сна и неполных пробуждений» [5, т. 21, с. 198]. Писатель прекрасно представлял себе движущие силы сновидений и знал, что сновидения обладают внутренней направленностью, хотя порой кажутся на первый взгляд случайным стечением образов. Толстой считал, что между сновидением и реальностью существует тесная связь: события, мысли, чувства, переживания, почерпнутые человеком в дневной реальности, запечатлеваются во снах, преломляясь сквозь призму сновидения. Во сне главенствует особая логика, особая перспектива, поэтому отражение впечатлений дневной реальности в зеркале снов столь причудливо.

Сновидения принадлежат области бессознательного, сфере таинственного и загадочного, однако молодой Толстой подходит к анализу сна с рационалистической точки зрения. Писатель отмечает влияние ряда условий на характер сновидения: «Вспомните ваши мысли, представления во время засыпания и просыпания и ежели кто-нибудь видел, как вы спали, и может рассказать вам все обстоятельства, которые могли подействовать на вас, то вы поймете, отчего вы видели то, а не другое. Обстоятельств этих так много, зависящих от сложения, от желудка, от физических причин» [5, т. 1, 360]. Внешними факторами, оказывающими влияние на сон человека, являются звуки: «Вдруг – гора, я ее руками толкал, толкал – свалилась (подушку сбросил)», «Василий куражится (это за перегородкой хозяйка спрашивает, что за шум, и ей отвечает горничная девка, я это слушал, потому и приснилось)», «Дали залп. (Ставня стукнула)», а также тактильные ощущения: «Я замечаю, что у меня панталоны так коротки, что видны голые колени. Нельзя описать, как я страдал (раскрылись голые колени, я их во сне долго не мог закрыть, наконец закрыл)» [5, т. 1, с. 358]. Автор обращает внимание и на то, как организуются впечатления, преобразованные логикой сновидения и вплетенные в сюжет сна: «Сон составляется из первого и последнего впечатления» [5, т. 1, с. 358].

Свою «теорию о сне» Толстой представляет в «Истории вчерашнего дня». Процесс засыпания писатель сравнивает с постепенным отключением сознания: «Сон есть такое положение человека, в котором он совершенно теряет сознание;

но так как засыпает человек постепенно, то теряет он сознание тоже постепенно» [5, т. 1, с. 358]. Свое понятие сознания автор формулирует через сопоставление с человеческой душой, выделяя при этом в сознании несколько уровней: «Сознание есть то, что называется душою; но душою называют что-то единое, между тем как сознаний столько же, сколько отдельных частей, из которых слагается человек; <...> этих частей три: 1) ум, 2) чувство, 3) тело» [5, т. 1, с. 359]. Автор дает характеристику каждого уровня, выделяя отличительные черты, которыми и объясняется последовательность отключения уровней сознания: «1) есть высшее, и это сознание есть принадлежность только людей развитых, животные и животноподобные люди не имеют его; оно первое засыпает; 2) сознание чувства, принадлежность тоже одних людей, засыпает после, 3) сознание тела засыпает последнее и редко совершенно» [5, т. 1, с. 359]. Тесная взаимосвязь физического состояния спящего и образов сновидения, неоднократно фиксируемая в раннем творчестве Толстого, объясняется тем, что «сознание тела засыпает последнее и редко совершенно» [5, т. 1, с. 359]. Такая последовательность отключения сознания, по мнению автора, не свойственна животным, наделенным лишь «сознанием тела», не сохраняется она и у человека, если его психофизическое состояние не соответствует норме: «У животных этой постепенности нет; также и у людей, когда они в таком положении, что теряют сознание, после сильных впечатлений или пьяные» [5, т. 1, с. 359].

«Теория о сне» объясняет пристальное внимание автора к сновидческой деятельности сознания и подсознания персонажей и, следовательно, художественное своеобразие мира сновидений, созданного Толстым.

Роль сновидений в художественной вселенной Толстого всеобъемлюща. Русский писатель вполне мог бы воспользоваться словами Юнга и сказать, что сон – «это скрытая маленькая дверь, ведущая в самые потаенные и сокровенные уголки души и открывающаяся в космическую ночь» [195, с. 70]. «Сновидение – одновременно и вместилище памяти, которая охватывает постижимое прошлое (историю), и запредельное (прапамять), и безотчетное самовыражение творческой энергии» [120, с. 221]. Обращаясь к изображению снов своих героев, Толстой

опирается на мощную мифологическую и литературную традиции. Задолго до Зигмунда Фрейда, утверждавшего, что «большинство искусственных сновидений, созданных поэтической фантазией, предназначено для <...> символического толкования», писатели и поэты открыли неисчерпаемые выразительные возможности сновидения [174, с. 104]. Сон для писателя – это не способ уйти от действительности, а средство ее постижения в своеобразных формах художественного осмысления. Как справедливо заметил А.М. Ремизов, «редкое произведение русской литературы обходится без сна» [135, с. 219]. В своей книге «Огонь вещей. Сны и предсонье» он рассмотрел ряд сновидений в русской литературе, начиная с творчества А.С. Пушкина. А.М. Ремизов называет сны в литературе «снами в рассказах» и дает характеристики «сонному дару» русских писателей, замечая, что «большим искусством описания снов владел Л. Толстой, подметивший закон “беззакония снов”» [135, с. 308].

Л.Н. Толстой прекрасно представлял себе движущие силы сновидений. По Толстому, сон – процесс взаимодействия различных чувств и мыслей, на который влияют колебания в балансе сознательного-подсознательного. Писатель считал, что содержание сновидений обусловлено мыслями человека перед засыпанием, а также его потребностями и интересами, и его взгляды подтверждаются замечаниями З. Фрейда о природе сновидений: «Спящая душа конвульсирует от раздражений, которые в ней сохранились как следы бодрственной жизни» [173, с. 139]. Сны были интересны Толстому и тем, что в них отражалось психическое состояние сновидца, психологически верными представлялись характеры.

Проблема выражения моральных установок личности в сновидениях имеет важнейшее значение для истолкования многих сновидных символических образов и действий, и тот факт, что Л.Н. Толстой обратил внимание на такие сновидения и использовал их в своем творчестве, свидетельствует о том, что он был глубоким психологом. Спящий человек в большой степени, хотя и не полностью, изолируется от внешнего мира, как бы изнутри следит за собственными

переживаниями. Сновидение является психическим процессом, позволяющим осуществить специфический вид самонаблюдения.

Как и искусство, сновидение функционирует по особым законам и обладает собственной поэтикой. Так Хорхе Луис Борхес отмечал, что «сны – это художественные произведения, возможно, наиболее архаичный из способов художественного выражения» [32, с. 413]. В период позднего творчества Толстой все больше отходит от изображения механизмов сна как физиологического процесса, прибегая к образности сновидения как одному из средств художественного воплощения идеи, авторской концепции мира.

Одним из первых к исследованию функционирования сновидений в русской литературе обратился М.О. Гершензон, подробно рассмотревший сны пушкинских героев и указавший на их двухчастную структуру: первая часть представляет собой реакцию на дневные события и вызванные ими переживания сновидца, тогда как вторая содержит пророчество о дальнейшей судьбе героев и является главенствующей [50].

И.В. Страхов обращается к анализу сновидений в творчестве отдельных авторов в работах «Художественное познание сновидений» и «Психология сновидений», однако избирает психоаналитический подход при их исследовании. Исследователь рассматривает сновидение как форму психологического анализа душевной жизни героев и уделяет основное внимание деталям, способствующим раскрытию образа, при этом зачастую анализируя сны персонажей как реальные, не разграничивая анализ литературных сновидений и исследование сна как психофизиологического явления.

А.М. Ремизов в своей книге «Огонь вещей. Сны и предсонье» рассматривает сновидения в творчестве А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева и Ф.М. Достоевского, акцентируя внимание на своеобразии раскрытия личности сновидца в творчестве каждого из авторов.

Монография Д.А. Нечаенко «Сон, заветных исполненный знаков. Тайнства сновидений в мифологиях, мировых религиях и художественной литературе» является одной из первых работ, в которой дан обзор различных трактовок

сновидений в художественных произведениях XIX века. Автор предлагает наряду с речевой, социальной и другими традиционными характеристиками персонажа учитывать его «сновидную» характеристику, «без учета которой любой анализ психологических закономерностей сюжетного поведения героев» невозможен [109, с. 27]. Д.А. Нечаенко подчеркивает ведущую роль ассоциативного принципа в построении сюжета сновидения персонажа. Исследователь также указывает на «преемственность» русской прозы XIX века и «поэтики древнерусских “видений” и “снов”», выражающуюся в «выразительной пластичности колоритных образов онирической фантазии, органичном сочетании в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов, умелом использовании (в рамках жанрового канона) религиозно-мифологических символов и предельно конкретных бытовых реалий для построения на их основе цельной художественной картины сновидного (или галлюцинаторного) сюжета», богатстве «образных структур многозначным философски-медитативным подтекстом» [109, с. 98].

А.К. Жолковский в книге «Блуждающие сны» акцентирует внимание на характерных чертах «литературных снов» как жанра, рассматривая такие их особенности, как сходство с действительностью, способность давать психологическую характеристику персонажа, вербализация содержания в процессе рассказывания сновидения и попытки толкования сновидных образов.

Б.С. Кондратьев в своей монографии «Сны в художественной системе Ф.М. Достоевского: мифологический аспект» рассматривает сны в творчестве Достоевского как мифологическую систему в рамках мифопоэтики писателя. Исследователь опирается на романтическую, религиозно-мифологическую и национально-культурную традиции рассмотрения сновидений и выстраивает классификацию сновидений, выделяя сны-аллегии, сны-символы и сны-мифы.

Анализ сновидения в художественном произведении требует и знания различных теорий сновидений. Существуют различные методологии психологического анализа и интерпретации сновидений. Неоднозначно трактуют их роль в структуре сознания философы. В литературоведении интерпретации сновидений достаточно разнообразны и зачастую связаны с привлечением данных

психологии, культурологии и медицины. В данном исследовании мы опираемся не только на литературоведческие труды, но и – с известной долей осторожности – на работы З. Фрейда, К.Г. Юнга, А.М. Вейна. Однако обращение к трудам Фрейда не предполагает психоаналитической интерпретации сновидений персонажей. В своей книге «Толкование сновидений» Фрейд отмечает, что литературные сновидения необходимо трактовать «символически», однако сам толкует их как сны реальных людей. На это указывает Л. Выготский: «Погрешностью самого Фрейда является попытка толковать сновидения вымышленные, которые видят герои литературного произведения, как действительные» [42, с. 368]. «Но нельзя не принять во внимание разницу между теми ситуациями, которые создают сон реальный и сон литературный. В первом случае эти ситуации порождает сама жизнь, во втором – автор художественного произведения. Соответственно не совпадают и цели исследования психолога и филолога: в одном случае они состоят в том, чтобы, правильно поняв смысл сновидения, изменить жизненную ситуацию, в другом – чтобы верно истолковав смысл литературного сновидения, оценить замысел автора» [155, с. 48].

Изучение сна и сновидений носит междисциплинарный характер и часто лежит на стыке психологии, философии, культурологии и филологии. Однако при исследовании сновидений в художественной литературе необходимо учитывать их специфику и не смешивать их с реальными сновидениями, поскольку «сновидение (сон) в художественной литературе – это всегда онейрический текст, который ... нацелен на понимание его читателем» [140, с. 29]. Об этом говорит Т.Ф. Теперик, указывая на необходимость исследования «поэтики сновидения, которая является порождением не Бессознательного сновидца, но авторского замысла, т.е. Сознательного, как бы реалистично и жизненно не был изображен тот или иной литературный сон» [155, с. 50]. Абсолютизация психоаналитического подхода неизбежно приводит в литературоведении к подмене предмета анализа: «Цели такого исследования состоят не в том, чтобы методами психологии анализировать литературный материал, но в том, чтобы

методами филологии анализировать то психологическое явление, которое описано литературным материалом» [156, с. 10].

Однако наблюдения Фрейда, касающиеся образности сновидения, механизмов сна, актуальны и сегодня. Так Фрейд отмечает ассоциативный принцип построения сюжета сновидения, где переплетаются «ассоциативные нити» и «ряды воспоминаний»: «Сновидение как бы накладывает друг на друга различные составные части, поэтому в общей картине на первый план отчетливо выступают общие элементы <...>. Такой процесс объясняет отчасти также и своеобразную спутанность элементов сновидения» [174, с. 450]. Подтверждается наблюдениями Фрейда и психологическая достоверность уникального способа познания и самопознания посредством перенесения себя в *другого*, описанного Толстым: «...замены одного лица другим или смешение двух лиц, в результате чего одно лицо оказывается в ситуации, характерной для другого, означает уравнивание обоих персон, сходство между ними» [173, с. 167].

К.Г. Юнг, полемизируя с Фрейдом, выступает против ограничения семантики сновидений потаенными желаниям. Согласно Юнгу, сновидение аккумулирует весь генетический опыт человечества, функционирующий в качестве коллективного бессознательного, выраженного в форме архетипов, которые он определяет как устойчивые мифологические мотивы, обретающие определенное содержание в личном опыте. «Коллективным бессознательным» Юнг именуется сферу «бессознательной мифологии, <...> элементарные образы которой являются достоянием человечества», и «коллективное бессознательное» противопоставляет «личному бессознательному» – «совокупности тех психических процессов <...>, которые в принципе способны достичь сознания, нередко и были уже осознанными, но вследствие своей несовместимости с сознанием подлежали вытеснению» [196, с. 126]. Юнг также подчеркивает, что, «в отличие от личного бессознательного, которое является <...> относительно поверхностным слоем сразу же под порогом сознания, коллективное бессознательное в обычных условиях неосознаваемо» [196, с. 126].

Критикуя метод Фрейда за однозначное истолкование сложной сновидной образности, Юнг противопоставляет ему свой метод, называемый им «финальным»: «Каузальный способ рассмотрения, согласно своей природе, приводит к однозначному, то есть к жесткому, пониманию значения символа. Финальный способ рассмотрения, напротив, усматривает в изменяющемся образе сновидения выражение некой динамической психологической ситуации» [197, с. 278]. По мнению Юнга, сновидение служит воплощению «некой позитивной направляющей идеи или какой-то цели, жизненно важный смысл которых значительно превосходит ежеминутно, регулярно констеллируемые содержания сознания» [197, с. 288]. Поэтому сновидение, согласно Юнгу, представляет собой не «осуществленное желание», а «спонтанное самоизображение актуальной ситуации в бессознательном, изображенной в символической форме» [197, с. 298]. Эти положения теории Юнга применимы при исследовании литературных сновидений, поскольку в большей степени учитывают их специфику – символическую природу и направленность на воплощение идеи.

Таким образом, в соответствии с аналитической психологией, сны служат выражением бессознательных процессов и содержат некий скрытый смысл, который может быть расшифрован.

О неослабевающем интересе к проблемам сна и сновидения свидетельствует возникновение диссертационных работ, посвященных исследованию онейросферы в творчестве А.С. Пушкина («Поэтика сна в творчестве А.С. Пушкина» Ю.О. Ершенко (М., 2006)), Ф.М. Достоевского («Художественно-содержательное своеобразие сновидений в творчестве Ф.М. Достоевского» В.В. Чудиной (М., 2004), «Сон и сновидение в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: поэтика и онтология» И.В. Фазиулиной (Ижевск, 2005)), И.С. Тургенева («Сны и видения в повестях и рассказах И.С. Тургенева: проблемы мировоззрения и поэтики» О.В. Дедюхиной (М., 2006)), М.А. Булгакова («Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова» О.И. Акатовой (Саратов, 2006), «Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова» В.В. Зимняковой (Иваново, 2007)), А. Блока («Мотивы и поэтика сна в лирике А.

Блока» К.В. Байрамовой (Самойловой) (Махачкала, 2003)) и других классиков русской литературы XIX-XX веков. Однако обобщающих исследований подобного рода, посвященных сновидной сфере в творчестве Л.Н. Толстого, не предпринималось.

К вопросу изучения сна и сновидения в творчестве Л.Н. Толстого в разные годы обращались многие выдающиеся исследователи. Д.С. Мережковский в своей книге «Лев Толстой и Достоевский» обратил внимание на усиливающуюся в период позднего творчества тесную взаимосвязь образности и логики сновидений с религиозно-философским мирозерцанием Л.Н. Толстого. Б.М. Эйхенбаум отличил «психологические» сны персонажей романа «Войны и мир» от «аллегорических» снов в романе «Анна Каренина» [188]. Б.И. Берман посчитал «первичными» для целого ряда толстовских текстов образы раннего произведения «Сон», обнаружив взаимосвязь сновидения с «женским мифом» писателя [25].

К изучению дневников писателя обращается В. Порудоминский, уделяя значительное внимание толстовскому пониманию проблемы сна и сновидения [131], [132]. О.В. Слива отмечает психологический и символический аспекты сновидений [146]. «Метельные» сны героев Толстого рассматривает К.А. Нагина в монографии «Метельные пространства русской литературы»; ею же проанализирован сон / грёза Дмитрия Нехлюдова в рассказе «Утро помещика» и сон героя в рассказе «Ассирийский царь Асархадон» в контексте эпистемологической концепции Л.Н. Толстого.

При изучении романного творчества Толстого исследователи неизбежно обращаются к анализу сновидений персонажей. В.В. Савельева посвящает главу своей монографии «Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей» изучению онейрической сферы романов Толстого, а также «Исповеди». Исследователь отмечает значимую в творчестве писателя связь сновидения с темой смерти, а также противопоставляет сны, имеющие чувственную и философско-символическую природу. Сны героев романов «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» рассматривают Д.С. Мережковский [94], Б.М. Эйхенбаум [188], В.Н. Ильин [72], И.В. Страхов [151], С.Г. Бочаров

[34], В.Б. Ремизов [136], А.П. Андреева [15], О.В. Сливицкая [145], К.А. Нагина [104], Д. Орвин [123], Д. Ранкур-Лаферьер [134], Р. Густафсон [58] и другие. Вклад в изучение сна и сновидения в творчестве Л.Н. Толстого внесли видные зарубежные исследователи. Д. Ранкур-Лаферьер подходит к анализу снов в творчестве Толстого с позиции психоанализа [134]. Д. Орвин рассматривает сновидения персонажей произведений Л.Н. Толстого в контексте проблемы общего и индивидуального [123]. Особая заслуга в изучении сновидной сферы произведений писателя принадлежит Р. Густафсону, который в монографии «Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого» со сном / грезой соотнес особый вид познания, осуществляющийся посредством преодоления границ собственного «я» и «перенесения» себя на объект познания. Обратившись к проблеме «вспоминающего сознания» при анализе сновидений персонажей, Р. Густафсон установил непосредственную связь сновидения с актом воспоминания, акцентированную в творчестве Толстого.

Творчество Л.Н. Толстого по-прежнему привлекает исследователей, и число работ о Толстом растет. Однако тема сна и сновидения в творчестве писателя исследована далеко не в полной мере, до сих пор не существует классификации сновидений, так широко и многообразно представленных в толстовских произведениях. Появление работ, в которых внимание исследователей направлено на изучение образности сновидения и особенностей, присущих им в художественном мире Толстого, отражает тенденцию к изучению проявлений сферы бессознательного и их роли в произведении. Однако проблема соотношения сновидений и соприродных им явлений с действительностью в художественной прозе писателя затронута мало, а исследования, посвященные ей, не носят обобщающего характера: не выявлены закономерности, связывающие поэтику сновидения и художественную реальность, создаваемую автором. Исследование специфики сновидений и их функционирования в произведениях Толстого позволяет проследить эволюцию взглядов писателя на роль сновидения в художественном тексте. Кроме того, изучение сновидений, несомненно, является важной составляющей анализа произведения в целом, позволяет выявить

устойчивые, характерные признаки авторской философии сновидения как одной из составляющих художественной картины мира писателя. В данном исследовании предпринимается попытка на основе анализа снов, а также близких к ним состояний грезы и бреда, изображающихся в произведениях Толстого, выявить особенности функционирования сновидений в художественной системе писателя, что дает выход в его художественную антропологию и эпистемологию, проясняет религиозно-философские взгляды. Всем сказанным и обусловлена **актуальность** диссертационного исследования.

В нашей работе мы обращаемся к понятиям *сон* и *сновидение*. Сон как процесс представляет собой физиологическое состояние покоя и отдыха, при котором почти полностью прекращается работа сознания. Своего рода результатом сновидческой деятельности является сновидение (сон) – образы и картины, представляющиеся спящему. И то, и другое неизменно интересовало Толстого, а сон как физиологический процесс особенно привлекал внимание писателя в период раннего творчества, когда складывалась его «теория о сне». Близки сновидению состояния грезы и бреда, характеризующиеся «усиленной деятельностью воображения» [5, т. 2, с. 370]. Персонажи, пребывающие в состоянии грезы и бреда, находятся в особом состоянии между сном, когда засыпания не происходит, однако контроль сознания ограничен или отсутствует. Следует заметить, что бред – болезненное состояние, вызываемое физическим недугом, в то время как состояние грезы возникает при отключении контроля сознания в силу иных причин, например, в ходе музыкальной импровизации, как в это происходит с героем повести «Утро помещика».

Проблема исследования состоит в создании типологии сновидений персонажей Толстого, позволяющей выйти к реконструкции сновидческой концепции писателя, напрямую связанной с его религиозно-философскими взглядами, в частности, с эпистемологической концепцией, с представлениями о взаимоотношениях сына-человека с Богом-Отцом, что еще не становилось объектом отдельного описания.

Методологической основой выступают труды отечественных и зарубежных исследователей – психологов: З. Фрейда, К.Г. Юнга, И.В. Страхова, философов: Д.С. Мережковского, В.Н. Ильина, филологов: Б.М. Эйхенбаума, С.Г. Бочарова, В.Б. Ремизова, Б.И. Бермана, Р. Густафсона, Д. Орвин, О. Сливичкой, К.А. Нагиной, В.В. Савельевой и др.

Целью настоящего исследования является выявление особенностей изображения сновидений в художественных произведениях Л. Толстого, определение их роли и места в системе религиозно-философских воззрений писателя для реконструкции его сновидческой концепции.

В соответствии с поставленной целью решаются следующие задачи:

1. Исследовать формы воплощения «теории о сне» Л.Н. Толстого в произведениях 1850-1860-х годов;
2. Произвести целостный анализ сновидений персонажей, увиденных ими в метель, исследовать их в сопоставлении со сновидениями героев «метельного» текста русской литературы, представленного в произведениях В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, С.Т. Аксакова;
3. Определить эволюцию «метельных» сновидений героев Толстого (от сновидения персонажа «Метели» до сновидений Брехунова и Никиты в рассказе «Хозяин и работник») и выявить ее магистральную линию;
4. Связать сновидения героев рассказа «Утро помещика», повести «Казачьи», романа «Война и мир» с эпистемологической концепцией Л. Толстого; рассмотреть особый способ познания и самопознания, осуществленный сновидцами в онирической сфере;
5. Описать образы и модель мироздания, возникающие во снах толстовских персонажей – Пьера Безухова и Пети Ростова, в соотнесении с религиозно-философскими взглядами Толстого;
6. Дать интерпретацию «снам-прозрениям» толстовских персонажей, в частности, сновидениям Андрея и Николеньки Болконских в контексте религиозно-философской концепции писателя;

7. Выявить определяющую роль женского начала в «снах-прозрениях» героев Толстого, соотнести подобные сновидения с «женским мифом» писателя;
8. Проанализировать символические сновидения героев Толстого, реализующие религиозно-философские представления писателя, в частности, сон автора-героя «Исповеди»;
9. Выявить устойчивые символы, образы, мотивы, литературные коды, определяющие поэтику сновидения в творчестве Л.Н. Толстого.

Объектом исследования в работе являются произведения Л. Н. Толстого, отражающие специфику функционирования сновидения в художественной системе писателя. Среди них рассказы «История вчерашнего дня», «Метель», «Утро помещика», «Сон», «Альберт», «Ассирийский царь Асархадон», «Хозяин и работник», повесть «Казачьи», романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», религиозно-философские труды «Исповедь», «В чем моя вера?».

Предмет исследования – сновидения и близкие им состояния психики (грезы, бред), их образность, логика и принципы использования в художественном творчестве Толстого, а также «теория о сне» писателя.

Материалом диссертации послужили художественные, религиозно-философские, публицистические произведения Толстого, в которых изображаются сновидения героев, содержатся наблюдения писателя над сновидной деятельностью, утверждается связь сновидений с религиозно-философскими идеями автора, затрагиваются различные аспекты «теории о сне»; а также произведения русских писателей, содержащие сны персонажей, так или иначе сопрягающиеся со снами толстовских героев.

Базовыми для работы становятся историко-литературный, сравнительно-исторический, структурный, мифопоэтический **методы** исследования с привлечением элементов биографического и психоаналитического методов.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые комплексно анализируются сновидения героев Толстого в соотнесении с религиозно-философской концепцией писателя, выстраивается типология снов.

Теоретическая значимость исследования состоит в дополнении фундаментальных представлений, уже сложившихся в литературоведении в связи с анализом литературной онейросферы, и реконструкции сновидной концепции Толстого с учетом ее воплощения в произведениях разных жанровых форм.

Практическая значимость связана с тем, что результаты исследования могут быть использованы в преподавании базового учебного курса истории русской литературы в высших учебных заведениях, специальных курсах, посвященных творчеству Толстого, в бакалавриате и магистратуре, а также помочь учителям средней школы в объяснении основных проблем изучаемых произведений писателя.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сновидения героев Толстого можно разделить на четыре группы: «метельные» сновидения, сновидения, отражающие эпистемологическую концепцию писателя-мыслителя, сновидения, связанные с «женским мифом» Толстого, и символические сновидения. Границы между ними не абсолютны, и некоторые сновидения, например, Василия Андреича Брехунова и Пьера Безухова, объединяют в себе типологические черты разных групп.

2. «Метельные» сны героев Толстого являются неотъемлемой частью «метельного» текста русской литературы XIX века, представленного, в первую очередь, произведениями В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и С.Т. Аксакова.

3. «Метельные» сновидения персонажей Толстого (героя-повествователя в рассказе «Метель», Анны Карениной, Василия Андреича Брехунова и Никиты в рассказе «Хозяин и работник»), объединяются общими образами, темами, мотивами, благодаря чему создают единый сюжет, разрешающийся в рассказе «Хозяин и работник» ответом на вопрос о смысле человеческого бытия.

4. В сновидениях и грезах героев Л.Н. Толстого, в которых сновидцы переносят себя в *другого* (сновидения Дмитрия Нехлюдова, Дмитрия Оленина, Василия Брехунова, царя Асархадона), воплощается эпистемологическая концепция Л.Н. Толстого, связанная с особым способом познания и

самопознания. Такие сновидения объединяются своим итогом: идеей «жизни для других» и любви, долженствующей объединить все живые существа.

5. В сновидениях персонажей неоконченного рассказа «Сон», рассказа «Альберт», отчасти в сновидениях Николая Ростова, Андрея Болконского («Война и мир») и Дмитрия Нехлюдова («Воскресение») воплощается «женский миф» писателя, согласно которому женщина выступает посредником между сферами земного и небесного, а также инициирует прозрение толстовских героев.

6. Сновидения Андрея и Ниночки Болконских воплощают религиозно-философскую мысль писателя о смерти, трансформации сознания человека при переходе границы, отделяющей его от вечности, о принципах связи Бога и человека, представленных в образах Отца и сына.

7. Сновидение автора-героя «Исповеди» прочитывается как выражение толстовского представления о вере и служит образцом символических сновидений в произведениях писателя.

Апробация результатов исследования. Основные идеи работы излагались в докладах на Международных и Межвузовских научных конференциях: «Литературные юбилеи 2014 года и проблемы компьютерной поэтики» (Воронеж, 2014), «Универсалии русской литературы» (Воронеж, 2014, 2015, 2016), «Литературные юбилеи 2019 года и проблемы компьютерной поэтики» (Воронеж, 2019), а также на научных сессиях Воронежского государственного университета (Воронеж, 2014, 2015, 2016, 2017, 2019).

Содержание работы отражено в семи статьях, из которых четыре опубликованы в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение и библиографического списка, насчитывающего 198 источников.

Глава 1. Судьба, страсть и смерть: «метельные» сновидения героев Л.Н. Толстого

1.1. Образы и мотивы *метельных* сновидений в произведениях В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, С.Т. Аксакова

Особую группу составляют *зимние* сновидения, посетившие героев Л.Н. Толстого в *метель*. Первое сновидение подобного рода появляется в рассказе «Метель», основой которого послужил случай, произошедший с писателем 24 января 1854 года во время возвращения с Кавказа в Ясную Поляну. Метель, ее особое пространство, где смешиваются небо и земля, становится для писателя символическим фоном для размышлений на чрезвычайно важную для него тему смерти.

Этим рассказом Толстой продолжает «метельный» текст русской литературы, уже включающий в себя произведения В.А. Жуковского, П.А. Вяземского, А.С. Пушкина. Рассматривая метель как литературную универсалию¹ в монографии «Метельные пространства русской литературы», К.А. Нагина отмечает, что особый художественный и философский потенциал позволяет ей продуцировать определенные сюжеты, имеющие либо инфернальный, либо провиденциальный вектор развития. В «Метели» Толстого «эхом» отзовется «Буран» С.Т. Аксакова: Толстой поддерживает «водный и пустынный» коды, освоенные автором «Бурана». Столь же органичен «метельному тексту»

¹ О литературной универсалии см.: Фаустов А.А. От ключевых слов к литературным универсалиям: несколько методологических соображений / А.А. Фаустов // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – №2. – С. 7 – 11.

онирический код: писатель «не отказывается и от мотива сна <...>, разрывающего ткань реальности и способствующего обретению истины» [100, с. 39].

Первым *зимним* сновидением в русской литературе, связанным с метелью, становится сон Светланы в одноименной балладе В. А. Жуковского. Далекое не случайно действие баллады приурочено к зимнему времени года – Святкам, охватывающим дни от Рождества Христова (25 декабря) до Крещения (6 января). *Метель* и *сон* можно рассматривать как элементы святочного сюжета: «...метель – это ординарный “святочный” мотив, в основе которого лежит представление о связи ее с “нечистой силой”» [62, с. 189]. В «Светлане» ночное путешествие и встреча с мертвым женихом оказываются лишь сном, который обещает долгожданную встречу с возлюбленным наяву.

Нас интересует инфернальный мир сновидения, тщательно выстраиваемый поэтом. Метель поддерживает таинственную атмосферу повествования, начинаясь «вдруг», неожиданно, во многом символизируя переход из мира реального в потусторонний. Обращают на себя внимание и два локуса сновидения – «одинокий» «божий храм» и «хижина под снегом», объединенные присутствием мертвеца: «Тьма людей во храме; / Яркий свет паникадил / Тускнет в фимиаме; / На середине черный гроб...» [2, т. 2, с. 21]; «Что ж?.. В избушке / Гроб; накрыт / Белою запоной...» [2, т. 2, с. 22]. Освободиться от страшного сна Светлане помогает «белый голубочек», вспорхнувший на грудь мертвеца. Узнав в нем своего суженого, героиня пробуждается. «Одинокий божий храм» и «хижина под снегом», являющиеся в метельной круговерти, несут символику инициационного испытания, представая аналогами сказочного «дома в лесу» [133]. Отчасти – это испытание веры, которое проходит героиня. Светлана не ропщет, а обращается к высшим силам за поддержкой: «Утоли печаль мою, / Ангел-утешитель». В финале баллады ее вера вознаграждается не только возвращением суженого, но и одобрением автора: «Лучший друг нам в жизни сей / Вера в провиденье. / Благ зиждителя закон: / Здесь несчастье – лживый сон; / Счастье – пробужденье» [2, т. 2, с. 25].

И на испытание веры, которое проходит героиня, следует обратить особое внимание. С легкой руки В.А. Жуковского, этот основополагающий мотив метельных снов войдет в русскую литературу, чтобы отразиться в онирических реальностях героев Пушкина, Аксакова и, конечно же, Толстого. Сновидения подсказывают героям «метельных текстов» крайне важную для русской литературы и, думается, для русской ментальности XIX века вообще стратегию поведения: ропот и бунт, как и любое проявление своеволия, не только не помогут в достижении цели, но окажутся прямой дорогой к гибели, могиле. «Вера в провиденье», умение читать знаки судьбы и довериться ей – единственно верная линия поведения, ведущая к получению самых неожиданных наград.

Так, *метель* и *зима* в русской литературе сливаются с понятием судьбы, знаки которой являются героям во снах.

Отдельно следует сказать, что подобные сны не случайно приурочены к зимнему времени года. *Зиме* отведен особый статус – в русском сознании она получает философский ракурс восприятия, соединяя витальную энергию с тоской по ее потере, жизнь со смертью. С *зимой* связана идея национальной идентичности, воплощающаяся уже в творчестве поэтов XVIII столетия: Ломоносова, Державина, Львова, соединяющих мощь русского оружия и государства в целом, игру и кипение крови в русском человеке с зимой и боем. А взаимодействие семантики зимы с праздниками Рождества, Святков и Крещения рождает ее связь с темой *судьбы*, проявляющейся, с одной стороны, в коллизиях испытания веры, а с другой – в матримониальных сюжетах, соединяющих героев.

Заметим, что в *зимнем* сне героини Жуковского легко и непринужденно соединились оба этих направления. Также это наблюдение помогает прояснить коллизии *метельных* снов героев Толстого: и персонажа «Метели», в глубине души мечтающего о необычном приключении, грозящим смертельным исходом, и Анны Карениной, движущейся в метель навстречу своей роковой судьбе, и Василия Брехунова, неожиданно осознавшего свое бытийное предназначение.

Однако прежде чем приступить к анализу снов толстовских героев, следует обратиться к сновидениям персонажей А.С. Пушкина и С.Т. Аксакова,

развивающихся в направлениях, намеченных В.А. Жуковским. В судьбы Марьи Гавриловны, Татьяны Лариной и Петра Гринева «вторгается провиденциальная стихия и оказывается счастливой (хоть и катастрофической) путеводительницей, – замечает А.И. Иваницкий. – В *Метели* это еще метафора. А в *Евгении Онегине* и *Капитанской дочке* зимняя стихия уже одушевлена (медведь) и олицетворена (Пугачев) – как безусловный первоисток не только обстоятельств, но и души героя и героини. Этим она выдвигается на роль первопредка, выступая поэтому в форме вещего сна (сон Татьяны) либо как прелюдия такого сна» [70, с. 5] (курсив автора. – К.Н.).

Сон Марьи Гавриловны и сон Татьяны Лариной объединены эпитафией из баллады Жуковского «Светлана». Балладный контекст в «Метели» поддерживает «сон о мертвом женихе». Только Светлана видит во сне мертвого жениха, который в реальности оказывается живым, а Марья Гавриловна видит Владимира умирающим, что в действительности оборачивается его реальной гибелью во время военной кампании 1812 года. Это позволяет А.И. Иваницкому говорить об инверсии балладного сюжета: «... страшный сон Марьи Гавриловны об утраченном и обреченном на действительную смерть Владимире оказывается “пробуждением” и браком с другим, “подменным” женихом. Он и есть настоящий суженый, поскольку появляется в жизни героини не в результате «романического» домашнего воспитания (как Владимир), а реальным и необратимым жизненным ходом стихии / истории» [70, с. 8]. Кроме того, и прошлое героиня «переживает “балладно”, как смутный сон о “мертвом женихе” <...> Своим темным смыслом он ориентирован не на сентиментальную ... память, а на романтическое забвение» [70, с. 8]. Возможно, сон этот и «не открывает героине смысла происшедшего с нею», как считает исследователь, но трудно назвать его «не вещим», ведь первая его часть содержит предупреждение о том, что венчание не состоится: «В самую минуту, как она садилась в сани, чтоб ехать венчаться, отец ее останавливал ее, с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное бездонное подземелье ... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца», а вторая говорит о смерти Владимира: «... то видела она

Владимира, лежащего на траве, бледного, окровавленного. Он, умирая, молил ее пронзительным голосом поспешить с ним обвенчаться...» [3, т. 5, с. 65]. Таким образом, зимние образы первой части сна предсказывают ближайшее будущее, а летние предвещают смерть под Бородино.

Марья Гавриловна и Владимир идут наперекор судьбе, воплощенной в родителях, не дающих благословения на их брак. Бурмин же, которого метель приводит к Марье Гавриловне, в буквальном смысле слова следует зову судьбы: «...непонятное мне беспокойство овладело мною, казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал закладывать и поехал в самую бурю» [3, т. 5, с. 74].

В «Метели» Пушкин развивает мысль, уже обозначенную в «Светлане» Жуковского: «вера в Провиденье» и умение следовать зову судьбы подлежат награде.

Так обозначаются два типа персонажей «метельного» текста русской литературы: «Одни следуют зову судьбы, другие идут наперекор предзнаменованиям, пытаясь собственными усилиями достичь желаемого» [100, с. 15].

Судьба, воплощенная в метели, говорит со своими подопечными через сон, предупреждая их о ближайшем будущем. В «Капитанской дочке» подобное предупреждение получает Гринев. Сон, увиденный им во время метельного путешествия под Оренбургом, присутствием «посаженого отца» напоминает сон Марьи Гавриловны: оба героя во сне видят фигуры, воплощающие безусловный *авторитет*. Родной отец не пускает «молодую преступницу» обвенчаться с женихом, а «посаженный отец» «ласково» «кличет» Петра Андреевича, предлагая ему благословение: «Не бойсь, подойди под мое благословение» [3, т. 5, с. 298]. Оба «отца» проявляют свою волю в отношении героев и ведут себя достаточно сурово: первый не только «останавливал» Марью Гавриловну, но «с мучительной быстротою тащил ее по снегу и бросал в темное, бездонное подземелье... и она летела стремглав с неизъяснимым замиранием сердца» [3, т. 5, с. 65]; второй после несогласия своего «сына» поцеловать ручку «выхватил топор из-за спины и

стал махать во все стороны <...> комната наполнилась мертвыми телами» [3, т. 5, с. 298].

Присутствие *авторитета* отличает и зимний сон Татьяны Лариной (правда, героине он приснился зимой, но не в метель). Во сне она видит Онегина, предводительствующего шайкой «адских привидений» [3, т. 4, с. 101]. Евгений, подобно «отцам» из снов Марьи Гавриловны и Петра Андреевича, предъявляет свои права на Татьяну: «*Мое!* – сказал Евгений грозно, / И шайка вся сокрылась вдруг» [3, т. 4, с. 102]. Этот сон заканчивается потасовкой между Онегиным и Ленским, «поверженным» «длинным ножом» Евгения. С Онегиным за позицию *авторитета* может соперничать *медведь*, который сначала преследует ее, а затем несет к своему «куму» – Онегину. В этом контексте медведь воспринимается как «первопредок», воплощающий «волю прачеловеческой “почвы”» [70, с. 14].

Это явление *авторитета* героям сновидений весьма показательно: он воплощает силы высшего порядка, связанные с Роком и Судьбой. Заметим сразу, что Толстой явно следует в этом случае за Пушкиным. Юный путешественник из «Метели» в одном из своих сновидений видит старика, претерпевающего ряд трансформаций; этого старичка еще нельзя назвать *авторитетом* в полной мере, его фигура и онирическая роль не так однозначны, как фигуры *старших* во снах пушкинских героев; Анна Каренина также видит во сне мужика, копошащегося в мешке и «работающего над железом», и этот мужик связан с трагической судьбой героини; а вот Василий Андреевич Брехунов в рассказе «Хозяин и работник» видит «того самого, кого он ждет» [5, т. 12, с. 339], – истинного Хозяина бытия, зовущего его и открывающего герою подлинный смысл жизни.

Присутствие *авторитета* в снах пушкинских героев поддерживает их инициационную семантику. На преемственность сна Татьяны по отношению к сну Марьи Гавриловны неоднократно указывали исследователи (Маркович В.М., Виноградов В.В., Иваницкий А.И. – см. статью Иваницкого «“Зимний путь” у Пушкина» [70, с. 9]), отмечающие «общий балладный адрес эпитафий» [70, с. 9]: «Путь Татьяны, обобщенный в ее вещем сне, безусловно повторяет и развивает смысл брачного пути Марьи Гавриловны <...> Для обеих девушек путь к

суженому по степной целине завершается встречей в “лесном доме” с “подменным” женихом. Причем здесь инициация окончательно переходит из подтекста в текст: дом в лесу уже не имеет обличие церкви, а подменный жених возглавляет мир бесов» [70, с. 9-10]. «Смысл встречи – искушение ложным женихом: Онегин предстает не тем, кем казался Татьяне наяву» [70, с. 16].

Точно так же большинство исследователей соотносит сны Гринева и Татьяны Лариной, отмечая совпадение сюжетов *зимних* сновидений, их развязок и сходство чувств, испытываемых Татьяной к Онегину и Гриневым к Пугачеву (Черняев, Альми, Белькинд; см. [70, с. 18]). Оба героя оказываются в пространстве *дома* (у Татьяны – лесного, у Гринева – отчего), являющегося местом инициационного испытания.

Если «первопредком» Татьяны выступал медведь, то здесь роль «праотца» Гринева играет Пугачев, замещающий отца. Однако его роль сложнее: он воплощает «зимнее, стихийно-предвечное первоначало природы» [70, с. 19] и выступает «тотемным первопредком» и «помощником героя» (Смирнов, см. [70, с. 19]), а также искусителем.

В «Капитанской дочке» уже не только *метель* и *медведь* ведут героя: он движим понятием «дворянской культурной нормы» – долгом и честью, верностью императрице, что создает рыцарский подтекст его пути, рассматриваемого как *служба*.

Так ситуация сна, выступающего пространством инициационного испытания героев, становится обязательным элементом «метельного» сюжета русской литературы. Ее воссоздает и С.Т. Аксаков, правда, на ином, отличном от пушкинского, материале народно-поэтической традиции. Очерк «Буря» написан С.Т. Аксаковым в 1834 году, «когда определились инварианты “вьюжной” темы: inferнальный, связанный с “Метелью” Вяземского, “Бесами” Пушкина и “Ночью перед Рождеством” Гоголя, и провиденциальный, заложенный в пушкинской “Метели”» [100, с. 27].

Героями очерка являются мужики, сопровождающие обоз с хлебом в Оренбург. В исковерканной инеем березовой роще их настигает метель.

Поскольку «народно-поэтическая традиция закрепляет устойчивую связь между бураном и демоническими силами» [100, с. 27], очерк изобилует инфернальными мотивами, поддерживающими «метельную» образность. Продолжая традицию изображения путешествия в метель как плавания по бурному морю, С.Т. Аксаков вводит образ змея, в народном сознании являющегося повелителем стихий, как грозовой, водной, так и снежной: буран «слепил глаза, занимал дыханье, ревел, свистал, выл, стонал, бил, трепал, вертел со всех сторон, сверху и снизу, обвивался, как змей, и душил все, что ему ни попадалось» [1, с. 443]. В итоге персонажей охватывает мистический страх: «Сердце падает у самого неробкого человека, кровь стынет, останавливается от страха, а не от холода, ибо стужа во время буранов значительно уменьшается» [1, с. 443].

С этой образностью напрямую связан и сон мужиков, решивших переждать метель в степи. Следует отметить, что и у Аксакова присутствует деление персонажей на два типа: тех, кто следует предначертанию и полагается на волю Бога / судьбы, и тех, кто вопреки всему пытается добиться своей цели. Четыре путника прислушиваются к «странному» и «страшному» совету мудрого старика «отдаться на волю божью» – распрячь лошадей, составить возы кружком, поднять вверх оглобли, чтобы проезжающие мимо могли отыскать занесенных снегом людей, и ночевать в степи.

Другие мужики решают положиться на собственные силы и продолжают путь, надеясь выехать к умету и, когда выюга успокоится, отыскать тех, кто остался в степи. Соответственно уже определившейся логике «метельного» повествования первым будет дарована жизнь, вторые найдут свою смерть чуть ли не у порога отыскиваемого умета.

В данном случае нас интересуют мужики, оставшиеся в степи, поскольку, как подсказывает та же «метельная» логика, с ними и связан онирический код. В «Буране» нет описания сновидений, которые, возможно, посетили героев. Аксаков акцентирует странное состояние своих персонажей: когда их откапывают из-под снега, они пребывают в «беспамятности», «одурелости», как будто находятся в некоем пограничном с реальностью пространстве. К.А. Нагина

замечает, что описание жертв бурана у Аксакова соответствует сказочному сюжету об «усыплении змеем целого царства или прекрасной девицы <...> Очарованных жертв змея можно вернуть к жизни, причем иногда они становятся краше прежнего и получают новые способности <...> Подобно тому, как царевича помещают в бочку, сковывая железными обручами, мужики, во главе со стариком, садятся под “кошмами”, “как под шалашом”, их засыпает снег и они засыпают (в древнеславянском мифе “уподобление зимнего оцепенения – сну очень обыкновенно <...> заснуть употребляется в смысле: замерзнуть”)» [100, с. 30]. Когда мужиков достают из-под снега, они находятся «в сонном, беспмятном состоянии, подобном состоянию сурков, спящих зиму в норах своих» [1, с. 444]. Мужики начинают двигаться, открывать глаза – но пребывают «без памяти, как бы одурелые, без всякого сознания» [1, с. 444]. И это странное сонное состояние К.А. Нагина прочитывает как столкновение с хтоническим, «негативно-сокрытым», с чем нельзя входить в контакт во избежание катастрофы. О дальнейшей судьбе аксаковских мужиков ничего не известно, вполне возможно, что они получили особый опыт или были отмечены inferнальными силами – как еще один персонаж Аксакова, Арефий, выживший в буран и через 25 лет замерзший «в сентябре месяце, при самом легком морозе, последовавшем после сильного дождя» [1, с. 78] (см. [100, с. 31]). Этот онирический код, связанный с метельным сюжетом русской литературы, будет учтен Толстым при создании рассказа «Метель».

1.2. Путешествие, воспоминание и сновидение в рассказе

Л.Н. Толстого «Метель»

Подлинным открытием Толстого является изображение деятельности подсознания, которое мы встречаем в рассказе «Метель». Открытие это тесно связано с обращением к теме смерти: писатель изображает процессы,

происходящие в душе человека, охваченного страхом смерти, когда из глубинных слоев сознания проступают на поверхность воспоминания о прежних впечатлениях, полученных под воздействием схожего импульса. Связь сновидения и воспоминания несомненна для Толстого, ведь и память, и сновидения принадлежат области подсознания. Образы реальности, запечатлевающиеся в сознании в моменты сильных потрясений, при сходных переживаниях могут вновь возникнуть в памяти человека. Эти механизмы мастерски используются Толстым при изображении внутреннего мира героев.

Ось рассказа «Метель» составляют сновидения, которые раскрывают психическое состояние персонажа. Известно, что состояния сна и бодрствования неразрывно связаны и взаимообусловлены. Проблема выражения моральных установок личности в сновидениях имеет важнейшее значение для истолкования многих сновидных символических образов и действий. Спящий человек в большой степени, хотя и не полностью, изолируется от внешнего мира, как бы изнутри следя за собственными переживаниями. Так сновидение позволяет осуществить специфический вид самонаблюдения.

Изображение сновидений персонажей помогает писателю раскрыть аспекты их личности. К такому приему Толстой обращается в «Метели», прибегая к изображению путешествия – символического отражения процесса нравственного роста и становления личности. Путешествие в метель, когда легко сбиться с дороги, и ошибка может стать роковой, – метафора поиска своего места в мире, выбора жизненного пути. Сон, являющийся результатом взаимодействия сознательного и бессознательного, предоставляет возможность творческого, интуитивного познания мира и самого себя. Мотив путешествия, движения, служащий самоанализу, раскрытию состояния персонажа, так же, как и сновидение, обнаруживает связь с темой смерти. Так, образ смерти, в реальности находящий отражение в неосознанном страхе, испытываемом персонажем, отчетливо проступает в сновидении, являющемся одной из форм самопознания, путешествия его «к себе».

Сознание героя-путника находится в особом состоянии на грани бодрствования и сна, когда «воспоминания и представления с усиленной быстротой сменялись в воображении» [5, т. 2, с. 222]. В «Истории вчерашнего дня» автор утверждает, что «сон составляется из первого и последнего впечатления» [5, т. 1, с. 358]. Влияние впечатлений окружающего мира на сновидение отмечается и в «Метели», однако ощущения сновидца переплетаются в сновидении с его воспоминаниями, преобразованными в соответствии с причудливой логикой сна. Сновидец переносится в места из его воспоминаний: «И я вижу почему-то пруд, усталых дворовых, которые по колени в воде тянут невод» [5, т. 2, с. 222]. Сновидческие образы выстраиваются по принципу ассоциаций: наяву усталые дворовые – это измученные лошади, которые по колени в снегу тянут сани. Так заявляет о себе «водный» код метели, отмеченный К.А. Нагиной: путешествие по заснеженным просторам уподобляется морскому плаванию, степь – морю, а умирание – погружению в воду («Уж лучше утонуть, чем замерзнуть, пускай меня вытащат в неводе; а впрочем, все равно – утонуть ли, замерзнуть» [5, т. 2, с. 232]) [104, с. 152], [100, с. 5-6]. Реальная и воображаемая картины обнаруживают связь, истоки которой следует искать в духовном состоянии персонажа. Писатель широко использует сновидения для изображения его психического состояния. В своем сне герой «еще очень молод», ему «чего-то недостает и чего-то хочется», он испытывает «чувство какого-то наивного самодовольствия и грусти» [5, т. 2, с. 223]. Чрезвычайно характерна эта неопределенность желаний, неясное томление героя, что находит отражение в сновидении. «Все вокруг <...> было так прекрасно, и так сильно действовала» на него «эта красота», что ему казалось, будто он «и сам хорош, и одно, что досадно было, это то, что никто не удивляется» ему [5, т. 2, с. 223]. Юный герой исполнен мечтаний о необыкновенных свершениях, жаждет проявить себя и быть оцененным по достоинству. Тем же чувством охвачен он и в реальности: он мечтает о необыкновенном, даже трагическом приключении, которым «чревато путешествие в метель» [100, с. 43].

Вопрос о внутренних мотивах возникновения сновидений интересовал многих исследователей. Существование в сновидениях тенденции к вообразаемому исполнению желаний отмечает Фрейд в своей работе «Толкование сновидений». И. Кант считал, что сновидения служат для выражения скрытых склонностей людей [75]. Но сновидение не есть лишь образно-символическое исполнение желания, это и отражение психологического состояния, уровня духовного развития личности, происходящего в процессе переработки впечатлений, воспоминаний – своеобразных следов взаимодействий человека с миром. Тенденции развития личности отражаются в сновидениях, изобилующих символическими образами. К примеру, в описании жаркого полдня, предстающего в воображении героя рассказа «Метель», не случайно акцентируется внимание на мухах, непрерывно мешающих повествователю: «Несносные мухи, не дают мне и здесь покоя, начинают собираться около меня и упорно, туго как-то, 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» [5, т. 2, с. 223]. Мухи – образ, неоднократно встречающийся в творчестве Толстого. Это символическое воплощение «тщеславных и суетных желаний, ничтожность которых обнажит реальность смерти» [100, с. 43]. В сновидении Андрея Болконского надоедливая жужжащая муха мешает герою удерживать в равновесии «воздушное здание из иголок или лучинок», олицетворяющее собой мироздание [5, т. 6, с. 398]. Муха, которая «прикасалась к его лицу, <...> производила жгучее ощущение, но <...> ударяясь в самую область воздвигавшегося на лице его здания, не разрушала его», воплощает суету прожитой жизни, мелкие заботы, мешающие постичь Бога и соединиться с ним [5, т. 6, с. 398].

Подробно анализируя «сновидение о происшествии на пруду», К.А. Нагина замечает, что оно распадается на две части: в первой сновидец сосредоточен на самом себе, на желании чего-то необычного, вторая же представляет реализацию этого желания [100, с. 44]. Однако герою не удастся проявить себя и произвести впечатление на людей, собравшихся у пруда. «Сон, раскрывая его

беспомощность перед лицом смерти, одновременно выявляет и несостоятельность его желаний» [100, с. 44]. Утопленник оказывается извлечен из воды благодаря действиям Федора Филиппыча, который в сновидении является проекцией образа ямщика Филиппа. Помимо созвучия имен персонажей, на это указывают и совпадающие черты их внешнего облика: «рыжий» и «плотный» Федор Филиппыч; «большой, красный, рыжий» ямщик Филипп. Началом второго сновидения становится переживание сновидцем впечатлений окружающего мира. В момент засыпания желание испытать что-то «необыкновенное, несколько трагическое» в его сознании возобладало над «маленькой боязнью» [5, т. 2, с. 232]. Ему представляется, как лошади привозят «совершенно замерзших» путников в «какую-нибудь далекую, неизвестную деревню», но сам он не относится к числу насмерть замерзших [5, т. 2, с. 232]. Герой полностью не осознает угрозу гибели в снежной степи, но поскольку за процесс сновидения отвечает сфера подсознания, сюжет сновидения не поддается контролю сознания сновидца, его неосознанные страхи прорываются наружу. Ситуация теперь предстает трагической, «маленькая боязнь» превращается в «большой страх» в начале сновидения, когда ямщик Игнашка, с которым связаны надежды на благополучное завершение путешествия, оставляет повествователя и его спутников.

Реальные события и недавние впечатления преобразуются в соответствии с особой логикой сна: старичок, который, «размахивая локтями и ногами, рысью ехал на коренной» [5, т. 2, с. 220], во сне «вскакивает верхом, размахивая локтями, и хочет ускакать, но не может сдвинуться с места» [5, т. 2, с. 232]. Реальный конфликт между ямщиком «в большой шапке» и старичком также развивается в сновидении, но иным образом. Кроткий, «богобоязненный» в действительности ямщик топчет старика, называя его «ругателем» и «колдуном». Старичок «пробивает головой сугроб» и оборачивается зайцем [5, т. 2, с. 232]. Эта метаморфоза имеет мифологическую основу. Для истолкования данного сновидческого образа значимо неоднозначное содержание образа зайца в славянской мифологии: это и воплощение духа-предвестника смерти, и

олицетворение грозных сил природы. В сновидении такое двойное истолкование образа зайца соответствует смысловой изменчивости образа старика, то доброго и ласкового по отношению к сновидцу: «Рука старичка нежная и сладкая. Он сначала вырывает ее, но потом отдает мне и даже сам другой рукой ласкает меня» [5, т. 2, с. 233], то олицетворяющего собой угрозу: «Старичок гонится за мной, <...> догнал меня и животом упал на мое лицо, <...> но старичок не старичок, а утопленник <...> и кричит» [5, т. 2, с. 233]. Такой противоречивый образ значим для изображения психологического состояния героя. В контексте сна старичок указывает на смутность, неясность чувств, испытываемых путником: жажда захватывающего трагического приключения противоречит его надежде на благополучный исход. Та же «непроясненность чувств» обнаруживает себя в образе «комнаты из снега», соотнесенном с радугой: «Над нами уже потолок из снега и радуга» [5, т. 2, с. 232] [100, с. 46]. Но в действительности это образ смерти и сна, поскольку «замерзание всегда начинается сном» [5, т. 2, с. 232]. Не случайно возникает сравнение повествователя с утопленником: «Уж лучше утонуть, чем замерзнуть, пускай меня вытащат в неводе» [5, т. 2, с. 232].

В своем раннем творчестве Толстой уделяет значительное внимание отражению механизмов сна, отмечая и свойство сновидений предотвращать пробуждение спящего под воздействием внутренних и внешних факторов. Раздражители вовлекаются в текущие сновидения или возбуждают новые, что создает условия для осуществления других функций сна: восстановления сил, переработки дневных впечатлений, самопознания. Фрейд писал: «В известном смысле все сновидения вызваны стремлением к удобству; они служат желанию продолжить сон, вместо того чтобы проснуться. Сновидение – страж сна, а не нарушитель его» [174, с. 280]. Сновидения охраняют сон как от внутренних психологических, так и от внешних телесных раздражителей. Возникающие под их воздействием ощущения вовлекаются в сюжет сновидения, приспособляясь к сновидным событиям. Примеры тому наблюдаются и в описании сновидений в рассказе «Метель». Еще не отключившееся «сознание тела» определяет образы,

возникающие в сновидении. У путника раскрыто колено: во сне он «вырывается», «в руках того, кто» его «держит, остаются одежда и часть кожи», ему «холодно и стыдно – стыдно тем более, что тетушка с зонтиком и гомеопатической аптечкой, под руку с утопленником, идут навстречу» [5, т. 2, с. 233]. В первом сне образ тетушки противопоставляется утопленнику по принципу оппозиции жизнь – смерть; во втором это противопоставление снимается, что свидетельствует о смятённом состоянии сознания сновидца, своего рода духовной слепоте, неспособности к «различению приключения – опасности, а в бытийном контексте истинного – ложного» [100, с. 48].

Следует обратить внимание на наличие в этом сновидении характерных для писателя образов. К ним относится образ оголенных замерзших ног, уже встречавшийся нам в сновидении героя «Истории вчерашнего дня». Сходные переживания испытывает персонаж рассказа «Метель»: «Я вырываюсь. В руках того, кто меня держит, остаются моя одежда и часть кожи; но мне только холодно и стыдно <...> Я открываю глаза. Ветер закинул мне на лицо полу Алешкиной шинели, колено у меня раскрыто» [5, т. 2, с. 233]. В сновидении Пьера Безухова о масонской ложе находим: «Он привстал, но в то же мгновение ноги его похолодели и обнажились. Ему стало стыдно, и он рукой закрыл свои ноги, с которых действительно свалилась шинель» [5, т. 6, с. 303]. Образ обнаженных замерзших ног, являясь реакцией на внешние раздражители, вовлекается в сновидение и сопровождается чувством стыда, ключевым для характеристики психологического состояния персонажа, выражает признание героем собственных неудач и осознание возможности измениться.

Важным символическим образом является возникающий в сновидении звон колокольчиков: «Старичок уже близко, но я слышу, впереди звонят два колокола, и знаю, что я спасен, когда прибегу к ним. Колокола звучат слышней и слышней» [5, т. 2, с. 233]. Как и превращение старичка в зайца, данный образ восходит к мифологии и связан с громом, олицетворением божественной силы, изгоняющей нечисть: «Как символ грома, как указание на грядущего бога-громовника,

разителя демонов, звон, по общему поверью славян, немцев и других народов, прогоняет нечистую силу» [17, с. 95].

Сон высвобождает тайные страхи, скрытые в подсознании. В реальности предметы и явления представляются иными, и олицетворяющий угрозу в сновидении старик в дневной реальности оказывается жалок: «Он весь сгорбился, сморщился и, дрожа лицом и коленами, копошился около саней, видимо, стараясь согреться» [5, т. 2, с. 237]. Так ночные страхи и страх смерти, вырывающиеся на свободу в сновидениях, вновь оказываются подчинены контролю сознания. Сновидения, изображенные писателем, имеют глубокий психологический смысл, точно передают состояние души сновидца, предоставляя поле реализации потаенных желаний и страхов, которые в состоянии бодрствования контролируются сознанием.

«Теория о сне», заявленная в «Истории вчерашнего дня», в рассказе «Метель» представлена уже не столь явно, оставаясь как бы за страницами произведения, обретая в самом тексте повествования свое творческое воплощение. Писатель показывает, как быстрые, яркие воспоминания, возникающие под воздействием внешнего впечатления, предшествуют сну, и как под воздействием этих впечатлений возникает видение – еще не сон, но уже не вполне воспоминание.

1.3. Между сном и явью: состояния измененного сознания в романах «Война и мир» и «Анна Каренина»

«Метельный» текст Толстой продолжает сценой родов маленькой княгини в романе «Война и мир». Эта сцена не содержит сновидений, однако героиня

пребывает в странном состоянии – состоянии измененного сознания¹: она вроде бы бодрствует, но не понимает, что происходит с ней. Эта сцена занимает две главы (VIII и IX первой части второго тома), и описанию состояния княгини в ней отведено не так много места. Толстой развивает балладные мотивы, связанные с возвращением пропавшего «жениха», и продолжает их инверсию: «метельной ночью воскресает жених, но умирает невеста» [100, с. 20]. Звучит и мотив «невинной вины», сопряженный с князем Андреем, за некоторое время до родов жены готовым «отдать» всех близких людей – «отца, сестру, жену» «за минуту славы, торжества над людьми» [5, т. 4, с. 334].

Состоянию маленькой княгини, пребывающей между сном и явью, аккомпанирует метель, символизирующая судьбу. Героиня чувствует, что сопротивление бессмысленно, но не понимает жестокости Провидения. Когда князь Андрей входит в комнату, на ее лице играет улыбка, которая всего-навсего означает минуту освобождения от страданий: «...прелестный ротик с губкой, покрытой черными волосиками, был раскрыт, и она радостно улыбалась. <...> Блестящие глаза, смотревшие детски испуганно и взволнованно, остановились на нем, не изменяя выражения. “Я вас всех люблю, я никому зла не делала, за что я страдаю? Помогите мне”, – говорило ее выражение. Она видела мужа, но не понимала значения его появления теперь перед нею. <...> Она не удивилась, что он приехал; она не поняла того, что он приехал» [5, т. 5, с. 44]. Далее следует краткое описание жестоких страданий, во время которых в княгине соединяется детское и «беспомощно-животное» [5, т. 5, с. 44].

Следующим опытом описания состояния измененного сознания, но уже напрямую связанного с онирической сферой, становится проникновение в

¹ Существует ряд классификаций измененных состояний сознания в зависимости от способа их продуцирования (см.: [51], [71]). Традиционно такие состояния отличают от состояния бодрствования, когда человек ясно осознает себя и окружающую действительность. К измененным состояниям сознания относят сон, состояния гипноза и медитации, транс, состояния, вызванные приемом алкоголя и психотропных препаратов и др. Мы обращаемся к данному понятию вслед за Р. Густафсоном [58], впервые употребившим данный термин при анализе литературного произведения.

подсознание Анны Карениной, движущейся в вагоне железной дороги навстречу судьбе.

Интерес писателя к бессознательным процессам обусловлен стремлением изучить тайные процессы психической жизни человека. К бессознательным аспектам Толстой относил состояние полного отсутствия у человека воли, в частности состояние сна, а также подверженность человека страстям. Проблема преодоления страстей являлась одной из важнейших для Толстого в годы его молодости и зрелости. Поиски гармонии приводят писателя к выводу о глобальной роли бессознательного в судьбе человечества. Признание существования некоего высшего закона, иррациональной силы, управляющей людьми помимо их собственной воли, – особенность толстовского мировосприятия: «Бывают дни, когда живешь как будто не нашей волей, а подчиняешься какому-то внешнему непреодолимому закону» [5, т. 21, с. 253]. В ряду психических явлений, лежащих вне сферы сознательного, сновидения, по Толстому, занимают особое место, поскольку во сне истинное «я» обнажается и человек предстает таким, каков он на самом деле. Писатель допускал существование пророческих сновидений, имеющих непосредственное влияние на жизнь человека. Такого рода сновидения изображаются в романе «Анна Каренина».

Проявления бессознательного получают художественное воплощение в повторяющихся мотивах, имеющих не только непосредственно предметный, но и символический смысл. Так железная дорога, сквозной образ романа, олицетворяет нечто по своей «железной» сути враждебное жизни, зло цивилизации, одновременно являясь символом движения. Но, как отмечает О.В. Сливацкая, это движение специфическое – «по рельсам, т.е. по одному, предначертанному пути», что позволяет связать этот образ с мотивом неотвратимой судьбы [146, с. 366]. Образ железной дороги тесно связан с мотивами губительной страсти, возникающими уже в начале романа, в момент первой встречи Анны с ее будущим возлюбленным. На железной дороге приходит известие о смерти сторожа, раздавленного поездом, символически обозначающее неразличимость

личного выбора и обреченности в судьбе героини. Страсть в самом своем начале соединяется со смертью; смерть железнодорожного сторожа и встреча с Вронским сливаются в сознании героини в одно предзнаменование, предвестие гибели: «Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидал, что губы ее дрожат и она с трудом удерживает слезы. – Что с тобой, Анна? – спросил он, когда они отъехали несколько сот сажен. – Дурное предзнаменование, – сказала она» [5, т. 8, с. 77]. В сюжетной линии Анны предчувствия и предзнаменования подчеркивают закономерность, неотвратимость ее трагедии. Не случайно за мгновение до своей гибели под колесами поезда Анна вспоминает раздавленного сторожа: мотив железной дороги, сопряженный с мотив смерти и губительной страсти, «как знак судьбы <...> пронзает собой весь роман от начала до конца» [146, с. 366].

На промежуточной станции в метель Вронский и Анна встречаются возле вагона. Образ, впервые запечатленный писателем в рассказе «Метель», появляется в романе и также связан с темой смерти. «Железное», зловещее сопровождает образ метели: «И в это же время, как бы одолев препятствия, ветер засыпал снег с крыши вагона, затрепал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза. Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь. Он сказал то самое, чего желала ее душа, но чего она боялась рассудком. Она ничего не отвечала, и на лице ее он видел борьбу» [5, т. 8, с. 117]. Реальная снежная буря, становясь символическим олицетворением бури-страсти, несет гибель, отсюда этот «прекрасный» «ужас метели» – ужас страсти, противостоять которому героям не под силу, что подчеркнуто писателем: «На мгновенье буря затихала, но потом опять налетала такими порывами, что, казалось, нельзя было противостоять ей» [5, т. 8, с. 116].

Метель, железная дорога и кондуктор или кто-то, стучащий по железу, переходят в сны и становятся в романе символами основных начал, подчиняющих себе жизнь Анны, над которой изначально тяготеет рок, дурное предназначение. Изначально Анна овеяна роковым ореолом. В самом облике ее постоянно ощущается «избыток чего-то» – присутствие рвущихся наружу жизненных сил,

побороть которые героине не под силу: «В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» [5, т. 8, с. 72]. Попытки героини сдерживать себя тщетны: «свет в глазах», который она «потушила умышленно», продолжает светиться «против ее воли», в ней бьется пламя жизни, усмирить которое она не в силах. Против воли героини совершается и неотвратимая трагедия: влекомая роковой силой страсти и неизбежности, она чувствует, что летит «головой вниз в какую-то пропасть, но <...> не должна спасаться» [5, т. 8, с. 469].

Анна – исключительная героиня в неразрешимой ситуации, трагическая героиня, чьи попытки обмануть судьбу тщетны. Роковая участь Анны связана с ее естественным стремлением к свободе и счастью, жадной активностью участия в жизни, личностного проявления. Так, читая роман в поезде, Анна сосредоточивается на себе и своем жгучем желании жить: «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить» [5, т. 8, с. 114]. Когда внимание героини целиком сосредоточивается на себе, «Анна, как и Ростов, переходит от фантазии к воспоминанию» [58, с. 305]. Как и Николай, охваченный дремотой в карауле, она пребывает в поезде на грани сна и в состоянии едва заметных изменений в сознании: «Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше <...> и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайной яркостью поражают ее. На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит <...> “Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?” Ей страшно было отдаваться этому забвению. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться <...> На минуту она опомнилась и поняла, что вошедший худой мужик в длинном нанковом пальто <...> был

истопник, что он смотрел на термометр, что ветер и снег ворвались за ним в дверь; но потом опять все смешалось... Мужик этот с длинной талией принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его черным облаком; потом что-то страшно закрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась. Но все это было не страшно, а весело» [5, т. 8, с. 115]. Для характеристики психического состояния героини значим образ ног, встречающийся в описаниях сна уже в рассмотренных нами ранних произведениях Толстого. Этот образ появляется и в сновидении Пьера Безухова о масонской ложе, связанный с ощущением телесности, вызывающий чувство стыда. Чувство стыда сопутствовало размышлениям Анны перед погружением в сон: «“Чего же мне стыдно?” – спросила она себя с оскорбленным удивлением» [5, т. 8, с. 114]. И ноги старушки, вытягивающиеся «во всю длину вагона», воплощают «животное “я” Анны»; в противовес телесному возникает голос духовного, «голос грызущей ее совести», воплощенный в образе грызущего стену истопника [58, с. 307]. В звуках движущегося поезда – «что-то страшно закрипело и застучало, как будто раздирали кого-то» – зловещих и страшных, есть соотнесенность с мотивом страсти, непременно включающей в себя разрушительное начало и сопряженной с темой смерти: так «с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи» [5, т. 8, с. 167].

Вернемся к роману Толстого, в котором путешествие в поезде соотносится с внутренним путешествием Анны к самой себе, определяющимся работой ее вспоминающего сознания: «Она перебрала все свои московские воспоминания. <...> Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои отношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем <...> чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспомнила о Вронском, говорил ей: “Тепло, очень тепло, горячо”» [5, т. 8, с. 115]. Характерно, что последняя фраза, звучащая для Анны как голос

совести, является голосом истопника, который, глядя на термометр, проверяет температуру в купе. Во вспоминающее сознание проникают значимые в контексте внутренней работы слова, обозначающие подспудно искомую сновидцем истину.

«Странное» состояние героини явно спровоцировано вьюгой, «врывающейся» в подсознание и высвобождающей работу сил, не поддающейся «дневной» логике реальности.

В состоянии на грани бодрствования и сна впервые ясно обозначается сопутствующий героине мотив раздвоенности: «Я сама или другая?» [5, т. 8, с. 115]. Впоследствии Анна признается мужу: «Я все та же... Но во мне есть другая, я ее боюсь – она полюбила того, и я хотела возненавидеть тебя и не могла забыть про ту, которая была прежде. Та не я. Теперь я настоящая, я вся» [5, т. 8, с. 452].

Важнейшие открытия в самопознании персонажа происходят в моменты особых состояний, характеризующихся «особенно оживленной деятельностью мозга» при ослаблении контроля сознания, – в сновидении, в экстатическом состоянии грезы, на грани сна и яви. Осознание собственной раздвоенности, трагического неразрешимого противоречия приходит к Анне именно в таком состоянии. По мнению Д.С. Мережковского, «совершенная, полная правда то, что она любит и любовника, и мужа в одно и то же время, любит обоих вместе, что оба “я”, живущие в ней, <...> одинаково искренние, одинаково истинные» [94, с. 441]. Бессознательное стремление Анны соединить два противоречащих друг другу «я» воплощается в сновидении, где «оба вместе были ее мужья, <...> оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ее руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновидение, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом» [5, т. 8, с. 168]. В сновидении проявляется тенденция к воображаемому исполнению желаний, отмеченная Зигмундом Фрейдом в его основополагающей работе «Толкование сновидений», но эмоции, испытываемые героиней после пробуждения, свидетельствуют о невозможности разрешения ситуации.

«Толстой в “Анне Карениной” признает свободу и, следовательно, моральную ответственность индивида», – замечает Д. Орвин [123, с. 226]. Все, происходящее с Анной, неизбежно, но неизбежность падения не отменяет карающей силы нравственного закона. Закон этот проявляет себя и как «грызущая совесть» героини, но в большей степени как внешняя сила, наказывающая ее метущуюся душу. Воплощение этой внешней силы мы встречаем в сновидениях в образе мужика, работающего над железом. «Мотив мужика и железа вплетается в сны Анны и Вронского», перекликаясь с эпизодом гибели железнодорожного сторожа, «и, таким образом, нагнетает чувство надвигающегося ужаса» [146, с. 366]. Фиксацией несчастного случая, расцениваемого как дурное предзнаменование, считает повторяющийся сон Анны и Вронского и Р. Густафсон, и трудно не согласиться с этой точкой зрения. По утверждению В. Н. Ильина, «внутренняя метафизическая <...> музыка обреченности» сопровождает Анну «с самого начала до конца», и этот сон становится “символом обреченности”» [72, с. 255]. Ужас сновидения порожден его абсурдностью: «Мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный <...> нагнулся над мешком и руками что-то копошится там <...> и приговаривает по-французски <...> и <...> грассирует: “Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...”. И я от страха захотела проснуться, проснулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя, что это значит. И Корней мне говорит: “Родами, родами умрете, родами, матушка...” И я проснулась...» [5, т. 8, с. 397].

Упоминание о железе включает сновидение в символический план. Характерно, что работа сознания Вронского во сне не изображается, но сновидения Вронского и Анны выявляют страхи, не осознаваемые героями в дневной реальности: страх Вронского оказаться несвободным, связанным чувством к Анне, а также страх смерти охваченной тревогой Анны. Ужас, испытываемый ею, передается Вронскому: «Она представила, как он копошится в мешке. Ужас был на ее лице. И Вронский, вспоминая свой сон, чувствовал такой же ужас, наполнявший его душу» [5, т. 8, с. 397].

Особенно важно то, что один и тот же сон одновременно видят два персонажа. В соответствии с учением Юнга это можно трактовать как явление синхроничности, то есть значимого совпадения явлений, не имеющих причинно-следственных связей, обусловленного причудливым взаимодействием между внутренним миром человека и внешним миром объективной реальности. Происходящее в мире человеческих взаимоотношений «не изолировано от внеположного познанного и непознанного мира, а резонирует с ним. В точках “чудесного” в романе происходит прорыв в единосущее» [146, с. 367].

Пророческое сновидение приобретает свою окончательную определенность перед развязкой, перед последней ссорой с Вронским, после которой Анна решает на самоубийство: «Старичок-мужичок с взлохмаченною бородой что-то делал, нагнувшись над железом, приговаривая бессмысленные французские слова, и она, как и всегда при этом кошмаре (что и составляло его ужас), чувствовала, что мужичок этот не обращает на нее внимания, но делает это какое-то страшное дело в железе над нею, что-то страшное делает над ней. И она проснулась в холодном поту» [5, т. 9, с. 347]. Мужичок, не обращающий на нее внимания и делающий «какое-то страшное дело в железе над нею», символизирует здесь опустошающую страсть, сменившуюся охлаждением Вронского к ней. Жуткое сновидение становится не менее ужасной явью, когда Анну, искавшую опоры и счастья в любви, постигает жестокое разочарование и ей открывается, что «все неправда, все ложь, все обман, все зло» [5, т. 9, с. 362]. Она решает на самоубийство, словно исполняя зловещее пророчество: «И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать» [5, т. 9, с. 364]. Вновь происходящее совершается словно помимо ее воли – героиня не властна над своей судьбой и не способна противостоять надвигающейся гибели, как была не способна противостоять страсти: «Она <...> упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. “Где я? Что я делаю? Зачем?” Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за

спину. “Господи, прости мне все!” – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом» [5, т. 9, с. 364]. В этом кошмарном сне, ставшем ужасной явью, воплотилось и совершилось то «страшное дело над нею в железе», что начало совершаться в губительной страсти и с беспощадной неизбежностью завершилось в смерти. «Что-то огромное, неумолимое» – Судьба, Рок, тяготевшие над героиней, – свершило приговор.

1.4. Сновидения *хозяина и работника*: от жизни «для себя» к жизни «для других»

Последней главой толстовского «метельного» текста стал рассказ «Хозяин и работник», в котором финальные сновидения героев играют ключевую роль. Этот рассказ завершает и «метельный» текст русской литературы XIX в целом. Здесь «Толстой ориентируется на пушкинскую модель развития сюжета метели: человек, сбившийся с пути, должен совершить этический выбор и в конечном итоге обрести истину» [100, с. 51]. «Антитетичность персонажей, заложенная в названии произведения и проявляющаяся в их системе жизненных ценностей» [100, с. 51], также связана с этой моделью. Вспомним, что героями рассказа «Метель», как и аксаковского «Бурана», были мужики, простые ямщики, которые должны были доставить молодого барина на постоялый двор. Пушкинскому Гриневу также помогает мужик, назвавшийся «крестьянским царем», – Емельян Пугачев, «вожатый», во многом определивший его судьбу. Так что «антитетичность персонажей» достается Толстому в наследство от Пушкина, однако в раннем рассказе она только намечается, тогда как в «Хозяине и работнике» определяет конфликт и художественную структуру.

Брежунов – купец второй гильдии, церковный староста и «деревенский» дворник – хозяин постоялого двора. Никита – его неимущий работник, бывший

пьяница, чья жена открыто живет с любовником. Образ постоянного двора, связанный с Брехуновым, позволяет К.А. Нагиной связать рассказ с трактатом «В чем моя вера?», написанным за одиннадцать лет до «Хозяина и работника», что дает возможность выйти к важным религиозно-философским обобщениям. Поведение работников «постоялого двора» и «виноградного сада» для Толстого в трактате становится моделью поведения людей, отказывающихся понимать волю Хозяина бытия, в итоге изгоняющего их жизни. Исследователь приходит к заключению, что глава восьмая трактата «В чем моя вера?», в центре которой стоят образы постоянного двора / хозяина / работника, моделирует идейную и частично сюжетную коллизию повести Л. Толстого. Поведение виноградарей, вообразивших себя хозяевами сада, или работников постоянного двора, неправильно понявших волю хозяина, соответствует жизненная программа «деревенского дворника» Василия Брехунова, а проекцией верного бытийного поведения является фигура работника Никиты [100, с. 53].

Хозяин и Работник для Толстого – «фигуры эмблематические» [100, с. 51], что необходимо учитывать при интерпретации «метельного» сновидения Василия Брехунова, в котором ему вместо «станового» является тот, кто действительно нужен ему: «тот самый, кого он ждет» [5, т. 12, с. 339].

«На другой день после зимнего Николы» [5, т. 12, с. 297] Василий Андреич Брехунов отправляется торговать дубовую рощу к соседнему помещику. Ждать он не может, поскольку «губернские лесоторговцы» тоже готовы вступить в торг, и тогда рощу купить за «одну треть настоящей стоимости» не удастся. В попутчики купец берет работника Никиту, потому что тот единственный из работников не был пьян в день праздника: Никита – пьяница, давший зарок не пить и исполняющий его. Никита живет не дома, а в людях, не имеет ничего своего. Василий Андреич в расчетах всегда обманывает Никиту, а тот руководствуется верным житейским правилом, которое в контексте повести приобретает смысл бытийный: брать, что дают, и не роптать на судьбу и хозяина. Никита – тип «смирный», тогда как Василий Андреич относится к «хищному» типу героев русской литературы. Вспомним, что в «метельном» тексте всегда

присутствует два типа героев: одни своими активными действиями пытаются проложить дорогу к намеченной цели и терпят поражение, другие слышат голос судьбы, не ропщут и полагаются на волю Бога, который так или иначе вознаградит их.

Василий Андреевич искренне верит в свою честность и порядочность; обманывая Никиту, он «искренне уверен, что ... благодетельствует» ему [5, т. 12, с. 295]. В Брехунове – здесь стоит обратить внимание на фамилию, отсылающую к способности выдавать ложь за правду – есть и положительные черты: как написал когда-то Л. Шестов, он недюжинная натура, «то, что англичане называют *self-made man*. Всем, что у него есть, – а у него есть, по его убеждению, много, очень много хорошего, – он обязан только самому себе, своим дарованиям и своей энергии <...>»; Брехунов владеет «даром вождя», он умеет привлекать к себе людей. В итоге, с точки зрения философа, Толстой «нарочно и выбрал для своего рассказа не первого встречного, а сильного умом и волей, в своем роде вдохновенного человека» [184, т. 2, с. 139]. Не случайно с этим героем связана символика дуба. Дуб не только символизирует такие человеческие качества, как твердость, терпение и сила, но и является одним из воплощений мирового древа – места пересечения «микрокосма» и «макрокосма», гарантирующего «определение человеком своего места во вселенной, преодоление им своей эмпирической сущности» [159, с. 334].

Никита же является полной противоположностью своему хозяину. Он всегда помнит о своем положении зависимого человека и никогда не высказывает свою точку зрения, хотя всегда имеет ее. Покидая Гришкино, он понимает, что ехать нельзя, но «он уже давно привык не иметь своей воли и служить другим, так что никто не удержал отъезжающих» [5, т. 12, с. 320]. Подобной модели поведения он придерживается и в других случаях, не изменяя себе и на пороге смерти.

Василий Андреевич пренебрежительно относится к Никите, считая его «необразованным» [5, т. 12, с. 328] и «дураком» [5, т. 12, с. 327]. Он считает, что Бог помогает только таким, как он сам – энергичным, решительным и волевым.

Он даже не пытается накрыть замерзающего работника веретьем с лошади, потому что ему «холодно было вставать и ворочаться» [5, т. 12, с. 328]. После этого он «вставал и ложился раз двадцать» [5, т. 12, с. 328], но так и не накрыл Никиту.

Никиту советует взять с собой Василию Андреичу его беременная жена, что, как мы увидим в дальнейшем, тоже немаловажно. Как только хозяин и работник покидают Кресты – деревню из шести домов, сразу замечают, что ветер стал сильнее: «По всему полю кружило, и не видно было той черты, где сходится земля с небом» [5, т. 12, с. 304]. Заблудившись, путники попадают в деревню Гришкино, где на улице «отчаянно трепалось от ветра развешанное замерзшее белье: рубахи, одна красная, одна белая <...> Белая рубаха особенно отчаянно рвалась, махая своими рукавами» [5, т. 12, с. 308]. Эти четырежды увиденные ими «замерзшие» рубахи явно предрекают финал метельного путешествия: «застывший», «как мороженая туша», Василий Андреич, перед смертью предпринимавший отчаянные попытки к спасению, и полуживой, хотя и «обмороженный», Никита.

В Гришкине Василий Андреич и Никита посещают избу богатого мужика, в которой идет глухой раздор, и снова отправляются в путь. Когда Василий Андреич не знает, как поступить, он первый раз обращается с вопросом к работнику: «Так что же делать?». И решение в первый раз принимает Никита, который распрягает лошадь, укрывает ее веретьем и предлагает хозяину ночевать в степи, следуя все той же логике бытийного поведения: «– А не замерзнем мы? – сказал Василий Андреич. – Что ж? И замерзнешь – не откажешься, – сказал Никита» [5, т. 12, с. 324].

Первый раз Василий Андреич засыпает неожиданно для себя: мысли заняты пересчетом барышей. Он собирается вырубить дубовую рощу, которую хочет купить, и надеется «на этом лесе поживиться сразу, может быть, десятком тысяч» [5, т. 12, с. 326]. В роще он уже подсчитал все деревья, оттого его подсчеты точны и развлекают достаточно долгое время. Деньги – «смысл, радость и гордость его жизни» [5, т. 12, с. 326]. «Лавка, два кабака, мельница, ссыпка, два имения в

аренде, дом с амбаром под железной крышей» [5, т. 12, с. 327] также являются предметами его гордости. Трудиться, в его представлении, значит зарабатывать «миллионы» [5, т. 12, с. 327]. Единственное, что ему нужно от Бога, – это здоровье: «Вон, Мироновы в миллионах теперь. А почему? Трудись. Бог и даст. Только бы дал бог здоровья» [5, т. 12, с. 327]. В этот момент Брехунов неожиданно физически начинает ощущать свое одиночество, и оно, как бы окутывая его, принимает вид «белой колеблющейся темноты», которая была «со всех сторон, спереди, сзади» [5, т. 12, с. 327]. Выкурив папироску, он «укутался и опять начал вспоминать, мечтать и совершенно неожиданно вдруг потерял сознание и задремал» [5, т. 12, с. 328].

Этот сон был недолгим: «...вдруг точно что-то толкнуло и разбудило его» [5, т. 12, с. 328]. Теперь Василию Андреичу трудно вернуться в прежнее расположение духа. Он вспоминает случай с замерзшим Севастьяном, который «так вот помер, заоченел весь, как туша мороженая». Эта мысль о «мороженой туше» – прообраз финала жизни самого Брехунова, который в скором времени застынет, как «мороженая туша» [5, т. 12, с. 341]. Герой снова пытается «хвастаться сам перед собой» [5, т. 12, с. 328], однако страх все время отвлекает его и постепенно начинает одолевать: «Сколько он ни старался думать о своих расчетах, делах и о своей славе и своем достоинстве и богатстве, страх все больше и больше завладевал им» [5, т. 12, с. 330]. В конце концов Василий Андреич не может больше оставаться на месте; страх заставляет его что-нибудь предпринять. Он отвязывает Мухортого и, отмахнувшись от проснувшегося Никиты, отправляется искать дорогу.

Теперь внимание Толстого переключается на работника, разбуженного ото сна своим хозяином. Никита чувствует, что силы оставляют его, и «мысль о том, что он может и даже, по всем вероятностям, должен умереть в эту ночь», тоже приходит ему. Однако страха, как Василий Андреич, он не испытывает: «...мысль эта показалась ему ни особенно неприятной, ни особенно страшной. Не особенно неприятна показалась ему эта мысль потому, что вся его жизнь не была постоянным праздником, а, напротив, была непрерывающей службой, от которой

он начинал уставать. Не особенно же страшна была эта мысль потому, что, кроме тех хозяев, как Василий Андреич, которым он служил здесь, 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» [5, т. 12, с. 332].

В отличие от Василия Андреича, Никита не чувствует себя одиноким, он «играет роль участника жизни», которую Толстой определяет в трактате «В чем моя вера?» как единственную «истинную бытийную роль человека, отведенную ему Господом» [100, с. 62]: «Чтобы быть участником жизни, человек должен отречься от своей воли для исполнения воли отца жизни, давшего ее сыну человеческому» [4, т. 23, с. 390]. Погружаясь в сон, в соответствии с логикой своего бытийного поведения, он переживает не за себя, а за Василия Андреича и Мухортого. Точно так же, как и его хозяин, он погружается в мысли и воспоминания. Он вспоминает жену Марфу, «и пьянство рабочих, и свои отказы от вина, то теперешнюю поездку, и Тарасову избу, и разговоры о дележах, то о своем малом, и о Мухортом, <...> то о хозяине...» [5, т. 12, с. 332]. Постепенно все эти воспоминания перемешиваются, переплетаются «в его голове», и он засыпает.

Василий Андреич, отвязав Мухортого, разбудил Никиту. Тот попросил его оставить ненужное теперь для лошади веретье, но хозяин не услышал. Холод пробирает Никиту, его охватывает страх. Преодолеть его помогает мысль об истинном хозяине: «“Батюшка, отец небесный!” – проговорил он, и сознание того, что он не один, а кто-то слышит его и не оставит, успокоило его» [5, т. 12, с. 333]. Работник ложится на место своего хозяина и постепенно теряет сознание: «Умирал он или засыпал – он не знал, но чувствовал себя одинаково готовым на то и на другое» [5, т. 12, с. 333], – заключает Толстой.

Тем временем метель водит Брехунова по кругу. Ориентиром в этом круговом движении становится «чернобыльник», одиноко чернеющий среди «белой пустыни» [5, т. 12, с. 333]. Свалившись с Мухортого, он остается совершенно один: «...это была действительно пустыня, та, в которой он теперь

оставался один, как тот чернобыльщик, ожидая неминуемой, скорой и бессмысленной смерти» [5, т. 12, с. 335]. В тот момент, когда Василий Андреич отчаивается и думает о смерти («Пропал я... потерю след и лошади не догоню» [5, т. 12, с. 335]), он видит свою лошадь, которая в итоге приводит его назад к Никите.

При виде саней и лежащего в них работника Брехунов успокаивается, и чувство страха покидает его. Он испытывает потребность в действии, поэтому принимается вытряхивать снег из сапог, перепоясывается и начинает укрывать Мухортого, но его отвлекает Никита: «– Поми-ми-мираю я, вот что, – с трудом, прерывистым голосом выговорил Никита. – Зажитое малому отдай али бабе, все равно. – А что ж, аль зазяб? – спросил Василий Андреич. – Чую, смерть моя... прости, Христа ради... – сказал Никита плачущим голосом, все продолжая, точно обмахивая мух, махать перед лицом руками» [5, т. 12, с. 337].

Энергическая натура Брехунова и здесь толкает его к решительным действиям – в этой «пустыне» он больше ни к чему не может приложить свой труд, как только к спасению замерзающего работника. Толстой психологически достоверен, он во всем следует логике характера своего героя, который «вдруг с той же решительностью, с которой он ударял по рукам при выгодной покупке, ... отступил шаг назад, засучил рукава шубы и обеими руками принялся выгребать снег с Никиты и из саней» [5, т. 12, с. 337]. Василий Андреич «покрывает» работника своим теплым телом и шубой, чьи полы он старательно заправляет между лубкой саней и Никитой. Все в том же порыве деятельности он говорит с ним, но, «к своему удивлению», вдруг начинает плакать и констатирует свою «слабость» («Настраивался я, видно, ослаб вовсе» [5, т. 12, с. 337]) – чрезвычайно важный симптом в художественном мире Толстого. Слабость – сигнал к перерождению героя, поскольку вера и слабость, в представлении писателя, взаимосвязаны.

В «Исповеди», в дневниковых записях Толстого нередко появляется образ веры: «грудной ребенок на руках матери», не знающий, «кто его держит, кто греет, кто кормит», но уверенный в том, «что есть этот кто-то», кто «любит его»

[4, т. 23, с. 385]. «Символ предельной слабости и зависимости: младенец на руках у матери – это и есть метафора взаимоотношений человека и Бога у Толстого», – заключает К.А. Нагина [100, с. 71]. Схожую трактовку «слабости» Брехунова дает и Л. Шестов: «Он уже не боится смерти: сила боится смерти, слабости этот страх чужд. Слабость слышит, что ее зовут куда-то, где она, так долго гонимая и презираемая, найдет себе наконец последнее убежище. Брехунов торопливо и восторженно отказывается и от кабаков своих, и от амбаров, и от ссыпки <...> И тогда открылась ему великая тайна. <...> И он ... вознесся на своей “слабости”, как на крыльях, не зная, куда его принесет, – вознесся в непонятную, страшную для людей последнюю, вечную ночь...» [184, т. 2, с. 148]. «Слабость» позволяет прозреть тесную связь между ним и Никитой, который быстро согревается и отзывается, поддерживая «радостное состояние» [5, т. 12, с. 337] Брехунова: «– Хорошо, тепло, – откликнулось ему снизу. – Так-то, брат, пропал было я. И ты бы замерз, и я бы...» [5, т. 12, с. 337-338]. Это тайное «знание» вызывает слезы – знак слабости, и эти слезы не позволяют говорить: «Ну, ничего <...> Я сам про себя знаю, что знаю» [5, т. 12, с. 338].

Сначала Василию Андреичу тепло, но постепенно начинают зябнуть ноги и руки, но он не замечает холода, думая лишь о том, «как бы отогреть лежащего под собой мужика» [5, т. 12, с. 338].

Психологически достоверны все движения души персонажа: одиночество и страх толкают его к Никите, которого он старается отогреть, чтобы не остаться в «снежной пустыне» одному; сознание того, что он не бездействует, а, как всегда, прикладывает усилия для достижения поставленной цели тоже поддерживает героя, но неожиданно возникшая «слабость» позволяет ему вручить заботу о самом себе кому-то другому. Эта логика действует и в предсмертном сне, подробно описанном Толстым.

Сновидение начинается с того, что в сознании Брехунова воспоминания перемежаются с реальностью происходящего. Он вспоминает «о празднике, жене, станом, свечном ящике и опять о Никите, лежащем под этим ящиком» [5, т. 12, с. 338]. Все это – основные образы сновидения, нуждающиеся в комментарии.

События рассказа приурочены Толстым к празднику – Зимнему Николе, отмечающемуся 6 (18) декабря и по своей дате близкому к зимнему солнцестоянию и смене старого года на новый. Именно праздник задержал Брежунова – церковного старосту – дома. Его жена с отчеством «Миколавна», одна из центральных фигур сновидения, просит мужа взять с собой работника Никиту. Отчество «Миколавна» связывает жену Брежунова с Николаем Чудотворцем, самым почитаемым в России святым, выступающим покровителем путешественников и сопровождающим человеческие души в иной мир. Все это дает основание заметить, что Николай Чудотворец в тексте Толстого выступает в качестве силы, моделирующей «ситуацию бытийного прозрения героя» [100, с. 69]. У праздника в повести есть две стороны: бытовая и сакральная, и обе связаны с Василием Андреичем и его обращением с молитвами к Николаю Угоднику. Попытавшись найти дорогу самостоятельно, потеряв Мухортого и заблудившись, Брежунов взывает к святым заступникам: «“Царица небесная, святителю отче Миколае, воздержания учителю”, – вспомнил он вчерашние молебны, и образ с черным ликом в золотой ризе, и свечи, которые он продавал к этому образу и которые тотчас приносили ему назад и которые он чуть обгоревшие прятал в ящик» [5, т. 12, с. 335].

Этот свечной ящик – ключевой образ сновидения героя. Он продает свечи, лежащие в этом ящике, и, обманывая прихожан, «едва обгоревшие» прячет назад. Это – символ обмана, символ утраты сакрального смысла веры; наряду с кабаком и постоялым двором свечной ящик является для Брежунова источником дохода.

Церковными деньгами он распоряжается как своими собственными: «...как только отошел праздник, он достал из сундука свои семьсот рублей, добавил к ним находящихся у него церковных две тысячи триста» [5, т. 12, с. 297]. В сновидении под этим ящиком лежит Никита; затем ящик сменяется «домами, крытыми железом, под которыми лежал Никита» [5, т. 12, с. 338]. В реальности Никита лежит под Василием Андреичем, следовательно, сам Брежунов уравнивается со «свечным ящиком» и «домами, крытыми железом», что вполне соответствует истине: думая о своем достатке, герой отождествляет себя с

«рощей, валухами, арендой, лавкой, кабаками, железом крытым домом и амбаром, наследником» [5, т. 12, с. 335]. «Воспоминания о празднике» – это воспоминания о бойкой торговле свечами, о Гришкинском доме, где за праздничным столом собралась семья, страдающая от раздора, и о пьяных, которых Брехунов с Никитой видели в пути и которые, возможно, разделили их судьбу – замерзли в метели. Не случайно Брехунов вспоминает о том, что пьяные легко замерзают, и сожалеет, что выпил у Гришкинского хозяина сам. Так звучит тема профанации праздника, имеющего свою изнаночную сторону.

Затем следует сон без сновидений. Во второй части сновидения снова появляется «свечной ящик», из которого Василий Андреич хочет достать «пятикопеечную свечу к празднику», которую просит «Тихонова баба», но руки не поднимаются, потому что «зажаты в карманах» [5, т. 12, с. 338]. Ящик обойти тоже нельзя – ноги в калошах приросли к полу. Эти онирические образы отражают действительное положение дел: Василий Андреич замерзает – и символическое: он отказывается от основного дела своей жизни – торга – как ненужного и бесполезного (чуть раньше он понимает, что «между этими свечами ... и его бедственным теперешним положением нет и не может быть никакой связи» [5, т. 12, с. 335], хотя за минуту до этого обещал Николаю угоднику «молебен и свечи»). И «свечной ящик» превращается в «постель», в которой, все так же «на брюхе», лежит Василий Андреич и ожидает станового [5, т. 12, с. 339].

«Становой» относится к «дневной» жизни Василия Андреича, и он также соотнесен с праздником. О нем Брехунов вспоминает в связи со своей женой, которая не сумеет взять денег с мясника: «“Обхождения настоящего не знает”, – продолжал он думать, вспоминая, как она не умела обойтись со становым, бывшим вчера на празднике у него в гостях» [5, т. 12, с. 326]. Становой, или становой пристав, – фигура по своим масштабам превосходящая «дворника» Брехунова, по отношению к которому он может занимать «хозяйское» положение. В сновидении становой связывается с торгом рощи, но «ночные» впечатления дают о себе знать, поэтому Василию Андреичу кажется, что с ним он должен «поправить шлею на Мухортом» [5, т. 12, с. 339]. И снова возникает жена, чье

отчество, сопряженное эмблематическим рядом Николая Чудотворца, – Миколавна, он повторяет трижды: «“Что же, Миколавна, не заходил?” – “Нет, – говорит, – не заходил”. И слышит он, что подъезжает кто-то к крыльцу. Должно, он. Нет, мимо. “Миколавна, а Миколавна, что ж, все нету?” – “Нету”» [5, т. 12, с. 339]. Ожидание «станового» «жутко и радостно» [5, т. 12, с. 339].

Напомним, что практически всем персонажам «метельных» снов снится фигура превосходящего ряда – отец, или его «заместитель», или иной человек, олицетворяющий для сновидца безусловный авторитет. Сон Василия Андреича венчает эту череду «метельных» сновидений: во сне ему является истинный Отец, Хозяин бытия. Оказывается, это именно его, а не станового – «хозяина» земного масштаба – ожидает Брехунов: «И вдруг радость совершается: приходит тот, кого он ждал, и это уж не Иван Матвеич, становой, а кто-то другой, но тот самый, кого он ждет. Он пришел и зовет его, и этот, тот, кто зовет его, тот самый, который кликнул его и велел ему лечь на Никиту» [5, т. 12, с. 339]. Василий Андреич отзывается «радостно», и собственный крик: «Иду!» – пробуждает его. Реальность продолжает сновидение: как и во сне, герой не может пошевелиться, не может двинуть ни ногой, ни рукой, ни головой. Еще несколько часов назад перспектива превратиться в «мороженую тушу» страшно пугала его, но теперь, когда наступил этот момент, Брехунов «нисколько не огорчается», в то же время отчетливо осознавая, «что это смерть» [5, т. 12, с. 339]. Главное для него – жизнь Никиты, который «угрелся» и «лежит под ним», «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» [5, т. 12, с. 339].

Здесь, с точки зрения К.А. Нагиной, мы имеем дело с «изображением единственно возможного, по Толстому, истинного способа познания жизни и самого себя, в основе которого лежит отождествление познающего с объектом познания» [100, с. 72]. И этот способ познания напрямую связан с онирической сферой: в один ряд исследователь ставит грезы и сновидения персонажей «Утра помещика», «Казаков», «Ассирийского царя Асархадона», «Это ты»,

отождествляющих себя с другими существами. Так и «у Василия Андреича Брежунова путь к Богу лежит через Никиту, через отождествление с ним. Подобный акт познания преображает человека, рождает новую личность» [100, с. 74]. Сновидения подобного рода станут предметом исследования во второй главе диссертации, однако для нас важно включение подобного сна в сюжет *метели*, которая, как и сон, приоткрывает перед человеком тайны бытия.

Непосредственно перед смертью Брежунов осознает себя человеком, отличным от прежнего Василия Андреича, ассоциировавшего себя с деньгами, лавками, домом и кабаком. Ему открылась истина: «“Что ж, ведь он не знал, в чем дело <...> Не знал, так теперь знаю. Теперь уж без ошибки. *Теперь знаю*”» На зов того, кто уже окликал его, герой отвечает радостно: «“Иду, иду!” – радостно, умиленно говорит все существо его. И он чувствует, что он свободен и ничто уж больше не держит его» [5, т. 12, с. 338].

И здесь любопытен один момент сновидения: Василия Андреича «ничто уж больше не держит», он «свободен» читается в контексте сновидения как отсутствие внешнего давления, преодоление «скованности». Вспомним, как Брежунов не может пошевелиться, как не может достать свечу из ящика, как ноги у него приросли к каменному полу. Но в самом начале сновидения в таком положении оказывается Никита: именно на нем лежит «свечной ящик» и «дом, крытый железом», то есть сам Брежунов. Следовательно, уже в начале сновидения герой как бы раздваивается: как Никита, он чувствует тяжесть «ящика» и «дома», а как Брежунов – лежит на Никите. И это раздвоение уже задает онирическую перспективу – превращение хозяина в своего работника.

В этом контексте невозможно не обратить внимание на акцентированное Толстым слово «брюхо» в характеристике Брежунова. Когда он бросает Никиту и пытается сесть на Мухортого, то «ложится *брюхом* поперек спины лошади» [5, т. 12, с. 331] (курсив мой. – *Н.К.*); во сне он видит себя лежащим на *брюхе* на свечном ящике, а когда умирает, то Никита чувствует на себе давление его замерзшего *брюха* [5, т. 12, с. 340]. Слово «брюхо» созвучно фамилии «Брежунов», так что ее семантика заключена не только во «вранье», «обмане».

«Брюхо» – экспрессивно маркированное обозначение «живота», слова с традиционно амбивалентным значением, создающим образ жадности, алчности, необузданных страстей, но и образ души, внутренней сущности человека. «Брюхо» – это и «утроба», «чрево», дающее жизнь. Так, брехуновское «брюхо» оказывается соединением смерти и обновления: «Он понимает, что это смерть <...> “Жив, Никита, значит, жив и я”» [5, т. 12, с. 339].

Работнику Василия Андреича также снится сон, в котором он едет с мельницы с возом хозяйской муки и тот вязнет в ручье. Образ непомерной тяжести, одновременно символизирующей и жизнь, и смерть (во сне Брехунова «свечной ящик» и «дом с железной крышей» – символы его неправильной жизненной стратегии, давящие его; но тяжесть, невозможность пошевелиться – это и смерть), связывает сновидения хозяина и работника. Воз «не двигается и прилип ему ... к спине», Никите «всю поясницу раздавило» [5, т. 12, с. 340]. Он просыпается и понимает, что «воз – это мертвый замерзший хозяин» (заметим, что Брехунов – это источник жизни для Никиты, так что символика «тяжести» продолжает работать).

Василий Андреич во сне слышит зов Хозяина бытия, а Никиту будит «особенный» стук – наяву это Мухортый последний раз перед смертью ударил копытом о сани. Этот звук герой воспринимает как зов Господа: «Господи, батюшка, видно, и меня зовешь» [5, т. 12, с. 340]. Никиту охватывает страх и он «забывается, вполне уверенный, что теперь он уже наверное и совсем умирает» [5, т. 12, с. 340].

Пробуждение ото сна герой воспринимает как уже реализованную смерть: «Когда Никиту разбудили, он был уверен, что теперь он уже умер и что то, что с ним теперь делается, происходит уже не на этом, а на том свете» (ситуация зеркально отображает ощущения пробудившегося о собственной смерти Андрея Болконского, после этого уверившегося, что смерть это и есть пробуждение к иной жизни) [5, т. 12, с. 341]. Однако Никиту удивляет, что «на том свете так же кричат мужики и такое же тело»; он понимает, что жив, и «скорее огорчился этим, чем обрадовался» [5, т. 12, с. 341]. Он уже перешел порог, отделяющий жизнь от

смерти, и уверился в том, что она не страшнее сна, а напротив, очень на него похожа.

Повествование Толстой заканчивает рассказом о настоящей смерти Никиты, случившейся через двадцать лет после смерти Василия Андреича. Герой умирает, как и хотел: под образами и «и с зажженной восковой свечкой в руках», попросив прощения у всех своих близких и «радуясь тому, что <...> сам уже по-настоящему переходит из этой наскучившей ему жизни в ту иную жизнь, которая с каждым годом и часом становилась ему все понятнее и заманчивее» [5, т. 12, с. 341]. Сближение сна со смертью и с пробуждением после смерти к иной жизни акцентируется Толстым в последних строках повести: «Лучше или хуже ему там, где он, после этой настоящей смерти, проснулся?» [5, т. 12, с. 341].

Таким образом, рассказ «Хозяин и работник» поистине завершает «метельный текст» русской литературы XIX века, в котором метель сближается с судьбой и смертью, а смерть оборачивается сном, от которого человек просыпается у истинного Хозяина в ином мире.

Глава 2. «Сознавать других как себя»: сновидческая и эпистемологическая концепция Л.Н. Толстого

2.1. Первый опыт «вспоминающего сознания»: рассказ «Утро помещика»

«Метельный» сон Василия Андреича Брежунова, анализом которого заканчивается первая глава, являет особый способ познания и самопознания, концептуально оформленный Л.Н. Толстым к 1900 году – в основном в дневниковых записях, но уже в раннем творчестве писателя обнаруживаются герои, идущие этим путем, изначально связанным с грезой и сновидением. Р. Густафсон в монографии «Обитатель и Чужак: теология и художественное творчество Л. Толстого», реконструируя эпистемологическую модель писателя, называет этот способ познания «перенесением сознания на других». С точки зрения исследователя, Толстой отталкивается от эмпирической эпистемологии, поднимаясь над ней. Человека он понимает как иерархию четырех «частей»: «тела», «чувства», «ума» и «воли». «Чувство» здесь играет основную роль: «мир, который мы познаем <...> есть ментальное представление нашего чувственного опыта» [58, с. 226]. Чувства – ощущение впечатлений тела, а разум постигает чувства. Однако разум дистанцирован от объекта познания, поэтому результаты когнитивного процесса ставятся под сомнение. В этом и состоит, по Толстому, ущербность знания, полученного в результате эмпирического опыта. С точки зрения писателя, познающий субъект не может быть отделен от жизненного потока, частью которого сам является. Так в концепции Толстого появляется четвертая составляющая – «воля», «сущность души человека», которая познается «сознанием» [58, с. 229]. Идеальный, т.е. единственно достоверный процесс

познания – это «перенесение сознания на других»: сознание движется вовне, расширяя свои границы, захватывая в них «другого». Помогает осуществить этот процесс познания любовь, связывающая воедино субъект и объект познания: «...один самый грубый и неизбежный способ познавания пятью чувствами. Из этого способа познания не сложился бы в нас тот мир, который мы знаем, а был бы хаос, дающий нам различные ощущения. Другой способ состоит в том, чтобы, познав любовью к себе себя, познать потом любовью к другим существам эти существа; перенестись мыслью в другого человека, животное, растение, камень даже. Этим способом познаешь изнутри и образуешь весь мир, как мы знаем его. Этот способ есть то, что называют поэтическим даром, это же есть любовь. Это есть восстановление нарушенного как будто единения между существами, Выходишь из себя и входишь в другого. И можешь войти во все. Все – слиться с богом, со Всем» [4, т. 52, с. 101].

Эти размышления Л. Толстого вполне вписываются в парадигму философских построений XIX века, где неизменно на первый план выдвигаются вопросы о целях, методах и границах познания. На созвучность идей Толстого герменевтической концепции немецкого философа В. Дильтея обращает внимание К.А. Нагина: «Для Дильтея, как и для русского мыслителя, не вызывает сомнений тот факт, что объект познания, имеющий одну и ту же с субъектом познания природу, может быть понят только через *сопереживание*. Отсюда – общность мысли обоих философов, на пути направления движения познания утверждающих необходимость внутреннего перевоплощения *Я в Другого*» [97, с. 28].

«Перенесение-себя-на-место-другого» в концепции немецкого философа играет важнейшую роль в постижении «наук о духе». На основе этой транспозиции возникает важный вид понимания: *подражание* или *сопереживание*; ведущий к совпадению субъекта и объекта познания, иными словами, превращение *он* в *ты*. Метод Дильтея работает в рамках герменевтики, тогда как для Толстого он становится универсальным методом познания. Для Дильтея предметом понимания выступает произведение искусства, а для Толстого

– любое живое существо. И первым произведением, как показывает К.А. Нагина, в котором Толстой художественно апробирует этот метод, оказывается ранний рассказ «Утро помещика».

Толстой изображает ситуацию, близкую к автобиографической: герой рассказа, Дмитрий Нехлюдов, недоучившись в университете, переезжает в деревню, чтобы осуществить свое «призвание»: «желать делать добро и любить его» [5, т. 2, с. 322]. В случае Нехлюдова это добро вполне деятельное, потому что именно в деревне герой обнаруживает объект для приложения усилий – крестьян, которыми Нехлюдов владеет. Молодому человеку кажется, что он гораздо лучше самих крестьян знает, как привести их к счастью. И акцент здесь надо сделать на слове «привести», потому что толстовский герой попадает в западню, куда ведут его собственные идеалистические воззрения. Он считает, что мужики крайне несчастливы, о чем пишет своей тетушке: «...один вид этих ... несчастных убедил бы вас больше, чем все то, что я могу сказать вам, чтоб объяснить мое намерение». А он в свои восемнадцать лет знает, как исправить положение: «Не моя ли священная и прямая обязанность заботиться о счастье этих семисот человек, за которых я должен буду отвечать богу» [5, т. 2, с. 322]. Заметим, что и Василий Брехунов, герой поздней повести Толстого, эмблематически названный *хозяином*, знал, что нужно его работнику Никите, лучше его самого.

Нехлюдовым владеет самая распространенная в мире идеалистически настроенных *хозяев* и самая опасная иллюзия, что простой человек, в силу необразованности и неразвитости, сам не знает, что для него хорошо, а что плохо, и оттого готов вручить свою свободу тому, кто будет заботиться о нем и «вести» его к счастью. Подобные теории часто вызревают в сознании героев Достоевского, к примеру, Ивана Карамазова, Великий Инквизитор из легенды которого также заботится о счастье миллионов, взвалив на себя бремя их свободы. Кроме того, Достоевский неоднократно проецирует эти теории в социальную практику, и тогда возникают теории, подобные теории Шигалева, героя романа «Бесы», и этими теориями тут же готовы воспользоваться «бесенята», подобные Петру Верховенскому.

Конечно, в рассказе Толстого все еще не так страшно, поскольку Нехлюдов один, а крестьян много, и они не дают себя в обиду. От этого страдает, в первую очередь, сам герой. Стремление насильно привести к счастью «семьсот человек» рождается, как это ни парадоксально, от потребности быть *обитателем* этого мира, жить в гармонии с людьми, которые его окружают. Иными словами, Нехлюдов хочет стать демиургом нового мира, который должен напоминать блаженную Аркадию [104, с. 223-224]. И прообразом такой Аркадии выступает пчельник и хозяйство одного из его крестьян – старика Дутлова.

Но до того, как он посетит этот пчельник, он обойдет несколько крестьянских домов, которые поразят его либо своей вопиющей бедностью, либо неразрешимыми проблемами, встающими перед их хозяевами.

У Ивана Чуриса рушатся не только сараи, но и сам дом, а тот просит всего-навсего несколько сошек для подпорок. Нехлюдов предлагает крестьянину план переселения в новый дом, но, с точки зрения Чуриса, этот дом будет стоять на «нежилом месте», тогда как его место – «веселое, обычное», доставшееся ему в наследство от деда и отца, которые «здесь богу душу отдали». Стена непонимания растет, и от посещения Чуриса у героя остается тяжелое чувство, «похожее на стыд или угрызение совести» [5, т. 2, с. 337].

Не лучшим образом заканчивается и визит к Юхванке Мудреному, который вместе со своей молодой хозяйкой нагружают непосильной работой древнюю старуху, мать Юхванки, «дошедшую до последнего предела старости и разрушения в живом человеке» [5, т. 2, с. 338]. Сам Юхванка работать не хочет, и его дом и двор являют ярчайший пример безалаберности и лени хозяев. В итоге, попробовав усостыжить мужика и тут же почувствовав всю нелепость своего положения, Нехлюдов «грустно опустил голову и вышел в сени» [5, т. 2, с. 344].

Похожая история ждет его в доме Давыдки Белого, у которого в доме одна работница – мать. Сын постоянно лежит на печи (он и прозван «Белым» за цвет своей кожи, не видящий солнечного света), не проявляя склонности к крестьянскому труду, а сам дом носит «решительный вид запустения и беспорядка» [5, т. 2, с. 347]. Мать Давыдки просит найти невесту для сына,

поскольку жена его уже умерла от непосильного труда. У Нехлюдова возникают разные планы по исправлению Давыдки, все они связаны с насилием над его личностью: взять себе во двор, отдать в солдаты. По пути к старику Дутлову помещик встречает свою кормилицу, которая предупреждает о том, что все его планы относительно общего коммерческого проекта с зажиточным мужиком Дутловым не имеют перспективы.

Хозяйство этого самого Дутлова – дом и пчельник – обрисовано по контрасту с хозяйством Чуриса, Юхванки и Давыдки Белого. Здесь царит идиллия, и Толстой поддерживает ее, изображая пчельник – ульи с «вьющеюся около них золотистою пчелою», солнце, заливающее их «горячими, блестящими лучами» [5, т. 2, с. 359]. Символика пчелиного роя, пчелы как воплощения социальности связана с мифом об Аркадии, устроенной «седым старичком с лучеобразными частыми морщинками около глаз». При виде Дутлова Нехлюдов представляет себя творцом собственного счастливого мира, где все «ему одному были обязаны своим богатством и счастьем» [5, т. 2, с. 360].

Но и здесь Нехлюдову не удастся стать Обитателем – пчелы выгоняют его из пчельника, немилосердно жаля, вынуждая его вернуться домой, где ожидает его толпа просителей – жалких, несчастных и даже отвратительных.

Возвращаясь к дому через сад, герой вспоминает прошлую весну, и это воспоминание похоже на прекрасный сон. Год назад в саду он осознал свое предназначение – «делать добро, чтобы быть счастливым» [5, т. 2, с. 366]. Именно в этот момент ему открылось поприще его жизни – крестьяне, которых он и должен привести к счастью. Прозрение это совершается в пространстве мечты, которое имеет непосредственную близость к сновидному (не случайно в русской литературе конца XVIII – нач. XIX веков сон и мечта синонимичны: «“Сон” и “мечта” в представлении Державина – понятия одного порядка (сон может не сниться, а “мечтаться”» [64, с. 7], В.А. Жуковский «и его лирический герой ставят выше реальности мечту, воспоминание, грезу, сон», в творчестве К.Н. Батюшкова мечта «соотносится со сном» [64, с. 8]). Нехлюдов, грезя о счастье, представляет в

своём воображении будущую семейную жизнь: прекрасную жену, которая разделяет с ним заботы о крестьянах и их счастье.

Прозрение в мире Толстого обычно совершается по одной модели: находясь в пространстве сада, герой мечтает о счастье. На первом этапе грезы оно связывается с женщиной, но внутренний голос подсказывает ему, что это все «не то», и его мечта движется дальше, к желанию быть Обитателем этого мира, делать добро – иными словами, «жить для других».

От «жизни для других» он восходит все выше, осознавая Божественное присутствие, и завершает это эпифаническое мгновение слияние с Богом, со всем живым.

Духовное восхождение Нехлюдова также осуществляется по этой модели, однако он останавливается на идее «счастья для других», а «другими» ему представляются его крестьяне.

Очевидная ошибка здесь – позиция *хозяина*, не позволяющая достичь желаемого, отделяющая его глухой стеной от тех людей, ради которых он собирается жить. Отчуждение – вот бытийная драма героя, который в итоге возвращается к себе домой, «испытывая какое-то смешанное чувство усталости, стыда, бессилия и раскаяния» [5, т. 2, с. 368]. Комплекс чувств героя указывает на то, что избранный им путь не является верным. Искренне желая исправить жизнь своих крестьян, стать благодетелем, Нехлюдов в действительности остается чуждым их миру, что подтверждает и замечание старой няни, с сочувствием наблюдающей за своим воспитанником: «...день-деньской один-одинешенек» [5, т. 2, с. 369]. Нехлюдову становится все «...грустнее и грустнее», и тогда он садится за рояль и, «продолжая бессознательно перебирать клавиши», отдается во власть музыки, создаваемой без участия его сознания, и грезит [5, т. 2, с. 370]. Отсутствие контроля сознания и «усиленная деятельность воображения, бессвязно и отрывисто, но с поразительной ясностью представлявшего ему в это время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего», указывает на близость состояния грезы, в котором находится герой, сновидению [5, т. 2, с. 370]. Дневные впечатления в

причудливой последовательности проходят в воображении грезящего Нехлюдова, высвечивая то истинно важное, что прежде ускользало от его духовного взора: «То представляется ему пухлая фигура Давыдки Белого», отвечающего «одним терпением и преданностью судьбе <...> на истязания и лишения. <...> То он видит добрые голубые глаза Чуриса <...> Потом вспоминает он о матери Юхванки, <...> о выражении терпения и всепрощения, которое <...> заметил на старческом лице ее» [5, т. 2, с. 370].

Полусон-греза фиксирует моменты духовного прозрения, нравственного роста героя, стоящего на пороге открытия мира, от которого он был далек, который он ранее тщетно пытался изменить в соответствии со своими представлениями об идеале. Обретение своего места в мире всеобщей связанности возможно лишь через преодоление границ собственного «я», отчуждающего героя от окружающих, препятствующего его пониманию ближних и постижению подлинной красоты и гармонии Божьего мира. Так в воображении Нехлюдова проходит вереница лиц, в которые он по-новому зорко всматривается, как бы отождествляя себя с ними: «Он видит бойкую, осмелившуюся на дворе кормилицу и почему-то воображает, как она ходит по деревням и проповедует мужикам, что от помещиков деньги прятать нужно, и он бессознательно повторяет сам себе: “Да, от помещиков деньги прятать нужно”» [5, т. 2, с. 370].

Характерно «бессознательное» повторение фразы кормилицы, фиксирующее отход от привычного для героя видения мира. Состояние измененного сознания, охваченного грезой, как и сон, позволяет осуществить специфический вид самонаблюдения, бессознательный, лишенный контроля рассудка. Герой испытывает желанное ощущение открытости миру гармонии, любви и счастья: «То вдруг ему представляется русая головка его будущей жены, <...> склоняющаяся к нему на плечо; то он видит добрые голубые глаза Чуриса, с нежностью глядящие на единственного пузатого сынишку. <...> “Вот это любовь!” – шепчет он. Потом вспоминает он о матери Юхванки, вспоминает о выражении терпения и всепрощения, которое <...> он заметил на старческом лице ее» [5, т. 2, с. 370]. Сознание героя, лишенное контроля над грезами, способно

лишь отстраненно фиксировать происходящие перемены: «Думает он и шепчет: “Странно!” – продолжая бессознательно перебирать клавиши» [5, т. 2, с. 370].

Апофеозом избавления от границ собственного «я» становится отождествление Нехлюдова с симпатичным ему крестьянским парнем Илюшкой. Этот процесс происходит во сне, в который незаметно для сновидца перетекает греза. Герой видит себя в Илюшке, который «засыпает здоровым, беззаботным сном сильного, свежего человека» и видит чудесный сон [5, т. 2, с. 371]. Характерно необыкновенное расширение пространства сновидения, соответствующее расширению сознания героя, способного вместить теперь целый мир, ранее бывший непонятным и непроницаемым: «Видит он во сне города: Киев с угодниками и толпами богомольцев, Ромен с купцами и товарами, видит Одест и далекое синее море с белыми парусами, и город Царьград с золотыми домами и белогрудыми, чернобровыми турчанками, куда он летит, поднявшись на каких-то невидимых крыльях. Он свободно и легко летит, все дальше и дальше – и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами, и синее море с белыми парусами, – и ему сладко и весело лететь все дальше и дальше...» [5, т. 2, с. 372].

Значима возникающая здесь метафора полета во сне, редкая в творчестве Толстого. В связи с этим можно вспомнить лишь отчаянное желание полета юной Наташи Ростовой, очарованной красотой лунной ночи: «Нет, ты посмотри, что за луна!.. Ах, какая прелесть! <...> Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки – туже, как можно туже, натужиться надо, – и полетела бы» [5, т. 5, с. 164]. Подобная мысль о полете автопсихологична, как показывает Мережковский: «В детстве, лет семи или восьми, Лев Николаевич возымел страстное желание полетать в воздухе, – рассказывается в одном из толстовских “житий”. – Он вообразил, что это вполне возможно, если сесть на корточки и обнять руками свои колени, при этом, чем сильнее сжимать колени, тем выше можно полететь. Мысль эта долго не давала ему покою» [94, с. 465].

В тексте Толстого ночное пространство наполняется сияньем: «...и видит внизу золотые города, облитые ярким сияньем, и синее небо с частыми звездами,

и синее море с белыми парусами...» [5, т. 2, с. 372]. Свет / сияние символизирует у Толстого соединение Бога и человека: «Душа – стекло, Бог – это свет, проходящий через стекло» [4, т. 45, с. 45]; «Свет этот вся сила жизни – Бог <...> Мы можем совсем пропускать свет и можем загораживать его на время. Истинная же жизнь есть способность стать так, чтобы пропускать свет вполне, не задерживать его» [4, т. 50, с. 190]. В контексте сна героя этот свет соединяется с прозрением, в момент которого он познает «отрицательность своего личного существования» и переносит себя в *Другого*: «“Славно!” шепчет себе Нехлюдов; и мысль: зачем он не Илюшка – тоже приходит ему» [5, т. 2, с. 372].

Таким образом, метафора полета, возникающая в «Утре помещика», служит указанием на освобождение от границ своего «я» и растворение в другом, обретение своего места в мире человеческой связанности. Открытием героя, совершающемся в состоянии сна, завершается произведение. Толстой демонстрирует, как устраняется дистанция между познающим субъектом и объектом: «Естественники, физиологи рассуждают о том, как получают человеком впечатления от внешнего мира, и исследуют глаз, волны света, источник колебания волн эфира и воздуха для слуха и нервов для осязания и т. п., а дело все в том, что человек и всякое живое существо неразрывно связано – есть одно со всеми существами мира и знает их так же, как себя, только несколько отдаленнее. И когда получает впечатления, познает их, только вспоминает то, что знает» [4, т. 22, с. 166].

2.2. Горы, логово оленя и Марьяна: мотив сна и его функции в повести «Казачи»

Мотив сна входит в текст повести «Казачи» с первого же абзаца. Толстой изображает затихшую, уснувшую Москву, связывая сон с «пустотой», которая в

дальнейшем трансформируется в пустыню: «Все затихло в Москве. Редко, редко где слышится визг колес по зимней улице. В окнах огней уже нет, и фонари потухли. От церквей разносятся звуки колоколов и, колыхаясь над спящим городом, поминают об утре. На улицах пусто. Редко где промесит узкими полозьями песок с снегом ночной извозчик и, перебравшись на другой угол, заснет, дожидаясь седока» [5, т. 3, с. 151]. Далее писатель представляет своего героя, собирающегося в путь. Это молодой человек, «нигде не кончивший курса, нигде не служивший (только числившийся в каком-то присутственном месте), промотавший половину своего состояния и до двадцати четырех лет не избравший еще себе никакой карьеры и никогда ничего не делавший» [5, т. 3, с. 155]. Толстой настойчиво акцентирует мотив свободы, связанный с Дмитрием Лениным: он абсолютно свободен, ничем и никем не связан, поэтому отправляется на Кавказ в поисках любви и своего предназначения.

Путешествие Оленина на Кавказ Толстой изображает как череду засыпаний и пробуждений, причем некоторые из них несут бытийные открытия. Подобный сновидческий принцип изображения пути уже был опробован Толстым в «Утре помещика», однако путешествие-полет, совершенный Дмитрием Нехлюдовым, полностью умещался в онирической действительности, здесь же персонаж совершает вполне реальное путешествие – из Москвы на Кавказ. Однако и оно не лишено элемента чудесного. Это не только перемещение в пространстве, но и перемещение во времени: Оленин движется из зимы в лето, из «настоящего» – в «прошлое» человечества, и удивительность этого перемещения поддерживается мотивом сна.

Сон, как и в первом абзаце повести, соединяется с пустотой и одиночеством: «Выехав за город и оглядев снежные поля, он порадовался тому, что он один среди этих полей, завернулся в шубу <...> и задремал» [5, т. 3, с. 157].

В действие вступает толстовская «теория о сне», соответственно которой погружение в сон сопровождается оживленной деятельностью воображения и процессом воспоминания: «...ему стала вспоминаться вся последняя зима <...> Ему вспомнился этот провожавший его приятель <...> И он стал вспоминать свои

увлечения. Вспомнил он первое время своей светской жизни <...> Потом вспомнился ему бал <...> И вот ему вспоминается его хозяйственная деятельность...» [5, т. 3, с. 157-158], и последняя мысль, которая посещает его перед погружением в сон, состоит в том, что он «очень, очень хороший молодой человек» [5, т. 3, с. 159]. Особенно занимают Оленина подсчеты его долгов, требующие строжайшей экономии. Эти мысли тревожат его перед следующим засыпанием.

Состояние «дремы», в которое погружается герой, Толстой вновь соединяет с работой воображения, только теперь это не «вспоминающее сознание» (Р. Густафсон), а «грезящее», «мечтающее». Эти мечты – об «Амалат-беках», «черкешенках», «горах», «опасностях». Реальные образы смешиваются в сознании Оленина и на какие-то мгновения он, как и его предшественник Дмитрий Нехлюдов, превращается в *другого*: «...то с необычайною храбростию и удивляющею всех силой он убивает и покоряет бесчисленное множество горцев; то он сам горец и с ними вместе отстаивает против русских свою независимость. <...> Сашка Б *** тут вместе с русскими или с горцами воюет против него» [5, т. 3, с. 159]. Подобные метаморфозы меняют и восприятие самого себя: «Ежели при этом вспоминаются старые унижения, слабости, ошибки, то воспоминание о них только приятно. Ясно, что там, среди гор, потоков, черкешенок и опасностей, эти ошибки не могут повториться» [5, т. 3, с. 159].

Одной из особенностей мечтаний / грез, в которые погружаются герои Толстого, является неизменное присутствие в них женщин, иницилирующих духовное восхождение героя. Как перед Дмитрием Нехлюдовым предстал неясный образ его будущей жены, чья «русая головка» склонялась ему на плечо, так и в мечтах другого Дмитрия – Оленина – неизменно появляется «она». Здесь «она» – это «черкешенка-рабыня, с стройным станом, длинною косой и покорными глубокими глазами» [5, т. 3, с. 160]. Но всегда эротические мечтания героев прерываются в тот момент, когда они осознают, «что это не то», что есть что-то другое, высшее, ради чего стоит жить. Так эти мечты обрывает и Оленин: «“Ах, какой вздор!” – говорит он сам себе». Реальность вторгается в мир мечты /

сновидения: «А тут приехали на какую-то станцию и надо перелезть из саней в сани и давать на водку. Но он снова ищет воображением того вздора, который он оставил, и ему представляются опять черкешенки, слава...» [5, т. 3, с. 160].

Иногда герой Толстого получают возможность управлять образами из своих сновидений-грез, пока их сознание не перейдет в другую фазу, сон без сновидений. И этим приемом Толстой пользуется и в случае с Дмитрием Нехлюдовым, и в случае с Дмитрием Олениным: «И уже совсем смутные видения застилают мысль, и только голос Ванюши и чувство прекращенного движения нарушают здоровый, молодой сон, и, сам не помня, перелезает он в другие сани на новой станции и едет далее» [5, т. 3, с. 160]. Сновидческий принцип изображения сохраняется на протяжении всего описания пути героя на Кавказ, поддерживая мотив чудесности в перемещении во времени и пространстве и тех метаморфоз, которые происходят с Олениным: «На другое утро то же самое – те же станции, те же чаи, те же движущиеся крупы лошадей, те же короткие разговоры с Ванюшей, те же неясные мечты и дремоты по вечерам, и усталый, здоровый, молодой сон в продолжение ночи» [5, т. 3, с. 160].

Однако постепенно воспоминания отступают и утрачивают свое влияние на формирование грез и сновидений. Их полностью вытесняют мечты и ожидание «снеговых гор». Как-то вечером Оленин решил, что «горы и облака имеют совершенно одинаковый вид и что особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали, есть такая же выдумка, как музыка Баха и *любовь* к женщине, в которые он не верил, – и ... перестал дожидаться гор» [5, т. 3, с. 162].

Снеговые горы открываются ему в момент пробуждения от ночного сна: «Вдруг он увидал, шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту, чисто-белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую воздушную линию их вершин и далекого неба» [5, т. 3, с. 162]. Горы кажутся ему настолько прекрасными и невероятными, что воспринимаются как сон, греза: «И когда он понял всю даль между им и горами и небом, всю громадность гор, и когда почувствовалась ему вся бесконечность этой красоты, он испугался, что это

призрак, сон. Он встряхнулся, чтобы проснуться. Горы были все те же» [5, т. 3, с. 162].

С этой минуты горы выступают камертоном для душевного и духовного состояния героя; ими он поверяет себя: он «почувствовал горы», теперь «горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» [5, т. 3, с. 162]. Оленин становится одним из персонажей «горного текста» Толстого, в который входят повести «Казачи» и «Хаджи-Мурат», рассказы «Набег», «Рубка леса», «Люцерн», «Отрывок дневника 1857 года». Это «локус, репрезентирующий Оленина; его крайние точки – “бездонная пропасть” и “воздушная линия ... вершин” – маркируют выделенность персонажа, его онтологическую устремленность» [104, с. 101].

Горы вытесняют прошлые, московские мечты и воспоминания Оленина не только из его грез / сновидений, но и из сознания вообще: «Все московские воспоминания, стыд и раскаяние, все пошлые мечты о Кавказе, все исчезли и не возвращались более» [5, т. 3, с. 162].

Описание путешествия Оленина прерывается изображением потока сознания героя, вполне соответствующим все тому же сновидческому принципу: «...за Теремом виден дым в ауле; а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке; а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят красивые, женщины молодые; а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье, и сила, и молодость; а горы...» [5, т. 3, с. 163].

Следует заметить, что горы в дальнейшем всегда будут связываться с мотивом пробуждения Оленина – в прямом и переносном смыслах. Обосновавшись в избе хорунжего и вздремнув, Оленин, «проснувшись перед вечером, <...> сел у окна, выходящего на улицу. <...> Посматривал он еще на горы и небо, и ко всем его воспоминаниям и мечтам примешивалось строгое чувство величавой природы. Жизнь его началась <...> неожиданно хорошо. Горы, горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал» [5, т. 3, с. 192-193].

Это физическое пробуждение героя, соединяясь с образом гор, указывает на пробуждение нравственное, духовное. Вскоре к образу гор добавляется еще один

– образ величавой казачки Марьяны, точно так же связанной с пробуждением ото сна: «Само собой сделалось, что он просыпался вместе с светом. Напившись чаю и полюбовавшись с своего крылечка на горы, на утро и на Марьянку, он надевал оборванный зипун из воловьей шкуры, размоченную обувь, называемую поршнями, подпоясывал кинжал, брал ружье, мешочек с закуской и табаком, звал за собой собаку и отправлялся часу в шестом утра в лес за станицу» [5, т. 3, с. 238].

Первые месяцы пребывания в станице становятся для Оленина временем обретения искомой гармонии с собой и с окружающим миром. Установлению этой гармонии способствует знакомство с дядей Ерошкой и охота в кавказском лесу. К уже знакомому образному ряду: «Марьяна – горы», связанному с мотивами сна и пробуждения, присоединяются лес и старый охотник: «Сила растительности этого не пробитого скотом леса на каждом шагу поражала Оленина, который не видал еще ничего подобного. Этот лес, опасность, старик с своим таинственным шепотом, Марьянка с своим мужественным стройным станом и горы – все это казалось сном Оленину» [5, т. 3, с. 223]. Ассоциации со сном подчеркивают не только новизну, необычность и исключительность происходящего, но и его мимолетность. Оленину страшно проснуться и обнаружить, что вся эта «настоящая» жизнь – только сон. Развязка повести продемонстрирует, что в своих опасениях герой был прав: чудесный сон закончится, а он будет изгнан из этого волшебного мира, неизменного и как будто застывшего в своей онирической реальности.

На следующий день Оленин отправляется в лес сам, без проводника. Он находит логово «старого оленя», которое они обнаружили вместе с дядей Ерошкой. Уже в прошлый раз это логово, как магнит, притягивало героя: оно показалось ему «крытой уютной беседкой, темной и прохладной» [5, т. 3, с. 224]. В эту-то «беседку» он и забирается, чтобы отдохнуть: «Он отыскал вчерашние следы оленя, подобрался под куст в чащу, в то самое место, где вчера лежал олень, и улегся у его логова. Он осмотрел кругом себя темную зелень, осмотрел потное место, вчерашний помет, отпечаток коленей оленя, клочок чернозема,

оторванный оленем, и свои вчерашние следы. Ему было прохладно, уютно; ни о чем он не думал, ничего не желал» [5, т. 3, с. 226].

Оленин впадает в состояние, близкое медитативному: он как будто растворяется в кавказском лесу, становясь одним из его обитателей. Немаловажную роль в этом процессе играют комары, которым он в буквальном смысле слова отдает себя на съедение, становясь частью пищевой цепи. Эти комары, как и в других произведениях Толстого, символизируют торжествующую радость бытия и взаимосвязь всего сущего в этом мире [105]. Оленин должен сделать символический шаг – принести «дионисийскую» жертву, накормив своей кровью «мириады» обитателей этого леса [105, с. 238]: «...мириады комаров буквально облепляли лицо, спину и руки. <...> Оленин готов был бежать от комаров: ему уж казалось, что летом и жить нельзя в станице. <...> И, странное дело, к полдню это ощущение стало ему даже приятно. Ему показалось даже, что ежели бы не было этой окружающей его со всех сторон комариной атмосферы, этого комариного теста, которое под рукой размазывалось по потному лицу, и этого беспокойного зуда по всему телу, то здешний лес потерял бы для него свой характер и свою прелесть. Эти мириады насекомых так шли к этой дикой, до безобразия богатой растительности, к этой бездне зверей и птиц, наполняющих лес, к этой темной зелени, к этому пахучему, жаркому воздуху, к этим канавкам мутной воды, везде просачивающейся из Терека и булькающей где-нибудь под нависшими листьями, что ему стало приятно именно то, что прежде казалось ужасным и нестерпимым» [5, т. 3, с. 226].

Эти комары и «дионисийская» жертва, принесенная им, запускает цепь ассоциаций: он лежит в логове оленя, его «поедают» комары, и он сам убивает фазанов, и фазаны вокруг него «чуют» «убитых братьев». И, как его предшественник из «Утра помещика», Дмитрий Оленин получает способность установить связь с другими живыми существами – перенести себя в них. В логове оленя происходит тот же процесс отождествления себя с другими, который в «Утре помещика» произошел в гостиной нехлюдовского дома за желтым роялем.

В «Казаках» его катализатором становится охота – Оленина на фазанов и комаров на Оленина, как в «Утре помещика» – музыкальная импровизация.

Оленин также пребывает в состоянии мечты / грезы. Это состояние позволяет ему, по выражению Толстого, «задавить ум» и вступить в коммуникацию с природой: «И ему ясно стало, что он нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то, а просто такой же комар, или такой же фазан или олень, как те, которые живут теперь вокруг него. “Так же, как они, как дядя Ерощка, поживу, умру. И правду он говорит: только трава вырастет”» [5, т. 3, с. 227].

Однако такой итог не может устроить ни одного толстовского героя. Отождествляя себя со своими крестьянами, Дмитрий Нехлюдов гармонизирует мир: «И мысль: “Зачем он не Илюшка?” – приходит ему» [5, т. 2, с. 372]. Но найти искомую гармонию позволяет только любовь, которая и лежит в основе этого процесса транспозиции. Все толстовские автореферентные герои ищут счастья, его ищет и Оленин. Точно так же, как Дмитрий Нехлюдов хочет быть Илюшкой, так и Оленин хочет быть «казакком» Лукашкой или «братишкой» Марьяны, Лазуткой – об этом он сообщает Марьяне, у которой эта идея вызывает лишь недоумение и смех [5, т. 3, с. 265]. Но приобщение к миру христианских ценностей, бесконечная рефлексия, аналитический склад ума и стремление к добру делает невозможной подобную метаморфозу, ведь жизнь казачества – это прошлое человечества, его золотое детство, в которое невозможно вернуться.

Оленин поставлен перед дилеммой: «Что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет, и больше ничего, или я рамка, в которой вставилась часть единого божества» [5, т. 3, с. 227].

И он представляет себе свою прошлую жизнь, в которой он выступает «требовательным эгоистом», и ему «становится» «гадко на самого себя» [5, т. 3, с. 227]. И герой вдруг понимает, что ему ничего не нужно для самого себя, и ему открывается «новый свет» истины: «Счастье – вот что, <...> счастье в том, чтобы жить для других» [5, т. 3, с. 227]. И далее Толстой утверждает свою любимую мысль, которая войдет неизменной даже в трактат «О жизни», который будет

написан спустя десятилетия после «Казак»: «В человека вложена потребность счастья <...> Удовлетворяя ее эгоистически, то есть отыскивая для себя богатства, славы, удобств жизни, любви, может случиться, что обстоятельства так сложатся, что невозможно будет удовлетворить этим желаниям. Следовательно, эти желания незаконны, а не потребность счастья незаконна. Какие же желания всегда могут быть удовлетворены, несмотря на внешние условия? Какие? Любовь, самоотвержение!» [5, т. 3, с. 227-228].

Этот особый путь познания, утвержденный в раннем творчестве Толстого, всегда приводит персонажей к познанию истины любви. Поскольку он совершается не логическим, не рациональным путем, ему способствует особое состояние героев – на грани сна и яви. Толстой изображает грезящее, мечтающее сознание, движущееся к обретению главного бытийного закона – закона любви.

Путь любви и самоотвержения – истинный путь для Дмитрия Оленина. Но герой еще слишком молод, а искушения предлагают ему путь иной – жизнь для самого себя, для удовлетворения своих желаний. И, как только он вступает на него, хрупкая гармония рушится. Не случайно эта гармония была поддержана мотивом сна: снеговые горы, кавказский лес, Марьяна – «величавая, счастливая женщина», «олицетворение всего прекрасного природы» [5, т. 3, с. 273] выступали частью онирического пространства, слишком прекрасного для того, чтобы стать реальностью для Оленина. Один неверный шаг, заключающийся в стремлении присвоить Марьяну себе, сделать ее своей собственностью, влечет за собой мгновенное пробуждение к реальности, в которой герой должен покинуть станицу.

Возвращение из сна в явь происходит стремительно и вновь подчеркивается мотивом пробуждения. После праздника урожая Оленин делает предложение Марьяне получает согласие, и только одна ночь отделяет его от счастья: «Завтра все объяснится. Я не могу так жить больше, завтра я все скажу ее отцу, Белецкому, всей станице» [5, т. 3, с. 290]. Пробудившись на следующий день «раньше обычного», он радуется тому, что «предстоит ему», вспоминает «ее поцелуи». Но через минуту все меняется: он узнает, что «в бурунах» «засели»

абреки и казаки едут их «ловить». В итоге Лукашка получает ранение, по-видимому, смертельное, а Оленин убеждается в «неприступности» [5, т. 3, с. 297] Марьяны.

Пробуждение к привычной реальности заканчивается отъездом Оленина из станции, а все случившееся воспринимается как прекрасный сон.

2.3. Образы мироздания в сновидениях Пьера Безухова

Потребность в приобщении к «общей жизни» руководит поступками Пьера Безухова, который в этом смысле наследует Дмитрию Нехлюдову и Дмитрию Оленину. Во сне, увиденном им на постоялом дворе в Можайске, эта потребность выражается в желании «солдатом быть, просто солдатом». Герой мечтает о том, чтобы «войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их (солдат. – К.Н.) такими» [5, т. 6, с. 303]. В можайском сне Пьер не преодолевает границы между *собой* и *другим*, как это делают персонажи «Утра помещика» и «Казаков», однако находит путь для подобного преодоления, чтобы уже в другом сне – накануне освобождения из плена – постичь целостную природу мироздания.

Этому сну предшествуют можайские впечатления Пьера, которые начинают складываться в тот момент, когда накануне Бородинского сражения он спускается с «кривой горы, ведущей из города» [5, т. 6, с. 197]. Безухов видит, как на гору поднимаются подводы с ранеными, и внимательно рассматривает солдат, сидящих на телегах. Эти раненые воплощают для Пьера страдания и ужас смерти. Навстречу подводам, спускаясь с горы, движется кавалерия, «выделяющаяся» «плясовую солдатскую песню» [5, т. 6, с. 198]. Кавалеристов никоим образом не смущает вид раненых; они, напротив, пребывают в веселом расположении духа,

символизируя собой всепобеждающую жизненность. Контраст этого столкновения жизни и смерти поддерживается Толстым на уровне пейзажа. Вершина горы, с которой спускается конный полк, освещена лучами солнца; «над головой Пьера было яркое августовское утро», и «вершину противоположного откоса» также «обливали» его «жаркие лучи» [5, т. 6, с. 197]. Но дорога, на которой притормозил «поезд» с ранеными, остается в холоде и тени («Из-за откоса горы солнце не доставало в углубление дороги, тут было холодно, сыро» [5, т. 6, с. 197]). Чтобы от глаз читателя не укрылось это противопоставление, Толстой акцентирует его еще раз, уже сталкивая «веселье» и «грусть»: вторя словам солдатской песни, «в другом роде *веселья*, перебивались в вышине металлические звуки трезвона» (курсив мой. – *К.Н.*). «Но под откосом, у телеги с ранеными, подле запыхавшейся лошаденки, у которой стоял Пьер, было сыро, пасмурно и грустно» [5, т. 6, с. 198].

Впечатления Пьера дополняют слова доктора, говорящего о том, что из «ста тысяч войска» в завтрашнем сражении будет «двадцать тысяч раненых» [5, т. 6, с. 199]. И эта «странная мысль» поражает Пьера, перед которым возникает вопрос, касающийся всепобеждающей жизненности кавалеристов: «“Они, может быть, умрут завтра, зачем они думают о чем-нибудь другом, кроме смерти?” <...> “Кавалеристы идут на сражение, и встречают раненых, и ни на минуту не задумываются над тем, что их ждет, а идут мимо и подмигивают раненым. А из этих всех двадцать тысяч обречены на смерть, а они удивляются на мою шляпу! Странно!” – думал Пьер» [5, т. 6, с. 200]. Эпизод встречи кавалеристов с ранеными на горе заканчивается встречей Пьера с ополченцами. Вид бородатых мужиков, «оживленных и потных», «которые что-то работали направо от дороги», помогает герою объяснить слова раненого солдата: «...всем народом навалиться хотят» [5, т. 6, с. 200]. Речь идет о патриотическом подъеме, охватывающем всех участников и свидетелей Бородинского сражения. Однако, как замечает Д. Орвин, «смысл можайского эпизода не исчерпывается открытым Пьером патриотизмом, воодушевляющим и военных и крестьян <...> И важно здесь даже не то, как происходит подлинная идентификация человека с его родиной. Если это понимать

как истинную основу патриотизма, то все же остается вопрос: почему кавалеристы как будто забывают об ожидающей их смерти? <...> почему в них нет мрачности обреченных?» [123, с. 126].

Ответ на этот вопрос можно получить, проанализировав впечатления Безухова, полученные в ходе Бородинской битвы на батарее Раевского. Пьер попадает в самое пекло: «Курган, на который вошел Пьер, был то знаменитое <...> место, вокруг которого положены десятки тысяч людей и которое французы считали важнейшим пунктом позиции» [5, т. 6, с. 240]. Оказавшись на кургане, Безухов вначале испытывает «бессознательно-радостное возбуждение» [5, т. 6, с. 242]. Это «возбуждение» передается ему от солдат, смотревших на него «с веселыми и ласковыми лицами» и «как будто» не замечавших того, что творилось на батарее, с которой «к десяти часам уже» «унесли» «человек двадцать». «Со всех сторон слышался веселый говор и шутки» [5, т. 6, с. 242]. Безухов садится на откос и наблюдает за солдатами: «Пьер замечал, как после каждого попавшего ядра, после каждой потери все более и более разгоралось общее оживление. Как из придвигающейся грозовой тучи, чаще и чаще, светлее и светлее вспыхивали на лицах всех этих людей (как бы в отпор совершающегося) молнии скрытого, разгорающегося огня» [5, т. 6, с. 243]. И этот огонь – не только огонь патриотизма; он имеет более глубинное значение: это огонь всепобеждающей жизненности, разгорающейся все сильнее и сильнее ввиду приближения смерти. «Только перед лицом смерти каждый осознает, насколько он любит собственную жизнь и что эта жизнь для него значит» [123, с. 127].

Затем происходит катастрофа: ранят «молоденького офицера», заканчиваются заряды, и Пьер бежит за ящиками, которые взрываются на его глазах. Героя охватывает страх, он бежит на батарею, «как на единственное убежище от всех ужасов, окружавших его» [5, т. 6, с. 245], но видит там страшную картину: полковник и солдаты убиты, кто-то взят в плен, потому что французы заняли батарею. В ходе атаки батарея была отбита, но Пьер не нашел на ней никого: «Много было тут мертвых, незнакомых ему. Но некоторых он узнал. Молоденький офицер сидел, все так же свернувшись, у края вала, в луже крови.

Краснорожий солдат еще дергался, но его не убивали» [5, т. 6, с. 247]. Пьер следует «за толпами носилок, двигавшихся с поля сражения», и теперь сам напоминает тех раненых, которых накануне сражения встретил на Можайской горе. Он находится в отчаянном состоянии: «...только в обычных условиях жизни он чувствовал, что будет в состоянии понять самого себя и все то, что он видел и испытал. Но этих обычных условий жизни нигде не было. <...> Те же были страдающие, измученные и иногда странно-равнодушные лица, та же кровь, те же солдатские шинели, те же звуки стрельбы, хотя и отдаленной, но все еще наводящей ужас...» [5, т. 6, с. 300].

Пьер не может справиться со страшными впечатлениями, и, не в силах двигаться дальше, садится на краю Можайской дороги, где его находят солдаты, угощающие «кавардачком». С этими солдатами он, как и прежде встреченными им ранеными, поднимается на гору к Можайску, где его и находит берейтер и ведет на постоянный двор. «Последовательность событий в Можайске предлагает парадоксальную правду о действительности, – заключает Д. Орвин. – Притягательность войны не так-то просто уменьшить демонстрацией ее слишком реальных ужасов. Реальны и жизнь, и смерть, и невозможно вполне оценить одно, не зная другого. То, что чувствуют солдаты, спускающиеся с горы в Можайске, и солдаты, поднимающиеся на нее, составляет две стороны одной медали. Оба состояния зависят от осознания необходимости, общего всем солдатам и выраженного в можайском пейзаже. Как постигает это Пьер во сне на постоянном дворе, война есть естественная необходимость, “наитруднейшее подчинение свободы человека законам Бога” <...>. И этим объясняется ее положительная роль в психологической драме романа» [123, с. 127].

Кавалеристы, сталкиваясь с ранеными солдатами, не идентифицируют себя с ними, напротив, их собственная сила растет. «Необходимость воодушевляет, вселяет в душу чувство свободы, приносящее радость» [123, с. 128].

Сон, приснившийся Пьеру на постоянном дворе, предлагает особую логику прочтения дневных впечатлений, удовлетворяя его «потребность в целостном образе мироздания» [58, с. 313].

Весьма показательно, что этот сон снится герою на постоянном дворе. Начиная с «Войны и мира», постоянный двор в творчестве писателя «постепенно превращается в символ человеческого существования <...> Для Толстого *постоянный двор* – лучшая метафора *человеческой жизни*, указывающая на временность пребывания человека в этом мире. “Война и мир” является точкой отсчета для этой метафоры, увязывающей в один узел *Бога и человека*» [104, с. 354] (курсив автора. – К.Н.).

Первый раз мысль о Боге посещает Пьера на станции в Торжке, когда он встречает своего «благодетеля», Осипа Алексеевича Баздеева. От этой встречи у героя остается «радостное чувство успокоения, обновления и возвращения к жизни» [5, т. 5, с. 75]. Затем Пьер претерпевает разочарование в масонстве, и тем «безнадежнее» «будет тот новый тупик, в котором очутится Пьер» [34, с. 33]. Но любовь к Наташе откроет Пьеру *небо* с кометой Галлея, а катастрофа 1812 года изменит всю его жизнь.

Поэтому так важны в линии Безухова два топоса: постоянный двор и звездное небо, которое как раз и соединяются в можайских впечатлениях. В «горницах постоянного двора» не было места, и Безухов укладывается в свою коляску под открытым небом. Закрывая глаза, он вновь оказывается во власти войны; ему явственно слышатся выстрелы, стоны и крики раненых. Его успокаивают «мирный, радостный для Пьера в эту минуту, крепкий запах постоянного двора, запах сена, навоза и дегтя» и виднеющееся «между двумя черными навесами» «чистое звездное небо» [5, т. 6, с. 302].

Засыпая, Пьер думает о *них*, о солдатах: «О, как ужасен страх и как позорно я отдался ему! А они... *они* все время, до конца были тверды, спокойны...” – подумал он... “Солдатом быть, просто солдатом! Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими. Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека?» [5, т. 6, с. 302].

Пьер корит себя за то, что поддался страху, противопоставляя себя бесстрашным *им*, которые «до конца были тверды, спокойны». В его сознании *они* – тот идеал сопричастности «общей жизни», которого он желает достичь. Но

он еще не может причислить себя к категории людей, которых называет *они*, это ярко проявляется в его сновидении, где он видит торжественную столовую ложу в английском клубе: «С одной стороны стола сидели Анатолий, Долохов, Несвицкий, Денисов и другие такие же (категория этих людей так же ясно была во сне определена в душе Пьера, как и категория тех людей, которых он называл *они*), и эти люди, Анатолий, Долохов громко кричали, пели; но из-за их крика слышен был голос благодетеля <...> Пьер не понимал того, что говорил благодетель, но он знал, что благодетель говорил о добре, о возможности быть тем, чем были *они*. И *они* со всех сторон, с своими простыми, добрыми, твердыми лицами, окружали благодетеля. Но они хотя и были добры, <...> не смотрели на Пьера, не знали его. Пьер захотел обратить на себя их внимание и сказать. Он привстал, но в то же мгновение ноги его похолодели и обнажились. Ему стало стыдно, и он рукой закрыл свои ноги, с которых действительно свалилась шинель» [5, т. 6, с. 303].

По мнению Р. Густафсона, два противоположных ряда людей в столовой ложе воплощают «два противоположных образа, в которых Пьер видится самому себе: Пьер-повеса, какой он сейчас, и преображенный Пьер, каким он станет; Пьер, который живет для себя, человек плоти, и Пьер, который найдет свое место в мире, человек духа» [58, с. 312].

Обратим внимание на образ оголенных ног, возникающий в сновидении Пьера в тот момент, когда он хочет привлечь к себе внимание солдат. «То, что отделяет Пьера от солдат и объединяет его с долоховым, Денисовым и Анатолием, это противоестественно преувеличенный индивидуализм, рождающий потребность во внимании, – объясняет Д. Орвин. – Он не может в достаточной степени отдаться “общей жизни”, к которой принадлежат *они*» [123, с. 128]. «Одной из причин» или «одним из следствий» этого «преувеличенного индивидуализма» канадский исследователь считает «повышенную сексуальность» Пьера, и эта сексуальность у Толстого чаще всего передается через изображение мужских ног: «Приподнявшись, чтобы заговорить с солдатами, Пьер чувствует, что его ноги (“с которых действительно свалилась шинель”) “похолодели и обнажились”. Ему становится стыдно, и он закрывает их рукой. Так на

символическом уровне сна осознание себя существом сексуальным вторгается в первую часть сна» [123, с. 128-129].

Нельзя не согласиться с Д. Орвин, поскольку это обстоятельство подтверждается и другими сновидениями героя. Всего Толстой передает пять снов Пьера (заметим, что это рекордное число сновидений в мире романа, принадлежащее одному персонажу), и три из них связаны со сферой сексуального. Эти сновидения принадлежат масонскому периоду жизни Безухова, когда он безуспешно пытается встать на путь личного совершенствования. Не случайно своим основным порочным «пристрастием» он считает «женщин», о чем и сообщает ритору во время ритуала вступления в братство свободных каменщиков: «“Вино? Объедение? Праздность? Леность? Горячность? Злоба? Женщины?” – перебрал он свои пороки, мысленно взвешивая их и не зная, которому отдать преимущество. – Женщины, – сказал тихим, чуть слышным голосом Пьер» [5, т. 5, с. 85].

В первом «масонском» сне Безухов видит себя окруженным собаками, одна из которых хватает его зубами за «левое стегно». Он пытается оторвать ее, и тут другая собака, еще большая, повисает у него на груди, а третья, превосходящая по размеру остальных, начинает «грызть» его. Пьер оказывается в положении героя древнегреческого мифа Актеона, превращенного в оленя за лицемерие купающейся богини-девственницы Артемиды и растерзанного собственными собаками. В сцене терзания Актеона «греческие художники – вазописцы, скульпторы, резчики по металлу» – «нацеливают собаку» «на бедра» персонажа, имеющие «в греческой традиции... весьма четкие сексуальные коннотации» [68, с. 11-12]. Впрочем, эта семантика сцены терзания очевидна и самому сновидцу: «Господи, Великий Архитектон природы! помоги мне оторвать от себя собак – страстей моих» [5, т. 5, с. 191], – записывает Пьер в дневнике.

Во втором сне Безухов видит, как вместе с «благодетелем» он сидит или лежит на полу, слушая, что говорит Иосиф Алексеич. Потом вдруг он оказывается в спальне, «где стоит двойная кровать» [5, т. 5, с. 191]. Благодетель ложится на ее край, а Пьер, «пылая... желанием ласкаться», ложится с ним рядом. И снова

звучит вопрос о «главном пристрастии» Безухова: «Узнали ли вы его?» [5, т. 5, с. 191], – спрашивает Баздеев. Герой лукавит, отвечая, что это лень, а благодетель распознает ложь и «недоверчиво» качает головой. Иосиф Алексеевич, лежа на кровати со своим духовным учеником, наставляет его на путь истинный, призывая не лишать «жену ... своей ласки» [5, т. 5, с. 192], в ответ на это Пьер сообщает о своем «стыде» (стыд – один из движущих мотивов как минимум четырех сновидений героя).

Пространство третьего «масонского» сна вновь организует Баздеев (фигура старого масона присутствует в трех из пяти снов Безухова, с ней связаны мотивы стыда, побуждающего отказаться от своей индивидуальности, и мотивы веры; в сне о «живом глобусе» масона заменяет другой авторитет – старичок-учитель из Швейцарии). Пьер обнимает Баздеева и видит, как тот преобразился после «процесса возрождения». Иосиф Алексеевич протягивает сновидцу книгу, автором-художником которой является сам Пьер. На страницах книги изображены «любовные похождения души с ее возлюбленным», представленные в ярко выраженном эротическом ключе, поддержанном прозрачными ассоциациями: Пьер «будто... знает», что «эта девица есть не что иное, как изображение Песни Песней» [5, т. 5, с. 192]. Безухова, как магнит, притягивает «изображение» этой «девицы в прозрачной одежде и с прозрачным телом, взлетающей к облакам»; он понимает, что делает «дурно», но не может «оторваться» от картин. В итоге герой записывает в дневнике: «Я погибну от своей развратности, буде ты (Господь. – К.Н.) меня вовсе оставишь» [5, т. 5, с. 192].

Так «остаточный» образ масонских сновидений – обнаженные ноги – вторгаются в можайский сон Пьера Безухова, заставляя его в своем «главном» порочном «пристрастии» увидеть одну из причин, не позволяющих ему стать частью единого целого – в сновидении присоединиться к солдатам, которые «просты» и, следовательно, добродетельны.

Пружиной сна является все то же сильное впечатление от можайских событий, которое начало складываться во время столкновения на горе раненых

солдат и кавалеристов и стало эмоциональным исходом Бородинского сражения: противоречие между страхом смерти и всепобеждающей жизненностью. Пьер «позорно... отдался» страху, тогда как «солдаты» «до конца были тверды, спокойны» [5, т. 6, с. 302]. В солдатах, если воспользоваться словами Безухова, «внутренний человек» равен «внешнему». В самом Пьере этот «внешний человек» берет верх, заставляя его болезненно ощущать свою самобытность, уникальность, отделенность от других, рождающие страх смерти. Желание Пьера быть «просто солдатом» сродни мечтательному сожалению Дмитрия Нехлюдова о том, что «он не Илюшка», и желанию Дмитрия Оленина, высказанному им Марьяне, «Лукашкой быть» или «Лазуткой».

Война в сновидении объединяет ее участников – солдат – с «благодетелем» масоном Баздеевым, «звук... слов» которого «так же значителен и непрерывен, как гул поля сраженья» [5, т. 6, с. 303]. Правда, последний страшен для Пьера, а первый – «приятен и утешителен» [5, т. 6, с. 303]. Выходит, что война и «благодетель», данные одновременно в родственности и контрасте, действуют заодно, что-то значимое открывая сновидцу.

«Благодетель» уже «умер», но он «жив опять» [5, т. 6, с. 303] – и это странное противоречие радует Пьера, принимающего его как факт. И Баздеев, и война несут Безухову «благодетельную весть о его собственной смертности, а он никогда, вплоть до встречи с Баздеевым, не думал о смерти применительно к себе», в этом кроется причина идентификации «благодетеля с войной» [123, с. 128].

Поправляя шинель, оголившую его ноги, герой на мгновение просыпается и снова погружается в сон, чтобы «дослушать и понять слова благодетеля». И теперь во сне к нему приходят «только мысли, ясно выражаемые словами, мысли, которые кто-то говорил или сам передумывал Пьер» [5, т. 6, с. 303]. Впоследствии он был уверен, что «кто-то вне его говорил их ему» [5, т. 6, с. 304].

«Война есть наитруднейшее подчинение свободы человека законам бога; – говорил голос. – Простота есть покорность богу; от него не уйдешь. И *они* просты. *Они* не говорят, но делают. Сказанное слово серебряное, а несказанное –

золотое. Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все. Ежели бы не было страдания, человек не знал бы границ себе, не знал бы себя самого. Самое трудное <...> состоит в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. <...> Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли – вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*» [5, т. 6, с. 304] (курсив автора. – К.Н.). И вновь обращает на себя внимание контрапункт *внутреннего* и *внешнего*: эти мысли, облеченные в слова, одновременно принадлежат самому Пьеру, находясь *внутри* него, и исходят *извне*, поскольку «не доступны его разумному сознанию» [123, с. 129], что является признаком метафизической истины – «науки о мыслях, не подлежащих выражению слов» [4, т. 46, с. 150]. «Этот эпизод, – заключает Д. Орвин, – служит иллюстрацией тому, как истина открывается нам только косвенно, через ее гетеанскую репрезентацию в реальности» [123, с. 129].

Простота солдат заключается в их умении принимать жизнь такой, какая она есть. Они принимают страдание, являющееся неотъемлемой частью существования человека. Подобное приятие страха страдания означает приобщение к общей жизни, в процессе которого стираются «границы» собственного «я».

Однако у опыта страдания есть и другая сторона: оно открывает эти «границы» «я», предоставляя возможность человеку познать себя. Говоря словами самого Толстого, страдание позволяет одновременно познать «свою отделенность от всего» и «причастность ко всему».

Безусловно, в сновидении Пьера дает о себе знать эпистемологическая концепция Толстого, соответственно которой человек познает *себя* и *другого*, перенося свое сознание в него. Пьер еще не преодолевает границ своего «я», как это делает Нехлюдов, отождествляя себя с Илюшкой, или Оленин, идентифицируя себя с существами, окружающими его в кавказском лесу, или Василий Андреевич Брехунов, видящий себя в Никите. «Бремя... внешнего человека» мешает ему хотя бы на миг стать «солдатом», но *простота* солдат открывает ему истину: «...чтобы быть “простым”, необходимо “сопрягать” в

жизни то, что не может быть логически объединено или соединено в мыслях. Достижение Божественной, или метафизической, истины требует веры, основанной не на откровении, а на внутреннем знании и опыте» [123, с. 130].

Сон о целительном опыте «страдания» поистине укажет Пьеру дорогу в жизни. Чтобы обрести понимание себя самого и своих «границ», воспитать в себе нравственную волю, Безухову придется пройти через пожар Москвы, через расстрел поджигателей, мучения и лишения плена. Знание «растет от взаимодействия разумного существа с теми ограничениями, которые налагает на него внешний, объективный мир. В ответ на эти ограничения душа открывает для себя свои собственные границы, – и тогда становится возможной нравственность» [123, с. 130].

Сон о «живом глобусе» станет продолжением и логическим завершением Можайского сна, что подчеркивает сам Толстой: «Пьер подошел к костру, поел жареного лошадиного мяса, лег спиной к огню и тотчас же заснул. Он спал опять тем же сном, каким он спал в Можайске после Бородина» [5, т. 7, с. 169]. Однако на этот раз сновидение Пьера Толстой предваряет сном его юного тезки – Пети Ростова, и эти сны имеют глубинную взаимосвязь: они представляют сновидцам целостный образ мироздания и показывают их действительное место в нем.

Вечером перед сражением Петя Ростов вместе с Долоховым отправляется на дерзкую вылазку, в ходе которой Долохов расспрашивает французов про пленных русских, которые были при отряде, и советует их расстрелять: «Скверное дело таскать за собой эти *трупы*. Лучше бы расстрелять эту сволочь» [5, т. 7, с. 154] (курсив мой. – К.Н.). Среди этих пленных как раз и находится Пьер, с которым Долохов состоит в конфликте из-за своей связи с Элен. Именование Безухова *трупом* далеко не случайно: оно свидетельствует о состоянии метафорической смерти, в которой пребывает Пьер, находясь в плену. Петя, напротив, жив и исполнен витальной энергии. Он восхищается Долоховым и даже целует его. В этом радостном возбуждении он пребывает в отряд Денисова. Пете не спится, и он выходит во двор. Традиционно эпифанические мгновения, переживаемые

персонажами Толстого, соотносятся с пространством сада¹. В случае с Петей природное пространство представлено деревьями, с листьев которых падают капли недавно прошедшего дождя. «Звуки падающих капель» сливаются с «близким звуком жевания лошадей» и «негромкими, как бы шепчущимися голосами» людей [5, т. 7, с. 155]. В этот звуковой ряд вливается «воинственный звук стали о брусек» [5, т. 7, с. 156] – Петя просит казака Лихачева наточить ему саблю. Прозвище пленного французского барабанщика – Весенний, – о котором Петя спрашивает Лихачева, поддерживает настроение обновления, которым проникнута сцена.

И юный Петя, сам не старше мальчика-барабанщика, вдруг оказывается в состоянии измененного сознания, которое в большей степени свойственно персонажам-сновидцам «метельного» текста Толстого. Герой наблюдает за тем, как на его глазах трансформируется мир. Эти метаморфозы как бы предваряют «метельные» состояния Анны Карениной, только в ее случае они опасные и угрожающие, с инфернальным оттенком, а в случае с Петей они прекрасны. Петя «был в волшебном царстве, в котором все было возможно», «в котором ничего не было похожего на действительность» [5, т. 7, с. 157], – дважды повторяет Толстой.

До этого в «волшебном царстве» довелось побывать брату Пети, Николаю Ростову, и этот момент стал одним из счастливейших в его жизни. В «волшебное царство» для Николая превращается ночной зимний мир под блестящими на небесах звездами. Этому удивительному превращению способствует календарь: «Пришли святки <...> в звездном зимнем свете ночью чувствовалась потребность какого-нибудь ознаменования этого времени» [5, т. 5, с. 283]. Вечером Николай, Наташа и Соня начинают «задушевные разговоры» [5, т. 5, с. 286] о детстве. Они вспоминают грустные и веселые эпизоды, но неизменно и те, и другие оказываются как бы подернуты сном. Постепенно мотив сна выдвигается на

¹ Подробнее об этом см.: *Нагина К.А.* Философия сада в творчестве Л.Н. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. – 143 с.

первый план, одновременно составляя и фон повествования. Герои не знают, было ли то, что они вспоминают, на самом деле, даже несмотря на то, что воспоминания эти общие. Детство видится им через завесу сна – так Толстой использует традиционный элегический мотив, объединяющий сон, мечту и воспоминание.

Наташа и Николай вспоминают, как «давно, давно», когда они «еще совсем маленькие были», в кабинете, где было темно, они увидели «арапа» [5, т. 5, с. с. 287]. Но Николай тут же говорит: «...как же не помнить. Я и теперь не знаю, что это был арап, или мы во сне видели, или нам рассказывали» [5, т. 5, с. 287]. Наташа вторит ему: «Они говорят, что никакого арапа не было. <...> Как это странно, точно во сне было. Я это люблю» [5, т. 5, с. 287]. Точно так же заканчивается воспоминание о том, как дети «катали яйца в зале и вдруг» появились «две старухи, и стали по ковру вертеться» [5, т. 5, с. 287]. Финал этого воспоминания оказывается настолько неожиданным, что Наташа, как и в случае с арапом, не уверена в нем: «Это было или нет? Помнишь, как хорошо было...» [5, т. 5, с. 287]. В аналогичном ключе подается воспоминание о том, как «папенька в синей шубе на крыльце выстрелил из ружья» [5, т. 5, с. 287].

В конечном счете Толстой вмешивается в повествование и подводит итог, сближая с воспоминаниями сон и детство: «Они перебирали, улыбаясь, с наслаждением воспоминания, не грустного старческого, а поэтического юношеского воспоминания, те впечатления из самого дальнего прошедшего, где сновидение сливается с действительностью, и тихо смеялись, радуясь чему-то» [5, т. 5, с. 287]. На этом тема сновидения не заканчивается, напротив, сновидение превращается в тему разговора: «– Да мы философствуем, – сказала Наташа, на минуту оглянувшись, и продолжала разговор. Разговор шел теперь о сновидениях» [5, т. 5, с. 288]. Сновидения не пересказываются Толстым, но органично перетекают в рассуждение о «метампсихозе»: «– ...когда этак вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того доспоминаешься, что помнишь то, что было еще прежде, чем я была на свете. – Это метампсихоза, – сказала Соня» [5, т. 5, с. 288]. «Метампсихоза» связывается в понятии молодых

Ростовых с вечными странствиями души и ее перевоплощениями. Невозможно знать наверняка, было или не было то, что мы «помним» до своего рождения – и такое «воспоминание» превращается в сновидение. Мы все помним потому, что были ангелами, жили до этого момента целую вечность и будем жить всегда – такой логики придерживается Наташа. Так вечность переводится в регистр сна, уравниваясь с ним.

Затем в дом Ростовых приходят ряженые, и молодежь отправляется в соседнюю деревню Мелюковку. Тема волшебных превращений сопрягается с переодетыми героинями: Наташа становится гусаром, а Соня – черкесом, «с нарисованными пробочными усами и бровями» [5, т. 5, с. 290]. Толстовская оптика перемещается на Соню, которая выдвигается в центр эпизода: «Какой-то внутренний голос говорил ей, что нынче или никогда решится ее судьба, и она в своем мужском платье казалась совсем другим человеком» [5, т. 5, с. 291], а затем на Николая, который оказывается в «волшебном» пространстве зимней равнины: «...алмазно-блестящая, с сизым отблеском снежная равнина, вся облитая месячным сиянием и неподвижная, открылась со всех сторон» [5, т. 5, с. 292]. Небеса и земля меняются местами: «Кругом была все та же пропитанная насквозь лунным светом волшебная равнина с рассыпанными по ней звездами» [5, т. 5, с. 293]. Николай пытается идентифицировать окружающих его людей, предметы и пространство, а также установить равенство с самим собой, но эта попытка не может осуществиться, поскольку все вокруг пребывает в состоянии двоения, как будто за видимой оболочкой скрывается иной порядок вещей или открывается истинная суть предмета и явления.

Эта сцена построена Толстым по законам двоящегося воспоминания, обнаруживающим себя в «задушевном разговоре» Ростовых. Николай оказывается в положении сновидца, не умеющего определить границу сна и яви, не понимающего, спит он или бодрствует. Как в «задушевном разговоре» воспоминания находятся где-то между «было» и «не было», сливаясь со сном, так и реалии окружающего мира в восприятии Николая пребывают между «это оно» или «другое». Подобную рецепцию задает Соня, переодетая черкесом. «Это

прежде была Соня», – думает про нее Ростов: «Какое-то совсем новое, милое лицо, с черными бровями и усами, в лунном свете близко и далеко, выглядывало из соболей» [5, т. 5, с. 292]. Теперь весь мир пребывает в состоянии двоения: «Где это мы едем? – подумал Николай. – По Косому лугу, должно быть. Но нет, это что-то новое, чего я никогда не видал. Это не Косой луг и не Демкина гора, а это бог знает что такое! Это что-то новое и волшебное» [5, т. 5, с. 293]. И далее: «...а зачем налево? <...> Разве мы к Мелюковым едем, разве это Мелюковка? Мы бог знает где едем, и бог знает что с нами делается – и очень странно и хорошо то, что с нами делается» [5, т. 5, с. 294]. Точно так же воспринимается и Наташа, переодетая гусаром: «Этот, кажется, была Наташа <...> а может быть, и нет» [5, т. 5, с. 294].

Трансформации мира сопровождаются ощущением радости и веселья; волшебство у Толстого сродни зачарованности; в итоге и сама Мелюковка не оправдывает свое прозаическое название и, подобно заснеженной звездной равнине, превращается в «волшебное царство»: «Однако вот какой-то волшебный лес с переливающимися черными тенями и блестками алмазов и с какой-то анфиладой мраморных ступеней, и какие-то серебряные крыши волшебных зданий, и пронзительный визг каких-то зверей. “А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали бог знает где и приехали в Мелюковку”, – думал Николай» [5, т. 5, с. 294].

Апофеозом метаморфоз становится свидание Сони и Николая в амбаре. Мелюковский двор включается все в ту же игру превращений, не давая чарам рассеяться: «На дворе был тот же неподвижный холод, тот же месяц, только было еще светлее. Свет был так силен и звезд на снеге было так много, что на небо не хотелось смотреть, и настоящих звезд было незаметно. На небе было черно и скучно, на земле было весело» [5, т. 5, с. 297]. В этом «перевернутом» «волшебном» мире можно все: он обнажает истинную суть вещей, поэтому любовь к Соне, в которой сомневается Николай, утверждает себя «поверх барьеров», которых и нет на самом деле. Вся эта сцена, начавшаяся «задушевым разговором» в гостиной и продолжившаяся поездкой в Мелюковку, подернутая

сновидным флером, нужна была Толстому только для того, чтобы любовь Сони и Николая наконец-то осуществилась. Сила этого молодого и радостного чувства поддерживается и тем, что произошедшее в мелюковском амбаре не становится финальной точкой превращений, напротив, волшебство продолжается, и обратная дорога в Отрадное пролегает все в том же «волшебном царстве»: «Он (Николай. – К.Н.) вглядывался (в Соню. – К.Н.), и, когда узнавал все ту же и другую и вспоминал этот запах пробки, смешанный с чувством поцелуя, он полной грудью вдыхал в себя морозный воздух, и, глядя на уходящую землю и блестящее небо, он чувствовал себя опять в волшебном царстве» [5, т. 5, с. 298].

Затем жизненные обстоятельства отеснят память об этой ночи в самые глубины сознания Николая, и она станет там событием-воспоминанием, которое, подобно истории с арапом, привиделось во сне и то ли было, то ли не было.

По этим же законам сновидческих трансформаций пространства, которые Толстой называет «волшебством», строится сон / греза Пети Ростова. Толстой использует тот же принцип построения сцены: реалии окружающего мира в сознании героя пребывают между «это оно» или «другое», точно так же, как и для старшего Ростова, обнажая свою истинную, ночную, скрытую от дневного мира сущность. Толстой явно отсылает читателя к сцене поездки в Мелюковку, не только используя уже апробированные им приемы сновидческих метаморфоз, но и вновь называя трансформированное пространство «волшебным царством».

Как брат Пети не может понять, Соня это или кто-то другой и Мелюковка это или что-то другое, так и сам Петя, который и «должен был бы знать, что он в лесу, в партии Денисова, в версте от дороги», «ничего» не знает и не хочет «знать этого» [5, т. 7, с. 156-157]: «Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. Красное пятно, может быть, был огонь, а может быть – глаз огромного чудовища. Может быть, он точно сидит теперь на фуре, а очень может быть, что он сидит не на фуре, а на страшно высокой башне, с которой ежели упасть, то лететь бы до

земли целый день, целый месяц – все лететь и никогда не долетишь» [5, т. 7, с. 157].

Пещера, чудовище, башня – эти образы мифологического сознания разрывают ткань времен, соединяя прошлое человечества и его настоящее, актуализируя в коллективной памяти мифы о змееборце, чему способствует звук натачиваемой сабли: «ожиг, жиг, ожиг, жиг», о вечной борьбе добра и зла.

Пространство, как и в случае с Николаем Ростовым, строится по той же модели: от земли – к небу, которое «было такое же волшебное, как и земля» [5, т. 7, с. 157]. И оно тоже двоятся: «Иногда казалось, что на небе расчищало и показывалось черное, чистое небо. Иногда казалось, что эти черные пятна были тучки. Иногда казалось, что небо высоко, высоко поднимается над головой; иногда небо спускалось совсем, так что рукой можно было достать его» [5, т. 7, с. 157].

Николай не погружался в сон, а Петя постепенно засыпает: «Петя стал закрывать глаза и покачиваться. Капли капали. Шел тихий говор. Лошади заржали и подрались. Храпел кто-то. – Ожиг, жиг, ожиг, жиг... – свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услышал стройный хор музыки...» [5, т. 7, с. 157].

О музыкальности Пети Толстой говорит, сравнивая его с Николаем и сообщая, что Петя был в большей степени музыкален. Музыкальность, которой одарены все Ростовы, в романе означает способность проникаться гармонией бытия, чувствовать себя «Обитателем» в этом мире, ощущая его целостность.

Это качество позволило старшему брату Пети побывать в «волшебном царстве» и отыскать там свою любовь, но на этом он и остановился. Петя, более музыкальный, идет дальше, и в сновидении ему открывается тайна мира, состоящая в том, что мир – это единое целое, в котором жизнь каждого связана с жизнью всех, и каждый, выполняя свою миссию и вступая во взаимодействие с другими живыми существами, исполняет замысел творца.

Во сне Петя оказывается в роли творца – композитора и дирижера собственного симфонического оркестра. Сначала он слышит, как «напев»

разрастается, переходя «из одного инструмента в другой» [5, т. 7, с. 158]. Это была fuga, констатирует Толстой, тут же оговаривая, что Петя не знал, что это такое. Он слышит «торжественный гимн» самой жизни: «...каждый инструмент играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное» [5, т. 7, с. 158].

Гармония свойственна человеческой жизни, как и природе, и это у Толстого выражается через музыку: так происходит в «Люцерне», так происходит в финале «Утра помещика». «Музыку» Пети создают не только голоса хора и оркестра, того Божественного гимна, которым он управляет, но и звуки природы – падающие с деревьев капли, ржание лошадей, и звуки войны: «и вжиг, жиг, жиг... свистела сабля» [5, т. 7, с. 158]. В «Люцерне», где музыка так же символизирует мировую гармонию, Толстой приходит к мысли о том, что человек «не вправе ожидать разумности от частей разумного целого, но поскольку части обретают смысл от целого, они осмысленны. Известным людям в известное время дано ощутить свою связь с этим целым» [123, с. 82].

И Петя оказывается в состоянии такого человека, слушая музыку Божественного разума и даже дирижируя ей; а эта музыка «смягчает суровые законы необходимости, согласно которым Бог упорядочивает жизнь» [123, с. 83]. Петя как раз и станет жертвой этих законов, которые Пьер Безухов познал через страдание. Уже во сне Петя испытывает двойственное ощущение – ему одновременно «страшно и радостно» «внимать» «необычайной красоте» голосов хора [5, т. 7, с. 158]. Это «радостное соучастие в действии бесчеловечных сил предвещает его смерть. <...> И как бы эта смерть ни надрывала сердце, она составляет часть таинственной вселенской гармонии или равновесие человеческих индивидуумов – так это представлено в романе. Далеко не случайно, что во время того же рейда, в котором гибнет Петя, спасается другой Петр – Пьер Безухов» [123, с. 83].

Между снами Пети Ростова и Пьера Безухова всего три главы, поскольку сны эти посещают героев в одну и ту же ночь. В этих главах Толстой сообщает о том, что из «трехсот тридцати» пленных, «вышедших из Москвы», теперь оставалось меньше ста, и рассказывает о страданиях и нравственных открытиях пленного Пьера, о том чувстве самозащиты, которое ставит барьер между ним и слабеющим Каратаевым и позволяет как бы не заметить его смерти, не дать себе отчет в том, что Платон умер. Перед смертью Каратаев еще раз рассказывает историю, слышанную Безуховым уже не раз, – историю о купце, осужденном на каторжные работы за преступление, которого не совершал, и умершем в тот момент, когда истинный убийца признался в содеянном.

Именно Платон Каратаев, связанный с идеей «круглости», «более, нежели любой другой персонаж романа, ... видит собственную жизнь с позиций общего, а не отдельно и частного» [123, с. 117]: «Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал» [5, т. 7, с. 56]. Рассказанная им история о купце отсылает к сфере личной ответственности каждого за свою судьбу, потому и купец считал, что заслуживает любого наказания, какое бы ни наложила на него жизнь. Но эта история имеет отношение и к утверждению идеи Божественного промысла, в соотношении с которым любая жизнь имеет смысл, становясь частью единого замысла Творца.

Сцена, предвещающая сон Пьера, – это гибель Каратаева. После трудного дневного перехода Безухов ложится у костра и видит сон: «Опять события действительности соединялись с сновидениями, и опять кто-то, сам ли он или кто другой, говорил ему мысли, и даже те же мысли, которые ему говорились в Можайске» [5, т. 7, с. 169].

Центральной мыслью становится идея утверждения Бога и жизни как вечного движения; с нею сопрягается идея страдания, раскрывающего границы «я». На мысли о «безвинности страданий», в которых и надо любить жизнь, перед Пьером возникает образ Платона: «“Каратаев!” – вспомнилось Пьеру» [5, т. 7, с. 169]. Затем «старичок-учитель» показывает сновидцу глобус – «живой,

колеблющийся шар, не имеющий размеров», вся поверхность которого «состояла из капель, плотно сжатых между собой», перемещающихся и то сливающихся, то разделяющихся друг с другом [5, т. 7, с. 169]. Старичок сообщает ему, что это и есть «жизнь» [5, т. 7, с. 169]. Среди этих капель обнаруживается и Каратаев, который «разлился и исчез» [5, т. 7, с. 170]. Пьер неожиданно просыпается от чьего-то голоса, как будто вопрошающего его самого: «Понимаешь ты, черт тебя дери» ([5, т. 7, с. 170], и у костра видит «лиловую собачонку», сопровождавшую Каратаева. Тут же у костра он готов увидеть и самого Платона: «– А, Пла... – начал он и не договорил» [5, т. 7, с. 170]. В его памяти всплывают детали, сопряженные с убийством товарища, но он вновь не позволяет себе понять, что Каратаев убит: «...не связав воспоминаний нынешнего дня и не сделав о них вывода, Пьер закрыл глаза, и картина летней природы смешалась с воспоминанием о купанье, о жидком колеблющемся шаре, и он опустился куда-то в воду, так что вода сошлась над его головой» [5, т. 7, с. 170].

Д.С. Мережковский считал, что «большого художественного значения этот сон не имеет, но проливает свет на все религиозное и философское мирозерцание Л. Толстого» [94, с. 243]. Это сон, представляющий целостный образ мира, в который входит герой: «В середине бог, и каждая капля стремится расширяться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает» [5, т. 7, с. 170]. Шар с растекающимися и сливающимися каплями – символ людского единения, гармонии мира. Капли представляют собой отдельных людей, являющихся эманациями Бога, находящегося в центре, а глобус – вселенная, состоящая из людей-капель, живущих своими интересами, но в совокупности своей выполняющих таинственную, непостижимую задачу. Такова модель мироздания, представленная в сновидении.

Анализируя это сновидение, Д. Ранкур-Лаферьер замечает, что оно «подытоживает все, что Пьер узнал о жизни и смерти» [134, с. 479]. Когда разбуженный криком французского солдата Пьер вновь погружается в сон, ему представляется, что он опускается в воду. Растворение капли-Каратаева, по

мнению исследователя, символизирует смерть, а Пьер, погружаясь под воду, «(вновь) рождается» [134, с. 481]. То, что совершается символическое рождение к новой жизни, духовное преображение героя, косвенно подтверждают и слова Наташи Ростовой о том, что Пьер «сделался какой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани, <...> морально из бани» [5, т. 7, с. 236]. Заметим, что мотив воды – *капель*, падающих с деревьев, является и неотъемлемой составляющей сна Пети Ростова, что упрочивает онтологическую связь этих двух сновидений.

Перед восходом солнца Пьера будят выстрелы и крики, он просыпается и видит, как пленные старые солдаты обнимают «казаков и гусар» [5, т. 7, с. 171]. И Пьер, рыдая, делает то же. Заканчивается эта глава кратким сообщением о похоронах Пети Ростова: «Денисов, с мрачным лицом, сняв папаху, шел позади казаков, несших к вырытой в саду яме тело Пети Ростова» [5, т. 7, с. 171].

2.4. «Жизнь одна во всем»: сновидческие прозрения царя Асархадона

Утверждение особого способа познания мира – «перенесение сознания на других» – заставляет Толстого обратиться «к сюжетам и колориту Востока: он ищет в них поддержку собственному учению. Его логика такова: он далеко не первооткрыватель, он просто обнажает перед цивилизованным миром то, что является достоянием тысячелетней мысли духовных учителей и их последователей – самого простого народа. Чем древнее истина, чем больше религиозных учений хранит ее – тем очевиднее для Толстого ее безупречность и тем самым сводится почти к нулю ее относительность» [96, с. 153].

Писатель создает три «сказочки в восточном духе»: «Карма», «Ассирийский царь Асархадон», «Это ты». На первый план он выдвигает в них то, что, с его

точки зрения, едино во всех восточных учениях: тот особый способ бытия, который принимает человек, познавший истину.

В этих сказках профанное сталкивается с сакральным и трансцендентальным. В «Карме» Толстой настойчиво ищет пути схождения двух религиозных учений – христианства и буддизма, для чего в кратком предисловии приводит изречение из Евангелия от Иоанна: «Как ты во мне и я в тебе, так и они да будут в нас едино...» Иоанн. XVII, 21 [4, т. 31, с. 47]. Главная мысль сказки связана с идеей всеобщего блага: «...благо отдельного человека только тогда истинное благо, когда оно благо общее» [4, т. 31, с. 47]. Носители сакрального знания – буддийский монах Нарада, его ученик Пантака и бывший профан Панду – проповедуют истину, заключающуюся «в признании безусловной неразделенности отдельного человека со всем людским сообществом» [96, с. 154].

Нас в первую очередь интересует сказка «Ассирийский царь Асархадон», потому что именно в ней особый способ познания подкрепляется мотивом сна. События здесь разворачиваются в древней Ассирии, но это место действия весьма условно, поскольку Толстому нужна именно «привязка к Востоку с его особым духовным светом» [96, с. 156].

Ассирийский царь Асархадон в начале повествования предстает жестоким тираном: он завоевал царство Лаилиэ, поработил его жителей, а самого Лаилиэ приговорил к смертной казни. Особенно его заботит вопрос о том, как казнить своего врага. Лежа в постели, Асархадон пытается выдумать особенно изощренную казнь, и в этот момент перед ним появляется старец «с длинной седой бородой и кроткими глазами» [5, т. 14, с. 17]. Старец заявляет герою, что он не может казнить Лаилиэ, потому что он и «Лаилиэ – одно» [5, т. 14, с. 17].

Асархадону очевидно его отличие от Лаилиэ, заключающееся в том, что сам он «лежит на мягком ложе» и завтра будет «пировать... с друзьями, а Лаилиэ, как птица, сидит в клетке и завтра будет с высунутым языком сидеть на колу и корчиться до тех пор, пока издохнет» [5, т. 14, с. 17].

Однако старец продолжает утверждать, что Асархадон не может уничтожить жизнь Лаилиэ, и предлагает ему способ понять это. Способ прост –

царь должен раздеться, войти в купель и окунуться с головой. В этот момент и вплетается в повествование мотив сна: герой просыпается «на богатой постели» [5, т. 14, с. 18] уже другим человеком. Рядом с ним лежит женщина, красавица-жена Лаилиэ, и сам Асархадон оказывается в теле и сознании своего врага. «Ты спал дольше обыкновенного» [5, т. 14, с. 18], – говорит ему жена, которая берегла его сон. Асархадон совсем не удивляется произошедшей перемене. Он чувствует себя одновременно и Асархадон, и Лаилиэ, и выполняет все обычные дела второго. В итоге он вступает в войну с войсками Асархадона, попадает в плен и ожидает казни в клетке.

Перед казнью он испытывает величайший страх перед смертью и полным «уничтожением» [5, т. 14, с. 20]. Реальность происходящего ставится им под сомнение, и вновь возникает параллель со сном: «Да это не может быть, – думает он, – я, верно, сплю. Это сон. – И он делает усилие, чтобы проснуться. – Ведь я не Лаилиэ, я Асархадон» [5, т. 14, с. 20].

И в этот момент он действительно переносится в свое прежнее тело, «высовывает голову из купели» и «с ужасом глядит на старца» [5, т. 14, с. 20]. Все, что он переживал долгие дни, в действительности случилось за секунды. Старец объясняет ему относительность времени и пространства, говоря о том, что все живые существа представляют собой одно целое: «Жизнь одна во всем, и ты проявляешь в себе только часть этой одной жизни. И только в этой одной части жизни, в себе, ты можешь улучшить или ухудшить, увеличить или уменьшить жизнь. Улучшить жизнь в себе ты можешь только тем, что будешь разрушать пределы, отделяющие твою жизнь от других существ, будешь считать другие существа собою – *любить их*. Уничтожить же жизнь в других существах не в твоей власти. Жизнь убитых тобою существ исчезла из твоих глаз, но не уничтожилась. Ты думал удлинить свою жизнь и укоротить жизнь других, но ты не можешь этого сделать. Для жизни нет ни времени, ни места. Жизнь мгновения и жизнь тысячи лет, и жизнь твоя и жизни всех видимых и невидимых существ мира равны. Жизнь уничтожить и изменить нельзя, потому что она одна только и есть. Все остальное нам только кажется» [5, т. 14, с. 21].

В итоге отдельное, индивидуально-замкнутое бытие и представляется Толстым через метафору сна. Просыпаясь ото сна, человек обретает истинное знание: он должен «разрушать пределы, отделяющие» его «жизнь от других существ», и единственным способом разрушения этих преград оказывается любовь: чтобы «считать *другие* существа собою», надо «любить их» [5, т. 14, с. 21].

Из профана Асархадон становится носителем сакрального знания и превращается в странника, проповедующего людям, «что жизнь одна и что люди делают зло только себе, когда хотят делать зло другим существам» [5, т. 14, с. 21].

Сновидческое прозрение Асархадона по сути своей совпадает с прозрениями двух Дмитриев – Нехлюдова и Оленина, за краткие мгновения отождествления себя с другими существами познавших смысл жизни: «жить для других», и смыкаются с прозрениями Пьера Безухова, испытывающего потребность в целостном образе мироздания.

В третьей «сказочке» – «Это ты» – Толстой вновь утверждает полюбившийся ему тезис: «Все человечество составляет одно существо», и вновь демонстрирует все тот же уникальный путь познания – перенесения себя в другое существо.

Таким образом, точкой пересечения «Утра помещика», «Казачков», «Ассирийского царя Асархадона» и отчасти романа «Война и мир» становится «идея отрицания личности». Именно она образует центральный стержень произведений “в восточном духе”, питает эпистемологию самого Толстого и определяет пути познания его героев» [96, с. 160].

Глава 3. От Женщины к Богу: путь сновидческих прозрений героев Л.Н. Толстого

3.1. «Женский миф» Л. Толстого и сновидение

Сновидение в художественном мире Толстого служит отражением внутреннего мира персонажа, его устремлений и духовных исканий, позволяет сновидцу познать самого себя и мир, а также становится одним из ярчайших средств художественного воплощения религиозно-философской концепции автора. Такие сны, символически представляющие образ мира, в котором герою предстоит обрести свое место, отличают творчество зрелого писателя, однако уже в ранний период Толстой обращается к сновидению подобного рода. Такое сновидение мы обнаруживаем в раннем произведении Л.Н. Толстого «Сон», где в наиболее концентрированном виде выражена связь сновидения с «женским мифом» писателя.

Основой замысла послужил сон, рассказанный братом писателя Николаем Николаевичем. Подтверждение тому находим в дневнике Толстого 1857 года: «Писал Николенькин сон. Никто не согласен, а я знаю, что хорошо!» [5, т. 21, с. 195]. В 1863 году после внесения некоторых изменений «Сон» отправлен в редакцию газеты «День», издававшейся И.С. Аксаковым, но был встречен отказом: «Этот “Сон” слишком загадочен для публики, его содержание слишком неопределенно» [4, т. 7, с. 362]. Содержание «Сна», показавшееся Аксакову «неопределенным», таково: герой, стоя на «белом, колеблющемся возвышении», обращается к огромной толпе с вдохновенной речью [4, т. 7, с. 117]. Но его восторг мгновенно уступает место чувству стыда, как только появляется таинственная женщина, молчаливо воспрещающая герою продолжать его

самозабвенную речь. «Сон» в свернутом виде представляет путь духовного саморазвития личности, а образ таинственной в своей молчаливой естественной простоте женщины «становится <...> личным мифом» писателя [25, с. 46].

Значимы пространственные характеристики сновидения, выявляющие исключительность положения героя: он стоит на «возвышении»; в первой редакции – «высоко, выше всех людей» [4, т. 7, с. 118]. Таковы пространственные координаты мира, в котором первоначально существует сновидец, в своей гордыне возвысившийся над всеми. Но исключительность эта мнимая: неустойчивость, зыбкость его положения подчеркнута в тексте: «колеблющееся возвышение», «я стоял, колеблясь» [4, т. 7, с. 117]. Герой упоен звуками собственного голоса и ослеплен осознанием своего избранничества: «Я ничего не видал, но чувствовал, что вокруг меня толпились незнакомые мне люди и все мои братья»; «Глаза мои не видели, но все глаза смотрели на меня» [4, т. 7, с. 117]. Отражая комплекс чувств героя, преобразуется образная ткань сновидения, наделяя сновидца исключительной силой, поднимая до уровня титана: «Когда я говорил, <...> по всему лесу пробегал ветер. <...> Когда я замолкал, море дышало. И море, и лес была толпа» [4, т. 7, с. 117].

Логика сновидения изобличает ложную природу такого величия. Фантастическая власть героя над толпой имеет и обратную сторону: «Я бы не мог устоять, ежели бы они не держали меня своими взглядами. <...> Они двигали мною, <...> как я двигал ими» [4, т. 7, с. 117]. Герой в той же мере находится во власти толпы, сколь и повелевает ею. В первой редакции отрицательные характеристики такого взаимодействия даны непосредственно: «Безумный восторг, горевший во мне, давал мне власть<...> Но временность и восторженность моего положения внутренне смущали меня» [4, т. 7, с. 118]. Во второй редакции Толстой уходит от прямых характеристик в сторону большей метафоричности и обобщенности, что придает сновидению притчевый характер.

Ослепление властью, опьянение восторгом, гордыня мешают герою разглядеть окружающих его людей, которые «все <его> братья». Герой не прислушивается к указывающему на его заблуждение голосу «внутреннего

человека», причастного нравственной истине: «Один только голос во мне говорил: страшно!» [4, т. 7, с. 117]. Такой путь гибелен, это подчеркнуто в тексте «Сна»: «Возвышение, на котором я стоял, колеблясь, поднимало меня все выше и выше. Еще немного, и все бы кончилось» [4, т. 7, с. 117]. Спасительным оказывается соприкосновение с женским началом, обладающим изначальной способностью видеть истину. В первой редакции внезапное появление таинственной женщины наделяет ее атрибутами Божественного: «Но вдруг среди восхищенной мною толпы <...> я почувствовал <...> неясную, но спокойную силу, настоятельно разрушающую мое очарование и требующую к себе внимания. <...> Я невольно оглянулся» [4, т. 7, с. 119]. Характерно это «вдруг», подготавливающее сюжетный поворот сновидения, указывая на сновидческое прозрение. Во второй редакции заостряется внимание на свойствах взгляда женщины из сна: «Я почувствовал чужой, свободный взгляд. <...> Я должен был оглянуться» [4, т. 7, с. 117]. Под воздействием этого «свободного» взгляда ослепленный и скованный своей мнимой властью герой обретает способность видеть: «Я увидел женщину, мне стало стыдно, и я остановился» [4, т. 7, с. 117].

Этот отрывок перекликается с аллегорическим сном героя «Путешествия из Петербурга в Москву». Герой А.Н. Радищева, во сне ставший правителем, окружен подобоострастными придворными, опутан льстивыми речами, ослеплен сиянием собственной славы и власти. Прозрение героя обусловлено встречей с Истиной, воплощенной в образе женщины, наделенной «говорящим» именем: странница Прямовзора снимает бельма с глаз монарха, буквально открывая тому глаза на бедственное положение народа.

Доминирующим в сновидении героя Толстого является чувство стыда – нравственный компас, указывающий на признание ошибочности избранного пути и осознание возможности измениться. «Чувства вины и стыда, по убеждению Толстого, даны человеку от рождения. Чувства эти могут ослабевать <...>, но они не исчезают бесследно, а переходят в область подсознания и таятся там до тех пор, пока те или иные обстоятельства не призовут их к жизни» [136, с. 33]. «Обстоятельством», «призывающим к жизни» целительное чувство стыда,

становится появление женщины в сновидении. Миф о собственном избранничестве рушится при соприкосновении с «женским мифом»: «Мне стало очень стыдно, я хотел опять колебаться и говорить, но слов не было. Я не мог обманывать себя» [4, т. 7, с. 117]. Так подготавливается духовное прозрение героя сновидения.

Таинственную женщину из сна отличает исключительное спокойствие и цельность, она олицетворяет изначальное знание о мире, гармонию, к которой человек тянется всем существом: «Женщина спокойно пошла по середине толпы и не соединялась с нею. <...> Я не знал, кто она была, но в ней было все, что любят, и к ней сладко и больно тянула непреодолимая сила»; «Она была полна счастья. Ей никого не нужно было, и по этому я чувствовал, что без нее нельзя жить» [4, т. 7, с. 118]. «Этот образ становится каким-то личным мифом, его спасающим и карающим божеством» [25, с. 46]. Ореол божественности подкреплен подчеркнутым отсутствием конкретных характеристик ее облика. В первой редакции находим: «В толпе, но не соединяясь с толпой, стояла женщина в простом уборе. Не помню ее одежды, не помню цвета ее глаз и волос, не знаю, была ли она молода и прекрасна; но я обрадовался, увидав ее» [4, т. 7, с. 119]. Из второй редакции исчезают даже такие неопределенные черты внешнего облика женщины, исключаются все свойства, которые могли бы указывать на ее земную природу. Внимание сосредоточено на ее взгляде, в котором заключена Божественная сила: «Я смутно видел очертанья ее лица; но спокойный взгляд ее остался во мне. В ее взгляде была кроткая насмешка и чуть заметное сожаление. Она ничего не понимала из того, что я говорил, и не жалела о том, что не понимает, а жалела обо мне» [4, т. 7, с. 118].

Жалость и любовь, заключенные в этом взгляде, а также слезы, внимание на которых акцентировано в первой редакции, придает женщине из «Сна» сходство с Богородицей: «Я только на мгновение застал на себе ее ясные глаза, на которых готовились слезы. Во взгляде ее была жалость и любовь, на устах была легкая улыбка. В этом мгновенном взгляде я все прочел, и все мне стало ясно» [4, т. 7, с. 119]. Такое сближение не случайно, поскольку с образом Богородицы

соотносится у Толстого образ матери, олицетворяющий любовь и святость. «Отношение к этому <...> идеалу <...> молитвенно» [25, с. 46]. Этим объясняется и подчеркнутая неконкретность облика женщины из «Сна».

Этот сон автопсихологичен; он говорит о том месте, которое *женщина* и связанный с нею миф занимают в произведениях писателя 1850 – начала 1860-х годов. Вписывая «Сон» в пространство раннего творчества писателя, К.А. Нагина отмечает, что «женщина, которую способны любить герои Толстого, <...> идеальна, и с высоты этой идеальности она жалеет мужчину <...>. В “Юности” и “Утре помещика” такая женщина является пока что плодом воображения героя, который через эротические переживания движется к идеалу “добра и красоты”, восходя к томлению по Божественному. В “Двух гусарах” этот идеал воплощается в Лизе <...> В “Казаках” – в Марьяне <...> Героиня “Семейного счастья” идеальна в начале повествования [98, с. 272-273].

Соприкосновение с женским началом становится отправной точкой путешествия автореферентных героев Толстого «к себе». Так и сновидец стоит на пороге открытия истины, о чем свидетельствует являющееся мерилем духовного роста чувство стыда, разрешающееся в слезах: «Я <...> плакал о прошедшем, невозвратимом счастье, о невозможности будущего счастья, о чужом счастье... Но в слезах этих было и счастье настоящего...» [4, т. 7, с. 118]. В первой редакции: «Слезы эти были мне слаще прежних восторгов» [4, т. 7, с. 119].

Особую роль в ряду ранних произведений писателя играет повесть 1858 года «Альберт», заключительная сцена которой отсылает к «Сну». Близость настроений, повторяющиеся мотивы, обращение к «женскому мифу» в обоих произведениях говорят о том, что оба текста отражают глубинные переживания Толстого-художника. В видениях Альберта на грани сна и галлюцинации встречаем образ героя на «возвышении», лишенном устойчивости: музыка «поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться», «на возвышенье стоял <...> Альберт и <...> играл на скрипке» [5, т. 3, с. 56]. Скрипка сделана из стекла и способна издавать звуки удивительной нежности и красоты. Играть на ней можно, лишь бережно прижимая к груди: так

музыка льется из души Альберта, чистой и хрупкой. Но и в видении Альберта наступает мгновение ослепления гордыней: «Несмотря на то, что в зале никого не было, Альберт выпрямил грудь и, гордо подняв голову, стоял на возвышенье так, чтобы все могли его видеть» [5, т. 3, с. 57]. Сновидческое прозрение героя обусловлено внезапной встречей с женским началом, воплощенном в этом произведении в образе возлюбленной из воспоминаний Альберта: «Вдруг чья-то рука слегка дотронулась до его плеча; он обернулся и в полусвете увидел женщину»; «Она была та, <...> которую он любил <...> Она взяла его за руку и повела вон из залы» [5, т. 3, с. 57]. Под воздействием взгляда женщины отступает помрачение души, уступая место исцеляющему чувству стыда: «Она печально смотрела на него и отрицательно покачала головой. <...> Ему стало стыдно за себя» [5, т. 3, с. 57]. И слезы очищения, как в финале «Сна»: «Он чувствовал, что то невыразимое счастье, которым он наслаждался в настоящую минуту, прошло и никогда не воротится. “О чем же я плачу?” – спросил он у нее» [5, т. 3, с. 57].

«Сон», обнаруживающий связь сновидения с «женским мифом», представляет универсальную схему движения от упоения собственным избранничеством, губельного опьянения мнимой властью к исцеляющему и очищающему душу чувству стыда и христианского смирения. И особую роль в этом процессе играет женщина.

Своеобразие толстовского «женского мифа» наиболее ярко проявляется в сопоставлении с творчеством других русских классиков XIX века, И.А. Гончарова и И.С. Тургенева. «Женский миф» Гончарова и Тургенева характеризуется амбивалентными чертами, выявляющими «архетипическое представление о двойственности женской натуры» [165, с. 115]. Облик женщины, выступающей персонификацией жизни, наделяется характеристиками, подчас ассоциирующимися с миром потусторонним. Так в «Обрыве», где наиболее полно реализуется «женский миф» Гончарова, доминирует «русалочья метафорика» [165, с. 115], у Тургенева также обнаруживается «триада русалка-изваяние-змея» [165, с. 123]. И хотя внимание, как и в образе таинственной женщины из «Сна», акцентируется на описании взгляда, свойства его абсолютно иные: обманный

«русалочий» взор, который «прозрачен настолько, что в нем ничего невозможно прочесть, и стеклян, то есть лишен <...> игры и жизни», отличает героинь Гончарова, тогда как волшебный взгляд героини Толстого избавляет от губительного помрачения души и открывает истину [165, с. 115].

Сквозь облик героинь Тургенева проступает Неведомое, непроницаемое и враждебное человеку, а женское начало в творчестве Толстого соотносится с Божественным, молитвенным идеалом. Для Тургенева и Гончарова «женская душа <...> – нечто сразу и очаровывающее, и пугающее, и всегда ускользающе-загадочное», а в восприятии Толстого женское начало соотносимо с материнским, с образом Богородицы, возвышенным и чистым [165, с. 134]. Спокойствие, гармоничность, Божественная полнота счастья и «любовное сожаление», присущие женщине из «Сна», становятся ключевыми характеристиками причастных «женскому мифу» героинь последующих произведений Толстого. И не случайно женское начало, служащее проводником истины, появляется в сновидениях героев: сон, являясь специфическим способом познания и самопознания, помогает разрешить стоящие перед сновидцем проблемы обретения своего места в мире через преодоление границ собственного «я». Проводником в мир, где каждое существо является неотделимой частью целого, является женщина. Так в полусне-грезе Нехлюдова, героя «Утра помещика», представляется ему «русая головка его будущей жены» [5, т. 2, с. 370]; воспоминание о сестре возникает в сознании Николая Ростова, которого непреодолимо клонит «молодой детский сон»: «Наташа, сестра, черные глаза» [5, т. 4, с. 336]; в бреду князю Болконскому является Наташа, как «новый белый сфинкс», как ключ от тайны мироздания [5, т. 6, с. 400]; отсюда и метаморфоза во сне Нехлюдова, когда «немец-управляющий <...> сделался Масловой», а звучащие в сновидении слова Катюши становятся ориентиром для дальнейшего движения героя на пути к нравственному преображению, «воскресению» [5, т. 13, с. 221].

Женщина воплощает любовь, благодаря которой автореферентный герой Толстого способен ощутить свою причастность к общей жизни. С нею же

связывается ощущение чего-то «прекрасного и благого» [5, т. 1, с. 282], которое играет особую роль в процессе познания и самопознания персонажа, «трансформирующегося в молитвенную медитацию» [104, с. 216]. А сновидения, в творчестве раннего Толстого призванные зафиксировать моменты открытия истины, как раз и обнаруживают взаимосвязь с «женским мифом» писателя.

Обратимся к анализу сновидения Николая Ростова, также отмеченному «женским присутствием». В нем воспроизведен механизм «вспоминающего сознания». Николай Ростов в карауле вместе с другими гусарами совершает объезд позиций, «стараясь преодолеть сон, непреодолимо клонивший его» [5, т. 5, с. 334]. В сознании Ростова решается вопрос выбора между бурной общественной жизнью, подвигами и даже возможной героической гибелью за государя, которому он искренне предан, и счастьем, заключающимся в сверкающем солнце и в нем самом. Моменту неопределенности на пороге выбора, познания себя и своего предназначения соответствует образ «туманной дали», в которую все вглядывается, но ничего не видит герой. В сонном сознании Ростова, пытающегося побороть дремоту, чередуются впечатления внешнего мира и образы, предстающие в его воображении, воспоминания: «Глаза его закрывались, и в воображении представлялся то государь, то Денисов, то московские воспоминания, и он опять поспешно открывал глаза, и близко перед собой он видел голову и уши лошади <...>, фигуры гусар <...>, а вдали все ту же туманную темноту» [5, т. 5, с. 335].

Подробно анализируя этот эпизод, Густафсон отмечает «три рода воспоминаний» Ростова: «воспоминания, связанные с долгом солдата и отношением к царю; связанные с отношением с другом-гусаром Денисовым и со всею его жизнью до войны» [58, с. 298]. Желание Ростова отличиться на войне, доказать свою преданность государю и заслужить признание реализуется в его воображении, охваченном сном: «Что, ежели бы он приблизил меня к себе! О, как бы я охранял его, как бы я говорил ему всю правду, как бы я изобличал его обманщиков!» [5, т. 5, с. 335]. Разбуженный криком Ростов снова возвращается к мыслям о государе, но затем переключается на иной уровень осознания и

восприятия: «Ему показалось, что было светлей. В левой стороне виднелся пологий освещенный скат и противоположный черный бугор <...> На бугре этом было белое пятно, которого никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома <...> “Должно быть, снег – это пятно; пятно – *une tache*, – думал Ростов. – Вот тебе и не *таш...*”» [5, т. 5, с. 335]. Символично это «белое пятно», «которого никак не мог понять Ростов», как нечто непознанное, то, что предстоит открыть в нем самом, одно из «белых пятен», которых так много на карте человеческой души. Это пятно, по-французски – *une tache*, становится звеном в цепи ассоциаций, превращаясь в сходное по звучанию русское «таш», и влечет за собой новый виток образов в сознании, которое непреодолимо клонит «молодой детский сон»: «Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка... (Вот удивится, когда ей скажу, как я увидел государя!) Наташку... ташку возьми...” – “Поправей-то, ваше благородие, а то тут кусты”, – сказал голос гусара, мимо которого, засыпая, проезжал Ростов <...> “На ташку, наступить... тупить нас – кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома <...> Эх, славный малый Денисов! Да, все это пустяки. Главное теперь – государь тут. Как он на меня смотрел, и хотелось ему что-то сказать, да он не смел... Нет, это я не смел. Да это пустяки, а главное – не забывать, что я нужное-то думал, да. На – ташку, нас – тупить, да, да, да. Это хорошо» [5, т. 5, с. 336].

Пятно, «не таш», созвучное имени его сестры Наташи, вызывает воспоминания о Москве, сплетающиеся с воспоминаниями о войне, государе и Денисове. Воспоминания сменяют друг друга в цепи ассоциаций, звуки движутся в сонном сознании Ростова, образуя новые сочетания, новые варианты ключевых слов, символизирующих оппозицию войны и мирной жизни, дома – «На – ташку» и «нас – тупить», созвучные его переживаниям. Ростов разрывается между войной и миром, между «здесь», рядом со смертью, и «там», дома, в мире связанности, где, как чувствует Ростов, и есть его настоящее место.

Присутствие Наташи в этом сне далеко не случайно. На протяжении всего повествования Толстой подчеркивает поистине удивительную душевную и

родственную близость, которая связывает детей Ростовых: Наташу, Николая и Петю. И одним из свидетельств этой близости является их музыкальность, позволившая младшему Ростову накануне гибели постичь гармонию мироздания и свою вписанность в нее.

Это ощущение жизни «здесь и сейчас», ощущение абсолютной самоценности в восприятии Николая также связано с музыкой и сестрой. Речь идет об эпизоде, традиционно привлекающем внимание исследователей, – возвращении Николая домой после проигрыша сорока тысяч рублей Долохову и его рецепции пения сестры. Ростов пребывает в отчаянии: «...я бесчестный, я погибший человек. Пулю в лоб – одно, что остается, а не петь», – думает он. Однако постепенно он поддается обаянию мелодии и голоса сестры, со свойственной ей чуткостью заметившей состояние брата, но не пожелавшей отказаться от того состояния веселья, в котором пребывала сама. И с ним происходит примерно то же, что происходило с Дмитрием Нехлюдовым в «Утре помещика», когда тот сел за старенький рояль. Музыка меняет духовное самочувствие героя: сам не замечая этого, Николай вторит сестре и берет «втору в терцию высокой ноты», и мир преобразуется: «“Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба и честь, – все это вздор... а вот оно – настоящее... <...> Боже мой! как хорошо! <...> как счастливо!” – подумал он. <...> Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» [5, т. 5, с. 65].

В этот момент, благодаря пению сестры, Николай Ростов прикасается к «бессознательной жизни, упорядочиваемой гармоническим разумом» [123, с. 120]. Сильнейшая любовь к жизни, которую испытывают многие герои романа, – и князь Андрей, когда смерть возникает перед ним в образе вертящейся гранаты, и Платон Каратаев, который, чувствуя приближение смерти, плачет и подзывает Пьера, и сам Пьер. «Иррациональное начало таким образом занимает свое священное место в той разумной вселенной, которую Толстой выстроил в своем романе» [123, с. 121]. И это иррациональное начало – любовь к жизни вопреки всему – связывается у Николая с образом сестры, одним своим присутствием гармонизирующей мир. Когда Николай поет вместе с сестрой и как будто

освобождается от чувства нравственной ответственности, он «опускается на уровень подлинной “общей жизни”, в которой люди действуют сообща, мотивы же своего поведения оставляя на усмотрение Бога. Дуэт, исполненный Николаем и Наташей, поэтому связан с той хоровой гармонией, которую слышит Петя Ростов в ночь перед смертью. И в то же время бегство Николая в “общую жизнь”, когда он сливается в гармонии с Наташей, длится лишь одно мгновение, сразу за этим следует его возвращение к сознанию моральной ответственности и признание отцу» [123, с. 140].

Так и во сне образ Наташи является Николаю на одно мгновение, но меняет его мироощущение. Просыпаясь, Николай встречает князя Багратиона, объезжающего позиции с адъютантами, и просит его отправиться в разведку с гусарами. Во время этой экспедиции мир вновь преображается в глазах молодого Ростова, как это случится позже, зимней ночью в Отрадном. Мир превращается в «таинственную... туманную даль», а пули, с жужжанием вылетающие из нее, не пугают Николая, а напротив, веселят, упрочивая его радостную любовь к жизни: «“Ну-ка еще, ну-ка еще!” – говорил в его душе какой-то веселый голос» [5, т. 4, с. 338]. И герой, «не в силах удержать улыбку веселья», просит у князя Багратиона разрешения участвовать в следующем сражении вместо того, чтобы находиться со своим эскадром в резерве [5, т. 4, с. 339].

3.2. Сновидческие прозрения Болконских: Отец и Сын

Не менее важную роль играет Наташа в снах и прозрениях князя Андрея. Мотив сна, связанный со смертью, обозначается в самый момент ранения Болконского – после операции в палатке полевого госпиталя. Сон и засыпание в сознании героя соприкасаются с порой раннего детства, со счастьем, с присутствием и пением няни: «После перенесенного страдания князь Андрей чувствовал блаженство, давно не испытанное им. Все лучшие, счастливейшие

минуты в его жизни, в особенности самое дальнее детство, когда его раздевали и клали в кроватку, когда няня, убаюкивая, пела над ним, когда, зарывшись головой в подушки, он чувствовал себя счастливым одним сознанием жизни, – представлялись его воображению даже не как прошедшее, а как действительность» [5, т. 6, с. 266].

Уже здесь обращает на себя внимание знак слабости – Андрей чувствует себя счастливым, когда кто-то заботится о нем, когда он не проявляет своего воления, что обращает нас ко сну Василия Брехунова, который, как и князь Андрей, обретает радость, отказавшись от собственной воли. В этот момент Болконский чувствует любовь к своему врагу – Анатолию Курагину, точно так же, как Брехунов испытывает любовь к своему работнику Никите: «Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце. Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями» [5, т. 6, с. 267]. «Счастье одним сознанием жизни» знакомо нам по случившемуся с Николаем Ростовым во время пения Наташи. Но Ростовым вообще свойственно это «счастье», тогда как князю Андрею дано испытывать его в редкие моменты. И опять у Толстого оно связано со сном и состоянием измененного сознания. Заметим, что его враг, к которому он испытывает евангельскую любовь, связан с Наташей Ростовой – так или иначе, но эта героиня присутствует в романе во всех ключевых моментах обретения счастья и агапической любви.

После этого мгновения Андрей впадает в беспамятство и приходит в себя через семь дней. В Мытищах он просит чаю и «книгу» – Евангелие и тут же вспоминает, что «при виде страданий нелюбимого им человека, ему пришли ... новые, сулившие ему счастье мысли. <...> Он вспомнил, что у него было теперь новое счастье и что это счастье имело что-то такое общее с Евангелием» [5, т. 6, с. 397]. Это «общее» – обретение «божественной любви», которую Андрей отличает от «любви человеческой»: «Любить ближних, любить врагов своих. Все любить – любить бога во всех проявлениях. Любить человека дорогого можно

человеческой любовью; но только врага можно любить любовью божеской. И от этого-то я испытал такую радость, когда я почувствовал, что люблю того человека. Что с ним? Жив ли он... Любя человеческой любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души» [5, т. 6, с. 399].

Ход мыслей князя Андрея – мыслей, работающих с удивительной «силой, ясностью и глубиной» [5, т. 6, с. 398], прерывается в тот момент, когда он слышит «тихий, шепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: “И пити-пити-пити” и потом “и ти-ти” и опять “и пити-пити-пити” и опять “и ти-ти”» [5, т. 6, с. 398]. Под эту «шепчущую музыку» перед ним воздвигается «странное воздушное здание из тонких иглол или лучинок. <...> “Тянется! тянется! растягивается и все тянется”, – говорил себе князь Андрей» [5, т. 6, с. 398].

Этот фрагмент горячечного бреда героя всегда привлекал внимание исследователей. К. Леонтьев восторгался сценой в Мытищах, однако высказывал недоверие к передаче звука «шепчущей музыки»: «Это изображение полусна и полу-пробуждения, попеременного перехода из горячечного бреда в состояние правильного сознания – до того прекрасно, до того глубоко и правдиво, что я не нахожу подходящих слов для выражения моего изумления! Из всей этой удивительной страницы я бы выбросил только одно – это опять попытку неудачного и натянутого звукоподражания: “и пити, пити-пити и тити”» [82].

Некоторые исследователи соединяют странный звук с жужжанием мухи. Среди них Р. Густафсон, В.И. Порудоминский и Оге А. Ханзен-Леве. Образы, возникающие в сознании Андрея, Густафсон считает «визуализацией звуков, производимой мухой, жужжащей возле его лица» [58, с. 319]. По мнению Порудоминского, «вся суэта прожитой жизни» воплотилась «для князя Андрея, пробудившегося для высшей, завещанной Богом любви, в надоедливую осеннюю толстую муху» – «образ ничтожных забот, мешающих душе постичь Бога и соединиться с ним» [132, с. 393]. О.А. Ханзен-Леве считает, что «“жужжание мух”, покрывающих лицо и подушку умирающего князя Андрея, предвещает близость финала задолго до его наступления. <...> Прикосновение

мухи с ее “и-питы-питы-питы” открывает двери непосредственно в “другой мир...”» [175]. О.А. Ханзен-Леве можно упрекнуть в невнимательности к тексту романа: мухи не «покрывают лицо и подушку» героя, муха всего одна. Она ударяется в здание из «иголок и лучинок», бьется «на подушку и на лицо» Андрея, производя «жгучее ощущение» [5, т. 6, с. 398]. Именно муха заставляет его «внимание» «перенестись в другой мир действительности и бреда, в котором что-то происходило особенное» [5, т. 6, с. 399] – в этом мире у двери появился «другой», «стоячий» [5, т. 6, с. 400] сфинкс, которым была Наташа.

Для начала обратим внимание на «двух сфинксов» полусна / бреда Болконского. «Первый» сфинкс, по-видимому, «лежачий», – это белая рубашка героя, которая «лежала у двери» [5, т. 6, с. 399]. С этим сфинксом связывается «давящее ощущение» («это была статуя сфинкса, которая ... давила его» [5, т. 6, с. 399]), которое соединяется с тем, что «тянется» и «выдвигается»: «И пити-питы-питы ... и ти-ти» [5, т. 6, с. 398]. «Сфинкс» давит князя Андрея, из которого «вытягивается» что-то. И снова мы имеем дело с диалектикой «тяжести» и «легкости». Физическое тело Андрея сдавлено страданием, ему тяжело и больно даже пошевелиться. Одновременно что-то неосязаемое, легкое и воздушное «вытягивается» из него, сопровождаясь «шепчущей музыкой», к которой «муха» явно не имеет никакого отношения. В интерпретации этих странных звуков, думается, ближе всего к истине Б.И. Берман, утверждающий, что герой слышит «музыку сфер небесных». Это «звуки небесные, хор Птиц Небесных. И под этот хор *воздвигается* (семь раз повторил Толстой здесь это слово) какое-то неведомое, странно легкое, “воздушное”, но так тяжело рождающееся новое здание-тело “из иголок или лучинок”. Тело Птицы Небесной пока что только воздвигается, выдвигается, тянется, князь Андрей все еще живет в этом мире, и чувства его продолжают воспринимать впечатления земного бытия. И Толстой описывает это его состояние вместе и этого и того бытия» [25, с. 112].

В Мытищах Андрей возвращается к жизни, которую олицетворяет здесь Наташа – еще один сфинкс «в другом мире действительности и бреда». И если «лежачий» сфинкс был загадкой смерти и физическим страданием, давящим на

героя, то «стоячий» сфинкс – Наташа – становится загадкой выбора между «Божеской» и «человеческой» любовью.

«Божеская», агапическая любовь познана Болконским в отношении к Анатолю Курагину. «Человеческая» – в отношении к Наташе, на которую тоже начинает распространяться и агапическая любовь: «...только врага можно любить любовью божеской. <...> Что с ним? Жив ли он... Любя человеческой любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить ее. Она есть сущность души. А сколь многих людей я ненавидел в своей жизни. И из всех людей никого больше не любил я и не ненавидел, как ее”. И он живо представил себе Наташу не так, как он представлял себе ее прежде, с одною ее прелестью, радостной для себя; но в первый раз представил себе ее душу. И он понял ее чувство, ее страданья, стыд, раскаянье. Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею. “Ежели бы мне было возможно только еще один раз увидеть ее. Один раз, глядя в эти глаза, сказать...”» [5, т. 6, с. 398].

У «стоячего» сфинкса – «бледное лицо и блестящие глаза той самой Наташи» [5, т. 6, с. 400]. Диалектика легкости – тяжести продолжается, и к ней добавляется третий элемент: «Тихий шепчущий голос продолжал свой мерный лепет, что-то давило, тянулось, и странное лицо стояло перед ним» [5, т. 6, с. 400]. Андрей теряет сознание, «как человек, окунувшийся в воду» (этот образ воды заставляет вспомнить сон Пьера и его «живой глобус») [5, т. 6, с. 400]. Когда он приходит в себя, перед ним на коленях стоит «живая» Наташа. И Болконский говорит ей те слова любви, которые хотел сказать, погружаясь в состояние счастья («Как счастливо!» [5, т. 6, с. 400]).

Наташа – сфинкс «жизни», потому что в Мытищах победила жизнь.

Тот путь, который князь Андрей проходит после ранения, Б.И. Берман делит на три этапа: «Сначала князю Андрею “открылось новое счастье, неотъемлемое от человека”. Это этап *откровения истины счастья* человеческой жизни. Затем встреча с Наташей, столкновение любви божеской и человеческой в его душе. “Неужели мне открылась истина жизни только для того, чтобы я жил во

лжи?» – мучается он. Это второй этап, этап постижения путей истинного – находящегося вне внешних влияний – “счастья единой души” в условиях земного, подверженного всем внешним влияниям существования человека». И третий этап – «этап откровения *иной*, внеземной жизни», который совпадает с пребыванием в Ярославле [25, с. 115] (курсив автора. – *К.Н.*).

Когда Андрей говорит Наташе о любви, в его душе сталкиваются два чувства: «любовь Божеская» и «любовь человеческая». «Итак, – подытоживает Б.И. Берман, – в душе князя Андрея два света: один – от Бога, другой – тот, который, по его словам, дает ему Наташа. Новое счастье одной души, счастье жизни вечной – и мирское счастье восторга только этой жизни. И нерешенный вопрос: или – или; или любовь любви, все любить, ничего не любить, не жить, – или подобие любви, ее мечта, любовь к Наташе, жизнь. Два света, и один из них должен погаснуть. Так чувствует князь Андрей. И в этом его душевная мука» [25, с. 92].

Оба сфинкса – и смерть, и жизнь – находятся рядом с дверью, что весьма символично. Образ Наташи в этой сцене неотделим от образа распахивающейся двери. Деталь у Толстого накапливает смысл постепенно, поэтому важно вспомнить, что распахивающаяся дверь сопровождает первое появление Наташи, еще девочки, когда она, распахнув дверь, свежим дыханием жизни врывается в гостиную, где скучают взрослые гости. Но в бреду князя Андрея медленно, насильственно открывающаяся дверь означает вхождение смерти, которое он предчувствует: «Князю Андрею дали чаю. Он жадно пил, лихорадочными глазами глядя вперед себя на дверь, как бы стараясь что-то понять и припомнить» [5, т. 7, с. 396].

Этот образ двери будет играть чрезвычайно важную роль в его ярославском сне, после которого вопрос о выборе между любовью «человеческой» и «Божеской» решится в пользу последней.

Перед тем, как увидеть сон, разрешающий все его сомнения, Андрей задает Наташе самый главный вопрос: «Наташа, я слишком люблю вас. <...> Ну, как вы думаете, как вы чувствуете по душе, но всей душе, буду я жив?» [5, т. 7, с. 69].

Засыпая, он думает все о том же – о любви. «Все связано одною ею. Любовь есть бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику» [5, т. 7, с. 69]. Во сне Болконскому кажется, что он лежит в той же комнате, но что он здоров. Вокруг пустые и ничтожные люди, с которыми он спорит и говорит «какие-то пустые, остроумные слова» [5, т. 7, с. 69]. Постепенно люди начинают исчезать, и князь Андрей припоминает, что у него важный вопрос – вопрос «о затворенной двери <...> Оттого, что он успеет или не успеет запереть ее, зависит *все*. <...> Он знает, что не успеет запереть дверь, но все-таки болезненно напрягает все свои силы. И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит *оно* <...> Что-то не человеческое – смерть – ломится в дверь, и надо удержать ее <...> Но силы его слабы, <...> и <...> дверь отворяется <...> *Оно* вошло, и оно есть *смерть*. И князь Андрей умер. Но в то же мгновение <...> вспомнил, что он спит, и, сделав над собою усилие, проснулся. “Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!” – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его» [5, т. 7, с. 70].

В последней нравственной борьбе между жизнью и смертью победу одерживает смерть, но смерть для князя Андрея есть пробуждение. Дверь во сне Болконского отделяет жизнь суетную от жизни истинной. За дверью – *оно*, вечное, безличное, бывшее скрытым от замкнутого в самом себе Андрея, но теперь, когда он испытал любовь, он научился без страха принимать *другое*, ворвавшееся в его сознание. По мнению Р. Густафсона, «только испытав любовь, забывающую “я” в прощении, князь Андрей понимает смерть, которая пробуждает к жизни» [58, с. 321].

Сон Болконского о смерти – автопсихологический образ пережитого самим писателем. В одном из дневников Толстой описывает чрезвычайно похожее сновидение об открытой двери, связывая его с идеей утраты сознания своего «я» и убежденностью в том, что ничто не умрет. Переживание утраты сознания и

обретения истины во сне и пробуждении служит Толстому моделью понимания вечной Божественной жизни. Таким образом, пробуждение от сна к жизни, обращенное как в прошлое, так и в настоящее, служит не только осмыслению переживания смерти, но и воплощает вечную Божественную жизнь.

Ярославский этап пути князя Андрея Л.Н. Толстой называет «пробуждением от жизни». Теперь «завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором» [5, т. 7, с. 70]. Смерть оказалась не «ужасным» и «страшным», а «легким» и «освободительным» событием. Андрей еще жив и находится в мире живых, но «чувствует и сознает себя не по-земному» [25, с. 97].

И здесь нужно вспомнить «шепчущую музыку» «небесных сфер», сопровождающую «выдвижение», «пробуждение» бессмертной души князя Андрея, – Птицы Небесной, которая на этом этапе не просто становится предметом его размышлений, но с которой он отождествляет самого себя. Он ощущает ту «странную легкость бытия», которая символизирует бытие Птиц Небесных, которые «не живут этой, земной жизнью» и чье бытие «живые люди осмыслить, прочувствовать или понять не могут» [25, с. 116]. Птицы Небесные здесь – «это еще и то, что в этой жизни лежит на уровне сущности души, что связано в человеке и освобождается в момент “пробуждения от жизни”» [25, с. 117].

В последнем сне Болконского нет места Наташе – герой испытывает отчуждение от мира людей, не чувствуя ни малейшего желания спуститься к ним из сфер небесных, а только удивляясь суетности земной жизни. И, судя по замечаниям Л. Толстого, только Николенька, сын Андрея понимает, что его отец уже «умер наполовину» и что в его еще продолжающем жить теле уже обитает Птица Небесная: «“Птицы небесные ни сеют, ни жнут, но отец ваш питает их”, – сказал он сам себе и хотел то же сказать княжне. “Но нет, они поймут это по-своему, они не поймут! Этого они не могут понимать, что все эти чувства, которыми они дорожат, все наши, все эти мысли, которые кажутся нам так важны, что они – *не нужны*. Мы не можем понимать друг друга”» [5, т. 7, с. 65-66].

«Маленькому сыну князя Андрея было семь лет. Он едва умел читать, он ничего не знал. <...> но ежели бы он владел тогда всеми этими после приобретенными способностями, он не мог бы лучше, глубже понять все значение той сцены, которую он видел <...> Он все понял...» [5, т. 7, с. 66].

Маленький Никулушка – главная фигура в сцене смерти князя Андрея, об этом свидетельствует его собственный сон, заканчивающий художественную часть эпилога, то есть фактически подводящий итог всему роману.

«Страшный сон» будит сына князя Андрея, как прежде разбудил его самого, заставляя «пробудиться» от «сна жизни». Когда Толстой просматривал черновик законченной рукописи эпилога, то возле сна Никулушки написал: «Князь Андрей СОН, ДВЕРИ» [4, т. 15, с. 203]. Эта запись напрямую соотносит два сна. Свою интерпретацию этой связи дает Б.И. Берман: «И сон Никуленьки, и сон князя Андрея есть прозрение в то, что предстоит: в свою смерть для князя Андрея и в свою грядущую жизнь для Никуленьки. Пробуждение князя Андрея “от жизни”, Никуленьки – “в жизнь”. И во сне князя Андрея, и во сне Никуленьки идет борьба. Первая – борьба со смертью, вторая – борьба темных и светлых сил жизни. Князя Андрея охватил ужас, когда половина двери отворилась и смерть готова была поглотить его. Никуленьку же ужас охватил, когда темные, грозящие уничтожением силы его сна, дядя Николай Ильич “все ближе и ближе надвигался на них” – своего рода открывающаяся дверь сна князя Андрея. Но если князь Андрей ужасается смерти, готовой поглотить его, то Никуленька страшится того, что силится погубить не только его, но, что главное, *его отца*. И в ужасе за себя и отца, за то целое, которое составляет он и отец, Никуленька просыпается» [25, с. 138-139].

Злые силы в этом сне олицетворяет Николай Ростов, в котором есть то, что приводит человека «к духовному равнодушию» [25, с. 148] и непониманию истинного счастья бытия. Он антипод князя Андрея в том смысле, что ему чуждо чувство духовного роста. Отец для Никуленьки – источник духовной любви, подобно тому, как татан выступала для другого Никуленьки – Иртеньева – центром его детского Эдема.

Присутствие родительского начала знаково для снов обоих героев. В главе «Мечты» («Отрочество») запертому в чулане Николеньки чудится его собственная смерть и ее последствия: «St.-Jérôme упадет на колени, будет плакать и просить прощения. После сорока дней душа моя улетает на небо; я вижу там что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное и чувствую, что это моя мать» [5, т. 1, с. 155].

Для самого Толстого образ матери всегда был нематериален, он не помнил ее лица. Точно так же и его герои – дети-сироты – не помнят лиц своих родителей: «Николенька никогда не воображал князя Андрея в человеческом образе» [5, т. 7, с. 308]. В Дневнике Толстого за 1908 год читаем: «Нынче утром обхожу сад и, как всегда, вспоминаю о матери, о “маменьке”, которой я совсем не помню, но которая осталась для меня светлым идеалом. Никогда дурного о ней не слышал. И идя по березовой аллее, подходя к ореховой, увидел следок по грязи женской ноги, подумал о ней, об ее теле. И представление об ее теле не входило в меня. Телесное все оскверняло бы ее. Какое хорошее к ней чувство! Как бы я хотел такое же чувство иметь ко всем: и к женщинам и к мужчинам. И можно. Хорошо бы, имея дело с людьми, думать так о них, чувствовать так к ним. Можно. Попытаюсь» [4, т. 56, с. 133].

Эта запись многое проясняет в толковании сна сына князя Андрея. Отец для него, как и мать для Толстого, – средоточие «Божественной любви», центр духовного тяготения, проводник к Богу. Оттого так отчаянно мальчику хочется защищать своего отца от всего, угрожающего и чуждого ему. Здесь в символической форме происходит слияние мужского и женского, отцовского и материнского. О женском присутствии свидетельствуют «нити Богородицы»: «Войско», впереди которого летел Николенька с дядей Пьером, «было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл *le fil de la Vierge*» [5, т. 7, с. 308]. Эти «косые нити» отсылают к образу матушки Николеньки Иртеньева – это что-то «прекрасное, белое, прозрачное» [5, т. 1, с. 155]. Совпадение материнского и отцовского характерно для Толстого и в его представлении о Боге, который

видится автору «Исповеди» в виде заботливой матери, выкормившей свое дитя. Получается, что сон Николеньки все же сохраняет основные черты снов-прозрений других героев Толстого, выделяясь среди них своей символичностью, отсутствием конкретики, что позволяет Б.И. Берману назвать его «представлением-мыслью» [25, с. 140].

«Косые линии» соединяют этот сон и с бредом князя Андрея, во время которого над его головой росло воздушное здание «из тонких иголок или лучинок». Часть первая Эпилога заканчивается словами Николеньки: «Отец! Отец! Да, я сделаю то, чем бы даже *он* был доволен...» [5, т. 7, с. 309]. Цель мальчика – исполнить сыновний долг, иными словами, «явить в себе духовного отца, стать им. Достигнуть “славы” – <...> означает реализовать в себе, свою жизнь свое духовное Я» [25, с. 157]. Таков закон ответственности сына перед Отцом, человека перед Богом – Отцом Небесным.

3.3. Сновидение Дмитрия Нехлюдова: поиски пути

Наиболее полную художественную реализацию нравственное учение Толстого получает в романе «Воскресение». Писатель, не принимающий воскресение Христа как нечто чуждое законам жизни, создает роман «Воскресение», где небесное чудо должно претвориться в чудо нравственное – моральное возрождение и возвращение к единственно возможной для человека жизни в мире человеческой связанности и связи с Богом. Заявленная в романе тема воскресения, понимаемого как прозрение, нравственное преображение человека, проистекает из взгляда на жизнь, в основе которого – отрицание существующего жизнеустройства и учение о непротивлении злу насилием. По мнению М.Б. Плюхановой, «главное в “Воскресении” – голос совести, правда, разоблачение зла» [128, с. 852].

Роман «Воскресение» позволяет составить представление о структурных закономерностях толстовской модели мира и основных приемах образного ее воплощения. Переворот, испытанный писателем, пережитый им кризис жизни, идеологии и художественного творчества, находит отражение в поздних произведениях, где запечатлеваются события, оказывающие влияние на сознание героев. Герои Толстого своеобразно повторяют судьбу автора, отсюда некая автобиографичность в сочетании с назидательностью, присущая его позднему творчеству. Если Б.И. Берман считал князя Андрея «предтечей и учителем» Толстого, «созданным им самим» [25, с. 115], то, по мнению Р. Густафсона, «путь “воскресения” Нехлюдова наиболее близок Толстому и во многом схож с жизненными и творческими исканиями самого художника» [58, с. 88]. Писатель ставит персонажей в кризисные ситуации, открывающие неправильность их жизни, взглядов и отношений, в истинности которых они в своем привычном, обыденном существовании прежде не сомневались. Так Нехлюдов, прежде замкнутый в мире своего «я», вступает в новый для него мир человеческого страдания и человеческой связанности. Это становится возможным благодаря прозрению в результате отвлечения от собственного «я», эгоистических материальных и плотских устремлений, обращению взора вовне, к миру «царства божьего». Сопутствует этому внезапное озарение, являющееся результатом подспудной внутренней работы, сомнений и исканий, испытываемое под воздействием впечатлений извне.

Сон Нехлюдова соответствует моменту неопределенности на пороге выбора, познания себя и своего предназначения: «Ты должен обдумать свою жизнь и решить, что ты будешь делать с собой, и соответственно этому и распорядиться своей собственностью. А твердо ли в тебе это решение? <...> Истинно ли ты перед своей совестью поступаешь так, <...> или делаешь это для людей, для того, чтобы похвалиться перед ними?» – спрашивал себя Нехлюдов и не мог не признать, что то, что будут говорить о нем люди, имело влияние на его решение. И чем больше он думал, тем больше и больше поднималось вопросов и тем они становились неразрешимее. <...> Он лег в свежую постель и

хотел заснуть с тем, чтобы завтра, на свежую голову, решить вопросы, в которых он теперь запутался» [5, т. 13, с. 210]. Его намерения бороться с общественным злом, отдав землю внаем крестьянам в ущерб собственному благосостоянию, до конца еще не прояснены, в них еще много эгоизма, самолюбования, проистекающего из исключительной сосредоточенности Нехлюдова на своем «я», определяющей его переживания, поступки, идеи: «С приятным сознанием своей твердости против доводов управляющего и готовности на жертву для крестьян Нехлюдов вышел из конторы» [5, т. 13, с. 209].

Попытка разрешения сомнений, терзающих Нехлюдова, находит символическое воплощение в образной картине сна, где воспоминания и образы из прошлого структурируются, по-новому выстраиваются, входя в сознание сновидца под влиянием внешнего импульса. В сновидении намечается преодоление сосредоточенности Нехлюдова на собственном «я» и обращение к окружающему миру. Преодоление замкнутости в себе, выход за пределы своего «я» художественно воплощается при помощи мотива окна, обозначающего выход визуальный, и мотива двери, знаменующего реальный выход в пространство внешнего мира. Пересечение границы тем или иным способом служит отправной точкой на новом этапе пути познания и самопознания.

Открытое окно, посредством которого осуществляется преодоление замкнутости, визуальный контакт с миром, устанавливает связь между человеком и природой, космосом, Богом, что подчеркивают образы света, луны, воздуха: «В открытые окна вместе с свежим воздухом и светом луны вливалось кваканье лягушек, перебиваемое чаханьем и свистом соловьев далеких, из парка, и одного близко – под окном, в кусте распускавшейся сирени» [5, т. 13, с. 211]. Великие моменты нравственного открытия, обретения истины и веры в творчестве Толстого нередко происходят на фоне природы, заставляющей человека забыть свое «я», препятствующее единению с миром. Так, пережив чувство небывалого единения с природой и забвения себя, герой повести «Казачьи» Дмитрий Оленин открывает для себя счастье жизни «для других». В «Воскресении» мир природы символически представлен образом сада, восходящим еще к «Детству». Сад – это

потерянный рай, эмблема «мира божьего». Взаимодействие с миром природы, пусть даже зрительное, позволяет персонажам, удаленным от человеческого взаимодействия, замкнутым в границах своего «я», открыть Божественное. «Они чувствуют внезапную радость жизни. Во встрече с природой рождается духовная жизнь персонажей» [58, с. 220]. «Внезапную радость» ощущает герой «Исповеди» «раннею весной, <...> прислушиваясь к звукам леса», от встречи с природным и Божественным началом: «“Живи, отыскивая бога, и тогда не будет жизни без бога”. И сильнее чем когда-нибудь все осветилось во мне и вокруг меня, и свет этот уже не покидал меня» [5, т. 13, с. 152].

Через окно Нехлюдов будто впервые смотрит на мир. Помимо зрения, задействован оказывается слух; «кваканье лягушек, перебиваемое чаханьем и свистом соловьев» служит импульсом к разворачиванию цепочки ассоциаций: «Слушая соловьев и лягушек, Нехлюдов вспомнил о музыке дочери зрителя» [5, т. 13, с. 211]. Сновидение строится как трансформация реальной действительности. Впечатления и переживания прошлого, значимые для осмысления настоящего и разрешения актуальных личностных вопросов, также воспроизводятся в сновидении. Однообразные звуки, доносящиеся из-за окна, воскрешают в памяти повторяющиеся звуки музыки, исполняемой дочерью зрителя: «Нехлюдов слышал из-за дверей звуки какой-то сложной бравурной пьесы, разыгрываемой на фортепьяно. Когда же ему отворила дверь сердитая горничная с завязанным глазом, звуки эти как бы вырвались из комнаты и поразили его слух. Это была надоевшая рапсодия Листа, игранная прекрасно, но только до одного места. Когда доходило до этого места, то повторялось опять то же самое» [5, т. 13, с. 133]. Не случайно здесь и беглое упоминание «сердитой горничной с завязанным глазом», отворившей дверь. Зрительному процессу в творчестве Толстого придается особое значение: «зрение», «видение» означает «прозрение», постижение истины. Неполнота же зрения служит указанием на отсутствие этого истинного знания. И главному герою, столь же незрячему, поскольку его внутренний взор обращен на его «я», только предстоит прозрение, обретение истины.

Фрагмент сновидения Нехлюдова строится на контрасте: гармоничное, ласкающее слух пение соловьев противопоставляется отличающейся некой агрессией рапсодии Листа, «вырывающейся из комнаты» и «поражающей слух». Зловещий, дисгармоничный характер музыки является свойством, отличающим мир людей от гармоничного мира природы, «мира божьего».

К мотиву окна, визуального преодоления границ примыкает мотив двери, олицетворяющий поиск выхода, соотносимый с «дверями жизни» во сне умирающего Андрея Болконского, где появляется дверь, отделяющая жизнь от смерти. Но если для князя Андрея, когда он находился по эту сторону жизни и стремился не допустить вторжения смерти, существенным был вопрос о затворенной двери, то в позднем творчестве Толстого весь непрозревший мир оказывается погружен в небытие по другую сторону «дверей жизни», и ставится вопрос об отворенной двери. Дверь, ведущая к истине, по Толстому, – это учение Христа. Двери же, предлагаемые миром, – ложные выходы, будь то двери тюрем, государственных учреждений или светских гостиных. Не случайно Нехлюдов находит исход лишь в заключительной главе, постигнув истинный смысл евангельских заповедей.

Дальнейшее развитие сюжета сновидения строится по ассоциативному принципу: «Вспомнив о зрителе, он вспомнил о Масловой» [5, т. 13, с. 211]. Так реализуется следующий принцип сновидения: внимание является направляющей силой развития сюжета. В сновидении событие происходит в точке сосредоточения внимания на объекте и его мысленной обработке, следствием которой является изменение объекта. Воспоминание о музыке дочери зрителя наталкивает на воспоминание о самом зрителе, а от него цепь ассоциаций тянется к заключенной Масловой. Вибрирующие звуки лягушачьего кваканья напоминают Нехлюдову дрожание ее губ, «когда она говорила: “Вы это совсем оставьте”» [5, т. 13, с. 211]. В этой фразе заключена истина, открывающаяся сновидцу, подсказывающая решение терзающих его вопросов. Подобным образом в сновидениях Пьера Безухова и в сновидении, завершающем «Исповедь», возникает некий голос, изрекающий истину. Слова эти могут

исходить от безличного голоса, или от знакомого сновидцу лица, как во сне Нехлюдова; главное, что «они исходят не от того, кто видит сон. В мире снов сновидец слышит другой голос <...>, открывающий <...> теперешнее положение и указывающий, <...> куда надо идти» [58, с. 315]. Возникающий во сне императив – «Вы это совсем оставьте» – говорит о единственно возможном разрешении противоречий: совершенно оставить землю и имущество, всю прежнюю жизнь, ограниченную рамками эгоистических материальных интересов. Слова Масловой служат ориентиром для дальнейшего движения героя на пути к нравственному преображению, «воскресению».

И здесь «стоит заметить, что “главные” слова во сне все же сказаны *женщиной*, с которой героя связывает томление по счастью, пережитое им в юности» [104, с. 275-276] (курсив автора. – *К.Н.*). Присутствие женщины объединяет этот сон с уже рассмотренными нами снами-прозрениями других персонажей Толстого. Однако здесь оно во многом определяется данью традиции, поскольку «женский миф» в романе отодвигается на второй план, почти упраздняется, что Толстой «компенсирует укрупнением социальной темы» [104, с. 277].

Возникновение во сне немца-управляющего вполне понятно, и связано оно с земельным вопросом, решаемым Нехлюдовым. Интересно его неожиданное превращение: «Немец-управляющий стал спускаться к лягушкам. Надо было его удержать, но он не только слез, но сделался Масловой» [5, т. 13, с. 211].

Этот сюжетный ход связан с особенностью сновидений, заключающейся в восприятии как данных ущербных образов, не соответствующих реальным предметам. Этот принцип реализуется в сновидении, завершающем «Исповедь». Вариантом ущербных предметов являются предметы смешанные, когда образ одного предмета контаминируется с образом другого: так немец-управляющий становится Масловой. Однако эта метаморфоза имеет и иное, определяющее значение: таким причудливым образом сон символически воплощает потребность в целостном миропонимании, осознании своего места в мире через постижение слитности с другими.

Потребность в целостной картине мироздания испытывают «ищущие» герои Толстого, что отражено во сне Пьера Безухова о «живом глобусе», предсмертном сновидении Андрея Болконского о «воздушном здании из лучинок», в завершающем «Исповедь» сновидении о двух безднах и «веревочных помочах». В сновидении Нехлюдова возникает модель мира, где каждое существо является неотделимой частью целого, и Нехлюдову предстоит обрести связь с миром, преодолев границы собственного «я». Прозревший герой разрушает границы, разоблачая устоявшиеся формы жизни – социальную иерархию, государственное устройство, церковную обрядность, этикет – как ложные: «“Я каторжная, а вы князь”. “Нет, не поддамся”, – подумал Нехлюдов» [5, т. 13, с. 211]. С физиологической точки зрения, появление подобных ситуаций во сне может быть обусловлено переходом от фазы более глубокого сна с минимальным участием сознания к менее глубокому сну с элементами мышления. В символическом плане, отвергая это противопоставление, противное человеческой природе и божественной мудрости, герой становится на путь преодоления психологии «хозяина» и обретения связи с окружающим миром: «И он сам стал спускаться туда, куда полез управляющий и Маслова, и там все кончилось» [5, т. 13, с. 211]. В движении Нехлюдова «туда, куда полез управляющий и Маслова», в прямом значении передвижения, перемещения в пространстве реализуется один из ключевых у Толстого мотив пути, обладающий также символическим значением движения к истине, духовных исканий, внутреннего развития. Стремление подчинить структуру произведения раскрытию центральной идеи нравственного перерождения, «воскресения» превращает весь текст в некий путь, ведущий героя и читателя к истине.

Финалу сновидения предшествует вопрос, задаваемый «очнувшимся» Нехлюдовым самому себе: «Что же, хорошо или дурно я делаю? Не знаю, да и мне все равно. Все равно. Надо только спать» [5, т. 13, с. 211]. Ответом служит уже описанное действие героя во сне – воссоединение с управляющим и Масловой. Такие концовки присущи сновидениям, связанным с ситуациями, требующими повышенной мыслительной активности, направленным на

разрешение волнующего сновидца вопроса. Так осуществляется символический выход героя в мир гармонии и единства, воплощенного в чудесных метаморфозах, целостный образ которого представляет сон.

Пробуждение фиксирует результат специфического способа познания и самопознания, осуществившегося во сне: «Нехлюдов вскочил с постели, опоминаясь. Вчерашних чувств сожаления о том, что он отдает землю и уничтожает хозяйство, не было и следа. Он с удивлением вспоминал о них теперь. Теперь он радовался тому делу, которое предстояло ему, и невольно гордился им» [5, т. 13, с. 211]. Пробудившийся герой заново открывает для себя мир, и пробуждение это, по Толстому, символично, как воскресение к новой жизни. «Пробуждение, открытие и движение вперед, в мир, – это и есть воскресение, искупление, вечный процесс роста, вrastания в жизнь путем восстановления любви» [58, с. 213].

О том, что герой стоит на пороге открытия истины, должен отвергнуть ложный и избрать истинный путь, свидетельствует и являющееся мериллом духовного роста, нравственного взросления, испытываемое им впоследствии «чувство робости и стыда при мысли о предстоявшем разговоре с крестьянами»: «Он шел исполнить то желание крестьян, об исполнении которого они и не смели думать, – отдать им за дешевую цену землю, то есть он шел сделать им благодеяние, а ему было чего-то совестно» [5, т. 13, с. 212]. Нехлюдов пытается согласовать личные устремления с воспринятым во сне нравственным императивом.

В романе «Воскресение» тесно взаимосвязаны художественная и понятийно-логическая формы познания жизни, что обусловлено эволюцией творчества Толстого, его движением от анализа к синтезу; автор здесь предстает одновременно как писатель и как мыслитель, воплощая философские положения своей концепции в образной форме, что находит отражение в сновидении. Так Нехлюдов, предстающий перед читателем на пороге принятия важного решения, в преддверии нового пути, делает выбор под влиянием возникающего во сне нравственного императива, обретает связь с миром, соприкасаясь с природой,

символически воплощенной в образе сада, преодолевая замкнутость в рамках собственного «я», что реализуется при помощи мотива открытого окна. Сюжет сна, строящийся по принципу ассоциаций, выстраивает картину мира, где каждое создание является значимой частью целого, где человек стоит перед необходимостью постижения своей слитности с миром, без которого невозможно движение по пути нравственного перерождения и «воскресения».

3.4. «Две бездны» и «веревочные помочи»: образы веры в сновидении автора-героя «Исповеди»

Символическим воплощением напряженных духовных исканий служит сновидение в «Исповеди». Произведение представляет собой своеобразную социально-религиозную автобиографию писателя, посвященную поискам веры, содержащую описания антирелигиозных переживаний долгих лет, мучительных сомнений, стремления обнажить заблуждения собственной жизни и обосновать новое миропонимание. Этим объясняется обращение Толстого к сложному переплетению логической, философской и художественной форм познания. Здесь обнаруживается специфическое для позднего Толстого сочетание аналитического и синтетического начал – трактатной логики и художественной образности, что дает возможность воспринимать «Исповедь» как модель позднего творчества Толстого. Толстой обращается к жанру социально-философской и художественно-публицистической статьи и трактата. Но произведению в высшей степени свойственна и художественность: завершается «Исповедь» потрясающей по силе воздействия картиной сна, где в символической форме находит отражение состояние веры.

Вопросы о сути человеческого бытия, раздумья о смерти и преодоление страха перед нею имели для Толстого огромное значение задолго до создания «Исповеди» и осмыслились в свете идеи единения людей на основе вечных

нравственных начал. На первый план выходит проблема расхождения между идеалом нравственности и практической этикой людей. Устранение разрыва между существующим и должным, в представлении Толстого, является результатом внутреннего усилия личности. Нравственное совершенствование, таким образом, есть начало пути от зла к добру. Идея движения личности к истине обусловила веру писателя в возможность преодоления ложных представлений о добродетели. Процесс этого преодоления рассматривался им как «изменение непонимания человека», его отношения к миру [48, с. 136]. Осознание трудности перехода от одного непонимания к другому обусловило пристальное внимание Толстого к той стадии духовной эволюции человека, которая предшествует обретению веры. Как отмечает Г.Я. Галаган, «жанр исповеди не явился в творческом движении Толстого <...> неожиданным» [48, с. 121]. В дневниковых записях, письмах, незавершенных философских набросках 1860-1870-х годов, во всем художественном творчестве писателя ощутима настоятельная потребность в самоанализе, что позволяет говорить о закономерности его обращения к жанру исповеди.

Духовный поиск писателя в «Исповеди» отражает один из ключевых в творчестве Толстого мотивов – мотив пути. Движение сопровождается «остановками жизни», чередованием «оживлений» и «умираний», трагически переживаемой раздвоенностью: «На меня стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние. Но это проходило, и я продолжал жить по-прежнему. Потом эти минуты недоумения стали повторяться чаще и чаще <...> Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом?» [5, т. 16, с. 115]. Ощущение беспросветности, своего рода «духовного тупика» нагнетается в тексте, достигая апогея в отрицании всякого смысла жизни: «Жизнь моя остановилась. Я мог дышать, есть, пить, спать и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил бы разумным <...> Даже узнать истину я не мог желать, потому что я догадывался, в чем она состояла. Истина была то, что

жизнь есть бессмыслица» [5, т. 16, с. 116]. Как воплощение тягостного ощущения бессилия, невозможности преодолеть мучительный разлад возникает мотив пропасти: «Я как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидел, что впереди ничего нет, кроме гибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти – полного уничтожения» [5, т. 16, с. 117].

Мотив пропасти возникает и в завершающей произведение картине сна, который, как отмечает в своих воспоминаниях Н.Н. Гусев, Толстой «действительно видел»: «Я напомнил Льву Николаевичу о его сне, который он рассказывает в заключении своей «Исповеди» <...>, – Это я действительно видел <...>, – ответил он» [54, с. 102]. Для Толстого этот сон «выразил <...> в сжатом образе все то», что он «пережил и описал» [5, т. 16, с. 163]. В этом сне находит отражение состояние первоначальной неопределенности, душевной сумятицы, когда писатель в детстве «имел только доверие к тому, чему <...> учили, и к тому, что исповедовали <...> большие; но доверие это было очень шатко» [5, т. 16, с. 106]. Соответствуют этому и ощущения автора-героя во сне – «мне ни хорошо, ни дурно»; и его неустойчивое положение в пространстве – «коротко ли, неровно ли, но неловко что-то» [5, т. 16, с. 163]. Шаткое положение, в котором он обнаруживает себя во сне, олицетворяет первоначальную нетвердость его веры (не случайно автор, приступая к описанию сновидения, замечает, что намерен обстоятельно изложить основы своего нового миропонимания «в следующих частях сочинения»). Характерно, что осознание «шаткости», неудобства своего положения приходит, как только он начинает думать «о том, хорошо ли» ему «лежать», что соответствует началу мучительного поиска ответов на бытийные вопросы, раздумьям о мироустройстве, вере, жизни и смерти. Задумавшись, сновидец тут же ощущает, что «неловко ногам». Образ ног, неоднократно отмеченный нами в сновидениях героев Толстого, связанный с чувством стыда, неловкости, в данном сновидении в меньшей степени является реакцией на

внешние факторы, главным образом служит олицетворением телесного, земного, животного начала в человеке.

Испытываемое сновидцем ощущение неловкости наталкивает его на дальнейшие размышления о своем положении: «Пошевеливаю ногами и вместе с тем начинаю обдумывать, как и на чем я лежу, чего мне до тех пор не приходило в голову. И, наблюдая свою постель, я вижу, что лежу на плетеных веревочных помочах» [5, т. 16, с. 163]. Неудобство положения подвешенности на «веревочных помочах» не исчезает, пока не появляется чувство центра, из которого исходят эти помочи. Такой центр видит в проанализированном нами ранее сновидении о «живом глобусе» Пьер Безухов. В сновидении, завершающем «Исповедь», писатель также приводит модель мироздания, где человек должен обрести свое место, в бесконечном пространстве найти опору, достичь равновесия, гармонии.

Образ «веревочных помочей», на которых необходимо удержаться в равновесии, соотносится с «нитьями богородицы» из сна Николеньки Болконского и с образом матери из сна Николеньки Иртеньева. «Веревочные помочи» в «Исповеди», являясь частью модели мироздания, опорой висящему над бездной, в некоторой степени утрачивают характерную для приведенных выше образов бесплотность, о чем свидетельствует указание на «материал»: не прозрачные и легкие нити паутины, а более прочные «веревочные помочи».

«Веревочные помочи», помогающие человеку удерживаться над бездной, реализуют значение поддержки, что отражено и на уровне языка: не случайно использование слова «помочи», созвучного слову «помощь». Этот смысл запечатлен в пословичном фонде русского языка. Это значение фиксируется во фразеологических сочетаниях: «быть или ходить на помочах» значит, будучи несамостоятельным в действиях, находясь в беспомощном состоянии, быть в подчинении, в зависимости от кого-нибудь, а «водить на помочах» – руководить человеком, находящимся в таком состоянии. Подобное выявление смысла, заложенного непосредственно в форме слова, используется Толстым неоднократно. В том же сновидении находим: «Я думаю о том, что будет со мной сейчас, когда я сорвусь с последних помочей. И я чувствую, что от ужаса я теряю

последнюю державу» [5, т. 16, с. 163]. Слово «держава» здесь означает не независимое государство или символ власти монарха, а реализует непосредственное значение «того, что держит».

И нити в сновидениях героев-детей, и «веревочные помочи» в «Исповеди» представляют собой символическое воплощение человеческой связанности и связи с Богом. В модели мироздания Толстого жизнь каждого человека сплетена с жизнями других людей и вплетена в ткань вселенной. «Натяжение “космических вожжей” – чувство любви – это и направление движения, и само движение. Небесные “вожжи Богородицы” он ощущал как некий внутренний закон пчелиного роя, формирующий соты мировой жизни» [76, с. 214]. Когда связи нарушаются, теряется чувство прочного единства, разрушается гармония, равновесие, опора исчезает: «Я почему-то знаю, что помочи эти можно передвигать. И движением ног отталкиваю крайнюю помочу под ногами. Мне кажется, что так будет покойнее. Но я оттолкнул ее слишком далеко <...> Я делаю движение всем телом, чтобы справиться <...>; но с этим движением выскальзывают и перемещаются подо мной еще и другие помочи, и я вижу, что дело совсем портится <...> Я держусь только верхом спины, и мне становится не только неловко, но отчего-то жутко» [5, т. 16, с. 164]. Характерно упоминание знания, изначально заданного: «Я почему-то знаю». Но знание это, как обнаруживает дальнейшее развитие сюжета сновидения, ошибочно, что воплощается уже на уровне формулировки, не содержащей указаний на абсолютный характер знания: «Мне кажется». С точки зрения механизма сна, это объясняется фрагментарностью сновидений, их неполным запоминанием, когда источник информации оказывается утрачен вместе с предшествующим фрагментом, не сохранившимся в памяти. Ошибочность знания в контексте сна в «Исповеди» служит отражением духовных исканий и заблуждений на пути к истине.

Ощущение зыбкости, потери опоры не только вызывает чувство страха, но и порождает очередной вопрос: «Мне становится <...> жутко <...> Я спрашиваю себя: где я и на чем я лежу? И начинаю оглядываться и прежде всего гляжу вниз,

туда, куда свисло мое тело и куда, я чувствую, что должен упасть сейчас <...> Не то что я на высоте, подобной высоте высочайшей башни или горы, а я на такой высоте, какую я не мог никогда вообразить себе. Я не могу даже разобрать – вижу ли я что-нибудь там, внизу, в той бездонной пропасти, над которой я вишу и куда меня тянет. Сердце сжимается, и я испытываю ужас» [5, т. 16, с. 164]. Мотив падения с высоты, с горы в пропасть, бездну и связанное с ним ощущение ужаса организуют этот фрагмент сновидения. Д.С. Мережковский, сопоставляя отрывок сновидения с детскими мечтами Толстого о полете, говорит о присутствии ему «притяжении бездны», «соблазне крыльев» [94, с. 467]. Действительно, в бездну его «тянет», но взгляд в «бездонную пропасть» вселяет ужас: «Смотреть туда ужасно. Если я буду смотреть туда, я чувствую, что я сейчас соскользну с последних помочей и погибну» [5, т. 16, с. 164]. Попытки избавиться от ужаса перед возможным падением, прервав сон, приказав себе проснуться, тщетны, поскольку преждевременны – еще не завершён путь к вере и истине: «Еще мгновенье, и я оторвусь. И тогда приходит мне мысль: не может это быть правда. Это сон. Проснись. Я пытаюсь проснуться и не могу» [5, т. 16, с. 164]. Падение в бездну губительно, спасение приносит взгляд ввысь, «в бездну неба»: «Что же делать, что же делать? – спрашиваю я себя и взглядываю вверх. Вверху тоже бездна. Я смотрю в эту бездну неба и стараюсь забыть о бездне внизу, и, действительно, я забываю. Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня» [5, т. 16, с. 164]. Взгляд в верхнюю бездну возвращает чувство покоя и надежности: «Я так же вишу на последних, не выскочивших еще из-под меня помочах над пропастью; я знаю, что вишу, но я смотрю только вверх, и страх мой проходит» [5, т. 16, с. 164]. Эти две бездны в модели мироздания, представленной в сновидении, – бездна плоти и бездна духа.

Основу толстовской модели мира составляет противопоставление ложного безрелигиозного или псевдорелигиозного и истинного, религиозного миропонимания. Мир, лишенный Бога, оказывается лишен и гармонии порядка, лишен ориентиров. Положение человека в нем неустойчиво и в итоге губительно:

приближение к пропасти, угроза падения в бездну. Истинная вера упорядочивает мир, задает вектор движения жизни. Оппозиция верха и низа в пространстве сновидения отражает противопоставление телесного и духовного и срединное положение человека, удерживающегося между двумя безднами на «веревочных помочах». Преобладание телесного начала, материальных, плотских устремлений губительно, ведет к падению. Обращение к духовности, нравственным первоосновам бытия дает надежную опору, возвращает утраченное равновесие. И, говоря вслед за Мережковским о «притяжении бездны», следует заметить, что спасительная верхняя бездна притягивает в несоизмеримо большей степени, чем нижняя: «Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня» [5, т. 16, с. 164]. Характерно здесь возникновение словесной конструкции-императива: «Как это бывает во сне, какой-то голос говорит: “Заметь это, это оно!”» [5, т. 16, с. 164]. В форме безличного голоса в сновидении изрекается истина, к которой идет сновидец, которая отражает напряженную внутреннюю работу. Именно в этой форме истина сообщается во сне Пьеру Безухову: «Самое трудное <...> в том, чтобы уметь соединять в душе своей значение всего. *Сопрягать* все эти мысли – вот что нужно!» [5, т. 6, с. 304]. В сновидении предпринимаются попытки разрешения волнующих сновидца проблем, поиска ответов на значимые бытийные вопросы.

Нередко в сновидениях знание, понимание чего-либо приходит внезапно: «И тут, как это бывает во сне» [5, т. 16, с. 165]. Как правило, такое внезапное обретение знания в сновидении побуждает к действию, что приводит к сюжетному повороту. Значимость сновидческого озарения в художественной системе Толстого отмечает Р. Густафсон: «Переживание внезапных вопросов веры фиксирует переломные моменты в путешествии открытия. Здесь принципиально важна внезапность вопросов. “Вдруг” – одно из самых часто встречающихся наречий <...> в языке Толстого <...> Это своего рода шок пробуждения, прозрения <...> Решающие вопросы веры внезапны, потому что они и есть тот голос совести, Божественное “я” <...> Эти откровения ведут к

новому пониманию и новому бытию» [58, с. 203]. Эти положения в полной мере реализуются в «Исповеди».

Озарение во сне является следствием постановки внутреннего вопроса: «Я спрашиваю себя, как я держусь, <...> и вижу, что подо мной, под серединой моего тела, одна помоча, и что, глядя вверх, я лежу на ней в самом устойчивом равновесии, что она одна и держала прежде. И тут, как это бывает во сне, мне представляется тот механизм, посредством которого я держусь, очень естественным <...>, несмотря на то, что наяву этот механизм не имеет никакого смысла. Я во сне даже удивляюсь, как я не понимал этого раньше» [5, т. 16, с. 165].

В этом отрывке реализуется еще один из принципов сновидения – восприятие как данных причудливых, ущербных или трансформированных образов, не соответствующих реальным предметам: «В головах у меня стоит столб, и твердость этого столба не подлежит никакому сомнению, несмотря на то, что стоять этому тонкому столбу не на чем. Потом от столба проведена петля как-то очень хитро и вместе просто, и если лежишь на этой петле серединой тела и смотришь вверх, то даже и вопроса не может быть о падении. Все это мне было ясно, и я был рад и спокоен» [5, т. 16, с. 165]. Можно не согласиться с мнением Д.С. Мережковского о том, что «весь этот “механизм”, вся эта евангельская машина – неподвижный столб и петля, прикрепленная к столбу, – до ужаса напоминают виселицу: вместо крылатого, летящего над бездною, оказался только повешенный» [94, с. 467]. Ведь столб (или столп) является еще и символом поддержки, опоры, устойчивости, прочности и постоянства; это ось мира, средоточие жизненной силы, энергии восхождения: «В индуизме столб с короной символизирует Путь. Согласно библейской книге Притчей Соломоновых, мудрость заключается в Семи Столбах <...> Два гигантских столба стояли по обе стороны входа в Храм Соломона в Иерусалиме; позже они стали масонской эмблемой справедливости и человеколюбия. В искусстве столб – атрибут аллегорических фигур Постоянства и Стойкости» [160, с. 364].

На то, что важна именно реализация значения столба как символа поддержки, духовной опоры, указывает и вновь возникающий императив: «И как будто кто-то мне говорит: смотри же, запомни», которым отмечен момент обретения гармонии и истины. Обращает на себя внимание устройство механизма, удерживающего человека над бездной: основой служит опора в виде столба, к которому присоединена петля, опоясывающая середину тела висящего человека. Это описание напоминает ствол дерева и ветвь со свисающим плодом. Сходным образом выглядит и положение младенца, удерживающегося на пуповине в утробе матери.

Соотнесение с младенцем в материнском лоне оправдано сакральной значимостью образа матери в системе раздумий о жизни Толстого. Образ матери, олицетворяющий любовь и святость, у Толстого соотносится с образом Богородицы: «После сорока дней душа моя улетает на небо; я вижу там что-то удивительно прекрасное, белое, прозрачное, длинное и чувствую, что это моя мать» [5, т. 1, с. 155]. Сакральность и подчеркнутая нематериальность визуального воплощения образа характерна для Толстого, потерявшего свою мать очень рано: «По странной случайности не осталось ни одного ее портрета, так что как реальное физическое существо я не могу себе представить ее. Я отчасти рад этому, потому что в представлении моем о ней есть только ее духовный облик, и все, что я знаю о ней, все прекрасно» [5, т. 14, с. 381]. К матери, как к божеству, обращается он за поддержкой: «Она представлялась мне всегда таким высоким, чистым, духовным существом, что часто <...> во время борьбы с одолевавшими меня искушениями я молился ее душе, прося ее помочь мне, и эта молитва всегда мне помогала» [5, т. 14, с. 387].

В «Исповеди» наблюдается еще более тесное соотнесение материнского и Божественного начал, образ матери и образ Бога фактически сливаются воедино: «Не мог же я без всякого повода, причины и смысла явиться на свет, <...> не могу я быть таким выпавшим из гнезда птенцом, каким я себя чувствовал. Пускай я, выпавший птенец, <...> пишу в высокой траве, но я пишу оттого, что знаю, что меня в себе выносила мать, высиживала, грела, кормила, любила. Где она, эта

мать? Если забросили меня, то кто же забросил? Не могу я скрыть от себя, что любя родил меня кто-то. Кто же этот кто-то? – Опять бог» [5, т. 16, с. 150]. Этот в высшей степени характерный для Толстого переход от «матери» к «Богу» отражен на языковом уровне: формы женского рода («выносила», «грела», «кормила») сменяются мужским («забросил», родил») и объединяются формой множественного числа («забросили»), утверждая единую природу материнского и Божественного начала, в основе которой лежит любовь («любила», «любя родил меня»). В сновидении спасительная связь с Божественным и материнским началом признается незыблемой: «Если лежишь на этой петле серединой тела и смотришь вверх, то даже и вопроса не может быть о падении» [5, т. 16, с. 165].

После того, как сновидение отразило работу сознания и зафиксировало итог, происходит пробуждение: «И я проснулся» [5, т. 16, с. 165]. По убеждению писателя, сон снится именно в момент пробуждения, в особом порядке выстраивая события: «О снах вообще Лев Николаевич думает, что они слагаются в момент пробуждения» [54, с. 102]. Отсюда особое течение времени в сновидении, «обман времени», когда возникает иллюзия протяженности во времени, в то время как сновидение целиком возникает в мгновение пробуждения.

Пробуждение может быть истолковано символически как пробуждение от заблуждений к жизни. Важность пробуждения ото сна в образной системе Толстого отмечает Жорж Нива, говоря о том, что «Толстой, бывший в своих романах величайшим певцом бессознательного, любит не сон, а момент пробуждения; он убеждает себя, что пробуждение – это прообраз смерти, что жизнь – это дурной сон. В один из дней он коротко замечает: “Вся наша жизнь похожа на ночной сон, в котором забыто все, что этому сну предшествовало”» [110, с. 144].

Таким образом, в завершающем «Исповедь» описании сна Толстой выстраивает модель мироздания, отражающую его мироощущение в поздний период. Две бездны (бездна плоти и бездна духа), между которыми на «веревочных помочах», олицетворяющих человеческую связанность и связь с Богом, балансирует человек, воплощают оппозицию материального понимания

жизни, ведущего к неминуемой гибели, падению с высоты в пропасть, и духовного, реализуемого посредством взгляда ввысь, позволяющего поддерживать равновесие, гармонию. Закономерным, по мнению писателя, становится выбор спасительной верхней бесконечности, чем и завершается сновидение.

В этом сновидении уже никто не помогает герою Толстого; упраздняется роль женщины как посредника в его общении с богом. Он абсолютно самодостаточен, поскольку в полной мере ощущает присутствие Бога – истинного Отца и Хозяина бытия, которое укрепляет его в вере и определяет путь.

Заключение

Первое из окончанных всемирно известных произведений Толстого – повесть «Детство» – начинается с пробуждения десятилетнего мальчика Николеньки Иртеньева, невзначай разбуженного своим учителем и гувернером Карлом Иванычем. «Пробуждающееся сознание» – вот первый предмет исследования Толстого-художника, позволяющий обнажить знаменитую «диалектику души». Незастывшее «вещество» детской души движется от отрицания к утверждению, и учитель, вместе со своей «шапочкой» и «кисточкой» на ней казавшийся «противным» в момент пробуждения, уже представляется совсем иным – добрым, вместе с теми же «кисточкой» и «шапочкой» [5, т. 1, с. 11].

Уже здесь видно, что сон нужен Толстому для того, чтобы заглянуть в тайники сознания и души героев, обнажить самое сокровенное – словом, сон является одним из значимых элементов психологического анализа, в сферу которого попадают сознательное и бессознательное.

Но вот Карл Иваныч расспрашивает Николеньку о причинах его плохого настроения, и сам собой является ответ: татап во сне умерла. А через несколько глав татап будет плакать, растревоженная юродивым Гришей, который бормочет вроде бы никому не понятные фразы: «Жалко!.. улетела... улетит голубь в небо... ох, на могиле камень!..» [5, т. 1, с. 26]. И тот же юродивый, в неистовой и искренней молитве обращающийся к Богу, приподнимется на колени, вскрикнет с рыданием: «Да будет воля твоя!» – и упадет «лбом на землю», рыдая «как ребенок» [5, т. 1, с. 44]. И эта сцена будет подсмотрена Николенькой, не понявшим ее значения, но испытавшим глубокое чувство умиления при виде религиозного экстаза Гриши. И из этих сцен сложится система предсказаний смерти «ангела» – татап, той смерти, которую в выдуманном сне увидел ее

маленький сын.

Следовательно, не только психологическим инструментом сон и сновидение служат для Толстого. Они включаются в символическую картину действительности, которую строит Толстой, начиная с повести «Детство». И сразу же сон сближается со смертью. Что происходит с нами, когда мы засыпаем? Что происходит с нами, когда мы умираем? Эти вопросы неотступно преследуют Толстого, и аналогия сна / смерти, засыпания / умирания, пробуждения / воскресения все чаще будет всплывать на поверхность художественной ткани повествования, как в рассказе «Метель». Как будто сами собой будут находиться образы, поддерживающие эту аналогию – купание, погружение в воду, замерзание...

Одновременно с символической сферой сон проникает в сферу религиозно-философскую, чему способствует ведение Толстым Дневника, в котором он описывает свои сновидения. Понятия «сон» и «пробуждение» на протяжении всей жизни были для Толстого важным иносказанием в его нравственных раздумьях, что и отражают дневниковые записи: «Продолжаю быть праздным и дурным. Нет ни мыслей, ни чувств. Спячка душевная», или: «Очень сонен умственно и даже духовно», или: «Во мне есть отличный человек, который иногда спит» [5, т. 21, с. 253]. Склонный к глубокому и беспристрастному самоанализу, Толстой тщательно фиксирует собственные сны и сопутствующие им переживания. Некоторые значимые положения толстовской «теории о сне» – о бессознательной природе сновидения, о полноте и объективности отражения психического состояния сновидца – формулируются именно здесь: «Сон <...> есть такое положение человека, в котором совершенно отсутствует воля» [5, т. 21, с. 17]; «Чувства вернее во сне, чем наяву» [5, т. 21, с. 54]; «Сновидения ведь <...> – моменты пробуждения. В эти моменты мы видим жизнь вне времени, видим соединенным в одно то, что разбито по времени; видим сущность своей жизни – степень своего роста» [5, т. 22, с. 168].

Соотнесение смерти и сна свое развернутое истолкование получит во снах Андрея Болконского. А «Исповедь» органично включит в себя сновидение

автора-героя, в символической форме обосновывая его веру.

Иррациональное – это та сфера, которая всегда привлекала житейское и бытийное внимание писателя. Дневная разумность, логичность, безусловно, необходима для построения концепции собственной жизни и жизни человеческой вообще, но не все можно объяснить с такой точки зрения. И хотя веру, являющуюся краеугольным камнем его философии, Толстой обосновывает с рациональных позиций, «любовь Божественную», которую принимает человеческое сердце и которую изначально испытывает ребенок ко всему миру, исключительно с рациональных позиций не объяснить. И вот тут на помощь вновь приходит сон, обнажающий и одновременно скрывающий тайны бытия.

В этой точке онирическая сфера соединяется с эпистемологической концепцией Толстого, отчасти носящей все тот же творческий, а потому иррациональный характер. С точки зрения мыслителя, чтобы познать *другого*, недостаточно пяти человеческих чувств, необходимо задействовать шестое, помогающее перенести себя в *другого*, отождествить себя с ним, слиться в единое эмоциональное целое. Такой способ познания опробован Толстым в художественных текстах, но объяснен в Дневниках и религиозно-философских трактатах. И всегда рядом с таким способом познания и самопознания находится сон / греза: и в «Утре помещика», и в «Казаках», и в «Войне и мире».

Сновидения героев Л.Н. Толстого объединяются в отдельные группы. Первую составляют сны персонажей, увиденные ими в метель. В этом случае писатель выступает преемником «метельной» традиции русской литературы, в которой человек оказывается в ситуации бытийного выбора, в которую ставит его судьба, олицетворенная зимней стихией, и от его волевого и нравственного усилия зависит его дальнейшая жизнь. Сюжет «метельных» сновидений в творчестве Толстого начинается рассказом «Метель», в котором герой-повествователь видит два сна, инициированных метелью. Эти сны не содержат прозрений, но обозначают важные темы и мотивы, которые разовьются во снах / состояниях «измененного сознания» Анны Карениной, охваченной страстью к Вронскому. Точку в этом сюжете ставит сновидение Василия Брехунова, к

которому является истинный Хозяин бытия, повелевающий ему спасти своего работника, поскольку он и Никита есть «одно существо».

Эта идея родственности всего живого воплощается во второй группе сновидений, принадлежащих персонажам, интенсивно пытающимся осмыслить свое бытие, понять *Другого* и самого себя. Эти сновидения имеют непосредственную близость к эпистемологической концепции Толстого, утверждающего единственно верный путь познания – перенесения *себя* в *Другого*. Итог сновидений подобного рода всегда один: желание «жить для других», чувство человеческой связанности. Здесь выделяются сновидения Пьера Безухова и Пети Ростова, в которых сновидцу является целостный образ мироздания – «живой глобус» Пьера Безухова и симфонический оркестр Пети Ростова, перед смертью утверждающего собственную жизненность. Необходимым контекстом для этих сновидений становится экстремальная ситуация – война 1812 года, обостряющая чувства героев непосредственной близостью страданий и смерти, частью сновидений становится мир природы и его элементы, самым важным из которых оказывается вода.

Третью группу сновидений составляют сны, так или иначе связанные с «женским мифом» писателя, и сны-прозрения, в которых упраздняется «женский миф» благодаря пониманию целостности мироздания, совмещению *мужского* и *женского* в едином лице – Бога. Первым в этом ряду стоит неоконченное произведение «Сон», в котором женщина становится мерилем истины и проводником к пониманию смысла бытия. По этим же законам строится сновидение скрипача, героя рассказа «Альберт». Объединяющим образом сновидения Николая Ростова становится образ его сестры Наташи, заставляющей сновидца испытать чувство радости бытия. Этот же образ возникает и в первом сновидении князя Андрея, заставляя его между жизнью и смертью выбрать жизнь. Но уже второе сновидение князя Андрея, где сновидец концентрируется на образе двери, ведущей в Вечность, заставляя его пересмотреть свой выбор. Образ Птицы Небесной, близкий к религиозным прозрениям героя, органично входит в ткань его бреда, что связано с желанием писателя обозначить трансформации

души и сознания умирающего человека. Образы Отца и Сына, значимые для религиозной философии Толстого, связывают сновидения Андрея и Николенки Болконских, демонстрируя пути взаимодействия человека с Богом. Вполне естественно, что идея *Женского* отступает на второй план, особенно если учесть, что Бог, в понимании Толстого, соединяет два лица: Матери и Отца.

Символическим сновидением можно назвать сон автора-героя «Исповеди», поскольку он дает наглядный образ веры.

Так связь сновидений с эпистемологической и антропологической концепцией Толстого позволяет создать их типологию, напрямую связанную с бытийными поисками героев писателя.

Библиографический список

1. Аксаков, С. Т. Детские годы Багрова-внука. Семейная хроника / С. Т. Аксаков. – Уфа: Башк. кн. изд-во, 1991. – 445 с.
2. Жуковский, В. А. Собрание сочинений: в 4 т. / В. А. Жуковский. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959-1960. – Т. 2 (1959).
3. Пушкин, А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: ГИХЛ, 1959-1962. – Т. 4 (1960); Т. 5 (1960).
4. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худ. лит., 1928-1959. – Т. 7 (1936); Т. 15 (1955); Т. 22 (1957); Т. 23 (1957); Т. 31 (1954); Т. 45 (1936); Т. 46 (1937); Т. 50 (1952); Т. 52 (1952); Т. 56 (1937).
5. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худ. лит., 1978-1985. – Т. 1 (1978); Т. 2 (1979); Т. 3 (1979); Т. 4 (1979); Т. 5 (1980); Т. 6 (1980); Т. 7 (1981); Т. 8 (1981); Т. 9 (1982); Т. 12 (1982); Т. 13 (1983); Т. 14 (1983); Т. 16 (1983); Т. 22 (1985).
6. Акатова, О. И. Поэтика сновидений в творчестве М.А. Булгакова: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / О. И. Акатова. – Саратов, 2006. – 23 с.
7. Алексеева, Г. В. Американский дипломат и переводчик Юджин Скайлер о Толстом и России 1860-х гг. / Г. В. Алексеева // Материалы XII Международного семинара переводчиков: Ясная Поляна, 25–29 августа 2017 года. – Тула, 2018. – С. 87-98.
8. Алексеева, Г. В. Китайские мудрецы в восприятии Л. Н. Толстого (по материалам личной библиотеки) / Г. В. Алексеева // Лев Толстой и мировая литература: Материалы X Международной научной конференции, Ясная Поляна 11–13 августа 2016 года / Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». – Тула, 2018. – С. 309–320.

9. Алексеева, Г. В. Лев Толстой и Уильям Ллойд Гаррисон: война или практика непротivления? / Г. В. Алексеева // Война в американской культуре: тексты и контексты. – Москва: РГГУ, 2017. – С. 360–369.
10. Алексеева, Г. В. Личная библиотека Л. Н. Толстого как часть Всемирного документального наследия ЮНЕСКО / Г. В. Алексеева // Экслибрисы в библиотеках литературных музеев России. – М.: МСК, 2018. – С. 7–25.
11. Алексеева, Г. В. Юджин Скайлер о Льве Толстом в эпоху написания «Войны и мира» / Г. В. Алексеева // Материалы научных сессий в Государственном музее Л. Н. Толстого. – М., 2018. – С. 12–22.
12. Аминова, И. А. Поэтика свадебного обряда в «чудном» сне Татьяны / И. А. Аминова // Болдинские чтения. – Нижний Новгород, 1999. – С. 58-63.
13. Амирханян, А. М. Христианский контекст добродетели в романе Л. Н. Толстого «Воскресенье» / А. М. Амирханян // Альманах современной науки и образования. – 2008. – № 2-3. – С. 9-14.
14. Андреева, В. Г. О нескольких центральных антитезах в романе Л. Н. Толстого «Воскресенье» / В. Г. Андреева // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – Т. 18. – № 4. – С. 114-117.
15. Андреева, Е. П. Толстой-художник в последний период деятельности / Е. П. Андреева. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1980. – 270 с.
16. Асмус, В. Ф. Иммануил Кант / В. Ф. Асмус. – М. : Высшая школа, 2005. – 439 с.
17. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу / А. Н. Афанасьев. – М. : Современный писатель, 1995. – Т. 1. – 414 с.
18. Бабаев, Э. Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого / Э. Г. Бабаев. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 198 с.
19. Байрамова (Самойлова), К. В. Мотивы и поэтика сна в лирике А. Блока: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / К. В. Байрамова (Самойлова). – Махачкала, 2003. – 24 с.

20. Барабаш, О. В. Психологизм как конструктивный компонент поэтики романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / О. В. Барабаш – М., 2008. – 22 с.
21. Барабаш, О. В. Художественная антитеза в романе «Анна Каренина» / О. В. Барабаш // Яснополянский сборник – 2008: Статьи, материалы, публикации. – Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2008. – С. 119-127.
22. Бахтин, М. М. Статьи о Льве Толстом / М. М. Бахтин // Дон. – 1988. – № 10. – С. 160-172.
23. Безрукова, З. П. Формы психологического анализа в романах Л. Н. Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина» / З. П. Безрукова // Лев Николаевич Толстой. Сборник статей о творчестве. – М., 1955. – С. 62-134.
24. Белянин, М. Ю. Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого»: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / М. Ю. Белянин. – М., 2007. – 20 с.
25. Берман, Б. И. Сокровенный Толстой: религиозные видения и прозрения художественного творчества Льва Николаевича / Б. И. Берман. – М. : Гендальф, 1992. – 207 с.
26. Бескова, И. А. Природа сновидений: эпистемологический анализ / И. А. Бескова. – М.: ИФ РАН, 2005. – 239 с.
27. Бибихин, В. В. Дневники Льва Толстого / В. В. Бибихин. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. – 478 с.
28. Бланк, К. «Где я и на чем я лежу?» Заключение к «Исповеди» Толстого / К. Бланк // Русская литература. – 2010. – № 4. – С. 45-52.
29. Бобров, Е. А. Этические воззрения графа Л. Н. Толстого и философская их критика / Е. А. Бобров. – М. : URSS, 2012. – 100 с.
30. Богданов, В. А. Человек и мир в романах Льва Толстого / В. А. Богданов // В мире Толстого. – М.: Сов. писатель, 1978. – С. 134-160.
31. Бойко, В. А. Истина в пространстве художественного текста / В. А. Бойко, О. Г. Постнов // Критика и семиотика. – 2006. – №9. – С. 4 – 23.

32. Борхес, Х. Л. Письмена Бога / Х. Л. Борхес. – М. : Республика, 1992. – 510 с.
33. Боснак, Г. В мире сновидений / Г. Боснак. – М.: Древо жизни, 1991. – 87 с.
34. Бочаров, С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир» / С. Г. Бочаров. – М. : Худ. лит., 1978. – 103 с.
35. Бялый, Г. А. Категории добра и пользы в учении и творчестве Л. Н. Толстого / Г. А. Бялый // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 170 – 183.
36. Васильева, И. Б. Литературные сновидения с когнитивной точки зрения / И. Б. Васильева // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – Балтийск, 2014. – №8. – С. 100-106.
37. Вейн, А. М. Бодрствование и сон / А. М. Вейн. – М. : Наука, 1970. – 128 с.
38. Вейн, А. М. Сон – тайны и парадоксы / А. М. Вейн. – М. : Эйдос Медиа, 2003. – 200 с.
39. Вересаев, В. В. Живая жизнь / В. В. Вересаев. – М. : Республика, 1999. – 448 с.
40. Ветловская, В. Е. Поэтика «Анны Карениной» (Система неоднозначных мотивов) / В. Е. Ветловская // Русская литература. – 1979. – № 4. – С. 17–37.
41. Вольперт, И. Е. Сновидения в обычном сне и гипнозе / И. Е. Вольперт. – Л. : Медицина, 1966. – 276 с.
42. Выготский, Л. Искусство и психоанализ / Л. Выготский // Классический психоанализ и художественная литература. – СПб. : Питер, 2002. – С. 349 – 368.
43. Габдуллина, В. И. Притчевый нарратив в художественной структуре романов Л. Н. Толстого / В. И. Габдуллина // Культура и текст. – Барнаул, 2011. – С. 208-211.
44. Гайворонская, Л. В. Между судьбой и обманом: любовное чувство в «Евгении Онегине» и в «Дубровском» / Л. В. Гайворонская // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2006. – № 2. – С. 70-75.

45. Гайворонская, Л. В. О календаре и хронологии событий в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина / Л. В. Гайворонская // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания. – Вып. 26. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга»; Воронежский государственный университет, 2007. – С. 126-136.
46. Гак, В. Г. Судьба и мудрость / В. Г. Гак // Понятие судьбы в контексте разных культур. – М., 1994. – С. 198-206.
47. Галаган, Г. Я. «Исповедь» Л.Н. Толстого: концепция жизнепониманий / Г. Я. Галаган // Толстой и о Толстом. Материалы и исследования. Вып. 3. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 208 – 216.
48. Галаган, Г. Я. Л. Толстой : художественно-этические искания / Г. Я. Галаган. – Л.: Наука, 1981. – 174 с.
49. Гершензон, М. О. Л. Н. Толстой в 1855-1862 гг. / М.О. Гершензон // Мечта и мысль Тургенева. – М.: Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве», 1919. – С.131 – 169.
50. Гершензон, М. О. Статьи о Пушкине / М.О. Гершензон. – М., 1926. – 122 с.
51. Годфруа, Ж. Что такое психология: в 2 т. / Ж. Годфруа. – М., 1996.
52. Горьковская, Н. В. Художественная феноменология эмоциональной жизни в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»: стыд и вина : автореф. ... дис. канд. филол. наук / Н. В. Горьковская. – Волгоград, 2005. – 27 с.
53. Гусев, А. Ф. Основные «религиозные» начала графа Л. Н. Толстого / А. Ф. Гусев. – М.: URSS : Книжный дом «Либроком», 2012. – 427 с.
54. Гусев, Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым / Н. Н. Гусев. – М.: Худ. лит., 1973. – 464 с.
55. Гусев, Н. Н. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1828 по 1855 год / Н. Н. Гусев. – М.: Мысль, 2004. – 287 с.
56. Гусейнов, А. А. Разумная вера Л. Н. Толстого / А. А. Гусейнов // Сравнительная философия. Знание и вера в контексте диалога культур. – М.: «Восточная литература» РАН, 2008. – С. 288–304.

57. 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.
58. Густафсон, Р. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого / Р. Густафсон. – СПб. : Академический проект, 2003. – 480 с.
59. Давыдов, Д. Ночное искусство (Сон и фрагментарность прозы) / Д. Давыдов // *Новое литературное обозрение*. – 2002. – № 54. – С. 246-250.
60. Дедюхина, О. В. Сны и видения в повестях и рассказах И. С. Тургенева: проблемы мировоззрения и поэтики: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / О. В. Дедюхина. – М., 2006. – 30 с.
61. Днепров, В. Д. Изобразительная сила толстовской прозы / В. Д. Днепров // *В мире Толстого: сборник статей*. – М., 1978. – С. 53-103.
62. Душечкина, Е. В. Русский святочный рассказ: становление жанра / Е. В. Душечкина. – СПб.: Издательский отдел Языкового центра СПбГУ, 1995. – 258 с.
63. Ермилов, В. В. Толстой-художник и роман «Война и мир» / В. В. Ермилов. – М. : Гослитиздат, 1961. – 359 с.
64. Ершенко, Ю. О. Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю. О. Ершенко. – М., 2006. – 24 с.
65. Жданов, В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению» / В. А. Жданов. – М.: Книга, 1967. – 280 с.
66. Жданов, В. А. Последние книги Л. Н. Толстого. Замыслы и свершения / В. А. Жданов. – М.: Книга, 1971. – 256 с.
67. Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М.: Наука – Восточная литература, 1994. – 428 с.
68. Зверь как знак: интерпретация культурных кодов, 2011: [сост. и общ. ред. В. Ю. Михайлина и Е. С. Решетниковой]. – Саратов, СПб. : ЛИСКА, 2011. – 266 с.

69. Зимнякова, В. В. Роль онейросферы в художественной системе М. А. Булгакова: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / В. В. Зимнякова. – Иваново, 2007. – 18 с.
70. Иваницкий, А. «Зимний путь» у Пушкина («национальная» природа – кухня истории как культуры) / А. Иваницкий // *Slavica tergestina*. – Trieste, 1998. – No 6. – С. 5-36.
71. Измененные состояния сознания. Хрестоматия / Сост. О. В. Гордеева. – М. : Когито-Центр, 2012. – 430 с.
72. Ильин, В. Н. Мирозерцание графа Льва Николаевича Толстого / В. Н. Ильин. – СПб. : РХГИ, 2000. – 478 с.
73. Калюжная, Л. В. Об отлучении Льва Толстого: По материалам семейной переписки / Л. В. Калюжная // *Октябрь*. – М., 1993. – № 9. – С. 184-190.
74. Камянов, В. И. Поэтический мир эпоса: О романе Л. Толстого «Война и мир» / В. И. Камянов. – М. : Сов. писатель, 1978. – 295 с.
75. Кант, И. Антропология с прагматической точки зрения / И. Кант. – М. : URSS : Ленанд, 2017. – 194 с.
76. Кедров, К. А. Поэтический космос / К. А. Кедров. – М. : Советский писатель, 1989. – 480 с.
77. Кондратьев, Б. С. Сны в художественной системе Ф. М. Достоевского: мифологический аспект / Б. С. Кондратьев. – Арзамас: Издательство АГПИ, 2001. – 268 с.
78. Купреянова, Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого / Е. Н. Купреянова. – М. ; Л.: Наука, 1966. – 323 с.
79. Куркина, Т. Н. Историософия Льва Толстого (на материале «кавказского цикла») / Т. Н. Куркина. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2011. – 147 с.
80. Курляндская, Г. Б. Нравственный идеал героев Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Книга для учителя / Г. Б. Курляндская – М.: Просвещение, 1988 – 256 с.

81. Курляндская, Г. Б. Онтология свободы в системе религиозно-философских взглядов Достоевского и Толстого / Г. Б. Курляндская. – Орел : Вариант, 2011. – 372 с.
82. Леонтьев, К. Н. Анализ, стиль и веяние. О романах гр. Л. Н. Толстого: [Электронный ресурс] / К. Н. Леонтьев. – Режим доступа: – https://fictionbook.ru/author/konstantin_nikolaevich_leontev/analiz_stil_i_veyani_e_o_romanah_gr_l_n_tolstogo/read_online.html –Дата обращения: 27.06.2019.
83. 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.
84. Ломакина, С. А. Формы выражения авторской позиции в повестях позднего Л.Н. Толстого / С. А. Ломакина // Жанрологический сборник. – Вып. 1. – Елец: ЕГУ имени И.А. Бунина, 2004. – С. 66 – 79.
85. Ломунов, К. Н. Эстетика Льва Толстого / К. Н. Ломунов. – М.: Современник, 1972. – 479 с.
86. Лотман, Ю. М. Сон – семиотическое окно / Ю. М. Лотман // Культура и взрыв. – М., 1992. – С.218-226.
87. Маркович, В. М. О мифологическом подтексте сна Татьяны / В. М. Маркович // Болдинские чтения. 1980. – Горький, 1981. – С. 69-81.
88. Маркович, В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» / В. М. Маркович // Болдинские чтения. 1979. – Горький, 1981. – С. 25-47.
89. Матвеева, И. Ю. Воспоминание в художественной системе романа Л. Н. Толстого «Воскресение» : автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / И. Ю. Матвеева. – СПб., 2002 . – 22 с.
90. Мароши, В. В. Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир» / В. В. Мароши // Лев Толстой и время. – Томск, 2010. – С. 122-129.
91. Матлин, М. Г. Поэтика сна в романах Гончарова / М. Г. Матлин // Материалы международной конференции, посвященной 190-летию со дня

- рождения Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 26-37.
92. 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.
93. Мелешко, Е. Д. Христианская этика Л. Н. Толстого / Е. Д. Мелешко. – М. : Наука, 2006. – 309 с.
94. Мережковский, Д. С. Лев Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. – М. : Наука, 2000. – 593 с.
95. Морозенко, Л. Н. Сны и музыка в творчестве Л. Н. Толстого : еще раз о «диалектике души» / Л. Н. Морозенко // Толстовский сборник. – Тула, 1976. – №6. – С. 17-26.
96. Нагина, К. А. «Будешь считать другие существа собою...». К вопросу «Л. Толстой и Восток» / К. А. Нагина // Филологические записки. – Вып. 28 – 29. – 2009. – С. 151 – 167.
97. Нагина, К. А. В поисках собственного «я»: Лев Толстой и его литературные собеседники / К. А. Нагина. – Воронеж, 2017. – 120 с.
98. Нагина, К. А. Жалость и соблазн: Пастернак versus Толстой / К. А. Нагина // Характерологические стратегии в русской литературе. – Воронеж, 2013. – С. 265 – 292.
99. Нагина, К. А. Литературные универсалии в творчестве Л. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж: Изд-во «Институт ИТОУР», 2009. – 146 с.
100. Нагина, К. А. Метельные пространства русской литературы / К. А. Нагина. Воронеж: «Наука-ЮНИПРЕСС», 2011. – 129 с.
101. Нагина, К. А. «Минуты остановки жизни» и стремление к воскресению («Исповедь» и повести 1880-х гг. Л. Толстого) / К. А. Нагина // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2005. – № 2. – С. 76 – 79.
102. Нагина, К. А. Образно-смысловая оппозиция «жизнь»-«смерть» в произведениях Л. Н. Толстого 1880-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / К. А. Нагина. – Воронеж, 1998. – 213 с.

103. Нагина, К. А. Поэтика телесности: Л. Толстой и М. Кундера / К. А. Нагина // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. X Юбилейные Кирилло-Мефодиевские чтения». – 2009. – С. 307-314.
104. Нагина, К. А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж: «Научная книга», 2012. – 443 с.
105. Нагина, К. А. «Роевая жизнь» и радость бытия в произведениях Л. Толстого / К. А. Нагина // Вестник Удмуртского университета. – Серия: История и филология. – 2019. – № 2. – С. 234-239.
106. Нагина К.А. Философия сада в творчестве Л.Н. Толстого / К. А. Нагина. – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2011. – 143 с.
107. Налчиджян, А. А. Ночная жизнь. Личность в своих сновидениях / А. А. Налчиджян. – СПб. : Огебан (Психолог), 2000. – 505 с.
108. Немировская, Л. З. Религия и гуманизм в мировоззрении Толстого: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.06 / Л. З. Немировская. – М., 1988. – 36 с.
109. Нечаенко, Д. А. Сон, заветных исполненный знаков. Таинство сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной культуре / Д. А. Нечаенко. – М. : Юридическая литература, 1991. – 304 с.
110. Нива, Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / Ж. Нива. – М. : Высшая школа, 1999. – 304 с.
111. Николаева, Е. В. Агиографическая традиция в творчестве Л. Н. Толстого / Е. В. Николаева // Литература Древней Руси: материалы X Всероссийской конференции «Древнерусская литература и ее традиции в литературе Нового времени», посвященной памяти профессора Николая Ивановича Прокофьева, г. Москва, 6-7 декабря 2018 г. – М.: МПГУ, 2019. – С. 244-258.

112. Николаева, Е. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого и традиция эпического повествования в русской литературе / Е. В. Николаева // Литература в школе. – 2013. – № 5. – С. 6-9.
113. Николаева, Е. В. Из предыстории работы Л. Н. Толстого над «Азбукой» / Е. В. Николаева // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Филологические науки. – 2010. – № 3. – С. 30-50.
114. Николаева, Е. В. «Кавказские пленники» русской литературы / Е. В. Николаева // Литература Древней Руси и Нового времени: сборник материалов IX Всероссийской научно-практической конференции «Древнерусская литература и литература Нового времени», посвященной памяти профессора Николая Ивановича Прокофьева, г. Москва, 30–31 января 2017 г. – М.: МПГУ, 2017. – С. 110-120.
115. Николаева, Е. В. Л. Н. Толстой и Ф. И. Тютчев в русском литературном процессе / Е. В. Николаева, М. И. Щербакова, Л. А. Сапченко. – М.: ООО «Издательство Прометей», 2004. – 143 с.
116. Николаева, Е. В. Л. Н. Толстой после «арзамасского ужаса» / Е. В. Николаева // Нижегородский текст русской словесности: сборник статей по материалам IV Международной конференции. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина, 2013. – С. 147-153.
117. Николаева, Е. В. Мифопоэтический подтекст романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» / Е. В. Николаева // Семантика народной культуры в литературе: материалы международной научно-практической конференции, 15-16 марта 2018 г. – М.: МПГУ, 2018. –С. 35-39.
118. Николаева, Е. В. Способы выражения «авторского начала» в тексте произведения (на материале творчества Льва Толстого) / Е. В. Николаева // Текст как филологический феномен: актуальные аспекты рецепции и интерпретации. – М.: МПГУ, 2018. – С. 103-127.

119. Николаева, Т. М. «Сны» пушкинских героев и сон Святослава Всеволодовича // Лотмановский сборник. – М., 1995. – Т.1. – С. 392-409.
120. Обатнина, Е. Метафизический смысл русской классики («Огонь вещей» А. М. Ремизова как опыт художественной герменевтики) / Е. Обатнина // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61. – С. 220 – 246.
121. Одинокое, В. Г. Поэтика романов Л. Н. Толстого / В. Г. Одинокое. – Новосибирск: Наука, 1978. – 158 с.
122. Опульская, Л. Д. Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» / Л. Д. Опульская. – М.: Просвещение, 1987. – 175 с.
123. Орвин, Д. Т. Искусство и мысль Толстого / Д. Т. Орвин. – СПб. : Академический проект, 2006. – 304 с.
124. 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.
125. Панова, О. Б. Язык символов эпоса Л. Н. Толстого (небо – земля – дверь – круг) / О. Б. Панова // Язык и культура. – Томск. 2008. – № 4. – С. 60-75.
126. Паперно, И. «Если бы можно было рассказать себя...»: дневники Л.Н. Толстого / И. Паперно // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61. – С. 296 – 317.
127. Партэ, К. Метаморфоза смерти у Л. Н.Толстого / К. Партэ // Русская литература. – СПб., 1991. – №3. – С. 107 – 112.
128. Плюханова, М. Б. Творчество Толстого. Лекция в духе Ю. М. Лотмана / М. Б. Плюханова // Антология: Серия «Русский путь» Л.Н.Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. – СПб. : Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2000. – С. 822 – 857.
129. Попов, Г. А. Проблема жизни и смерти в религиозно-философской антропологии Л. Н. Толстого: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.06 / Г. А. Попов. – М., 2006. – 47 с.

130. Поповкин, А. И. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение». Лекции о Л. Н. Толстом / А. И. Поповкин. – Тула: Областное книжное изд-во, 1954. – 36 с.
131. Порудоминский, В. «Особенно оживленная деятельность мозга». Сны и сновидения в духовных исканиях Толстого / В. Порудоминский // Человек. – 1997. – № 6. – С.129-149.
132. Порудоминский, В. О Толстом / В. Порудоминский. – СПб. : Алетейя, 2005. – 413 с.
133. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
134. Ранкур-Лаферьер, Д. Русская литература и психоанализ / Д. Ранкур-Лаферьер. – М. : Ладомир, 2004. – 1017 с.
135. Ремизов, А. Огонь вещей. Сны и предсонье / А. Ремизов. – СПб. : Азбука, 2000. – 432 с.
136. Ремизов, В. Б. Роман Л. Н. Толстого «Воскресение»: концепция жизни и форма ее воплощения / В. Б. Ремизов. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1986. – 163 с.
137. Романова, Н. И. Маленький и взрослый Иртеньев в повести Л. Н. Толстого «Детство» / Н. И. Романова // Русская речь. – 2008. – № 1. – С. 19–22.
138. Ротенберг, В. Сновидения, гипноз и деятельность мозга / В. Ротенберг. – М. : Центр гуманитар. лит. РОИ, 2001. – 254 с.
139. Руднев, В. П. Культура и сон / В. П. Руднев // Даугава. – 1990. – № 3. – С. 121-124.
140. Савельева, В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей / В. В. Савельева. – Алматы: Жазушы, 2013. – 520 с.
141. Салманова, И. Целостность как основа житнетворчества Л. Н. Толстого / И. Салманова // Человек. – 2011. – №2. – С.132-142.
142. 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.

143. Сегал, Х. Функция сновидений / Х. Сегал // Современная теория сновидений. – М., 1999. – С. 147-159.
144. Скафтымов, А. П. Идеи и формы в творчестве Л. Толстого / А. П. Скафтымов // Нравственные искания русских писателей. – М. : Худ. лит., 1972. – С. 134 – 165.
145. Сливицкая, О. В. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблемы человеческого общения / О. В. Сливицкая. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1988. – 189 с.
146. Сливицкая, О. В. «Истина в движении». О человеке в мире Л. Толстого / О. В. Сливицкая. – СПб. : Амфора, 2009. – 442 с.
147. Соина, О. С. Этика самосовершенствования: Л. Толстой, Ф. Достоевский, Вл. Соловьев: (Филос. эссе): (Из цикла «История этич. Учений») / О. С. Соина. – М. : Знание, 1990. – 63 с.
148. Стебенева, Л. В. Онтология пушкинской «Метели» / Л. В. Стебенева // Филологические чтения ЯрГУ им. П. Г. Демидова: материалы конференции. – 2017. – С. 90-94.
149. Столороу, Р. Психоаналитическая феноменология сновидения / Р. Столороу, Дж. Этвуд // Современная теория сновидений. – М., 1999. – С. 307-329.
150. Страхов, И. В. Психология сновидений / И. В. Страхов. – Саратов: СГПИ, 1955. – 140 с.
151. Страхов, И. В. Художественное познание сновидений / И. В. Страхов // Ученые записки Саратовского педагогического института. – Вып. 10. – Саратов: СГПИ, 1947. – С. 158 – 178.
152. Сурат, И. Творить жизнь: Сюжет «ухода» у Пушкина и Толстого / И. Сурат // Новый мир. – 2013. – №1(январь). – С. 161-185.
153. Сухов, А. Д. Яснополянский мудрец: Традиции русского философствования в творчестве Л. Н. Толстого / А. Д. Сухов. – М., 2001. – 143 с.

154. Телегин, С. М. Как умирают герои Льва Толстого / С. М. Телегин // Яснополянский сборник – 2008: Статьи, материалы, публикации. – 2008. – С. 207-210.
155. Теперик, Т. Ф. Литературное сновидение: терминологический аспект / Т. Ф. Теперик // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. – М., 2007. – С. 47-55.
156. Теперик, Т. Ф. Поэтика сновидений в античном эпосе (на материале поэм Гомера, Аполлония Родосского, Вергилия, Лукана): автореф. ... дис. д-ра филол. наук / Т. Ф. Теперик. – М., 2008. – 46 с.
157. Толстая, С. А. Дневники: в 2-х т. / С. А. Толстая. – М. : Худ. лит., 1978. – 608 с.
158. Топоров, В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / В. Н. Топоров // Балто-славянские исследования. – М.: Наука, 1984. – С. 164-185.
159. Топоров, В. Н. Мировое дерево. Универсальные знаковые комплексы / В. Н. Топоров. – Т. 2. – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. – 495 с.
160. Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с.
161. Тургенев, И. С. Письма / И. С.Тургенев // Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1966 . – Т. 2. – 760 с.
162. Фазиулина, И. В. Сон и сновидение в раннем творчестве Ф. М. Достоевского: поэтика и онтология: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / И. В. Фазиулина. – Ижевск., 2005. – 26 с.
163. 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.

164. Фатюшина, Е. Ю. Повесть «Альберт» как художественный эксперимент Л. Н. Толстого: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. Ю. Фатюшина. – М., 2005. – 13 с.
165. Фаустов, А. А. «Женский миф» / А. А. Фаустов, С. В. Савинков // Фаустов А. А., Савинков С. В. Очерки по характерологии русской литературы: Середина XIX века. – Воронеж: Изд-во Воронежского педагогического ун-та, 1998. – С. 115 – 134.
166. Фаустов, А. А. От ключевых слов к литературным универсалиям: несколько методологических соображений / А.А. Фаустов // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – №2. – С. 7 – 11.
167. Фаустов, А. А. Универсальные характеры русской литературы / А.А. Фаустов, С. В. Савинков. – Воронеж: ВГПУ, 2015. – 312 с.
168. Федунина, О. В. Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции) / О. В. Федунина. – М.: Intrada, 2013. – 196 с.
169. Федунина, О. В. Сон персонажа как фрагмент художественного текста: инвариантная структура и разновидности / О. В. Федунина // Текст. Интертекст. Культура. – М., 2001. – С. 47-59.
170. Флоренский, П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. – СПб. : Русская книга, 1993. – 365 с.
171. 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.
172. Фомина, Ю. В. Семиотика телесности и художественная антропология Л. Н. Толстого (1880–1890-е годы): автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Ю. В. Фомина. – Воронеж, 2017. – 19 с.
173. Фрейд, З. Бред и сны в «Градиве» В. Йенсена / З. Фрейд // Фрейд З. Художник и фантазирование. – М., 1995. – С. 138-175.

174. Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – М. : АСТ, 2008. – 576 с.
175. Ханзен-Леве, О. А. В конце туннеля... Смерти Льва Толстого [Электронный ресурс] / О. А. Ханзен-Леве // НЛО. – 2011. – № 109. – Режим доступа: – <http://www.zh-zal.ru/nlo/2011/109/o16.html> – Дата обращения: 27.06.2019.
176. Храпченко, М. Б. Лев Толстой как художник / М. Б. Храпченко. – М.: Советский писатель, 1963. – 659 с.
177. 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.
178. 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.
179. Чудина, В. В. Художественно-содержательное своеобразие сновидений в творчестве Ф.М. Достоевского: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / В. В. Чудина. – М., 2004. – 25 с.
180. Чуприна, И. В. Нравственно-философские искания Л. Толстого в 60-е и 70-е годы / И. В. Чуприна. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1974. – 317 с.
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. Шенол, А. О. Мотив домостроительства в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в контексте проблемы «Россия и Европа» / А. О. Шенол // Вестник МГОУ. Серия: Русская филология. – 2017. – №1. – С. 105-113.
183. Шестов, Л. И. На весах Иова. Странствие по душам / Л. И. Шестов. – М. : АСТ, 2001. – 462 с.

184. Шестов, Л. Сочинения: в 2 т. / Л. Шестов. – М.: «Наука», 1993.
185. Шестов, Л. И. Ясная Поляна и Астапово / Л. И. Шестов // Антология: Серия «Русский путь» Л.Н.Толстой: pro et contra. Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей. – СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2000. – С. 130 – 142.
186. Шкловский, В. Б. Лев Толстой / В. Б. Шкловский. – М. : Молодая гвардия, 1967. – 656 с.
187. Шкловский, В. Тетива: О несходстве сходного / В. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1970. – 376 с.
188. Эйхенбаум, Б. Лев Толстой. Семидесятые годы / Б. Эйхенбаум. – Л. : Худ. лит. Ленинградское отделение, 1974. – 360 с.
189. Эйхенбаум, Б. М. О литературе / Б. М. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – 544 с.
190. Эйхенбаум, Б. М. О противоречиях Льва Толстого / Б. М. Эйхенбаум // О прозе: Сб. ст. – Л. : Худ. лит. Ленинградское отделение, 1969. – С. 25 – 60.
191. Эйхенбаум, Б. М. Пушкин и Толстой / Б. М. Эйхенбаум // О прозе: Сб. ст. – Л. : Худ. лит. Ленинградское отделение, 1969. – С. 167 – 184.
192. Эйхенбаум, Б. М. Ранний публицистический набросок Л. Толстого / Б. М. Эйхенбаум // О прозе: Сб. ст. – Л. : Худ. лит. Ленинградское отделение, 1969. – С. 439 – 442.
193. Эйхенбаум, Б. М. Творческие стимулы Л. Толстого / Б. М. Эйхенбаум // О прозе: Сб. ст. – Л. : Худ. лит. Ленинградское отделение, 1969. – С. 77 – 90.
194. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 288 с.
195. Юнг, К. Г. Избранное / К. Г. Юнг. – Минск: Попурри, 1998. – 448 с.
196. Юнг, К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы / К. Г. Юнг // Классический психоанализ и художественная литература. – СПб. : Питер, 2002. – С. 106 – 130.

197. Юнг, К. Г. Структура и динамика психического / К. Г. Юнг. – М.: Когито-Центр, 2008. – 480 с.
198. Katz, M. R. Dreams and the Unconscious in the Nineteenth-century Russian Fiction / M. R. Katz. – Hanover, London, 1984. – 215 p.