

ПОЭТИКА «АННЫ КАРЕНИНОЙ»

(СИСТЕМА НЕОДНОЗНАЧНЫХ МОТИВОВ)

В пятой части «Анны Карениной» Толстой говорит о работе художника Михайлова. Слова о «технике», обычно разумеющие «механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания», для Михайлова лишены смысла; собственные творческие усилия он понимает как «вылушивание» открытого его взгляду предмета от скрывающих этот предмет «покровов»: «Во всем, что он писал и написал, он видел режущие ему глаза недостатки, происходившие от неосторожности, с которою он снимал покровы... И почти на всех фигурах и лицах он видел еще остатки не вполне снятых покровов, портившие картину».¹ Последнее замечание относится к произведению на сюжет «увещания Пилатом» (Евангелие от Матфея, гл. 27). «Нога Христа в ракурсе все-таки была не то. Он взял палитру и принялся работать. Исправляя ногу, он беспрестанно всматривался в фигуру Иоанна на заднем плане... Окончив ногу, он хотел взяться за эту фигуру» (т. 19, с. 44).

Характер работы художника — ключ, открывающий основные принципы поэтики романа, указанные автором в самом тексте.² Толстой выделяет два момента. Один — снятие «покровов» с предмета (явления), в истинных своих очертаниях видимого лишь вдумчивому взгляду творца. Другой — подчеркнутая соотнесенность всех элементов произведения искусства, благодаря которой нога Христа оказывается связанной с фигурой Иоанна на заднем плане.

Гости художника Михайлова (Голенищев, Анна, Вронский) обращают внимание на различные фрагменты картины. Каждому из судей по необходимости открывается частная правда — возможное соображение, не способное, однако, передать «важнейшее», поскольку оно не в отдельных деталях переднего или заднего планов, но в их «сцеплении».³ Сводя замечания Голенищева и Анны, Михайлов думает: «Это было опять одно из того миллиона верных соображений, которые можно было найти в его картине и в фигуре Христа. Она сказала, что ему жалко Пилата. В выражении Христа должно быть и выражение жалости... Разумеется, есть выражение чиновника в Пилате и жалости в Христе, так как один олицетворение плотской, другой духовной жизни. Все это и многое другое промелькнуло в мысли Михайлова» (т. 19, с. 41). То, что Михайлов думает о лицах переднего плана, хотя и шире замечаний его критиков, не выражает, однако, всего содержания картины: «фигуры прислужников Пилата и вглядывавшееся в то, что происходило, лицо Иоанна» (т. 19, с. 40) опущены в соображении художника о Христе и Пилате.

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., юбилейное издание, т. 19. М., 1935, с. 42. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

² О важнейшем значении глав, посвященных знакомству Голенищева, Вронского и Анны с художником Михайловым, см.: Куприянова Е. Н. Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина». — Русская литература, 1960, № 3, с. 124—128.

³ См. письмо Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 года (т. 62, с. 268—269).

О каких бы «сцеплениях» внутри художественного текста ни шла речь, их осмысление не может начаться без выяснения соотносящихся деталей — отдельных мотивов и их комплексов. Задача настоящей статьи заключается в анализе таких «сцеплений», природу которых позволительно было бы назвать символической, если бы составляющие их мотивы каждый раз без оговорок могли выдержать бремя подобного обозначения.⁴ Ведь если фигура Иоанна и несла символический смысл, то вряд ли справедливо было бы сказать то же самое о соотносенной с ней ноге Христа. Элементы, входящие в одну и ту же цепь, хотя и однородны, не обязательно равноценны.

Вернемся к суждениям героев об «увещании Пилатом». В отличие от Вронского, который, считая себя причастным искусству, говорит лишь о «технике» в обрисовке фигур на заднем плане (т. 19, с. 42), Анна замечает «центр картины» — «выражение Христа», которое «ей больше всего понравилось». Она разглядела в нем сострадание («Видно, что ему жалко Пилата») — то чувство, в котором нуждается она сама (т. 19, с. 41).

Как замечание Анны о Христе, суждение Голенищева о Пилате не случайно. Товарищ Вронского по Пажескому корпусу, в котором он был «первым учеником», Голенищев отказался от блестящей служебной карьеры в силу глубокого презрения к деятельности этого рода (т. 19, с. 26, 29). Он говорит: «...меня необыкновенно поражает фигура Пилата. Так понимаешь этого человека, доброго, славного малого, но чиновника до глубины души, который не ведает, что творит» (т. 19, с. 40—41).

Определение «добрый, славный малый», буквально или несколько видоизменяясь, повторяется в тексте романа по отношению к разным героям. Стива говорит Левину о Вронском: «...очень милый, добрый малый» (т. 18, с. 43); Анне о Вронском: «Не правда ли, славный малый» (т. 18, с. 70); Вронскому о Левине: «Он славный малый» (т. 18, с. 64); о Каренине: «Да, он... славный человек... славный человек» (т. 18, с. 63); позднее самому Каренину: «Я знаю тебя за отличного, справедливого человека, знаю Анну... за прекрасную, отличную женщину» (т. 18, с. 399); о Васеньке Весловском: «...отличнейший малый» (т. 19, с. 142) и т. д. Мнение Стивы заслуживает особого внимания; этот герой лишен в суждениях о людях каких бы то ни было пристрастий: он не испытывает к ним ни зависти, ни вражды, которые могли бы вызвать отрицательный отзыв (см. т. 18, с. 17), и в то же время он достаточно равнодушен ко всем, чтобы, хваля, предпочитать одного другому. Если у Стивы и есть повод зависть оценки (см. т. 18, с. 17—18), то другие персонажи (или он сам по ходу рассказа) вносят в них единообразное уточнение, заменяя превосходную степень («отличный», «отличнейший») положительной («милый», «добрый», «славный» и т. д.). Например, мнение Стивы о Весловском в спокойную минуту повторяет Левин: «Васенька был действительно славный малый, простой, добродушный и очень веселый» (т. 19, с. 151; ср.: с. 163). Напомним, что этот «славный малый», приехав к Левину погостить, кокетничал в его доме с его женой, съел его завтрак, загнал его лошадь и едва не убил хозяина. Но в конце концов он не хуже прочих. Характеристика «добрый, славный малый», повторяющаяся по отношению к разным персо-

⁴ О значении символики в «Анне Карениной» см., например: Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974, с. 185—190; Куприянова Е. Н. 1) Выражение эстетических воззрений и нравственных исканий Л. Толстого в романе «Анна Каренина», с. 133—136; 2) «Анна Каренина» Льва Толстого. — В кн.: История русского романа в двух томах, т. 2. М.—Л., 1964, с. 347—348 и др. Предложенная Е. Н. Куприяновой трактовка «духа» и «плоти» — важнейших понятий в тексте «Анны Карениной» — наиболее близка тому, о чем далее мы будем говорить, соотносясь с иной системой доказательств.

нажам, должна быть распространена на всех. Это тот «покров», который на обычный (не слишком пристальный от любви или ненависти) взгляд окутывает их, скрывая индивидуальные очертания фигур и оставаясь довольно безразличным к их реальным достоинствам.

Однако данная Пилату, эта характеристика вносит «поправку» в благожелательно-равнодушное суждение героев друг о друге: Пилат, будучи «добрым, славным малым», «не ведает, что творит». Ради этого продолжения слова, сказанные в романе о многих, повторены в суждении о Пилате, ибо то, что относится к одному (евангельская цитата), в этой ситуации относится также и к прочим. Заметим, что фраза, заимствованная Голенищевым из Евангелия, в источнике не связана именно с Пилатом: «Отче, отпусти им: не ведают бо, что творят» (Евангелие от Луки, гл. 23, ст. 34). Герои романа — «добрые», «славные» люди, но только такие, которые «не ведают, что творят», или: они «не ведают, что творят» и только поэтом — «добрые», «славные» люди.

Смысл дела, творимого Пилатом и теми, чью волю он исполняет, заключается в осуждении и убийстве того, кто был «олицетворением... духовной жизни» и воплощением «любви». Последнее обстоятельство в картине Михайлова подчеркнуто фигурой Иоанна, любимого ученика Христа, согласно традиции — автора четвертого Евангелия. Надо сказать, что в 27-й главе Евангелия от Матфея, на тему которой пишет художник, Иоанн совсем не упомянут. О нем как свидетеле расправы над Иисусом говорится только в четвертом Евангелии (гл. 19, ст. 26—27), той книге Нового Завета, где христианская заповедь любви выражена наиболее четко (гл. 13, ст. 34—35; гл. 15, ст. 12, 17). Эта книга, как увидим, и вообще здесь важна.

Картина Михайлова воспроизводит ситуацию измены, предательства (напоминанием о нем начинается 27-я глава), насмешки и глумления над заповедью «духовной жизни» и «любви», наконец преступления, совершаемого всеми перед нею. Смысл картины не в аллегории, как можно было бы подумать, судя по замечанию, промелькнувшему в голове художника, но в символическом действии (ср.: «вглядывавшаяся в то, что происходило, лицо Иоанна») — решительном отказе всех от Христа и того учения, о котором Иоанн, взглядевшись в действие от начала и до конца, рассказал в своей книге.

Событие, случившееся однажды, художник воспроизводит еще раз потому, что трагедия, происшедшая давным-давно, совершается в настоящем, и потому, что его внимательному взгляду видны особые границы ее содержания (истинных очертаний). Речь идет о бездуховности современной жизни, трактованной в соответствии с евангельским сюжетом как торжество косности и новейшего «язычества» (ср. фигура Пилата).

Эта тема является в романе сквозной. Наиболее ясно она выражена в сцене скачек. Разработка этой сцены в черновиках начинается на первых подступах к задуманному повествованию. Отдельные мотивы этой сцены и вся она, взятая в общем плане, точно так же как фрагмент об «увещании Пилатом», и в ранних набросках, и в окончательном тексте имеют символически-неоднозначный характер. Внутренне тесно связанные, фрагмент об «увещании Пилатом» и сцена скачек служат символическим центром романа, с которым все остальные мотивы той же неоднозначной природы соотносятся по принципу иерархического подчинения и детализации.

Рассказ о красносельских скачках введен так: «Кроме занятий службы и света, у Вронского было еще занятие — лошади, до которых он был страстный охотник. В нынешнем же году назначены были офицерские скачки с препятствиями. Вронский записался на скачки, купил английскую кровную кобылу и, несмотря на свою любовь (к Анне, —

В. В.), был страстно, хотя и сдержанно, увлечен предстоящими скачками... Две страсти эти не мешали одна другой» (т. 18, с. 184).

На скачках присутствует государь и «весь двор». «Чувство предстоящей скачки все более и более охватывало его (Вронского, — В. В.) по мере того, как он въезжал дальше и дальше в атмосферу скачек... На его квартире никого уже не было дома: все были на скачках... От барачков ему уже были видны море экипажей, пешеходов, солдат, окружавших гипподром, и кипящие народом беседки» (т. 18, с. 202). Затем несколько раз повторяется мотив возбужденной торжеством, праздничной «толпы» (т. 18, с. 203).

Для тех, кто не участвует в скачках, борьба соперников является захватывающим душу зрелищем: «Все глаза, все бинокли были обращены на пеструю кучку всадников... И кучки и одинокие пешеходы стали перебегать с места на место, чтобы лучше видеть» (т. 18, с. 207); «Государь, и весь двор, и толпы народа — все смотрели на них, — на него и на шедшего на лошадь дистанции впереди Махотина... Вронский чувствовал эти направленные на него со всех сторон глаза» (т. 18, с. 208).

Борьба, допускающая гибельный исход, кажется зрителям театральным представлением, и «толпа» награждает криками «браво» того, кто лучше «играет», точнее: того, кому больше везет в «игре» (т. 18, с. 208—210).

Соперничество оказалось неудачным для Вронского; оно оказалось неудачным для многих: «Скачки были несчастливы, и из семнадцати человек попадало и разбилось больше половины. К концу скачек все были в волнении, которое еще более увеличилось тем, что Государь был недоволен». И далее: «Все громко выражали свое неодобрение, все повторяли сказанную кем-то фразу: „недостает только цирка с львами“, и ужас чувствовался всеми» (т. 18, с. 221). В черновиках эта фраза выглядела иначе: «Это гладиаторство. Недостает цирка с львами» (т. 20, с. 40). Окончательный текст удерживает опущенный мотив, передавая его более приглушенно: в кличке лошади Махотина (главного соперника Вронского) — Гладиатор, и еще косвеннее — в «прелестной Диане, несшей ни живого, ни мертвого Кузовлева» (т. 18, с. 207).

Мотив «зрелищ», который в сцене скачек сначала появляется без всяких определений (т. 18, с. 220, 221), позднее уточняется («Как однако мы все склонны к... жестоким зрелищам» — т. 18, с. 223) и дается в сопровождении характерной отсылки: «Нет, я не поеду в другой раз; это меня слишком волнует, — сказала княгиня Бетси. — Не правда ли, Анна?

— Волнует, но нельзя оторваться, — сказала другая дама. — Если бы я была римлянка, я бы не пропустила ни одного цирка» (т. 18, с. 220). Анна не отвечает на вопрос Бетси потому, что не может «оторваться». В черновиках именно она произносила реплику «другой дамы»: «Если бы я была римлянка...» и т. д. (т. 20, с. 225). Мотив «жестоких зрелищ» (сюда же подключаются слова о «цирке с львами», Гладиатор, Диана, «толпа» и вся блестящая обстановка скачек) увязывается с «Римом». В дальнейшем об этой связи напоминает еще раз; Анна говорит: «Нынешний год хороши были скачки? Вместо этих я смотрела скачки на Курсо в Риме» (т. 19, с. 112).

Выделенные здесь мотивы по законам подобия и привычных ассоциаций опрокидывают настоящее в прошлое, вызывая в сознании читателя известные слова Ювенала — то жадное требование языческой толпы, в которое с возможной лаконичностью слилось для нее все многообразие индивидуальных побуждений: «Хлеба и зрелищ!»

Мотив «хлеба», переданный в романе как «еда» и «питье», звучит в сценах, имеющих прямое отношение к скачкам. Расставаясь с Врон-

ским перед скачками, Анна признается: «Я несчастлива?.. я — как голодный человек, которому дали есть» (т. 18, с. 201). Отправляясь к Анне и затем на те же скачки, Вронский отказывается от еды и питья: «Умно, Алеша... Теперь поешь и выпей одну рюмочку. — Да не хочется есть» (т. 18, с. 186); «Постой, Вронский, выпьем. — Нет, прощайте, господа, нынче я не пью» (т. 18, с. 189).

Предстоящее участие в скачках заменяет Вронскому «еду» и «питье». То и другое вытесняется «скачкой», для того чтобы «скачка» в принципе могла быть замещена тем и другим (обстоятельство, на котором еще придется остановиться): Вронский — главный участник «скачек»; Анна, повторяющая тот же мотив «еды» и «питья», трансформированный мотив «хлеба»,⁵ выделена среди зрителей. В черновиках «хлеб» («еда» и «питье») «присутствовал» в ближайшей за скачками сцене. О вернувшейся со скачек героине сказано: «Она стала пить чай с аппетитом, много ела» (т. 20, с. 42). Оба героя, Анна (в черновиках), Вронский (в окончательном тексте), на скачках сыты и голодны одновременно.

Признание Анны не заключает сцену прощания: «Она хотела идти, но он удержал ее.

— Когда? — проговорил он шепотом, восторженно глядя на нее.

— Нынче, в час, — прошептала она... Ну, до свиданья... скоро надо на скачки» (т. 18, с. 201). Признание Анны и следующий за ним диалог между нею и Вронским переводят мотив «хлеба» в метафорический план: жадности и жажды голодного человека, для которого пределом счастья и вместе — настоящей нуждой были бы кусок хлеба, глоток воды, уподоблен голод неутоленной страсти.

Заметим, однако: хотя «хлеб» и разумеется под «едой» и «питьем», он не случайно прямо не назван в этих сценах. Перед скачками Вронский отказывается не от воды и хлеба (перед ним стоит бифштекс, ему предлагают выпить вина), точно так же не на воду и хлеб жадно набрасывалась героиня после скачек. Речь идет, таким образом, не о настоящей и естественной необходимости, не о нужде, без которой действительно нет жизни, а об избытке, которого домогаются с такою жадностью и жаждой, как если бы имелась в виду нужда. Вот почему герои на скачках оказываются сыты и голодны одновременно.

Жадность и жажда, сопровождающие характеристику этой страсти и истолкованные здесь как жадность и жажда избытка, уточняют понятие любви, объединяющей главных героев. В системе метафорических уподоблений она определяется (с большей четкостью, чем это кажется на взгляд, не проникающий за «покровы» явлений) как вожделение, а желание, хотение, охота (ср.: Вронский «был страстный охотник»), движущие этой любовью, — как похоть.

Отношения Анны и Вронского связаны со скачками с самого начала.⁶ В ранних записях к роману это передано в диалоге между Балашевым (будущим Вронским), его братом, уговаривающим Балашева перед скачкой не компрометировать г-жу Ставрович (Анну), и Несвицким (Петрицким): «Уезжай в Ташкент, за границу, с кем хочешь, но не...»

⁵ Предполагается, что «голодный человек» будет счастлив и от куска хлеба, как жаждущий — от глотка воды. Ср.: «Увидев Алексея Александровича... он (Вронский, — В. В.) поверил в него и испытал неприятное чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, мучимый жаждою и добравшийся до источника и находящий в этом источнике собаку, овцу или свинью, которая и выпила и взмутила воду» (т. 18, с. 112).

⁶ Критики и исследователи Толстого давно заметили эту связь благодаря прямой переключке мотивов сцены гибели Фру-Фру и падения (а потом гибели) Анны (подробно см.: Эйхенбаум Б. Указ. соч., с. 188—190). Но соотносящихся мотивов больше, чем отмечалось, и их значения не так просты, как кажется.

— Это все равно, как я сяду на лошадь, обедеду круг, и ты меня будешь учить, как ехать. Я чувствую лучше тебя.

— И не мешай, он доедет, — закричал Несвицкий» (т. 20, с. 31).

Но сцена скачек связана не только с отношениями Вронского и Анны. Один мотив расширяет ее значение до крайних пределов: «Алексей Александрович... низко поклонился проходившему военному.

— Вы не скачете? — пошутил ему военный.

— Моя скачка труднее, — почтительно отвечал Алексей Александрович» (т. 18, с. 220).

Все собравшиеся на «гипподроме» заняты скачкой. Распределение на «исполнителей» и «зрителей» («Есть две стороны, — заметил Алексей Александрович, — исполнителей и зрителей»... — т. 18, с. 220) здесь условно. Вронский и Анна представляют скачки с той и другой «стороны», но эти «стороны» ничто не разделяет: все, что испытывает Вронский, немедленно отражается в реакциях Анны. Обгоняя или уступая другим, они, объединенные общим чувством, в сущности скачут вместе (ср. Анна—Фру-Фру).

Связь Анны с Фру-Фру, Гладиатор, до некоторой степени и Диана, с их антропоморфными именами, означают, что в сцене скачек лошади — те же люди, а люди — лошади. Ср., например: «Она... взвилась и, оттолкнувшись от земли, отдалась силе инерции... и в том же самом такте, без усилия, с той же ноги, Фру-Фру продолжала скачку. — Bravo, Вронский!»; затем: «... Махотин на быстром скаку прошел мимо» (т. 18, с. 209, 210).

В свете этих уподоблений «гипподром» естественно расширяется и заменяет собою всю область (арену) жизни, а «скачки» метафорически выражают деятельность людей в пределах этого круга.⁷

То, что гонит людей на «гипподром» (от императора до последнего «исполнителя» или «зрителя») и заставляет участвовать в «скачках» и смотреть на них, находится вне нужды и реальной необходимости. Ведь скачки — только праздничная сторона жизни. Учитывая метонимические возможности, заложенные в слове «праздничная» («праздничный», «праздничное»), Толстой переводит его как «праздная» («праздный», «праздное») и в ходе рассказа замещает одно другим. Ср. размышление Левина о Весловском: «Было немножко неприятно Левину его праздничное отношение к жизни» (т. 19, с. 151), и далее: «Оно в самом деле. За что мы едим, пьем, охотимся, ничего не делаем, а он (мужик, — В. В.) вечно, вечно в труде? — сказал Васенька Весловский, очевидно в первый раз в жизни ясно подумав об этом и потому вполне искренно» (т. 19, с. 162).

Сцены охоты, в частности та, которая включает приведенные слова, соотнесены со сценой скачек. Повторяющееся в сцене скачек сравнение лошадей с птицами («Гладиатор и Диана... поднялись над рекой и перелетели на другую сторону; незаметно, как бы летя, взвилась за ними Фру-Фру»; «Канавку она перелетела, как бы не замечая. Она перелетела ее, как птица»; «...она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица» и т. д. — т. 18, с. 208, 210) и начинающая скачки «прелестная Диана», которая напоминает о языческой богине охоты (не случайно, конечно, именно в римском ее варианте), делают эту соотнесенность очевидной.

⁷ Образ, по-видимому, возникший у Толстого не без посредства римлян. Часто встречается у Цицерона. Ср., например: «И если бы кто-нибудь из богов даровал мне возможность вернуться из моего возраста в детский... то я решительно отверг бы это и, конечно, не согласился бы на то, чтобы меня, после пробега положенного расстояния, вернули „от известковой черты к стойлам“» (Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1974, с. 30. Ср. там же: с. 41—42, 56, 84, 134, а также: Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1972, с. 206, 290). Он повторяется у новых авторов. Ср., например, «Горелки» Державина.

Праздный характер праздничной стороны жизни, подчеркнутый в сценах охоты, очевиден и в сцене скачек. Когда Левин и Облонский, возвращаясь с охоты, зашли в избу мужика, Весловский был там: «Я только что пришел... представьте себе, напоили меня, накормили (Васенька говорит о мужиках, пригласивших его полудновать вместе с ними, — В. В.). Какой хлеб, это чудо! Délicieux! И водка — я никогда вкуснее не пил!» (т. 19, с. 160). Хлеб и водка, служащие мужикам наградой за необходимый и тяжелый труд, Весловскому, человеку другого мира, представляются по контрасту с обычным — изыском; примерно так, как «простые вещи, имеющие смысл», которые говорила княгиня Мягкая, «в обществе, где она жила» производили «действие самой остроумной шутки» (т. 18, с. 142).

Лишенные забот о куске «хлеба» и имеющие досуг, господа предаются «охоте». Именно «охота» (Толстой использует двойное значение этого слова) — желание («хотение») гонит людей на «гипподром» и заставляет их участвовать в «скачках». Это желание, а если оно выражено в сильной степени, то — страсть или страсти, и движет людьми в обширном круге жизни.⁸

Руководствуясь одним и тем же (своим желанием), люди стремятся к одному результату, одной черте, которую они полагают для себя счастьем (благом) и которую видят в осуществлении желаний. Поскольку они спешат одним путем и домогаются одного и того же, они становятся в сопернические отношения друг к другу, потому что себялюбивые желания одного сталкиваются с желаниями другого (Левин — Вронский, Кити — Анна, Вронский — Каренин, Левин — Весловский, а также: Стива — Долли, Анна — Каренин, Анна — Вронский). В общей для всех «скачке с препятствиями» препятствием каждому из «скачущих» служит (или в любой момент может служить, ср.: Левин — Вронский, Левин — Весловский, Вронский — Весловский) чужое желание. В этой борьбе желаний победа и счастье одного означают несчастье другого: «... в то самое время, как Вронский чувствовал себя на воздухе, он вдруг увидал, почти под ногами своей лошади, Кузовлева, который барахтался с Дианой на той стороне реки... он видел только то, что прямо под ноги, куда должна стать Фру-Фру, может попасть нога или голова Дианы» (т. 18, с. 208).

Любая оплошность и промедление в беге дают возможность тому, кто скакал сзади, уйти вперед: ведь то, чем один уже владеет (как в скачке, скажем, пройденное пространство), для другого является предметом самых горячих стремлений: «Вронский обошел Махотина, но он чувствовал его сейчас же за собой и не переставая слышал за самою спиной ровный поскок и отрывистое, совсем еще свежее дыхание ноздрей Гладиатора» (т. 18, с. 209). В этом смысле все участники скачек равны: подгоняемые сзади, они с завистью смотрят на тех, кто впереди. А так как только первый из скачущих видит перед собой, как кажется, никем не занятую дорогу, все остальные, глядящие вперед, вынуждены

⁸ Диалектика желаний как побудительной силы жизни — тема упорных размышлений Толстого в годы писания романа. «Что такое хотеть жить? — спрашивает он, например, в письме Н. Н. Страхову от 30 ноября 1875 года. — Это любить себя. Хотеть умереть — это не любить себя, не себя любить — что одно и то же. Если бы было ясно для вас, как ясно для меня, что любить, желать и жить — одно и то же, то я прямо сказал бы, что в детстве мы желаем для себя, живем в себя, любим себя, а в старости живем не для себя, желаем вне себя, любим не себя, и что жизнь есть только переход из любви к себе, т. е. из жизни личной, т. е. этой, к любви не себя, т. е. к жизни общей, т. е. не этой, и потому на вопрос, что я должен делать, я ответил бы: любить не себя, т. е. каждый момент сомнения я разрешал бы тем, чтобы выбирать то, где я удовлетворяю любви не к себе» (т. 62, с. 226). Именно в этом широком плане Толстой передает диалектику желаний, усложняя ее социальным акцентом.

упираться взглядом в чей-то зад: «Вронский... легко обошел трех, и впереди его остался только рыжий Гладиатор Махотина, ровно и легко отбивавший задом пред самим Вронским» (т. 18, с. 207; ср. с. 208).

Минуя препятствия и обходя других, скачущие не замечают грязи дороги: «... лошадь поднялась слишком рано пред барьером и стукнула о него задним копытом. Но ход ее не изменился, и Вронский, получив в лицо комок грязи, понял, что он стал опять в то же расстояние от Гладииатора» (т. 18, с. 208). Очевидно, чем стремительнее скачка и чем большее число соперников скачущий обходит, тем больше он запачкан: «Вронский... обошел Махотина. Он видел мельком его лицо, забрызганное грязью» (т. 18, с. 209). Впрочем, тот, кого обходят все, едва ли намного чище: ведь дорога одинаково грязна и для тех, кто ушел вперед, и для тех, кто остался сзади. Подчеркнем, что символика скачек имеет в виду отъединенные друг от друга, враждующие желания. Мотив соперничества исключает те из них, которые предполагают добровольную уступку.

На каком бы расстоянии по ходу скачки скачущие ни были от цели, они все на деле одинаково далеки от нее: любая неожиданность может заставить их свернуть с дороги (одних, как Кузовлева, раньше, других, как Вронского, — почти у цели). Если учесть, что задача каждого заключается не только в достижении известной черты, но и в достижении ее первым, то понятно, что выполнение этой задачи — следствие случайности, не закона.

В символическом подтексте сцены задача, стоящая перед каждым «скачущим», вообще неисполнима, так как достижение желаемого означает появление нового желания, и человек, допедший до намеченного конца, неожиданно для себя оказывается в самом начале: «Вронский между тем, несмотря на полное осуществление того, что он желал так долго, не был вполне счастлив... Это осуществление показало ему ту вечную ошибку, которую делают люди, представляя себе счастье осуществлением желания... Он скоро почувствовал, что в душе его поднялись желания желаний, тоска. Независимо от своей воли, он стал хвататься за каждый мимолетный каприз, принимая его за желание и цель... И как голодное животное хватается всякий попадающийся предмет, надеясь найти в нем пищу, так и Вронский совершенно бессознательно хватался то за политику, то за новые книги, то за картины» (т. 19, с. 32).

Вот почему Вронский не мог выиграть скачки: именно он поставлен автором в центр сцены и должен был выразить главную ее идею. Любой, стремящийся к счастью путем желаний, не достигает цели: новые желания отодвигают ее, и даже если скачущий (как Вронский) идет первым или вторым, он находится в том же положении, как если бы шел последним. Каждый вставший на этот путь попадает в заколдованный круг, а в бесконечном движении по кругу, где любая точка может быть концом и началом и где нет поэтому ни того ни другого, не может быть первых и последних. Как бы ни спешил любой из скачущих, он участвует в мнимом движении, и потому при всех усилиях он только топчется на месте.

Однако никто из участников скачки не снимает «покровов» с общей картины, как вполне не осознает ни своих, ни чужих стремлений. Каждый видит лишь ближайшую цель и ближайшее препятствие на своей дороге. «Он думал, что он меня знает, — размышляет Анна о незнакомом господине. — А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня. Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы... Всем нам хочется сладкого, вкусного» (т. 19, с. 340).

Толстой использует неоднозначность французского слова и более широкий его смысл (*appétit* — позыв, желание) тесно связывает в тексте

романа с узким значением (*appétit* — аппетит, желание есть). Обыгрывая эти значения, Толстой выносит на поверхность мысль, с самого начала объединявшую мотив «еды» и «питья» с мотивом желаний. Ведь в основе любого желания, сообщая ему направление и силу, лежит ощущение нехватки: никто не станет желать (и домогаться) того, чем он уже обладает. Именно поэтому не только страсть Вронского и Анны, но любое желание может быть передано как голод и жажда, а степень желания — степень алчности (жадности). Ср. сказанное в черновиках о Николае Левине: он «вылил жадно одну рюмку водки в свой огромный рот и... с такою же жадностью... взялся за жаркое, глотая огромными кусками, как будто у него отнимут сейчас или что от того, что он съест или не съест, зависит вся судьба его. Константин Левин смотрел на него и ужасался. „Да, вот он весь тут, — думал он. — Вот эта жадность ко всему — вот его погибель... так он все брал от жизни“» (т. 20, с. 170—171).

Постоянное чувство желания (нехватки) предполагает вечную неутоленность «утробы» и вместе с тем — неразборчивость в выборе съестного. В непрерывной смене желаний люди отыскивают все новую пищу (ср. разговор Левина с Облонским — т. 18, с. 171 и Вронского с Петрицким — т. 18, с. 121—122), а так как объектом человеческой жадности в принципе становится все, человек не может насытиться ничем. Поскольку же герои романа реально сыты, то, заботясь о том, чтобы наесться, они заботятся на деле о пресыщении: ведь желая необходимого, человек способен удовлетвориться немногим, но вожделея к тому, что сверх меры, он не удовлетворится и самым большим. Вот почему, хлопоча об удовольствии, которое могло бы дать осуществление желания (утоление голода и жажды), они на деле хлопочут об отвращении: «„Никогда никого не ненавидела так, как этого человека!“ думала она (Анна о Вронском, — В. В.). Увидав его шляпу на вешалке, она содрогнулась от отвращения... Прислуга, стены, вещи в этом доме — все вызывало в ней отвращение и злобу и давило ее какою-то тяжестью... Обед стоял на столе; она подошла, понюхала хлеб и сыр и, убедившись, что запах всего съестного ей противен, велела подавать коляску и вышла» (т. 19, с. 341—342). Ср. далее: «Он любит меня — но как? *The zest is gone*» (т. 19, с. 343).⁹

Уподобление желания («охоты») голоду и жажде, а цели желания — добыче позволяет Толстому еще раз вернуть «скачущих» на заколдованный круг. Преследуя свою цель, каждый из голодных и жаждущих может ее (или то, что к ней ведет) уничтожить, но это не значит, что он утолит и голод, и жажду, что он наестся: Вронский погубил

⁹ Подчеркнем, что в данной работе речь идет о логике явлений, а не психологии характеров. При анализе эпических форм сюжет и характеры часто заслоняют собой другие способы организации художественного текста, тогда как любой без исключения мотив всегда относительно свободен и может вернуться тем или иным значением в зависимости от того, в какую систему «сцеплений», благодаря ассоциациям, он встает. Думается, что о такого рода «внутренней связи», лежащей вне «фабулы» и «отношений (знакомства) лиц», Толстой и писал С. А. Рачинскому (т. 62, с. 377). Возможность этой особой «связи», существующей параллельно с сюжетно-событийной, позволяла Толстому представить жизнь не только в ее эмпирически-конкретном виде, не поддающемся, казалось бы, однозначно-логическому осмыслению, но и в тех ее общих тенденциях, которые обнаруживают всю недвусмысленность лишь в своем логически завершенном пределе. Именно эту нагрузку обобщения и демонстрации такого предела и несет на себе система анализируемых здесь мотивов. Характеры героев, обстоятельства их жизни так же относятся к смысловой основе этой системы, как, скажем, любой промежуточный этап пути к его исходу. На каждом из этапов по ходу движения возможны остановка, отступление, перемена цели и даже возврат назад. Поэтому каждый этап для человека потенциально разнонаправлен, и только сознательный выбор или бессознательная сила извне идущего толчка (инерция потока) с неотвратимостью движет героя к тому или иному конечному пункту.

Фру-Фру, но не добился того, чего хотел, — не выиграл скачки. Цель «наестся» в данном случае вообще недостижима, так как она не впереди, как думает каждый «охотник», а сзади: ведь голодный на самом деле сыт. Стремясь вперед за своей добычей, каждый, таким образом, стремится к тому, что у него всегда за спиной, и потому вместо того, чтобы идти прямой дорогой, он мечется по заколдованному кругу.

Заколдованный круг — вот мысль, которой разрешаются основные темы «скачек».¹⁰ Она стоит за символикой мотива эллиптического круга «гипподрома»: «Скачки должны были происходить на большом четырехверстном эллиптической формы кругу... На этом кругу были устроены девять препятствий» (т. 18, с. 207). Символика круга передает идею абсурдности жизни, основанной на желании (аппетите). Эта идея в том же символическом выражении повторяется в связи с темой смерти.

Вронский по ходу скачки «ничего не видел, кроме ушей и шеи своей лошади», «крупа и белых ног Гладнатора» и кроме «бежавшей ему навстречу земли» (т. 18, с. 208). После падения «он видел только то, что Махотин быстро удалялся, а он, шатаясь, стоял один на грязной неподвижной земле» (т. 18, с. 210). Земля, которая, как кажется Вронскому, бежит к нему навстречу, но к которой на самом деле летит он сам, — знак общего всем людям итога, знак смерти. Именно в эту землю, как дальше думает Левин, всех рано или поздно «закопают»: «...ее (Матрену, — В. В.) закопают, и ничего не останется ни от нее, ни от этой щеголихи в красной паневе... И ее закопают, и пегого мерина этого очень скоро... И ее закопают и Федора подавальщика... и ничего не останется. К чему?» (т. 19, с. 375).

Этот знак смерти Вронскому сопутствует все время, пока он скачет. То, что могло бы быть исходом движения, в заколдованном круге отмечается постоянно, на каждом шагу: смерть едва не унесла (или унесла) Кузовлева в начале скачки, Вронского почти в конце, а остальные, которые «попадали и разбились», очевидно, распределились между ними. Круг «гипподрома», на который своей волей и «охотой» вышли скачущие (они могли бы туда и не идти), не столько круг жизни, сколько смерти. Ведь достижение финиша и выход за границы этого круга означают не смерть, а избавление — жизнь. Смерть вся уместается в пределах заколдованного (=неправильного, «эллиптического») круга.

Для людей, спешащих путем желаний, смерть облекается в «покровы» жизни, но всегда остается смертью. Путая излишек с необходимостью и принимая избыток за нужду, герои думают, что они живут, тогда как они на самом деле умирают. Ведь все, без чего действительно нет жизни («еда», «питье» и т. д.), доведенное до крайности и потерявшее меру, несет смерть. В таком случае — чем больше герои романа хотели бы жить (так, как они это понимают), тем ближе они к смерти. В логике этих отношений реальная смерть наступает тогда, когда самая необходимость и нужда, без которых нет жизни, становится уже избытком (перед смертью Анне «противен» не только «хлеб и сыр», заменившие здесь полный «обед», но даже «запах... съестного»). Ср.: «В нем (Николае Левине, — В. В.), очевидно, совершался тот переворот, который должен был заставить его смотреть на смерть как на удовлетворение его желаний, как на счастье. Прежде каждое отдельное желание, вызванное страданием или лишением, как голод, усталость, жажда, удовлетворялись отпращиванием тела, дававшим наслаждение; но теперь лишение и страдание не получали удовлетворения, а попытка удовлетворения вызывала новое страдание. И потому все желания сливались

¹⁰ Заколдованный круг (*circulus viciosus*) в черновиках романа появляется именно в связи с мотивами скачки (т. 20, с. 28—29, ср.: с. 265—266, 268).

в одно — желание избавиться от всех страданий и их источника, тела» (т. 19, с. 73).

Такой поворот темы смерти ясно выражает мысль Толстого, благодаря которой весь роман можно так же считать повествованием о жизни, как и о смерти («Смерть» — единственная глава в романе, имеющая заглавие). Герои романа по преимуществу хотят жить (т. е. больше и вкуснее пить и есть), но не думают о том, что поглотит со временем их самих. Однако то, чего они домогаются с такой жадностью в жизни, соперничая и враждуя друг с другом, каждому предлагает смерть: она прекращает (раз и навсегда «осуществляет») любые желания и даже «желания желаний». Следовательно, до тех пор пока люди отдаются «телесной» (инстинктивно-неразумной, животной) жизни желаний, они находятся во власти смерти, иначе: они находятся в этой власти постольку, поскольку отдаются такой жизни. Среди ряда парадоксов, связанных с символической заколдованного круга «гипподрома», парадокс, оборачивающий жизнь смертью, является наиболее серьезным.

В свете этих отношений то, что кажется людям наслаждением или благом, становится страданием и несчастьем, а если несчастье соединить с идеей наказания, то люди наказаны не столько смертью, сколько жизнью, на каждом этапе и в каждом побуждении отмеченной для них знаком смерти. Эта мысль высказана в сцене сближения Анны и Бронского, и она настойчиво повторяется для Анны в одном мотиве (символическом жесте) — опущенной вниз головы. Этот мотив, сопровождающий Анну (психологическая характеристика, скрывающаяся за ним, разумеется сама собой, она не противоречит более глубокому его смыслу), в символическом плане играет ту же роль, что и земля, которая, как кажется Бронскому в сцене скачек, бежит ему навстречу. «Она смотрела на низ вагонов, на винты и цепи и на высокие чугунные колеса... „Туда! — говорила она себе, глядя в тень вагона, на смешанный с углем песок, которым были засыпаны шпалы, — туда, на самую середину“... она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она... вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением... опустила на колена» (т. 19, с. 348). Анна не поднимает глаз от земли, и ей не приходит в голову взглянуть на небо — обстоятельство, подчеркнутое Толстым в одном из черновых набросков: «В это время сотряслась земля, подходил товарный поезд. Звезды трепеща выходили над горизонтом... Она смотрела на рельсы... Она перекрестилась, нагнулась и упала на колени и поперек рельсов» (т. 20, с. 379).

Несмотря на то что Толстой убрал из окончательного текста упоминание о небе («звезды»), логика повествования удержала этот мотив на прежнем месте. Не выраженный прямо, он прозвучал в более развернутом варианте фразы: «... она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона» (т. 19, с. 348). Ср. крест и звезды, которые видит Левин в одну из самых светлых минут своей жизни: «Из-за покрытой снегом крыши видны были узорчатый с цепями крест и выше его — поднимающийся треугольник созвездия Возничего с желтовато-яркою Капеллой. Он смотрел то на крест, то на звезду... Он... опять сел к форточке, чтобы... глядеть на этот чудной формы, молчаливый, но полный для него значения крест и на возносящуюся желто-яркую звезду» (т. 18, с. 423).

Вжатая в плечи и опущенная вниз голова и положение, которое должна была принять Анна в момент самоубийства, эмблематически кратко передают мысль о жизни, целиком находящейся во власти земли

и смерти.¹¹ Эта же мысль несколько в ином повороте высказана в связи с умирающим Николаем: на кровати «лежало покрытое одеялом тело. Одна рука этого тела была сверх одеяла» и т. д. (т. 19, с. 60, ср.: с. 73). «Тело» — то, что роднит человека с животным, что безусловно тленно.¹² Смерть соединяет звенья одного и того же круга, внутри которого человеческая жизнь (до тех пор, пока она им замкнута, и постольку, постольку замкнута) лишена смысла.

Среди мотивов, относящихся к символике круга, подчеркнем то же значение в ночной метели. Оставаясь метафорической заменой силы чувства,¹³ эта «страшная буря» (т. 18, с. 108) выражает идею кружения, дурного повтора. В народных поверьях с метелью соединяется представление о бесовской игре и мороке, сбивающих человека с пути, — то, что использовал Пушкин в «Бесах»:

Сбились мы. Что делать нам!
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам...

Сил нам нет кружиться доле...

Мотивы «Бесов» повторены Толстым в описании ночной метели (ср.: «мутно небо, ночь мутна»)¹⁴ Не входя в подробности сопоставлений, отметим финал стихотворения:

Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

— и последние фразы о метели в тексте романа: «И... как бы одолев препятствия, ветер посыпал снег с крыш вагонов, затрепал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза» (т. 18, с. 109), а также несколько стихов, отчасти прямо связанных с этой концовкой:

Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят,

отчасти преобразенных у Толстого почти до неузнаваемости в тексте, который ей предшествует:

Вот уж он далече скачет,
Лишь глаза во мгле горят;

и еще:

Там сверкнул он искрой малой
И пропал во тьме пустой.

В черновых набросках сцены горящие во тьме глаза соединились в сознании Анны с глазами Вронского: «И всю ночь в странном беспо-

¹¹ Ср., например:

И между тем как, склонясь, остальные животные в землю
Смотрят, высокое дал он (бог, — В. В.) лицо человеку и прямо
В небо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи.

(О в и д и й. Метаморфозы. М., 1977, с. 33. Перевод С. Шервинского).

Эта мысль часто повторяется у древних авторов, она встречается и у позднейших. См., например, в полемическом контексте у Монтеня: Монтень М. Опыты. Книга вторая. М.—Л., 1958, с. 180.

¹² Во время работы над романом Толстой не случайно цитирует понравившиеся ему образцы поэзии горцев, отозвавшиеся много лет спустя в «Хаджи-Мурате» (письмо А. А. Фету от 26 ? октября 1875 года): «„Мое тело достояние земли. Мою душу примет небо!..“ Каково!» (т. 62, с. 209).

¹³ См.: Э й х е н б а у м Б. Указ. соч., с. 188.

¹⁴ Ср. в черновиках: «...колеблющийся свет, тряска, свист, стук остановки и буря, беснующаяся на дворе» (т. 20, с. 163, курсив мой, — В. В.).

рядке и в самых странных сочетаниях она видела и слышала действительные и воображаемые предметы и звуки... Вронский... Аннушка, хряпящая звуками молотка о железо, и буря, уносящая все, и толчки красных огней... и красные огни глаз Вронского» (т. 20, с. 188—189). Толстой не оставил этих глаз — «красных огней», мешавших ненужным впечатлением, которое увязывало бесовское в этой снежной буре с конкретным лицом, но две горящие во тьме искры, два огня, здесь лишь косвенно соединенных с Вронским, в преображенном виде сохранились: «Какие-то два господина с огнем папирос во рту прошли мимо ее... еще человек в военном пальто... заслонил ей колеблющийся свет фонаря. Она оглянулась и в ту же минуту узнала лицо Вронского... несмотря на тень, в которой он стоял, видела, или ей казалось, что видела, и выражение его лица и глаз» (т. 18, с. 109).

Именно после этой встречи Анной овладевает «дух зла и обмана» (т. 18, с. 157, 215, 216),¹⁵ который колдовской властью уже и тогда подменил для нее и сами предметы и их значения: «На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? „Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? (ср.: «Что там в поле?.. пень иль волк?»). И что сама я тут? Я сама или другая?“ Ей страшно было отдаваться этому забытью. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться». И дальше: «...красный огонь ослепил глаза... Анна почувствовала, что она провалилась» (т. 18, с. 107—108). «Весь ужас метели показался ей еще более прекрасен теперь» (т. 18, с. 109).

Отблеск «красного огня» как примета «поэзии ада» (ср.: т. 18, с. 118) с этих пор время от времени снизу освещает Анну: «Анна шла, опустив голову... Лицо ее блестело ярким блеском; но блеск этот был не веселый, — он напоминал страшный блеск пожара среди темной ночи» (т. 18, с. 153, ср.: с. 211, 212); «Поздно, поздно, уж поздно, — прошептала она с улыбкой. Она долго лежала неподвижно с открытыми глазами, блеск которых, ей казалось, она сама в темноте видела» (т. 18, с. 156). И о Вронском: «Боже мой, как светло! Это страшно, но я люблю видеть его лицо и люблю этот фантастический свет» (т. 18, с. 225).

«Яркий блеск», «блеск пожара среди темной ночи», «фантастический», страшный «свет» — вся эта «поэзия ада» возвращается в заключительных главах романа и соединяет описание метели с описанием грозы (ср., например, перекликающиеся мотивы: т. 18, с. 108—109 и т. 19, с. 393—394). Стихия зимней метели и летней грозы в романе одной природы. Ветер там и тут сбивает человека с пути, и буря может его «подхватить и унести», заставить бесконечно кружить, если не «противостоять ей» (т. 18, с. 108, ср.: т. 19, с. 393). Зима и лето здесь представляют годовой цикл и означают любой момент в годичном круге; в соответствии они выводят бушующую там и тут стихию за пределы конкретного времени.

«Уже совсем стемнело, и на юге, куда он смотрел, не было туч. Тучи стояли с противной стороны. Оттуда вспыхивала молния, и слышался дальний гром. Левин смотрел... на знакомый ему треугольник звезд и на проходящий в середине его млечный путь... При каждой вспышке молнии не только млечный путь, но и яркие звезды исчезали, но, как только потухала молния, опять, как будто брошенные какой-то меткой рукой, появлялись на тех же местах» (т. 19, с. 397—398). Приведенные мотивы не менее важны для Анны, чем для Левина. Анна не видит звезд и тогда, когда они закрыты мутной и снежной пеленой, и тогда, когда

¹⁵ В черновиках следующая глава, посвященная героине, именовалась: «Дьявол» (т. 20, с. 194).

ей совсем «светло». «Красный огонь», ослепивший ей глаза, был смертным мраком. Не видя звезд, она теряет путь, осуждена блуждать.

Ночная «страшная буря» заставляет ее и Вронского кружить: железной дорогой начинается и заканчивается повествование об их судьбе. Сила, властвующая над ними в этом железном круге, — недобрая сила (ср.: т. 19, с. 347).

Символика заколдованного круга, который только кажется ареной жизни, но на самом деле является ареной смерти, в романе выражена целой серией мотивов. В этой области смерти круги располагаются, по-видимому, все уже и уже. Ср.: «„О! как хорошо ваше время, — продолжала Анна. — Помню и знаю этот голубой туман, в роде того, что на горах в Швейцарии. Этот туман, который покрывает все в блаженное то время, когда вот-вот кончится детство, и из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь все уже и уже, и весело и жутко входить в эту анфиладу, хотя она кажется и светлая и прекрасная... Кто не прошел через это?“ Кэти молча улыбалась. „Но как же она прошла через это? Как бы я желала знать весь ее роман“» (т. 18, с. 78).

Заметим: круги, по которым идет Анна, располагаются не только уже и уже, но ниже и ниже. Начавшийся «на горах» (ввиду неба, вблизи звезд), ее путь заканчивается на равнине, между железом рельсов и железом колес с их «винтами и цепями».

Надо думать, что на эту же смертную воронку намекают девять препятствий неправильного круга «гипподрома» (ср. девять кругов дантовского «Ада»): «река, большой, в два аршина, глухой барьер» и т. д. (т. 18, с. 207). После реки ближайшее препятствие, которое встречает скачущих, именуется «чертом»: «...они подходили к черту (так назывался глухой барьер)» (т. 18, с. 208). Это препятствие Вронский одолевает, отделавшись «комком грязи» в лицо, очевидно потому, что «черт» ждал его в другом месте, ближе к цели, у последней канавки («Вронский и не смотрел на нее» — т. 18, с. 210). Если «черт» встретил Вронского в начале скачки, а потом «дернул» его сделать «скверное, непростительное движение» у последней канавки (т. 18, с. 210), то, вероятно, он скрывался за каждым из девяти препятствий.

В таком случае сцена скачек поворачивается особой стороной: в то время как люди враждуют друг с другом, стремясь вперед путями желаний, на каждом из этих путей их ожидает общий враг — олицетворение вражды и розни. Поскольку «враг силен» (ср. в исповеди Левина: «Дьявол имеет большую силу, и мы не должны поддаваться ему» — т. 19, с. 7),¹⁶ а скачущие вооружены лишь своими желаниями, алчностью и жаждой, они все перед ним безоружны. Напротив, этими «аппетитами» они дают врагу оружие против себя: маня их избытком, новой приманкой, все более «сладкой» и «вкусной», он незаметно лишает их необходимого — воды и хлеба. Угождая плоти, он старается низвести людей до животных, приковать их взгляд к земле, к тому, что суетно и подвержено тлену, чтобы они в черед «улад» и взаимных столкновений забыли о звездном небе. Сблазняя их жизнью, он влечет их в смерть.¹⁷ Среди людей в этой борьбе

¹⁶ Исповедь Левина имеет прямое отношение к тому, о чем идет речь. Окончание этой сцены тесно связывает ее с темой заколдованного круга «гипподрома» (см.: т. 19, с. 8).

¹⁷ Здесь сама собой напрашивается аналогия с библейским сказанием о грехопадении (см.: Бытие, гл. 3, с. 1—7). Но Толстой с известной осторожностью вводил библейские мотивы. При той трактовке, которую они в романе получали (например, связь плоти с грехом и преступлением), выраженные прямо, они могли бы сбить читателя с толку, заставляя его увидеть догму там, где для Толстого часто была метафора или символ — способ художественного воплощения мысли (ср. в тексте романа: т. 19, с. 43). Ср. также: Куприянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 247—272.

нет победителей, но тот, кто более других преуспевает в «скачке», тот более других отмечен смертной тенью.

Выше говорилось, что распределение на «исполнителей» и «зрителей» в сцене скачек условно. Анна следует за скачкой, но ее муж, а потом и другие следят за нею (т. 18, с. 220—221). Будучи зрителем, каждый при случае может оказаться в центре зрелища. Исполнитель же в свою очередь может при случае перейти на другую сторону (ср. Вронский и Анна на концерте Патти — т. 19, с. 117—121). Отношения между «исполнителями» и «зрителями» в романе таковы, что в пределах «зрелища», охватывающего всех, те и другие свободно меняются местами: *satis magnum alter alteri theatrum sumus*.¹⁸

Границы «зрелища» не замыкаются эпизодами скачек или театра (в романе обе сцены соотнесены друг с другом благодаря напоминанию о скачках перед выездом Анны в театр — т. 19, с. 112, 114, 116) и совпадают с границами жизни. Мотивы «игры» («Ааа! что я сделал!.. И проигранная скачка! И своя вина...» — т. 18, с. 211) и исполняемой «роли» (Анна «собрала свои последние силы, чтобы выдерживать взятую на себя роль. И эта роль внешнего спокойствия вполне удавалась ей» — т. 19, с. 119) повторяются в тексте то и дело, стирая грань между собственно «театральной», «зрелищной» стороной жизни и самой жизнью. События, не имеющие отношения к зрелищу (вроде дворянских выборов), даны в романе как спектакль: «Хоры были полны нарядных дам, перегибавшихся через перила и старавшихся не проронить ни одного слова... Везде говорилось о выборах и о том... как хороши были прения... Одна дама говорила адвокату: — Как я рада, что слышала Кознышева! Это стоит, чтобы поголодать. Прелесть! Как ясно и слышно все!» (т. 19, с. 237—238). В черновиках Сергей Иванович сравнивался с Патти (т. 20, с. 489). В окончательном тексте Толстой подчеркнул общую жажду «зрелищ» («Это стоит, чтобы поголодать») — побуждение, которое гонит людей на скачки.

Находящиеся в центре «зрелища» не более озабочены сутью дела, чем те, кто на них смотрят: они «играют», входя в азарт «игры», и, разделенные на «партии», обдумывают «ходы» и возможности выигрыша или поражения (ср. сказанное в черновиках о Стиве — т. 20, с. 493). У них то же стремление добиться цели и преуспеть, как и у каждого, участвующего в скачках: Вронский, «празднуя выбор Неведовского... испытывал приятное чувство торжества за своего избранника. Самые выборы так заманили его, что... он и сам подумывал баллотироваться, — в роде того, как после выигрыша приза чрез жокея ему захотелось скакать самому. Теперь же праздновался выигрыш жокея» (т. 19, с. 240).

Соотнесение сцены выборов и сцены скачек демонстрирует несерьезность серьезной стороны жизни и одновременно — серьезность зрелища (в самом деле: зрелище таково, что допускает реальную гибель, тогда как проигрыш на выборах оставляет возможность преуспеть в дальнейшем). Благодаря этому соотнесению то и другое оказывается однородным, и жизнь так же очерчивается кругом «гипподрома», как она очерчивается кругом сцены и зрительного зала. «Круги» и «кружки», образующие общество (ср.: «Петербургский высший круг собственно один... Но в этом большом круге есть свои подразделения. Анна Аркадьевна Каренина имела друзей и тесные связи в трех различных кругах» — т. 18, с. 134),

¹⁸ Мысль Сенеки: каждый из нас для другого — достаточно великий театр, или: мы друг для друга — немалое зрелище (ср.: Сенека. Нравственные письма к Луцилию. М., 1977, с. 13).

¹⁹ Позднее Достоевский сделал то же самое в сцене суда в «Братьях Карамазовых» и с той же отсылкой: «Хлеба и зрелищ!» См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 15. Л., 1976, с. 117.

представляют собой малую сценическую площадку в сравнении с той большой, на которой действуют все.

Совпадение границ жизни и театра (сцены и зрительного зала) у Толстого оправдано по существу: ведь то, что предлагает людям театр или любое зрелище, — удовольствие, наслаждение — люди требуют от жизни: «... мы, деревенские жители, стараемся поскорее наесться, чтобы быть в состоянии делать свое дело, а мы с тобой стараемся как можно дольше не наесться и для этого едим устрицы...»

— Ну, разумеется, — подхватил Степан Аркадьич. — Но в этом-то и цель образования: изо всего сделать наслаждение» (т. 18, с. 40). «Ты вот, — говорит он Левину дальше, — презираешь общественную служебную деятельность, потому что тебе хочется, чтобы дело постоянно соответствовало цели, а этого не бывает... Все разнообразие, вся прелесть, вся красота жизни слагается из тени и света» (т. 18, с. 46). Заметим: Стива не занят мыслью играть какую-нибудь «роль», он просто живет и желал бы жить, как ему хочется, как хочется большинству, — «весело и приятно» (могив, повторяющийся по отношению к разным героям и подробно разработанный в «клубных» сценах). Но именно потому, что он так живет, он наиболее полно воплощает «театральный» принцип жизни. Ведь если искать «разнообразия», «прелести», «красоты», сочетания «тени и света», то можно не выходить из театра.

Жизнь Вронского и Анны в Воздвиженском и игра в lawn tennis ясно указывают природу этой всеобщей «театральности»: присущая зрелищу праздничность здесь приравнена праздности, а отведенное празднику время выходит из всяких рамок и занимает время вообще.

Того, что праздные люди, свободные от нужды и реальных забот, по необходимости озабочены «игрушками» и что в сущности нет разницы между действительной игрой (lawn tennis) и всеми остальными способами провести время, сами играющие не осознают. Их радости и огорчения настолько глубоки, насколько это для них возможно. В результате дворянских выборов «многие были веселы, многие были довольны, счастливы, многие в восторге, многие недовольны и несчастливы. Губернский предводитель был в отчаянии, которого он не мог скрыть» (т. 19, с. 239).

Только на сторонний взгляд (мужики в Воздвиженском, Долли в сцене игры в lawn tennis, Левин в сцене выборов, Стива в гостиной графини Лидии Ивановны и т. д.) безумие взрослых, играющих в детские игры или превращающих в игру то, что на деле исключительно серьезно, становится очевидным: во время игры в lawn tennis «Дарье Александровне было невесело. Ей не нравилось продолжавшееся при этом игрильное отношение между Васенькой Весловским и Анной и та общая ненатуральность больших, когда они... играют в детскую игру... Весь этот день ей все казалось, что она играет на театре с лучшими, чем она, актерами и что ее плохая игра портит все дело» (т. 19, с. 211).

Тот факт, что наблюдающему со стороны герою видна игра других, в принципе не означает, что наблюдатель вне игры. Может быть (а это в романе, как правило, и есть), он играет в другие игры: ведь до тех пор, пока люди живут, чтобы им было «весело и приятно», и постольку, поскольку они так живут, их жизнь театральна по природе. По возвращении из Москвы Анна стала избегать кружок графини Лидии Ивановны, увидев его «ненатуральность» («ей показалось, что и она и все они притворяются»), и стала чаще бывать в другом кружке («собственно свете»), но не потому, что другой кружок более «натурален», а потому, что теперь он больше пришелся ей «по душе» («там она встретила Вронского и испытывала волнующую радость при этих встречах» — т. 18, с. 134—135). Способность увидеть или не увидеть чужую игру, ложь и притворство обычно зависит от того, отвечает или не отвечает эта игра желаниям

того, кто за нею следит. Положение зрителя, неодобрительно наблюдающего за спектаклем, или положение актера (актеров), оказавшегося в центре не расположенного к нему внимания, свидетельствуют, что желания, владеющие тем и другим, не совпадают. Для того чтобы никто не портил игры и сама игра казалась делом, достаточно, чтобы люди «спали» (ср. Облонский о себе и Весловском — т. 19, с. 146).

Именно потому, что герои в сущности не хотят (и иногда боятся: Долли, Николай Левин, Каренин, Анна) видеть то, что есть, они по преимуществу видят то, что хотят. Подкупленные своими желаниями, они руководствуются ими в своих суждениях (ср. восприятие Каренина Анной и Анны Карениным; Каренина графиней Лидией Ивановной и ее Карениным; Анны Вронским и Вронского Анной; Вронского Левиным и Левина Вронским и т. д.), и даже тогда, когда эти суждения справедливы, сами судящие остаются вне правды (таковы, например, многие суждения Анны о Каренине и Каренина об Анне и т. д.). В той степени, в какой герои видят то, что они желали бы видеть, они ничего не видят: они столько же находятся в плену желаний, сколько в плену вызванных их желаниями химер. Ср.: «Он не хотел видеть (то, что есть, — В. В.) и не видел»; «Он не позволял себе думать об этом и не думал» и т. д. (т. 18, с. 212, 213). И единственное зрелище, которое для всех равно непереносимо, — зрелище правды («правда есть самое неприятное зрелище для тех, кто вне ее» — т. 20, с. 518): Каренин успокаивается в новой религии (=суеверии); Сергей Иванович вместе с другими неприкаянными и огорченными, как новой религии, обрадовался движению в пользу славян; Николай Левин пьет водку; Анна принимает сначала морфин, потом опиум и вынуждена «щуриться» (повторяющийся мотив, разъясненный в тексте, — т. 19, с. 204) больше и больше, пока не закрывает глаза совсем: «Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше не на что, когда гадко смотреть на все это... Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» (т. 19, с. 347).

Отворачиваясь от одной лжи, герои видят «истину» в другой, а так как эта «истина» оправдывает каждый раз все те же движущие ими желания, их мысли описывают ложный круг, ср. сказанное о Каренине: «Мысли его, как и тело, совершали полный круг» (т. 18, с. 151). Свет, при котором герои видят себя и других, — обманчивый свет их себялюбивых желаний, и потому, когда желания сводятся к прекращению желаний, он оборачивается полным мраком — тем, чем он в сущности был изначально.²⁰ Если иногда истина и пробивается сквозь этот мрак (сцены у постели больной Анны и преобразование ее и Каренина), то «грубая сила» отведенного зла и ложного, но привычного суждения возвращает героев на общий заколдованный круг: Каренин «чувствовал себя бессильным; он знал вперед, что все против него и что его не допустят сделать то, что казалось ему теперь так естественно и хорошо, а заставят сделать то, что дурно, но им кажется должным» (т. 18, с. 447, ср.: с. 454).

Кружась в одном и том же порочном круге своих желаний и своих (или общепринятых) химер, герои переходят от видения к видению, и прозрачность их жизни им открывается лишь тогда, когда, как в игре, желания «зрителей» и «актеров» не совпадают. И Облонскому, и Левину «казалось, что та жизнь, которую он сам ведет, есть одна настоящая жизнь, а которую ведет приятель — есть только призрак» (т. 18, с. 20). Поскольку герои находятся вне истины, но во власти призраков и видений, они не бодрствуют, а спят.

²⁰ Тот факт, что свет в главах о самоубийстве Анны означает мрак, мельком отметил Достоевский. См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв., т. 12. М.—Л., 1929, с. 211. Так обстоит дело не только в этих главах. Символика света и тьмы, прямо связанная с мотивом «зрелищ», но требующая подробных разъяснений, остается за пределами настоящей работы.

Сон жизни — один из важнейших символов в романе. Он появляется с первых страниц. Проснувшись и вспомнив ссору с женой, Облонский не знает, что делать. «Ответа не было, кроме того общего ответа, который дает жизнь на все самые сложные и неразрешимые вопросы. Ответ этот: надо жить потребностями дня, то есть забыться. Забыться сном уже нельзя, по крайней мере, до ночи... стало быть, надо забыться сном жизни» (т. 18, с. 6; в черновиках Толстой настойчиво возвращается к этой формуле «сон жизни» — т. 20, с. 86, 89, 90, 95, 100, 107).

Привычные заботы и понятия, установившийся обычай, — все это выражение «сна жизни», помимо прочих способов «забыться»: в вине (Николай Левин), в игре (Яшвин), в любви (Стива, Анна, Вронский, отчасти Левин), в семейном счастье (Левин), в государственной деятельности (Каренин), в ученой деятельности (Сергей Иванович) и т. д. Это та утоптанная колея, те рельсы (одно из значений мотива железной дороги), по которым катится жизнь и двигаясь по которым можно вообще о ней не думать. «Несмотря на то, что вся внутренняя жизнь Вронского была наполнена его страстью, внешняя жизнь его неизменно и неудержимо катилась по прежним, привычным рельсам» (т. 18, с. 182; ср.: т. 20, с. 370).

Перемена занятий, условий жизни — здесь перемена «снов». Анна говорит Долли: «Стыдно признаться; но я... я непроситительно счастлива! Со мной случилось что-то волшебное, как сон, когда делается страшно, жутко, и вдруг проснешься и чувствуешь, что всех этих страхов нет. Я проснулась» (т. 19, с. 187). Как ясно из предыдущего рассказа и в дальнейшем, Анна видит более приятный сон, но продолжает спать. В черновиках эта мысль высказана прямо: «Со мной что-то волшебное случилось. Знаешь, сон вдруг делается страшным, и проснешься, так и я. Но, может быть, и это сон» (т. 20, с. 474).

«Сон жизни», в той или иной форме являющийся каждому герою, но одинаково распространенный на всех, присутствует и в сцене скачек: «Вронский незаметно вошел в середину толпы... высокий, забрызганный грязью кавалергард, пришедший первым, опустившись на седло, стал спускать поводья... Жеребец с усилием тыкаясь ногами, укоротил быстрый ход своего большого тела, и кавалергардский офицер, как человек, проснувшийся от тяжелого сна, оглянулся кругом и с трудом улыбнулся» (т. 18, с. 203, ср. «забвение» самого Вронского во время и, особенно, в конце скачки — т. 18, с. 210—211; «забвение» следящей за ним Анны — т. 18, с. 220—222, и затем: «Анна должна была, как и всегда, отвечать и говорить; но она была сама не своя и как во сне шла под руку с мужем» — т. 18, с. 223). Призрачный характер сна сообщает ту же призрачность «зрелищу», где тени-зрители наблюдают игру таких же теней (соединение сна и тени мельком появляется в сцене метели — т. 18, с. 108—109; ср. в черновиках — т. 20, с. 187; более настойчиво — в связи с темой смерти накануне самоубийства Анны — т. 19, с. 331—332).

В то время как «исполнители» и «зрители», каждый на свой лад, погружены в «сон», — «дьявол не дремлет»: Вронский упал тогда, когда совсем «забылся», и пока он скакал, так же как до и после, Анна «была сама не своя». В черновых набросках исповеди Левина, соотнесенной, как говорилось, с сценой скачек, этот мотив выражен прямо: «... дьявол не дремлет и ищет, кого поглотить... Мы должны бодрствовать» (т. 20, с. 382—383). Позднее Толстой заменил эту фразу другой, которая приводилась выше: «Дьявол имеет большую силу, и мы не должны поддаваться ему». Он выделил вражду и соперничество (важнейшую из модификаций мотива «хлеба») за счет «зрелищ». Но не будучи упраздненным, последний мотив в ином виде остался в тексте.

Герои, спящие тогда, когда «дьявол не дремлет», спят поистине «тяжелым сном»: ведь это сон не жизни, а смерти. Набрасывая разнообраз-

ные «покровы» на суть вещей, дьявол опутывает людей ложью; мороча их видениями (каждого сообразно его желанием), он незаметно лишает их всех ведения — знания смысла своих и чужих поступков, смысла жизни вообще.

Поскольку, бодрствуя, герои спят, им ничего не остается, как прозреть во сне. Именно такое значение несет повторяющийся кошмар — сон Анны и Вронского. Его мотивы то и дело возникают в рассказе, начиная с забвения Анны в сцене метели (т. 18, с. 108—109). Накануне самоубийства в «тяжелом, неполном сне» Анна видит этот кошмар еще раз: «Старичок с взлохмаченной 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. И она проснулась в холодном поту» (т. 19, с. 332). Ср. в сцене смерти: «„Господи, прости мне все!“ проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом» (т. 19, с. 348—349).

Все время, пока Анна, заблуждаясь, полагает, что живет, она видит во сне (он осложнен символикой мотива железной дороги) своего гробовщика и слышит «звуки молотка по железу». Ее и Вронского сон был явью, он выражал суть жизни, замкнутой в порочном круге. Герои романа, думая, что они знают, — не знают; думая, что они видят, — не видят. Будучи в рабстве себялюбивых желаний и таких же химер, они не избавлены от власти смерти ни тогда, когда они живут, ни тогда, когда они думают о жизни. В любом случае они «не ведают, что творят», а потому, даже желая добра (ср., например, Стива и Бетси в XIX—XXIII главах четвертой части), они творят зло.

Заколдованным (=дьявольским) кругом в романе разрешается все, что связано с мотивами «хлеба» и «зрелищ». Те определения, которые обычно друг друга заменяют в избранном Толстым аргументе (заколдованный, порочный, ложный), здесь взяты в прямом значении: жизнь, ограниченная неправильным кругом «гипшопрома» и театра («цирка»), полна порока и лжи.

Напомним: «Хлеба и зрелищ!» — требование римской черни. «Рим», встающий за этим кратким девизом, в романе замещает «город» и «мир» (*urbs* и *orbis*) — понятия, равнозначность которых была узаконена давней традицией. Опираясь на нее, Толстой переводит «Рим» и все, что, будучи конкретизированным и разъясненным в ходе рассказа, соединялось с этим мотивом, как «городской мир» — мир, идущий путями западной цивилизации.²¹ Москва — Петербург — Париж, соотносенные по принципу градации (т. 18, с. 54; т. 19, с. 306—308), передают ту же тему «города — мира» (городского мира) и служат здесь новейшей заменой древнему «Риму». Символическим знаком этой замены становится сквозной мотив «железной дороги» (ср. в черновиках: «Стальные стали формы жизни» — т. 20, с. 371) — жестокого (бездуховного и бездушного) пути западной цивилизации, движимой господством себялюбивого желания и

²¹ Тема «города — мира» стояла в центре маленького наброска Толстого 1873 года, неоконченной философско-фантастической сказки, действие которой происходит в городе Дюли (=Люди). Сделанный, по-видимому, незадолго до начала работы над «Анной Карениной» или одновременно с ней, набросок связан с романом по существу: «Первое, что поразило меня в жизни Дюлей, было необыкновенная плачевность и быстротечность их жизни. Все люди, которых я видел, носили на себе очевиднейшие зародыши смерти... Каждый день я замечал, как они морщились, калытели, выветривались, из них выпадали зубы, волоса, и они мерли... Но все Дюли, несмотря на это, очевидно были лишены способности видеть тот закон смерти, под которым они были рождены, и наблюдали очень тонко многое постороннее, но не видели того, что они не живут, а только разными путями умирают» и т. д. (т. 17, с. 135—136).

личного интереса.²² По мнению Толстого, этот путь враждебен самым основам жизни. В романе поражены смертью ее «зародыши», те источники, без которых жизнь не может существовать вообще: хлеб; вода; сон; любовь к женщине. Однако смерть здесь поражает не всякую жизнь, но только ту, которая в крайнем своем воплощении приобретает новейшие «железнодорожные» формы.

Антитезой этому миру смерти служит деревня. В ней Толстой видит опору и возможность особого, в сравнении с Западом, пути русской жизни. Соединение России и деревни (ср. эпиграф к главе второй «Евгения Онегина»: «O rus!.. O Русь!») в романе появляется с самого начала (т. 18, с. 56). В конце повествования эта тема возвращается вместе с мотивами нравственного закона, руководящего деревенской жизнью и жизнью всех людей в той мере, в какой она выходит из-под власти тления и смерти: «... Митюха только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит.

— Как Бога помнит! Как для души живет? — почти вскрикнул Левин.

— Известно как, по правде, по Божью» (т. 19, с. 376).

Истина, выразившая для Левина смысл жизни, не уничтожаемый смертью, заключается в отказе от эгоистических (плотских) желаний ради «души» и «божьей правды» — бескорыстной любви к другому.

Правда мужика Фокалыча и ложь нравственного принципа цивилизованного мира — вот полюсы, приближаясь к которым герои романа либо живут, либо умирают: каждый момент их существования в зависимости от того, каким побуждением герой движим, запечатлен или жизнью вне смерти, или смертью. При таком соотношении вещей проявлением любви к себе и правильным пониманием собственного блага может быть только любовь к другому.

Поступая так или иначе, герои романа свободны, но однозначен смысл их действий и не подлежат изменениям те законы добра и зла, очертания которых должен разглядеть читатель под всеми «покровами». Ведь даже ложный путь «потерявшейся» души (путь Анны) здесь хотя и отрицательным образом, но ясно свидетельствует о той же правде.

Эта правда (бескорыстная любовь к другому) возвращает читателя к фрагменту об «увещании Пилатом». Учение Христа как краткую заповедь любви, изложенную Иоанном, Толстой «переводит» так: «Отец дал мне жизнь для блага, и я научил вас жить для блага. Если будете исполнять мои заповеди, будете блаженны. Заповедь, выражающая все мое учение, только та, что все люди должны любить друг друга. А любовь состоит в том, чтобы жертвовать своей плотской жизнью для другого» (т. 24, с. 918, «Соединение и перевод четырех Евангелий»).

Безусловно, Евангелие от Иоанна было важно Толстому не только формулировкой заповеди духовной любви: в конце концов все Евангелия не отличаются в этом пункте друг от друга. Но именно в Евангелии от Иоанна смысл учения Христа находит, по мысли Толстого, то метафорическое выражение, которое парадоксально извращено заблудившимся на своих путях и по кругу вернувшимся вспять, к «язычеству», цивилизованным человечеством: «Иисус же сказал им: Я есмь хлеб жизни; приходящий ко мне не будет алкать, и верующий в меня не будет жаждать никогда», а также: «... кто будет пить воду, которую я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Евангелие от Иоанна, гл. 6, ст. 35; гл. 4, ст. 14 и др.). Ради этих мотивов (мы опустили в данном

²² Мотив «железной дороги» в таком повороте являлся позднейшей вариацией темы «Последнего поэта» Баратынского: «Век шествует путем своим железным» и т. д.

случае все, что касается «зрелищ», здесь тоже играющих свою роль) Толстой и ввел фигуру Иоанна в картину на тему 27-й главы Евангелия от Матфея. Если учесть ту трактовку римской темы, которую автор дает в «Анне Карениной» и которая в картине его героя обозначена фигурой Пилата, то ясно, что название произведения об «увещании Пилатом» имеет двойной смысл, благодаря чему адресатом «увещания» становится каждый читатель романа Толстого.

Анализируя систему неоднозначных мотивов, мы некоторые из них оставляли в стороне, другие брали не в полном объеме их реальных значений. Нас интересовал скорее общий план символической системы романа (логика соотношения явлений, когда с них сняты «покровы»), чем детальный разбор всех ее звеньев. Пришлось пожертвовать и историко-литературными параллелями, которые даже при беглом взгляде встают в сознании сами собой. Все это могло бы быть предметом большого исследования. Ведь как бы ни был пространен художественный текст — он только самый краткий способ для выражения сложной мысли.

