

Барбара Леннквист

# ПУТЕШЕСТВИЕ ВГЛУБЬ РОМАНА

ЛЕВ ТОЛСТОЙ: АННА КАРЕНИНА



Studia philologica

Барбара Ленквист

**Путешествие вглубь романа.  
Лев Толстой: Анна Каренина**

«Языки Славянской Культуры»

2010

УДК 80  
ББК 83/3(2Рос=Рус)

**Ленквист Б.**

Путешествие вглубь романа. Лев Толстой: Анна Каренина /  
Б. Ленквист — «Языки Славянской Культуры», 2010 — (Studia  
philologica)

ISBN 978-5-9551-0436-2

Книга, которую держит в руках читатель, приглашает в увлекательное путешествие по малоизведанному миру толстовского романного языка, пропитанного особыми символами и смыслами. Она адресована широкому кругу читателей и всем тем, кто интересуется творчеством Льва Толстого.

УДК 80  
ББК 83/3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-9551-0436-2

© Ленквист Б., 2010  
© Языки Славянской Культуры, 2010

## Содержание

Предисловие	6
В гостях у Пушкина	8
Огонь и железо	14
Конец ознакомительного фрагмента.	15

# Барбара Леннквист

## Путешествие вглубь романа. Лев Толстой. Анна Каренина

© Б. Леннквист, 2010

© Языки славянской культуры, 2010

\* \* \*

*Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament.*

**Baudelaire**

## Предисловие

*В жизни все монтажно —  
но только нужно найти, по какому принципу.*  
**Виктор Шкловский**

Книга эта возникла от большого удивления. Удивление пришло, когда я перечитывала некоторые эпизоды романа «Анна Каренина». Вот Анна заходит в купе вагона и кладет свою дорожную сумочку на диван: «Мешок, вздрогнув на пружинах, улегся». Толстой так описывает этот аксессуар последнего путешествия Анны, как будто это живое существо! Значит, дорожный мешочек Анны — это нечто больше, чем просто некая реалистическая деталь. И тут во мне проснулось сильное любопытство: а что же это такое? Пришлось перечитать роман еще раз, обращая внимание на все те места, где встречается мешок Анны. И выяснилось много интересного: что, к примеру, этот мешочек, который всегда сопровождает Анну *в дороге*, вдруг появляется и во сне Анны, таким образом трансформируясь в некий символ. Так что вслед за этим пришло время углубиться и в распутывание сложного смысла сна Анны, — и эта работа, в свою очередь, помогла приблизиться к пониманию хода художественного мышления Толстого. Сон у Толстого, оказывается, имеет два измерения. С одной стороны, — это предсказание, окно в таинственное будущее, и так его толкует и сама Анна. С другой стороны, через сон героини читатель проникает в ее душу, — и тут Толстой предвосхищает то понимание сна, которое затем было развито в психиатрии XX века. Чем больше вглядываешься в сон Анны, тем яснее становится: это — своего рода «текст в тексте», где собраны в клубок элементы, которые имеют свое продолжение в образно-мотивной структуре романа: мешок, мужик, французский язык. Потом я обратила внимание на то, что сон, который видит Вронский, — это вариант сновидения Анны, и оба сна взаимно отражаются друг в друге. Так, мужик из сна Анны трансформируется в «обкладчика» у Вронского. Эта деталь выводит нас к другой образно-символической линии романа — к охоте, особенно к «медвежьей охоте», ведь своего рода «медвежья тема» открывается уже в самом начале «Анны Карениной». Левин на катке у Зоологического сада изъясняется в своих чувствах Кити Щербацкой. Кити уже стала взрослой девицей, готовой к замужеству, — и ее гувернантка говорит: «tiny bear уже стал большой», то есть Кити уже «большая медведица». Конечно, после этого открытия я с особым вниманием следила за всеми «медведями» романа и нашла целую сеть связанных с ними образов. И тут нельзя было не восхищаться искусством Толстого, который без единого шва соединяет «реалистический» план романа с глубоким символическим подтекстом, создавая удивительное художественное единство. В «медвежью» сеть оказались втянуты небесные созвездия и вполне земное пчеловодство. Именно исследование «медвежьей линии» показало, насколько сложна и многослойна образная символизация у Толстого и какую роль во всем этом играет сама словесная ткань.

Теперь я уже была уверена: никакие повторы образов и мотивов не случайны в романе, и их настойчивое акцентирование должно иметь свое художественное объяснение. Особенно бросались в глаза конкретные указания Толстого на язык, которым пользуются герои, — французский или английский — да и вообще его многочисленные замечания обо всем «французском» и «английском». В метель, перед встречей с Вронским на платформе и его объяснением в любви, Анна читает *английский* роман. А потом и вся их совместная история приобретает явно «английскую» окраску благодаря множеству конкретных деталей и реплик, общий знаменатель которых — искусственность и даже фиктивность жизни этой пары. Но тем самым союз Вронский — Анна противопоставляется союзу Левин — Кити. Перед нами не просто две параллельные «линии» романа, как это было принято считать. Толстой многими нитями сшивает эти два брака в цельную картину. Соединяющей «два дома» фигурой выступает Долли Облон-

ская, которая тем самым становится первостепенным персонажем романа. Именно Долли с ее нехитрой жизненной философией неявно выступает неким моральным мериллом: жизнь нельзя сконструировать, ее можно только «залатать».

После того как обнаружилось значение «всего английского» в романе, для меня стало естественным обратиться и к другому «чужому языку», французскому. Исследование всех ситуаций, где герои им пользуются, показало особую сложность связи внутренней жизни с языком, так как французский язык – одновременно и «свой» и «не-свой» для того общества, которое описывается в романе. Через французский язык стало возможным лучше и точнее разобраться в сложной анатомии интимных отношений Анны и Вронского – и понять внутреннюю суть их разрыва.

Чтение романа под углом зрения того или иного образа или мотива каждый раз естественно превращалось в толкование *всего* текста. Открывались совсем неожиданные фокусы, которые давали свежее видение текста романа, свободное от толстых слоев трафаретных толкований, покрывших со временем «Анну Каренину». Обнаружение логики художественного мышления Толстого в самом *тексте* романа, без привлечения фактов его биографии или его собственных теоретизирований о жизни и искусстве стало очень увлекательной задачей.

Как переводчик русской литературы, в том числе и Толстого, я давно с особым и пристальным вниманием отношусь к *слову*. В предлагаемом прочтении «Анны Карениной» я хотела показать искусство Толстого именно как *мастера слова*, – искусство, которое так часто заслоняется грандиозной фигурой Толстого-мыслителя.

Название книги – «Путешествие вглубь романа» – отражает сам ход моего чтения. Обнаружив какую-то «говорящую деталь», я погружалась в смысловой контекст, в котором эта деталь живет и развивается. Описание этого сложного образно-смыслового контекста и составляет содержание каждой главы книги. Если мы представим текст «Анны Карениной» как некий ландшафт, то каждая глава – это как бы тропа в окружении живописных пейзажей. Эти тропы иногда идут параллельно, иногда пересекаются, но всегда за поворотом открывается что-то новое. Приглашаю и читателя в это увлекательное путешествие вглубь романа!

Так как мое «чтение» романа развивалась в течение многих лет (и некоторые мои размышления были опубликованы в отдельных статьях), я, разумеется, одновременно читала и «толстовскую литературу». Но в предлагаемой мною библиографии я привожу в основном литературу, на которую ссылаюсь в этой книге. Если все же попытаться связать мой метод анализа текста с другими исследованиями «Анны Карениной», то прежде всего надо будет назвать работы Бориса Эйхенбаума. В первой главе этой книги я отдаю должное его наблюдениям и в некотором отношении продолжаю начатую им линию исследования. Мое специальное внимание к *подробностям* неожиданно сблизило мой «метод» с работами о Толстом Виктора Шкловского, который всегда с особым вниманием относился к художественной детали.

Читатель столкнется в моей работе с повторными обращениями к некоторым сюжетам. Но такова сама художественная структура романа: его образы и мотивы переплетаются, пересекаются, налагаются друг на друга. Поэтому повторов было не избежать, и я должна попросить за это у читателя прощения.



## В гостях у Пушкина

Допивая утренний кофе 18 марта 1873 года, граф Толстой видит на подоконнике книгу, берет ее и начинает читать, восхищается. Книга эта – *Повести Белкина* (в издании П. В. Анненкова. СПб., 1855). Вечером он рассказывает Софье Андреевне: «А я написал полтора листочка и, кажется, хорошо» (Толстая 1978: 500). Эти полтора листочка – не новая попытка начать роман об эпохе Петра Первого, над замыслом которого Толстой мучится уже годами. Это – начало нового романа, который потом получит название *Анна Каренина*.

25 марта Толстой пишет письмо Н. Н. Страхову, где рассказывает ему, что толчком к новому роману послужило чтение отрывка Пушкина «Гости съезжались на дачу графини...»:

И там есть отрывок «Гости собирались на дачу». Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман [...] очень живой, горячий [...] и который ничего общего не имеет со всем тем, над чем я бился целый год (ПСС 62: 16)<sup>1</sup>

А Софья Андреевна рассказывает в своем дневнике, как еще 18 марта «он [Левочка] перечитывал вслух мне о старине, как помещики жили и ездили по дорогам, и тут ему объяснился во многом быт дворян» (Толстая 1978: 500–501).

В письме к П. Д. Голохвастову 30 марта Толстой еще более восторженно пишет о Пушкине:

Вы не поверите, что я с восторгом, давно уже мною не испытываемым, читал это последнее время после вас – повести Белкина, в 7-й раз в моей жизни. Писателю надо не переставать изучать это сокровище (ПСС 62: 18).

Но что почерпнул Толстой из пушкинского «сокровища»? Какие следы оно оставило в новом романе, который так интенсивно развивался после чтения Пушкина?

В своих исследованиях Борис Эйхенбаум обратил специальное внимание на *отрывки* Пушкина и нашел в них интересную перекличку с романом Толстого. Так, например, гости в отрывке «Гости съезжались на дачу...» обсуждают и осуждают поведение молодой женщины Зинаиды Вольской, и похожим образом гости в салоне княгини Бетси Тверской сплетничают об Анне Карениной. Эйхенбаум предполагает, что последнюю фразу этого отрывка можно читать прямо «как эпиграф к будущему роману» (Эйхенбаум 1974: 149). Речь идет о словах: «В ней много хорошего и гораздо менее дурного, нежели думают. Но страсти ее погубят».

Еще более ценно другое наблюдение Эйхенбаума. Он заметил, что из фрагмента Пушкина «На маленькой площади, перед деревянным домиком стояла карета...» в роман Толстого перекочевала *сцена ссоры* Зинаиды с любовником Володским. Эйхенбауму эта сцена видится «своего рода конспектом при описании последней ссоры Анны с Вронским» (Эйхенбаум 1974: 149). Хочу заметить, что здесь интересна не только сцена, описывающая отъезжающую карету Володского-Вронского и Зинаиду-Анну, смотрящую на него через окно, но и перекличка такой детали, как *перчатки* любовника. У Пушкина читаем:

Валериан уже не слушал. Он *натягивал давно надетую перчатку* и нетерпеливо поглядывал на улицу (Пушкин 1957: 573; курсив в цитатах везде мой. – Б. Л.).

---

<sup>1</sup> Толстовское Полное Собрание Сочинений в 90 т. (1928–1958) цитируется как ПСС, с указанием тома и страницы. Для текста романа *Анна Каренина* было использовано издание: Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 8–9. М., 1963. В каждой цитате указывается часть и глава романа. В тексте Толстого курсив мой (Б. Л.), если не сказано особо.



А у Толстого:

Она подошла к окну и видела, как он *не глядя взял перчатки* [...]. Потом, не глядя в окна, он сел в свою обычную позу в коляске, заложив ногу на ногу, *и, надевая перчатку*, скрылся за углом (ч. 7, гл. 26, т. 9: 372).

Этот жест – надевание-натягивание перчаток – у обоих писателей становится знаком того окончательного прощания, которое сцена предвещает. Отъезд Вронского происходит даже с некоторым замедлением: он возвращается, и только когда ему поданы перчатки, он решительно уезжает:

Она слышала звуки его шагов по кабинету и столовой. У гостиной он остановился. Но он не повернул к ней, он только отдал приказание о том, чтоб отпустили без него Войтову жеребца. Потом она слышала, как подали коляску, как отворилась дверь, и он вышел опять. Но вот он опять вошел в сени, и кто-то взбежал наверх. Это камердинер вбегал за забытыми перчатками (ч. 7, гл. 27, т. 9: 372).

Задержка с перчатками у Толстого дает Анне возможность как бы еще опомниться, преодолеть состояние обиды и не дать Вронскому уехать, примириться с ним. В то же время перенесение внимания на перчатки выдвигает этот предмет на более важное место в построении текста, реалистическая деталь наделяется символическим подтекстом.

Может быть, нечто подобное имел в виду Толстой, когда он сказал, что «у великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» (ПСС 62: 22). Нет «описательства», материал отбирается по некой «системе», которая втягивает любой предмет в свою сеть. Виктор Шкловский выразил похожую мысль в кинематографических понятиях: «реалистичность и Пушкина, и Толстого основана на замене общих планов большим количеством *крупных планов*» (Шкловский 1981: 147). Перчатки, «крупно» показанные, становятся по-особому весомыми.

Интересно, что в то самое время, когда Толстой восхищается Пушкиным и начинает писать *Анну Каренину*, он вновь просматривает *Войну и мир* для нового издания и находит, что там много «многословной дребедени».

Хотя Толстой сам называл *Повести Белкина* чтением, стимулирующим работу над новым романом, толстоведами мало сказано о возможных текстуальных влияниях, подобных тем, что отметил Эйхенбаум, опираясь на фрагменты Пушкина. *Я хочу* предложить гипотезу об особой связи *Анны Карениной* с одной из повестей Белкина, а именно с «Барышней-крестьянкой». Связующее звено в этом предполагаемом генезисе – *княгиня Бетси Тверская*, кузина Вронского.

Как уже известно, собрание гостей в ее салоне восходит к «гостям графини» во фрагменте Пушкина. Но имя Бетси ведет нас скорее к дочери англомана Муромского в повести Пушкина: «дочь англомана моего, Лиза (или Бетси, как звал ее обыкновенно Григорий Иванович)» (Пушкин 1957: 148). А что общего можно найти между Бетси Муромской и Бетси Тверской? Какие черты соединяют этих двух Бетси?

Чтобы скрыть свое «русское лицо», Лиза-Бетси берет у своей мадам, мисс Жаксон, баночку английских белил и белится «по уши», чтобы стать неузнаваемой («иностранкой») для молодого барина из соседней усадьбы. *Бетси на лице* – это подчеркнутая черта внешности англичанки у Пушкина.

Стол был накрыт, завтрак готов, и *мисс Жаксон, уже набеленная и зятанутая в рюмочку*, нарезывала тоненькие тартинки. [...] вместо Лизы вошла *мисс Жаксон, набеленная, зятанутая*, с потупленными глазами и с маленьким книксом [...] (Пушкин 1957: 155, 162).

С бледным, напудренным лицом видим и княгиню Бетси у Толстого:

Княгиня Бетси, не дождавшись конца последнего акта, уехала из театра. Только что успела она войти в свою уборную, *обсыпать свое длинное бледное лицо пудрой*, стереть ее, оправить прическу и приказать чай в большой гостиной, как уж одна за другою стали подъезжать кареты к ее огромному дому на Большой Морской (ч. 2, гл. 6, т. 8: 158).

Но «английскость» Бетси получает большее развитие у Толстого. Язык ее салона сплошь пересыпан английскими словечками (у помещика Муромского появляется одно «*tu dear*»):

– Расскажите нам что-нибудь забавное, но не злое, – сказала жена посланника, великая мастерица изящного разговора, называемого по-английски *small-talk* [...].

– Никогда не поздно раскаться, – сказал дипломат английскую пословицу. [...]

– Ваш Рамбулье в полном составе, – сказал он [Каренин], оглядывая все общество [...] Но княгиня Бетси терпеть не могла этого тона его, *sneering*, как она называла это [...].

– Как я рада, что вы приехали, – сказала Бетси. [...] Мы с вами успеем по душе поговорить за чаем, *we'll have a cosy chat*, не правда ли? – обратилась она к Анне. [...] Действительно, за чаем [...] завязался а *cosy chat*, какой и обещала княгиня Тверская до приезда гостей. Они пересуживали тех, кого ожидали [...] (ч. 2, гл. 6–7, т. 8: 159, 164, 167; ч. 3, гл. 17, т. 8: 347–348, 349).

Салонная болтовня соответствует игре в крокет, главной забаве гостей:

А вы бы пошли, – обратилась она [Бетси] к Тушкевичу, – с Машей попробовали бы крокет-гроунд там, где подстригли. [...] Вошел Тушкевич, объявив, что все общество ждет игроков в крокет (ч. 3, гл. 17–18, т. 8: 347, 355).

«Английская» жизнь Бетси характеризуется большой роскошью и праздностью – чертами, которые повторяются в усадебной жизни ее кузена, графа Вронского. Жизнь в имении Воздвиженское также построена «на английский лад».

Если у пушкинского помещика Муромского английский образ жизни описан как очередная проказа хозяина, как «ряжение» во время праздника (мотив, который пронизывает всю повесть), «английскость» у Толстого переходит в другую тональность. В Воздвиженском Вронского жизнь строится *по-современному*, подчеркиваются «новые приемы» во всем хозяйстве. Главная английская черта – введение *машин* во все процессы, которые раньше осуществлялись вручную, людьми. Кроме того, люди соединяются не для того, чтобы заниматься чем-то настоящим, как в имении Левина, Покровском, где женщины вместе варят малину на веранде, мужчины едут на охоту, дети и взрослые сообща собирают грибы в лесу. В Воздвиженском у Вронского собираются для прогулок и «пустых игр». Заводила в этом деле молодой гость «Васенька» Весловский, имя которого перекликается с тем «Васькой», который в салоне Бетси выступает поклонником *современной* эмансипированной Сафо Штольц. Глазами гостьи Дарьи Александровны (Толстой тут избегает ее англизированного имени «Долли») мы следим за жизнью в имении.

После обеда посидели на террасе. Потом стали играть в *lawn tennis*. Игроки, разделившись на две партии, расстановились на тщательно выровненном и убитом *крокетграунде*, по обе стороны натянутой сетки с золочеными столбиками (ч. 6, гл. 22, т. 9: 236).

Подчеркивается роскошь *граунда* (золоченые столбики), но одновременно его «остриженность», т. е. некое вмешательство человека в природу. Дарья Александровна с трудом понимает английскую игру. Ей кажется ненатуральным, что взрослые люди занимаются такой игрой, без детей. С беспокойством она следит за другой игрой – флиртом Анны с Васенькой.

Во время же игры Дарье Александровне было невесело. Ей не нравилось продолжавшееся при этом игровое отношение между Васенькой Весловским и Анной и та общая ненатуральность больших, когда они одни, без детей, играют в детскую игру. Но, чтобы не расстроить других и как-нибудь провести время, она, отдохнув, опять присоединилась к игре и *притворилась, что ей весело*. Весь этот день ей все казалось, то она играет *на театре* с лучшими, чем она, актерами и что ее плохая игра портит все дело (ч. 6, гл. 22, т. 9: 236).

Ощущение, что в Воздвиженском все *играют в жизнь*, вместо того чтобы жить, все усиливается у Дарьи Александровны в течение дня. В этот театр входит постоянное *переодевание* – Анна появляется в *четырёх* разных нарядах в тот единственный день, который Дарья проводит в имении. И хотя в аристократическом кругу и был обычай переодеваться перед обедом, в тексте есть намек на потребность Анны «смывать грязь», скорее внутреннюю, чем внешнюю, через это переодевание:

[Анна] – Теперь пойду одеваться, а тебе пришлю девушку. [...] Теперь надо идти одеваться. Я думаю, и ты тоже. *Мы все испачкались на постройке* [...]. Да, мы здесь очень чопорны, – сказала она, как бы извиняясь за свою нарядность (ч. 6, гл. 18 и 22, т. 9: 214, 229).

Переодевание Анны контрастирует с тем, что у Дарьи только одно «лучшее платье».

Одеваться ей не во что было, потому что она уже надела свое лучшее платье; но чтоб ознаменовать чем-нибудь свое приготовление к обеду, она попросила горничную обчистить ей платье, переменяла рукавички и бантик и надела кружева на голову (ч. 6, гл. 22, т. 9: 229).

Переодевание, как и новые постройки в имении, обозначают некую *перемену* ситуации, и становятся субститутотом той главной перемены, которая никак не осуществляется, – развода Анны и освящения ее брака с Вронским.

Если английский образ жизни в усадьбе у Пушкина описан в шутовском тоне словами Берестова, соседа Муромского: «Куда нам по-английски разоряться! Были бы мы по-русски хоть сыты», – то у Толстого «англицизм» приобретает угрожающий характер. Современный образ жизни в Воздвиженском дышит фальшью и механистичностью, и переодевание не носит того характера веселой игры, которым оно наделено у Пушкина.

Английская мадам у дочери Муромского, мисс Жаксон, только *смешная* со своими белилами и корсетами («затянутая в рюмочку»), но англичанка, занимающаяся дочерью Анны и Вронского, видится уже как морально сомнительное явление:

Услыхав голос Анны, нарядная, высокая, *с неприятным лицом и нечистым выражением* англичанка, поспешно потряхивая белокурыми буклями, вошла в дверь и тотчас же начала оправдываться, хотя Анна ни в чем не обвиняла ее. На каждое слово Анны англичанка поспешно несколько раз приговаривала: «Yes, my lady» (ч. 6, гл. 19, т. 9: 217).

Англичанка в Воздвиженском описывается куклой-машиной и тем самым входит в тот инвентарь, который определяет усадебную жизнь Вронского. А Дарья Александровна связывает ее внешность с ненормальным укладом семейной жизни в имении:

Только тем, что в такую *неправильную* семью, как Аннина, не пошла бы хорошая, Дарья Александровна и объяснила себе то, что Анна, с своим знанием людей, могла взять к своей девочке такую *несимпатичную, нереспектабельную* англичанку (ч. 6, гл. 19, т. 9: 217).

У Толстого «английское» имение Вронского противопоставляется усадьбе Левина, Покровскому. Если у Вронского все «с иголочки новое» и иностранное, то у Левина преобладает русскость. Противопоставление двух имений обыгрывается во множестве деталей. Одна из более значимых – *залатанность* не только Покровского экипажа, в котором едет Долли-Дарья («кучер Левина в своем не новом кафтане и полуямской шляпе, на *разномастных* лошадях, в коляске с *залатанными* крыльями») (ч. 6, гл. 24, т. 9: 244), но и ее одежды:

Дарье Александровне [...] было совестно пред ней за свою, как на беду, по ошибке уложенную ей залатанную кофточку. Ей стыдно было за те самые заплатки и заштопанные места, которыми она так гордилась дома (ч. 6, гл. 19, т. 9: 215).

Подчеркивание «залатанности» ипостасирует название имения *Покровское*. Название Покровское, производное от *Покрое*, ассоциативно связано с *защитой*, со свадьбой, с материнством<sup>2</sup>. В Покровском Левина празднуется брак и семейная жизнь: беременность Кити и многочисленные дети часто там гостившей ее сестры Долли – антиподы стерильной жизни в Воздвиженском, где Анна чуждается своей дочери и втайне от Вронского решила не иметь больше детей.

Не исключено, что противопоставление двух усадебных хозяйств также навеяно повестью Пушкина. Ведь у англomана Муромского есть сосед Берестов, которого он считает «провинциалом и медведем». А в имении Вронского критикуют Левина как отсталого:

Свияжский заговорил о Левине, рассказывая его странные суждения о том, что машины только вредны в русском хозяйстве.

– Я не имею удовольствия знать этого господина Левина, – улыбаясь, сказал Вронский, – но, вероятно, он никогда не видал тех машин, которые он осуждает. А если видел и испытывал, то кое-как, и не заграничную, а какую-нибудь русскую. А какие же тут могут быть взгляды?

– Вообще турецкие взгляды, – обратясь к Анне, с улыбкой сказал Весловский. [...]

– Я его очень люблю, и мы с ним большие приятели, – добродушно улыбаясь, сказал Свияжский, – Mais pardon, il est un petit peu toqué: например, он утверждает, что и земство и мировые суды – все не нужно, и ни в чем не хочет участвовать (ч. 6, гл. 22, т. 9: 233–234).

Если у Пушкина слово «медведь» характеризует соседа Берестова как дикого, нецивилизованного (и, разумеется, «исконно русского», как сама *береста*, «основа» его фамилии), то у Толстого образ *медведя* получает большое развитие в связи с Левиным и его отношением к Кити.

Как мы видим, то, что в небольшой пушкинской повести – только словцо или игра, углубляется у Толстого, становится романной реальностью, *воплощается*. Одновременно смешаются оценки описываемого: «английский» театр в усадьбе Муромского с веселым маскарадом дочери Бетси оборачивается миром фикций Анны и Вронского в Воздвиженском, где играют в брак. И Толстой беспощадно морализирует: человек не может жить фикцией. И потому вопло-

---

<sup>2</sup> Ср. в народных поверьях: «Покров Божьей Матери»; «Невеста под покровом, под ширинкой или фатой, под покрывалом»; «Батюшка Покров, покрой землю снежком, а меня мол оду, женишком!» (Даль, т. 3: 247).

щающийся в жизнь *английский роман* – тот самый, который читает Анна в поезде перед объяснением в любви Вронского, – обречен.

## Огонь и железо

*Любовь не пожар, а загорится – не потушишь*  
*Русская пословица*

*...в наш век пороков и железных дорог*  
*Лебедев в «Идиоте» Достоевского*

Первая встреча Анны с Вронским происходит в вагоне поезда. Герои романа встречаются в дверях, на пороге, в тот самый момент, когда Вронский входит в отделение, а Анна выходит оттуда. Важность встречи для обоих (и для всего сюжета романа) знаменуется своего рода *повтором*, дублированием встречи:

Когда он оглянулся, она тоже повернула голову (ч. 1, гл. 18, т. 8: 77).

Железная дорога тем самым становится *хронотопом* отношений Вронского и Анны!. Более того, образ железной дороги, семантически насыщенный, по мере развертывания романа реализует разные аспекты своей потенциальной символики. Вечная метафора *жизни-дороги* (как нельзя более предметно воплотившаяся в романе) у Толстого получает неожиданный атрибут: эта дорога жизни – *железная*. Буквальное значение атрибута – сделанный из металла, железа – вызывает целую ассоциативную парадигму (неорганическое вещество, извлекаемое из подземных недр; обрабатывается огнем в кузне; пре<sup>3</sup> вращается кузнецом-демиургом в орудия-оружия для *человеческого* строения/разрушения мира). Именно эта «железная аура» становится образной доминантой линии Анна-Вронский.

Мотив металла соединяется с мотивом огня, традиционным образом страсти и любви. Этот огонь прежде всего обнаруживает себя в глазах Анны<sup>4</sup>. То, что привлекает Вронского при первой встрече, это тот *блеск*, который излучают ее глаза:

*Блестящие*, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице. [...] 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*

---

<sup>3</sup> «В чем значение рассмотренных нами хронотопов?» – спрашивает Бахтин, который ввел это понятие, и отвечает: «Прежде всего, очевидно их сюжетное значение. [...] В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение. Вместе с этим бросается в глаза изобразительное значение хронотопов. Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью» (Бахтин 1986: 282).

<sup>4</sup> В русском фольклоре самое ясное выражение огня-любви мы находим в заговорах: «В печи огонь горит, палит, пышет и тлит дрова, так бы тлело, горело сердце у рабы божьей...» (Петров 1981: 107).

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.