

Литературоведение

УДК 821.161.1

К.А. Нагина, Ю.В. Фомина

ЯЗЫК ТЕЛА В ГЕНДЕРНОМ ДИСКУРСЕ «КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ» Л.Н. ТОЛСТОГО

Предметом исследования в статье является распределение ролей в гендерных отношениях в позднем творчестве Л. Толстого. Центральное место занимает анализ телесного воплощения эмоционально-духовной жизни главного героя повести «Крейцерова соната» Василия Позднышева, подкрепленного разнообразной анималистической метафорикой. Борьба человеческого и животного в душе героя находит свое выражение в невербальном поведении персонажа, детерминируя его. На первый план выдвигается инверсия: человеческое трансформируется в животное, что отмечается негативными коннотациями, тогда как животное, выступающее в качестве природного, становится символом разумного. Особую значимость в выбранном ракурсе исследования приобретает поведение Позднышева в вагоне поезда, соотнесенное с симметричными сценами в романе «Анна Каренина», имеющими схожую символику (звуки железной дороги, образ зверя / дьявола). В этом случае сопоставительный анализ позволяет прояснить авторскую позицию писателя.

Ключевые слова: Л. Толстой, семантика жеста, гендерный аспект, анималистическая метафорика, «Крейцерова соната».

Проблема пола связана не только с предназначением женщины, но и с ролью мужчины в обществе. По мнению Позднышева, хранить целомудрие необходимо всем, в том числе и сильной половине человечества. Однако именно среди мужчин процветает блуд: «Жил до женитьбы, как все живут, т.-е. развратно, и, как все люди нашего круга, живя развратно, был уверен, что я живу как надо» [17. Т. 27. С. 16]. Ответственность за такого рода блуд Позднышев возлагает на общество, в особенности на женщин. Как объясняет герой, ни от кого из старших он никогда не слышал, что вести свободный в половом смысле образ жизни – плохо. Наоборот, говорили, что это хорошо и полезно для здоровья, а среди сверстников подобное поведение вообще считалось заслугой, «молодечеством». Именно товарищи везут Позднышева в дом терпимости, где и совершается первое падение юного Василия. Интересно, что после этого он грустит: «Помню, мне тотчас же, там же, не выходя из комнаты, сделалось грустно, грустно, так что хотелось плакать, плакать о погибели своей невинности, о навеки погубленном отношении к женщине» [17. Т. 27. С. 19]. Этот факт уравнивает невинных юношей и девушек.

Следует отметить, что схожий эпизод появляется и в раннем творчестве писателя. В «Записках маркера» читаем: «Приехали часу в первом <...> И все Нехлюдова поздравляют, смеются <...> с посвящением ли, с просвящением ли <...> а Нехлюдов на себя не похож: глаза посоловели, губами водит, икает всё и уж слова не может сказать хорошенько <...> – Вам, – говорит, – смешно, а мне грустно <...> Да как зальется, заплачет» [17. Т. 3. С. 105-106]. Известно, что в определенной степени это автобиографический эпизод, Толстой сам признавался: «... когда меня братья в первый раз привезли в публичный дом, и я совершил этот акт, я потом стоял у кровати этой женщины и плакал» [5. С. 12]. Вина женщин заключается в том, что они пробуждают чувственность в мужчинах. Женщины знают, что мужчинам нужно «только тело», поэтому и делают все возможное для его украшения и разными способами привлекают к нему внимание: «От этого эти джерси мерзкие, эти нашлапки на зады, эти голые плечи, руки, почти груди» [17. Т. 27. С. 22]. Причем, как отмечает Позднышев, данное обстоятельство известно как опытной кокетке, так и невинной девушке, только первая выстраивает свое поведение осознанно, вторая – бессознательно.

При всех нападках Позднышева на женщин, их сосредоточенности на телесном, следует отметить, что женское поведение рассматривается в социальном ракурсе. Ни одна женщина не рождается кокеткой, таковой она «становится благодаря репрессивным механизмам социальной дискурсии», – замечает Е.Б. Хитрук. «Эти механизмы проводят в осязаемую и видимую реальность изначально трансцендентный ей метафизический принцип насильственной иерархии, заставляющий одних индивидов принимать на себя роль несмысленных, но опасных и мятежных рабов, а других – не менее сложную роль властвующих, но беспрестанно страшящихся потерять свою власть рабовладельцев» [18. С. 92-93]. Позднышев говорит: «Рабство женщины ведь только в том, что люди желают и счита-

ют очень хорошим пользоваться ею как орудием наслаждения. Ну, и вот освобождают женщину, дают ей всякие права, равные мужчине, но продолжают смотреть на нее как на орудие наслаждения, так воспитывают ее и в детстве и общественным мнением. И вот она всё такая же приниженная, развращенная раба, и мужчина всё такой же развращенный рабовладелец» [17. Т. 27. С. 37]. Убивая жену, Позднышев уничтожает то, перед чем испытывает страх, – красоту женщины, ее способность к обольщению. Только когда перед героем предстает мертвое тело жены, он видит в ней человека: «Прежде и больше всего поразило меня ее распухшее и синеющее по отекам лицо, часть носа и под глазом. Это было последствие удара моего локтем, когда она хотела удерживать меня. Красоты не было никакой, а что-то гадкое показалось мне в ней» [17. Т. 27. С. 76]; «Я взглянул на детей, на ее с подтеками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека» [17. Т. 27. С. 77]. Проследим изменения в поведении и мировоззрении Позднышева, а также в его отношении к жене.

Впервые читатель видит героя глазами рассказчика, который обозначает отличительные черты его внешности. Позднышев имеет «преждевременно поседевшие волосы» [17. Т. 27. С. 7], что свидетельствует о пережитом эмоциональном потрясении; он издает «странные звуки», которые похожи «на откашливание или на начатый и оборванный смех» (там же). Эти звуки также подчеркивают психологическое состояние персонажа: рассказчик про себя называет его «нервным господином с блестящими глазами» [17. Т. 27. С. 9]. Блеск в глазах, по Ч. Дарвину, сопровождается противоположные эмоции: «приподнятое настроение, веселость» [4. С. 194]; «гнев, негодование» [4. С. 227] и «любовь, восхищение» [4. С. 272]. Изучая мимику Позднышева, («... глазами, быстро перебежавшими с предмета на предмет»), можно сказать, что он испытывает негодование. Необходимо учесть, что повествователь неоднократно упоминает блестящие глаза Позднышева, значит, его негодование – эмоция не временная, а постоянная. По мнению Р. Густафсона, персонаж Толстого «облекает свою историю в форму путешествия открытия. В конце концов, считает он, ему открылась истина о жизни и о себе» [3. С. 348]. Таким образом, гнев героя направлен на мироустройство в целом и на собственную жизнь в частности.

Позднышев подробно рассказывает свою историю безликому попутчику, который пересказывает ее читателю. Через рассказчика читатель окунается в атмосферу поезда, путешествие в котором приобретает «звуковую окраску» (поезд «свистит», «дребезжит», «погромыхивает»), чем «усиливается символическая нагрузка образа железной дороги» [10. С. 147-148]. Звуковое решение этого образа отсылает к роману «Анна Каренина», «метельному» эпизоду встречи Карениной и Вронского на железнодорожной станции. «Звуки молотка по железу», трепетание «железного оторванного листа» соединяются с «плачевным и мрачным» «густым свистком паровоза», аккомпанируя «страшной буре», которая «рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла станции» [17. Т. 18. С. 108-109]. «Объявленные люди», похожие на «тени», «беспрепятственно» отворяющие и затворяющие большие двери, дополняют странную и страшную картину, придавая ей inferнальный колорит. При этом героиня испытывает «неудержимую радость и оживление», эти эмоции «сияют» на ее лице. «Блеск» глаз Позднышева и «сияние» лица Анны вызваны разными эмоциями, но, учитывая их образную и смысловую связь с железной дорогой, можно предположить, что это явления одного порядка, маркирующие нечто глубинное, inferнальное в природе персонажей, так тесно связанных с железной дорогой и со смертью.

Следует обратить внимание и на то, что передвижение в вагоне поезда провоцирует работу воображения у обоих героев. Эта внутренняя работа имеет выход во вне, который проявляется в невербальном поведении персонажей. «Усиливаясь читать», Анна «перебирает своими маленькими руками гладкий ножичек» [17. Т. 18. С. 107]. Она читает английский роман, испытывая неудержимое желание жить вместо его героев, преодолевая позицию наблюдателя. Жест «перебирать руками <...> находящиеся в руках вещи» является выражением «смущения, робости, неловкости» [1. С. 103]. Так, невербальный сигнал выражает чувства героини, которые она сама еще не осознает. В тот момент, когда Каренина понимает, что испытывает чувство стыда, она крепко сжимает этот ножик в руках. Анализируя свои отношения с Вронским, она проводит ножом по стеклу и прикладывает «его гладкую и холодную поверхность к щеке» [17. Т. 18. С. 107], одновременно смеясь от неожиданно овладевшей ею радости. Нож в руках героини, «разрезающий листы книги-жизни, есть символ внутренней угрозы ее благополучному существованию» [9. С. 23]. Не стоит сбрасывать со счетов и фаллическую символику образа, о котором подробно говорит Р.Ф. Густафсон [3. С. 305-307]. Затем Анна впадает в состояние измененного сознания, чувствуя, что «глаза ее раскрываются больше и больше, что

пальцы на руках и ногах нервно движутся, что внутри что-то давит дыханье» [17. Т. 18. С. 107]. Она пытается опомниться, встает и снимает теплую пелерину, но это не помогает; в итоге Анна видит картины все того же inferнального характера, ей как будто открывается дверь в преисподнюю: «мужик с длинной талией» начинает «грызть что-то в стене», слышится страшный скрип и стук, вагон наполняется «черным облаком», и «красный огонь» слепит глаза». Неожиданно дверь захлопывается: «потом всё закрылось стеной» [17. Т. 18. С. 108]. Об этом выпадении из реального мира в inferнальный как раз и напоминают «беспреданно» отворяющиеся и затворяющиеся людьми «теньями» «большие двери» вагона на станции. Вагон превращается в страшное потустороннее пространство, в которое временами проваливается путешествующий в нем пассажир.

Подобное происходит и с Позднышевым. В силу известной публицистичности «Крейцеровой сонаты» виртуозно исполненное в «Анне Карениной» описание inferно сменяется прямым указанием на «дьявольское» присутствие: «Этот восьмичасовой переезд в вагоне был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь. <...> сев в вагон, я живо представил себя уже приехавшим, <...> я уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать мне разжигающие мою ревность картины, одну за другой и одну циничнее другой <...> Я сгорал от негодования, злости <...> созерцая эти картины, и не мог оторваться от них <...>. Какой-то дьявол, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения» [17. Т. 27. С. 66]; «Да, вот где была казнь! Не в сифилитическую больницу я сводил бы молодого человека, чтобы отбить у него охоту от женщин, но в душу к себе, посмотреть на тех дьяволов, которые раздирали ее!» [17. Т. 27. С. 68]. Заметим, что в этой цитате тоже содержится отсылка к чуждому и страшному пространству, открывшемуся Анне: «...потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то» [17. Т. 18. С. 108]. Очевидная разница в том, что Анна заглядывает в inferно, которое располагается во вне, оно таится в самом вагоне; а Позднышев погружается в ад, который находится в нем самом, в его собственной душе.

Страдания персонажей выражаются и в их внешнем поведении. Если Анна полностью отдается забвению, только единожды пытаясь противиться ему, то Позднышев этого сделать не может, он мечется по вагону, выходя на перрон на каждой станции. Внутреннее родство двух сцен усиливает образ зверя: в видениях Карениной шуба «на ручке» превращается в «зверя», а в «Крейцеровой сонате» зверем становится сам герой: «Я был как зверь (курсив наш – *К.Н., Ю.Ф.*) в клетке: то я вскакивал, подходил к окнам, то, шатаясь, начинал ходить, стараясь подогнать вагон...» [17. Т. 27. С. 66]. Очевидное сходство завершает мотив смерти на рельсах железной дороги. Читателю «Крейцеровой сонаты» уже известен печальный финал жизни Анны, и страдания Позднышева явно отсылают к нему: «Страдания были так сильны, что, я помню, мне пришла мысль, очень понравившаяся мне, выйти на путь, лечь на рельсы под вагон и кончить. Тогда, по крайней мере, не будешь больше колебаться, сомневаться. Одно, что мешало это сделать, была жалость к себе, тотчас же непосредственно за собой вызывавшая ненависть к ней. “Нельзя покончить с собой и оставить ее; надо, чтоб она пострадала хоть сколько-нибудь, хоть поняла бы, что я страдал”, говорил я себе» [17. Т. 27. С. 67]. Анна также жалеет себя и желает причинить страдания Вронскому, однако логика ее размышлений иная: «“Умереть – и он будет раскаиваться, будет жалеть, будет любить, будет страдать за меня”. С остановившейся улыбкой сострадания к себе она сидела на кресле, снимая и надевая кольца с левой руки, живо с разных сторон представляя себе его чувства после ее смерти» [17. Т. 19. С. 324]. На символику жеста снятия / спадения кольца в романе обращает внимание А.В. Лебедева: Анна «снимает со своей руки кольцо, как бы высвобождаясь от уз брака» в тот момент, когда состоится следующий диалог с Кити: «– Вы поедете на этот бал? <...> – Я думаю, что нельзя будет не ехать» [17. Т. 18. С. 78]. Исследователем отмечено, что «подобный концептуальный символический жест – снятие / спадение кольца с руки с той же семантикой – расторжения семьи / брака отмечен и в сюжетной линии Долли / Стива. При изображении же семейной жизни Кити с Левиным, наоборот, появляется подробность, что она надевает кольца» [6. С. 167]. В рассматриваемом нами эпизоде знаменательно то, что Каренина снимает и надевает кольца с левой руки. Как известно, у православных христиан обручальное кольцо принято носить на правой руке. Правая рука традиционно наделяется положительной семантикой, ассоциируется с правильным поведением, именно она используется в ритуалах благословения и клятвы. Левая рука противопоставляется правой, соответственно сопоставляется с ложным образом действий, обманом и двойственностью. Здесь Анна уже решает вопрос о разрыве с любовником и, более того, – с жизнью. Однако в ее душе не только жалость к себе и мечты о страданиях Вронского, Каренина вспоминает и о муже с сыном: «И стыд и позор Алексея Александровича, и Сережи, и мой

ужасный стыд – всё спасается смертью» [17. Т. 19. С. 324]. Разница между Анной и Позднышевым очевидна: Каренина отреклась от себя, чего не смог сделать герой «Крейцеровой сонаты», несмотря на внешне демонстрируемое самоосуждение, внутренне страдающий самому себе.

Анализ этих симметричных эпизодов позволяет сделать важные заключения, выявляющие диалектику мысли Толстого: Анна, достаточно близкая к любимым писателем героям «саморазвития и самооценки» [7. С. 387], движима неверным посылом и замкнута в вагоне поезда, делает шаг в направлении inferно, что и ведет ее к гибели; Позднышев же не входит в число симпатичных писателю героев, ад уже царит в его душе, развращенной в юности, шаг за шагом он глубже и глубже погружается в этот хаос, означенный полным смещением нравственных ориентиров. Анна убивает себя, ясно осознавая свое собственное отпадение от нравственных норм, герой «Крейцеровой сонаты» убивает другого человека, продолжая жалеть самого себя. Об этом свидетельствует и невербальное поведение персонажей: нож в руках Анны, в итоге охлаждающей сталью приложенный к ее щеке, и паническое метание Позднышева по вагону поезда – той клетке, которой является его собственная душа. В итоге вагон в «Анне Карениной» – воплощение inferнального внешнего пространства, в «Крейцеровой сонате» – пространства внутреннего, темных, звериных уголков души героя.

Вернемся к «Крейцеровой сонате», в которой рассказчик не только передает услышанную историю слово в слово, но и добавляет свои наблюдения за невербальными сигналами героя, что для нас наиболее ценно. Благодаря этому, повесть имеет такую особенность, как «...громкое звучание человеческого голоса. Характеристика речи героев, и прежде всего самого Позднышева, отличается эмоциональной силой звучания» [12. С. 23]. Например, когда Позднышев говорит об обманутых невинных девушках, рассказчик замечает: «...он становился всё возбужденнее и возбужденнее. Голос его становился всё более и более певучим и выразительным. Он беспрестанно менял позы, то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его странно изменялось в той полутьме, в которой мы сидели» [17. Т. 27. С. 20]. Это замечание помогает понять, насколько важно и волнительно для Позднышева то, о чем он говорит. Таким образом, мы можем проследить не только эволюцию мировоззрения героя в течение жизни за счет его рассказа, но и изменение эмоционального состояния во время этого рассказа. Позднышев вспоминает, что он, как и все, попался на локоны и джерси: «В один вечер <...> я сидел рядом с ней и любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси, и ее локонами, я вдруг решил, что это она. Мне показалось в этот вечер, что она понимает всё, всё, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи. В сущности же было только то, что джерси было ей особенно к лицу, также и локоны, и что после проведенного в близости с нею дня захотелось еще большей близости» [17. Т. 27. С. 21]. Здесь герой предстает в роли жертвы, которую завлекли и поймали, женщина же предстает соблазнительницей. Неожиданно на этой же странице они меняются местами: Позднышев снова возвращается к теме обманутых невинных девушек. К ним он относит и свою жену, в следствие чего соблазнителем / развратником получается уже он, мужчина, а женщина – жертвой. Герой упоминает, как он показал своей невесте дневник, из которого она узнала о его распутной жизни: «Помню ее ужас, отчаяние и растерянность, когда она узнала и поняла. Я видел, что она хотела бросить меня тогда. И отчего она не бросила! // Он издал свой звук, помолчал и отпил еще глоток чаю. // – Нет, впрочем так лучше, так лучше! – вскрикнул он. – Поделом мне!» [17. Т. 27. С. 22]. «Позднышев – одновременно мучитель и жертва. Это расцепленное ощущение собственного “я” окрашивает его видение мира. Все кажутся ему одновременно угнетателями и угнетаемыми. <...> Позднышев с невероятной скоростью переходит от одного представления о самом себе к другому, и логика его монологов подчинена расколотому видению мира, в котором все порочно и все оправдано» [3. С. 349].

В повести появляется противопоставление зверь / демон – ангел, относящееся как к женским образам, так и к мужским. «“Темная сторона” человеческой природы открыто именуется “зверем” не только в “Крейцеровой сонате” – для философских и религиозных произведений Толстого это устойчивая метафора. Одновременно с “Крейцеровой сонатой” писатель работает над трактатом “О жизни”, где ведется речь о “животной природе” человека и его “разумном сознании”. Мысль о полусной структуре человека еще более обнажается в трактате “Христианское учение”» [11. С. 101-102], где и задается эта эмблематическая оппозиция зверь / ангел: «с одной стороны, человек есть животное и не может перестать быть животным, пока он живет в теле, с другой стороны, он есть духовное существо, отрицающее все животные требования человека. <...> Человек хочет быть зверем или ангелом, но не может быть ни тем, ни другим. <...> Он ни зверь, ни ангел, но ангел (курсив наш – К.Н., Ю.Ф.), рождающийся из животного. Все наше пребывание в этом мире есть не что иное, как это рождение» [17. Т. 39. С. 123].

В «Крейцеровой сонате» Позднышев говорит о себе: «Да, свинья я был ужасная и вообразал себе, что я ангел» [17. Т. 27. С. 27]. Это противопоставление задано далеко не случайно: «...дело здесь не только в умалении духовного начала в человеке через низведение его на уровень нечистоплотного животного», «обращает на себя внимание демонический, бесовский характер символа», связанный со враждебной человеку стихией пола. [11. С. 100]. Необыкновенная плодовитость поставила свинью в представления древних славян в близкую связь «с творческими силами весенней природы» [2. С. 170], но в христианской культуре она же сыграла с ней злую шутку, из символа плодовитости, процветания и удачи превратив в символ нечистоты и бесовства. В повести «свиное» равно «обезьяньему», в христианской традиции наделенному подобными коннотациями. Обращает на себя внимание и еще одна деталь: свинья – животное, поневоле обитающее в замкнутом пространстве, на что неоднократно обращает внимание Толстой – в Дневнике от 12 октября 1905 года, в «Пути жизни» в разделе «Вредные последствия богатства», где возникает параллель между людьми и животными: «Люди, не работая, то есть не исполняя один из законов жизни всех людей, не могут не шалеть. С ними делается то же, что с перекормленными домашними животными: лошадьми, собаками, свиньями. Они прыгают, дерутся, носятся с места на место, сами не зная зачем» [17. Т. 45. С. 153]. Для нас здесь важно поведенческое выражение внутреннего состояния животных и людей, запертых в замкнутом пространстве. Вспомним Позднышева в вагоне – метафоре его души: «я был как зверь в клетке». Замкнутое пространство заставляло его бесцельно метаться в поисках выхода. Вспомним сравнение жены Позднышева с лошадью: «Она была как застоявшаяся в стойле лошадь», и она безысходно замкнута в самой себе, что обращает ее к новому человеку – Трухачевскому. Игра на фортепиано также выполняет роль метания животного в стойле или хлеву. Действие повести сосредоточено в замкнутом пространстве – квартире Позднышева, вагоне поезда. В комнате происходит и сам акт убийства. Герой постоянно испытывает потребность «действовать», как-то проявлять себя во вне. В итоге он «дерется», «носятся с места на место, сам не зная зачем», как «перекормленное домашнее животное». Таким образом, «Крейцера соната» не столько проясняет взгляды автора на половую любовь, сколько обличает жизнь людей дворянского круга: «В повести не решается вопрос о том, что такое любовь и есть ли она вообще, в ней говорится о том, что жизнь привилегированной части общества превратилась в “дом терпимости” из-за отсутствия реального дела и необходимости обеспечивать существование свои трудом» [8. С. 16]. Это подтверждает анализ символической и метафорической составляющих повести, подкрепленный семиотикой невербального поведения персонажей.

С темой «свиного» и «обезьяньего» увязывается и вопрос чистоты. Если среди девушек существуют примеры ангельской чистоты, то среди мужчин их нет. Чистота мужчин иллюзорна: все знают об их распутстве до брака, но закрывают на это глаза. Сами же мужчины, несмотря на свой образ жизни, ищут себе жену именно среди невинных девушек. Как рассказывает Позднышев, «я гваздался в гное разврата и вместе с тем разглядывал девушек, по своей чистоте достойных меня. Многих я забраковывал именно потому, что они были недостаточно чисты для меня» [17. Т. 27. С. 20]. Чистоту же свою он видел в том, что женился не из корысти и что не собирался изменять жене, тогда как многие мужчины уже заранее планируют продолжать жить в многоженстве.

Мотив звериного связан в повести с инверсией, как и в «Холстомере». Звериное, проявляющееся в человеке, наделено негативными коннотациями: половая распущенность, желание жизни для себя, стремление к получению удовольствий. Животным же, к которым, в отличие от людей, не предъявляется никаких требований, приписывается разумное начало. Эта тенденция характерна для творчества Л. Толстого в целом, но особенно ярко она заявляет о себе в «Крейцеровой сонате» и религиозно-философских трудах писателя. По наблюдению К.А. Нагиной, «писатель следует определенной схеме: природа живет по неизменным законам, то, что происходит в ней, не может быть никем оспорено. <...> Человек – тоже часть природы, как и животное, но наделенное духовностью и разумом. Следовательно, в бытии человека изначально заложена возможность разумного существования, и, если он не станет ее использовать, не найдет своего призвания..., жизнь его превратится в истинное сумасшествие» [10. С. 91].

Позднышев постоянно сравнивает людей и животных. Так, «время жениховства» он вспоминает с чувством стыда, потому что им с невестой было не о чем говорить: «Ведь если бы мы были животные, то так бы и знали, что говорить нам не полагается; а тут, напротив, говорить надо и нечего, потому что занимает не то, что разрешается разговорами» [17. Т. 27. С. 27]. Медовый месяц оказался еще хуже: «Всё время было гадко, стыдно и скучно» [17. Т. 27. С. 31]. Во время медового месяца начинаются ссо-

ры, которые порождают «ядовитую злобу» друг к другу. Сначала толстовского героя эта взаимная ненависть только поражает и пугает, но спустя время он понимает, что это «протест человеческой природы против животного, которое подавляло ее», а также «...ненависть взаимная сообщников преступления <...> Как же не преступление, когда она, бедная, забеременела в первый же месяц, а наша свиная связь продолжалась? – Вы думаете, что я отступаю от рассказа? Нисколько! Это я всё рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! думают, что я убил её тогда, ножом, 5 октября. Я не тогда убил её, а гораздо раньше» [17. Т. 27. С. 34]. Так, в сознании Позднышева продолжение половой жизни во время беременности и кормления детей приравнивается к убийству женщины.

Тема близости как убийства появляется уже в «Анне Карениной»: «...это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он [Вронский] стоял над нею [Анной] и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем. <...> Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни» [17. Т. 18. С. 157-158]. В период написания «Анны Карениной» Толстой противопоставлял семейную любовь и любовь эгоистическую, личную. В рамках данной идеи связь Анны с Вронским преступна, и смерть героини – следствие этой связи, своего рода «убийства».

В «Крейцеровой сонате» параллели продолжают; животные, в отличие от человека, подчиняются законам природы, соитие необходимо им только для деторождения: «Ведь вы заметьте, животные сходятся только тогда, когда могут производить потомство, а поганый царь природы – всегда, только бы приятно. И мало того, возводит это обезьянье занятие в перл создания, в любовь» [17. Т. 27. С. 36]. Человек пошел еще дальше: нашел способ отказаться от деторождения. По мнению Позднышева, вина за это на плечах докторов, поэтому рассказчик отмечает «особенно злое выражение голоса» [17. Т. 27. С. 39] Позднышева при каждом упоминании о докторях. Как объясняет герой, они погубили его жизнь. «Животное чувство» в разных ипостасях приводило их с женой и к периодам взаимной злобы, и к периодам «животной страстности». Совместная жизнь была напряжена настолько, что любого малейшего повода было достаточно для начала очередного кризиса. Однако супруги старались не замечать существующего положения дел, вводя себя в состояние опьянения: «Она старалась забыться напряженными, всегда поспешными занятиями хозяйством, обстановкой, нарядами своими и детей, учением, здоровьем детей. У меня же было свое пьянство — пьянство службы, охоты, карт» [17. Т. 27. С. 45]. Когда врачи запрещают жене рожать, «животное чувство» в полной мере овладевает супругами. Жена начинает искать любви, а чувства мужа отравлены злобой, Позднышева охватывает ревность. Следует отметить, что спустя время он сам осознает, что ревность – лишь повод, «Позднышев сам возбуждает в себе это чувство и одновременно сам подталкивает жену к измене, создает улики для подозрений. Подлинная же причина убийства не измена, которой, похоже, и вовсе не было, а скопившаяся и восставшая в нем ненависть к жене, к себе, к воплощенному в них, в их отношениях “всему строю жизни”, при котором животное начало подавляет в людях их высшую человеческую природу» [14. С. 125].

Однако своей вины в сложившейся критической ситуации Позднышев не видит. Он усматривает в этом силу рока: «...какая-то странная, роковая сила влекла меня к тому, чтобы не оттолкнуть его [Трухачевского], не удалить, а, напротив, приблизить» [17. Т. 27. С. 53]. Он мог бы просто не знакомить Трухачевского с женой, но он делает это и, более того, специально начинает разговор о музыке. Позднышев замечает, что с первой же встречи с музыкантом у жены «особенно заблестели глаза» [17. Т. 27. С. 53]. Здесь можно говорить о третьем значении этого мимического знака – «любовь, восхищение».

Зверь, живущий и в жене Позднышева, и в Трухачевском объединяет их на невербальном уровне: «... между ним и ею тотчас же установился как бы электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и улыбок. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался» [Т. 27. С. 53]. То же самое отмечает Кити в поведении Анны и Вронского на балу: «Она видела, что они чувствовали себя наедине в этой полной зале <...> Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен» [17. Т. 18. С. 88-89]. Позднышев отчетливо помнит момент прощания с гостем при первой встрече: «Он [Трухачевский] встал, чтоб уезжать, и, улыбаясь, со шляпой на подрагивающей ляжке стоял, глядя то на нее, то на меня, как бы ожидая, что мы сделаем. Помню я эту минуту именно потому, что в эту минуту я мог не позвать его, и тогда ничего бы не было. Но я взглянул на него, на нее. “И не думай, чтоб я ревновал тебя, мысленно сказал я ей, – или чтоб я боялся тебя”, мысленно сказал я ему и пригласил его привозить как-нибудь вечером скрипку, чтобы играть с женой» [17. Т. 27. С. 53-54]. Из этой сцены ясно, что то, что Позднышев называл «какой-то силой, роком» на

самом деле в большей степени была его гордость. Главный герой с самого начал не может вести себя естественно в отношениях с Трухачевским. Он старается быть с музыкантом особенно учтивым и любезным, в то время как на самом деле испытывает к нему неприязнь и ревность. Так как его собственное поведение лживо, то и в поведении Трухачевского, и своей супруги он тоже ищет чего-то особенного, придавая значение каждому невербальному сигналу. В описании жестов или мимических знаков музыканта и жены часто фигурирует слово «казалось». Например, в сцене первой совместной игры читаем: «Жена казалась (курсив наш – *К.Н., Ю.Ф.*) заинтересованной только одной музыкой и была очень проста и естественна» [17. Т. 27. С. 54]; или, когда Позднышев неожиданно застаёт Трухачевского у себя дома, тот пожимает ему руку с улыбкой, которая «прямо казалась насмешливой» [17. Т. 27. С. 56].

После описанного случая Позднышев сам начинает ссору с женой. Он чувствует в себе злобу (=зверя), ему «в первый раз захотелось физически выразить эту злобу» [17. Т. 27. С. 58], герой сознательно разжигает ее в себе: «Дав ход своему бешенству, я упивался им, и мне хотелось еще что-нибудь сделать необыкновенное, показывающее высшую степень этого моего бешенства. Мне страшно хотелось бить, убить ее, но я знал, что этого нельзя, и потому, чтобы всё-таки дать ход своему бешенству, схватил со стола пресс-папье, еще раз прокричав: “уйди!”, швырнул его оземь мимо нее. Я очень хорошо целил мимо. Тогда она пошла из комнаты, но остановилась в дверях. И тут же, пока еще она видела (я сделал это для того, чтобы она видела), я стал брать со стола вещи, подсвечники, чернильницу, и бросать оземь их, продолжая кричать: // Уйди! убирайся! Я не отвечаю за себя!» [17. Т. 27. С. 59]. Речь идет о вполне традиционной для творчества Толстого ситуации пробуждения зверя в человеке. «“Стихийно-животное” лицо, как замечает К.А. Нагина, “выглядывает” из разных толстовских героев в моменты эмоциональных взрывов» [11. С. 99]. Эта ситуация также вписывается в ряд сцен, происходящих в замкнутом пространстве, которое является визуальной проекцией души героя, раздираемой «дьяволами» [17. Т. 27. С. 68], в которой, как в клетке, заперт он сам.

Интересно, что в черновиках к роману «Анна Каренина» есть похожий эпизод. Алексей Александрович чувствует зверя в себе, но, в отличие от Позднышева, старается скрыть его. Это тот случай, когда, «... по выражению Толстого, “раздвигается душевный механизм” и все направлено не на обнаружение истины, а на сокрытие ее. Выражение лица Каренина, поразившее Анну своей мертвенностью, было вызвано деятельностью этого механизма» [16. С. 267]: «...Алексей Александрович испытывал странное для него самого животное чувство: жилистые руки его невольно сжимались, зубы стискивались, и у него было одно страстное желание – бить ее – ее, так унизившую его, так жестоко оскорбившую, бить ее по лицу, по щекам, выдрать своими руками эти выющиеся везде наглые черные волосы. От этого он не смотрел на нее и не шевелился. // Он все силы души напрягал на то, чтобы остановить в себе жизнь; ибо он знал, что всякое выражение жизни будет животное и гадкое» [17. Т. 20. С. 270].

Позднышев полностью дает волю зверю в своей душе, когда им овладевает приступ ревности. Находясь в отъезде по делам, он получает от жены письмо, тон которого ему кажется натянутым. Даже в письменной речи он ищет фальшивые ноты и интонации. Тогда он начинает вспоминать детали вечера, на котором его жена с Трухачевским играли «Крейцерову сонату» Бетховена: «Помню, как она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с покрасневшегося лица, когда я подошел к фортепиано. Они уже тогда избегали смотреть друг на друга, и только за ужином, когда он наливал ей воды, они взглянули друг на друга и чуть улыбнулись» [17. Т. 27. С. 64]. После этого как раз и следует возвращение домой в поезде. Здесь следует вспомнить, что вагонной клаустрофобии противопоставляется путешествие на лошадях, во время которого герой чувствует себя совсем иначе: «В тарантасе ехать было хорошо. Когда рассвело и я поехал, мне стало легче. Глядя на лошадей, на поля, на встречных, забывал, куда я еду <...> я ехал и наслаждался» [17. Т. 27. С. 65]. Это еще раз подтверждает мысль о том, что замкнутые пространства в повести служат метафорическим воплощением того духовного ада, в который погружен герой и из которого напряженно ищет выхода. Позднышев срочно приезжает домой, где, как он и ожидал, находится Трухачевский. Когда ему об этом сообщает лакей, следуют первые эмоциональные реакции – трясущиеся челюсти и желание заплакать: герой испытывает эмоциональное потрясение, страх за свою семью. Однако же потом он чувствует радость, потому что теперь может полностью отдаться злобе: «И я дал волю моей злобе – я сделался зверем, злым и хитрым зверем» [17. Т. 27. С. 69].

Позднышев дает Егору задание, чтобы отправить его из дома, после чего разувается и берет дамасский клинок. Следует отметить, что носки герой снимает еще в поезде, по дороге в Москву. На «язык ног» обращает внимание и В. Порудоминский, замечая, что «описание, портрет, – нет, больше, образ – у Толстого нередко (чаще, чем представляется) начинается с характеристики ног, их вида,

движений, особенностей походки, даже обуви, строится на этих характеристиках, подтверждается ими» [15. С. 264]. Часто у Толстого обнажение ног связано с мотивом стыда, нарушения запретов, являясь знаком экстраординарности описываемой ситуации, как в случае с Позднышевым. По утверждению Переверзевой, «обнажение ног, обостренное внимание ко всему, что связано с ними (обувь, одежда), характерно у позднего Л.Н. Толстого для героев в минуты катастроф» [13. С. 87].

Пытаясь расправиться с любовниками, особое внимание Позднышев уделяет их мимике и жестам. Он пытается понять, что означают эти невербальные сигналы. Когда Василий неожиданно вошел в комнату, на лице Трухачевского было выражение ужаса, а на лице жены помимо ужаса «...было и другое. Если бы оно было одно, может быть, не случилось бы того, что случилось; но в выражении ее лица было, по крайней мере показалось мне (курсив наш. – *К.Н., Ю.Ф.*) в первое мгновение, было еще огорчение, недовольство тем, что нарушили ее увлечение любовью и ее счастье с ним» [17. Т. 27. С. 72]. Когда Позднышев кинулся к музыканту, тот «вдруг побледнел, как полотно, до губ, глаза сверкнули как-то особенно, и <...> он шмыгнул под фортепиано, в дверь» [17. Т. 27. С. 72-73]. Позднышев не только пристально следит за поведением его жертв, но и думает о том, как выглядит он сам: «Я хотел бежать за ним, но вспомнил, что было бы смешно бежать в чулках за любовником своей жены, а я не хотел быть смешон, а хотел быть страшен» [17. Т. 27. С. 73]. Тогда всю свою злобу он концентрирует на жене.

В орудии убийства – дамасском клинке – Э. Шорэ усматривает фаллический символ: «Едва ли можно не заметить при чтении, что описание сцены убийства во всей ее образности вызывает ассоциации со сценой дефлорирования: при надлении девушки сексуальностью в момент полового акта вымышленная идеализация женщины словно бы уничтожается, разрушается» [20. С. 201]. В тот момент, когда клинок вонзается в тело женщины, разрушается то, чего боится мужчина – женская красота, которая пробуждает в нем чувственность. На самом же деле это страх перед самим собой, перед зверем, который живет внутри и которого приходится сдерживать. Здесь актуальны строчки, которые С. Цвейг писал о Толстом: «...этот самый страх, монашеский, сверххристианский, насильно отводящий в сторону глаза, отчаянный страх перед "женщиной", перед соблазнительницей – в действительности же перед собственными и, очевидно, непомерными желаниями. // Это чувствуется повсюду и везде: ничто не внушает Толстому такого страха, как он сам, как его собственная медвежья сила» [19. С. 226].

Спустя время Позднышев убежден, что «знает» нечто такое о своей жизни и общем укладе жизни вообще, чего другие не знают. «На самом деле его жизнь – это драма поражения, нанесенная самому себе, но он представляет ее как историю угнетения. Так как Позднышев не может взять на себя ответственность за свои действия, он должен прятаться от своей совести в опьянении. Рассказывая свою историю, он безостановочно курит и пьет крепчайший чай (“как пиво”)» [3. С. 349]. По мере того, как Позднышев рассказывает о своем «знании», он становится все пьянее и пьянее. Его «странные звуки» все больше становятся похожи на рыдания, особенно в те моменты, когда он осознает свою вину, в финале же они трансформируются в троекратный крик «У! у! у!», «близкий крикам Ивана Ильича» [10. С. 147], вероятно, являющийся для Толстого выражением ужаса и безысходного отчаяния перед надвигающейся тьмой. После этого крика рассказчик отмечает: «Мы долго сидели молча. Он всхлипывал и трясся молча передо мной» [17. Т. 27. С. 78]. Вдохновения и дрожь – последствия перенесенного ужаса: рассказывая об убийстве, Позднышев снова переживает все его подробности. «Рассказ заканчивается его последней просьбой о прощении, обращенной к рассказчику, но неясно, за что он просит прощения – за убийство или за рассказ об убийстве» [3. С. 350]. Таким образом, герой «знает» нечто о жизни, но что делать с этим знанием и с тем, к чему оно привело, – он еще не понимает. Повествователь сходит с поезда, а Позднышев остается и, вероятно, будет рассказывать свою историю попутчикам вновь и вновь, снова будет курить и пить крепкий чай, «чтобы не сознавать всю бедственность своего положения» (там же).

Таким образом, Позднышев предпринимает попытку усмирить звериное начало в собственной душе. Так как этот зверь проецируется на образ желаемой женщины, появляется необходимость укротить саму эту женщину. Только после совершения убийства он осознает, что выбрал не тот путь. Так, «герой Толстого словно переживает коллективный психоз извращенного общества; он воображает себя стоящим вне этого общества, но все же является связанным с ним в более значительной степени, чем он способен это осознать в своем гневе. С помощью убийства жены и воображаемого принесения ее в жертву инсценируется акт желанного самоисцеления» [20. С. 202-203]. Однако цель не достигнута: не случайно свою историю Позднышев рассказывает в вагоне – метафорическом воплощении пространства души, в котором в поисках выхода мечется его «я», по-прежнему «раздираемое» «дьяволами».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акишина А.А. Жесты и мимика в русской речи. М., 1991. 144 с.
2. Афанасьев А.Н. Древо жизни. М., 1982. 464 с.
3. Густафсон Р.Ф. Обитатель и чужак. Теология и художественное творчество Л. Толстого. СПб., 2003. 480 с.
4. Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. СПб., 2001. 384 с.
5. Жданов В.А. Любовь в жизни Льва Толстого. М., 2005. 448 с.
6. Лебедева А.В. Невербально-пластический аспект в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Иваново, 2011. 255 с.
7. Лотман Ю.М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю.М. и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 380-394.
8. Нагина К.А. Из bestiaria русской литературы: человек и свинья в творчестве Л.Н. Толстого // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2016. Т. 26, Вып. 3. С. 12-18.
9. Нагина К.А. Метельные пространства русской литературы (XIX – начало XX в.). Воронеж, 2011. 129 с.
10. Нагина К.А. Образно-смысловая оппозиция «жизнь»–«смерть» в произведениях Л.Н. Толстого 1880-х годов: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Воронеж, 1998. 213 с.
11. Нагина К.А. «Я сделался зверем...» (Об одном мотиве Толстовской прозы) // Филологические записки. Воронеж, 2003. № 20. С. 96-105.
12. Переверзева Н.А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Серия филология. СПб., 2008. № 2 (12). С. 22-33.
13. Переверзева Н.А. Художественная функция символа и «контекст прошлого» в повести Л.Н. Толстого «Отец Сергей» // Вестник ТГУ. Серия: гуманитарные науки. 2008. № 10. С. 83-92.
14. Порудоминский В. Если буду жив. СПб., 2011. 350 с.
15. Порудоминский В. О Толстом. СПб., 2010. 413 с.
16. Сливицкая О. «Истина в движении»: О человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009. 443 с.
17. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., Л., 1928-1958. Ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
18. Хитрук Е.Б. Власть женщин: культурные концепты «мизогиния» и «гинофобия» в классическом философском дискурсе // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 393. С. 92-98.
19. Цвейг С. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой. Ростов-на-Дону, 1997. 352 с.
20. Шорэ Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л. Н. Толстого и С. А. Толстой // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования. М., 1999. С. 193-211.

Поступила в редакцию 18.01.17

K.A. Nagina, Yu.V. Fomina

BODY LANGUAGE IN THE GENDER DISCOURSE OF L.N. TOLSTOY'S "KREUTZER SONATA"

The subject of research in the article is the distribution of roles in gender relations in later works of Leo Tolstoy. The central place is occupied by the analysis of bodily incarnation of emotional and spiritual life of the protagonist of the novel "Kreutzer Sonata" Vasily Pozdnyshev, supported by various animalistic metaphors. The fight between human and animal in the hero's soul is reflected by non-verbal behavior of the character, determining it. Inversion is in the foreground: human is transformed into animal which is marked by negative connotations, while animal is acting as natural and becomes a symbol of reason. Particular importance in the given aspect is attained by Pozdnyshev's behavior in a train, correlated with symmetrical scenes in the novel "Anna Karenina", with similar symbols (railway sounds, the image of the animal / devil). In this case, the comparative analysis allows to clarify the author's position.

Keywords: L. Tolstoy, semantics of a gesture, gender dimension, animalistic metaphor, "Kreutzer Sonata".

Нагина Ксения Алексеевна,
доктор филологических наук, профессор
E-mail: kafruslit@gmail.com

Фомина Юлия Валерьевна, аспирант
E-mail: y.v.fomina@yandex.ru

Воронежский государственный университет
394000, Россия, г. Воронеж, пл. Ленина, 10

Nagina K.A.,
Doctor of Philology, Professor
E-mail: kafruslit@gmail.com
Fomina Yu.V., postgraduate student
E-mail: y.v.fomina@yandex.ru

Voronezh State University
Lenina sq., 10, Voronezh, Russia, 394000