

О.Ю. ДОБРОБАБИНА

Украина, Одесса, Одесский национальный университет
имени И.И. Мечникова

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА О «ГРЕХОПАДЕНИИ»
В ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЕ ПОВЕСТИ
Л.Н. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»**

В повести «Дьявол» Л.Н. Толстой углубляет и развивает тему грехопадения. Это обусловлено, очевидно, тем, что перед нами произведение, в котором автобиографическое начало проявилось в максимальной степени: своего рода фрагмент внутренней биографии писателя, причем воссозданный в самых мелких психологических подробностях и деталях. Л.Н. Толстой писал о силе воздействия на него страсти, похоти следующим образом: «Я подпал чувственному соблазну. Я страдал ужасно, боролся и чувствовал свое бессилие. Я молился и все-таки чувствовал, что я без сил. Что при первом случае я паду» [1, с. 469].

Поскольку на первом плане здесь изображение чувственного, страсти, то авторское внимание фокусируется на довольно ограниченной образной топике, связанной с дьявольским искушением, соблазном. Как и в «Крейцеровой сонате», грехопадение здесь связывается с прелюбодеянием, истолкование которого, впрочем, лишено философичности, а замыкается в довольно определенном религиозном русле. Это подтверждается эпитафией к повести, первая часть которой дублирует эпитафию к «Крейцеровой сонате», а вторая углубляет евангельский мотив телесного, плотского греха. Толстой вновь обращается к стихам из Евангелия от Матфея, вошедшим в Нагорную проповедь: «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну. И если правая рука твоя соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну». Данный эпитафия на первый взгляд диссонирует с логикой сюжетного развития повести. Это заметил С.Н. Булгаков: «...своеобразно здесь истолковывается евангельская заповедь, которая странным и непонятным образом поставлена эпитафией повести». Далее богослов и критик объясняет, в чем же заключается для него этот диссонанс: «Здесь уничтожается не рука и не нога, а самая жизнь: лучше смерть, чем жизнь во власти царящего в мире дьявола» [2, с. 626].

В качестве жанрового «архитекста» повести «Дьявол» выступает целый «пучок» смыслов, вариантов, связанных с мифологическим истолкованием греха. Его конкретизацией является прежде всего понимание греха как блуда, совершенного при непосредственном вмешательстве дьявола,

расставляющего свои «дьявольские сети». В тексте повести можно выделить интерпретационную парадигму грехопадения, связываемого с дьявольским наваждением, бесовщиной и т.д. Однако грехопадение, проявляющееся в блуде, не поддается однозначному, прямолинейному истолкованию. В повести всяческим образом подчеркивается его амбивалентный характер. В этой связи сошлемся на мнение Ю.С. Степанова, предлагающего рассматривать плотский грех с учетом его рецепции в национальной традиции, т.е. в русле основополагающих «констант» и «концептов» русской культуры. В определении блуда как греха читаем: «...половые удовольствия рассматриваются и так и эдак, и как высшая степень жизненных радостей, и даже как существенная черта Евангелия и, с другой стороны, как грех» [3, с. 915].

В «архитекстовом» пространстве толстовского «Дьявола» обнаруживаются все вышперечисленные семантические аспекты греха. При этом объединяющим для них является принадлежность к мифологической традиции. Она конкретизируется в тех архаических жанровых схемах, в которых так или иначе присутствуют дьяблерии, т.е. древние тексты о бесах, чертях и других «персонажах», представляющих дьявольскую силу. Показательно, что Л.Н. Толстой акцентировал внимание, прежде всего, на древнерусских литературных источниках, главным образом агиографического плана. Данное положение подтверждается научными изысканиями А.Г. Гродецкой, которая выделяет в качестве отдельной проблемы «логику отбора сюжетов» агиографических текстов Толстым для их последующего издания. При этом для писателя важным является собирательный образ соблазняющего на блуд дьявола, присутствующий практически во всех житейных произведениях, являющийся «общим местом» в их демонологической топике. Однако необходимо учитывать, что дьявол по своему происхождению восходит к длительной мифологической традиции.

Называя свою повесть «Дьявол», Толстой, очевидно, имеет в виду не только мифологичность образа, но и его всеобщность, универсальность: «Если черт, слово и концепт, связывают нас с глубинными пластами народной славянской культуры, то Дьявол и Сатана как культурные концепты включают нас в культуру Европы. Будучи вначале антагонистом Бога, данный образ в процессе культурного развития подвергается профанации, «постепенно снижаясь в бытовой план, или, лучше сказать, переплетаясь с образом «нового антагониста» – простого человека реального мира – этот образ начинает служить новой теме – общения человека с Сатаной и, более того, становится мотивом договора человека с Дьяволом» [3, с. 886]. Именно в таком трансформированном виде дьявол становится действующим лицом многих произведений словесно-художественного творчества.

Следуя данной традиции, Толстой, разумеется, учитывал и национальную специфику «дьяблерий». Это тем более важно, что в русской литературе существовала устойчивая традиция изображения бесов, чертей и других «представителей» дьявольских сил. Эта традиция возникла и получила распространение еще в древнерусской литературе, сюжеты которой так привлекали своей назидательностью Толстого. Так, в древнерусской повести XVII века, «Повести о Савве Грудцыне» перед нами подлинный «развратный разгул» (Ф.И. Буслаев) бесов. Кроме того, «злой дух» становится персонажем сказаний, преданий и других архаических жанров. Жанровые реликты «дьяблерий» способствуют более глубокому раскрытию идеологических и нравственных коллизий в литературе XIX века. Действительно, «концепт антихриста непрестанно будоражит русское сознание» [3, с. 887]. Более того, данный образ определяет жанровую структуру многих произведений русской литературы, основанных на сюжете возрождения. Так, Ю.М. Лотман говорит об обязательном присутствии этого антиобраза сначала в виде «демонического эгоизма» в литературе романтизма, а затем в качестве «погубителя» в романе второй половины XIX века. Н. Вершинина, анализируя механизмы рецепции образов «злых сил» в статье «Демоны в провинции: демонические характеры в русской беллетристике 1840–1850-х годов», пишет об их поразительной «живучести», что явно свидетельствует не столько о социальных, сколько о более глубоких, онтологических корнях явления.

Представляется, что в повести «Дьявол» Толстой ориентировался как на русскую, так и на европейскую рецепции данного мифологического образа. Но более существенным здесь является то, что писатель «пропускает» эту рецепцию сквозь специфику житийной жанровой топики. Справедлива мысль А.Г. Гродецкой о том, что «вне житийной атмосферы не понять, пожалуй, ни реальности толстовского дьявола, ни однозначности авторских моральных оценок» [4, с. 66]. Более того, именно житийная топика способствует пониманию взаимосвязи дьявольского «прельщения на блуд» и грехопадения.

Впервые мысль об обладании телом, чувственные желания посещают героя произведения Евгения Иртенева вскоре после приезда его в родовое имение. Однако на данном этапе плотские желания Иртенева не осознаются им как греховные и оцениваются в русле традиционных представлений о светской морали. Ведь он «жил свою молодость, как живут все молодые, здоровые, неженатые люди, т.е. имел сношения с разного рода женщинами». Евгений не считал себя «развратником», но вместе с тем не был и «монахом». Он делал это только потому, что нужно было «для здоровья». Более того, приехав в деревню после смерти отца, герой руководствуется общепринятой моралью, считая неприличным вступать в сношения

с женщиной в деревне. Для Евгения авторитетной является позиция его предков: «Он знал по рассказам, что и отец его и дед в этом отношении совершенно отделились от других помещиков того времени и дома не заводили у себя никогда никаких шашен с крепостными, и решил, что этого он не сделает» [1, с. 215].

Постепенно герой отступает от традиционной морали, отклоняется от пути, предначертанного авторитетом отцов: «все более и более чувствуя себя связанным и с ужасом представляя себе то, что с ним может быть в городишке, и, сообразив, что теперь не крепостные, он решил, что можно и здесь» [1, с. 216]. В этом смысле поведение героя напоминает не только «уход» житийного персонажа, но также попытку обретения индивидуальной жизненной позиции в притче о Блудном сыне. Несмотря на подобное нарушение «канонической» модели поведения, Иртнев все же по-прежнему был далек от мыслей о «разврате», а руководствовался мыслями о вредности деревенского воздержания и о необходимости половых отношений «для здоровья».

Вместе с тем в поведении героя индивидуальное постепенно вытесняется субстанциальным, находящимся вне пределов его личности. При этом речь идет о влиянии на судьбу Евгения Иртенева внеположной ему роковой силы. В этом прослеживается типологическое сходство сюжета толстовской повести с сюжетикой древнерусской литературы, особенно с произведениями агиографической словесности. Образ беса в «Повести о Савве Грудцыне» так же, как и образ Гора в «Повести о Горе-Злочастии», передает ощущение судьбы как насилия, судьбы-Горя, ощущение зависимости, ведомости чем-то посторонним. Таким же предстает образ дьявола у Толстого. По мнению А.Г. Гродецкой, «дьявол Толстого – символ властного, животного «Я» человека (плотского, грешного, личного), противостоящего «Я» духовному, – сознательно и принципиально подается в духе «рецидивов» средневекового стиля и мышления» [4, с. 159].

Поначалу видя в Степаниде объект для удовлетворения своей страсти, Иртнев вместе с тем начинает осознавать зависимость от нее, перерастающую в непреодолимое влечение. И если во время первой встречи описание Степаниды предстает максимально объективированным, «овнешненным» («В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая...»), то впоследствии ее чувственный образ передается через восприятие героя, выделяющего в ней индивидуальное, неповторимое. Влечение Иртенева перестает быть «безличным», и «ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий «голомя», тот же запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску...» Более того, даже хронотоп предстает эмоционально и субъективно окрашенным.

Встречи Евгения и Степаниды проходят «в той же ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом». Следует отметить, что в данном случае хронотопическая деталь выполняет значимую метатекстуальную функцию в творчестве Толстого. Речь идет о непосредственно связанной с исследуемой нами проблемой дьявольского соблазна и последовавшего за ним грехопадения языческой составляющей, субстрате мировоззрения Толстого.

Для Д.С. Мережковского соотношение язычества и христианства в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского было в центре его концепции «религии» обоих писателей. При этом откровенным язычником, по мнению критика, выступал именно Л. Толстой. Одним из доказательств этого является метатекстуальный образ леса, живого, шумящего, одухотворенного. По мнению В.И. Габдулиной, лес у Толстого, будучи наделенным «в мифопоэтической и литературной традиции устойчивыми символическими смыслами», имеет «большое значение для понимания авторской концепции жизни» [6, с. 51]. В повести «Дьявол» перед нами не лес как таковой, а его хронотопическая редукция. Это орешник, чаща, выступающие в данном случае концентрированными локусами греха. Именно здесь житийный мотив «прельщения на блуд» реализуется в полной мере. По мысли Ю.М. Лотмана, «пространственные отношения у Толстого... часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер» [5, с. 626].

Однако, если в других произведениях Толстого лес – это четко отграниченное пространство «чужого», в котором совершается нечто вроде инициации, например в повести «Казачьи», то в «Дьяволе» пространство грехопадения шире. Оно не ограничивается только лесом, а распространяется на усадьбу как таковую, включая локусы дома и расположенных вблизи сада, тропинки и сарая. Предстоящая в облике дьявола Степанида в качестве «поденной бабы» убирает в доме под Троицын день, а затем в сам праздник пляшет в крестьянском хороводе у барского дома. В конечном счете пространство греха интенсифицируется во внутреннем мире Евгения, переходит в его душу. В связи с этим закономерно, что «дьявол у Толстого появляется в тех же ситуациях, что и его агиографический прототип: житийный бес замещает психологическую мотивировку поступка, у Толстого он – причина неподконтрольных сознанию психологических состояний и побуждений» [4, с. 141]. Вместе с тем приведшая к грехопадению страсть изображается как нечто внешнее, постороннее. Подобное представление обнаруживаем и в канонических текстах. Человек, по слову ап. Павла, через плоть «продан греху», делается «пленником закона греховного»: «...не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю... А потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех» (Рим. 7: с. 14, 15, 17, 20, 23).

Опираясь на евангельские и основанные на них житийные схемы, Л. Толстой переосмысляет их в соответствии со своими мировоззренческими и эстетическими установками. Евгений Иртенев выступает амбивалентной личностью. С одной стороны, он ориентируется на житийный «прототип», с другой – отступает от него. Характерным в этом отношении является переосмысление канонического житийного мотива сожжения руки. Вспомнив о старце, сжегшем пальцы от соблазна перед женщиной, Иртенев вначале следует данной модели поведения. Однако в отличие от старца герой не кладет руку на жаровню, а зажигает спичку и коптит ею палец. Кроме того, традиционно житийный мотив подвергается здесь ироническому снижению: «Ему стало больно, он отдернул закопченный палец, бросил спичку и сам засмеялся над собой».

Но так или иначе житийные схемы в творчестве Толстого, как это показано некоторыми исследователями, в частности С.А. Шульцем, способствуют углублению авторской концепции, ее универсализации. Создается максимально обобщенный образ, который восходит к архетипу. Следовательно, есть все основания говорить о размыкании жанровых границ повести, о тяготении ее к синтезу: «Образ Толстого традиционен в самом широком плане, как и в самых мелких художественных частностях, он в целом опирается на христианскую демонологию и, несмотря на очевидное внимание писателя к демонологическим сюжетам в житиях, от конкретных источников зависит мало» [4, с. 159]. С ориентацией на традиционные образные схемы связана и параболичность повести.

Сюжетное движение повести «Дьявол» передает все наиболее значительные схемы, соответствующие их аналогам в параболических жанрах и житийной традиции. Действительно, по мере усиления динамики повествования дьявольское начало овладевает героем все с большей силой. Это подчеркивается как в отображении внутреннего состояния Иртенева, ощущающего себя близким к сумасшествию («Он чувствовал, что терял волю над собою, становился почти помешанным»), так и в акцентировании бесовских черт во внешности Степаниды. При этом в ее описании соединяются характерная для Толстого скульптурность, даже любовное отношение к воссозданию телесного, плотского с языческим мифом как составляющей толстовского мирозерцания. Степанида предстает воплощением чувственности, и герой не мог оторваться «от ее покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от ее рук, плеч, красивых складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над ее белыми икрами».

В дальнейшем подчеркиваются «черные глаза и красный платок» героини. В описании доминирует красный цвет, который является определяющим в мифологической идентификации дьявола. Для сравнения вспомним красные губы Трухачевского в «Крейцеровой сонате», а также

ослепивший Анну Каренину в темноте вагона «красный огонь». Но Толстой и цветовую символику подвергает переосмыслению, перекодировке. Писатель всяческим образом перестраивает готовые схемы в русле характерного для его позднего творчества эффекта «двойных смыслов», «образных противовесов» [4, с. 123]. В связи с этим подбираются и снижающие демонизм, дьявольское начало детали. Поэтому на первом плане изображается страсть как таковая. Как пишет Н.Н. Страхов, Толстого интересовал «самый душевный процесс страсти». Парадоксальность ситуации заключается в том, что чем менее эта страсть мотивирована, тем более необъяснимее и сильнее ее исходящая от некоего постороннего начала, «дьявольская» власть. Перед нами «эффект “отчуждения” страсти, закономерный с точки зрения понимания толстовской психологии» [4, с. 124]. Как и герои «Крейцеровой сонаты», в повести «Дьявол» Евгений Иртенев и “дьявол” – Степанида – «обычные люди, без намека на инфернальность» [4, с. 124].

Мифологический контекст здесь выступает в качестве усиливающего авторскую тенденцию начала. Он способствует более глубокому пониманию степени отчуждения личности героя, целиком оказавшейся во власти греха. В конечном итоге сам Иртенев и отождествит Степаниду с дьяволом накануне катастрофы: «Ведь она черт. Прямо черт. Ведь она против воли моей завладела мною». Самоубийство героя, осознавшего свое падение, грех, также соответствует представлениям о смерти в агиографической традиции. В житии «образ смерти и “дьявольский” образ находятся в постоянном и близком “сцеплении”» [4, с. 155]. Поскольку герой жития не может умереть нераскаявшимся, то «последнее обращение неизбежно происходит в последний предсмертный миг (покаяние, примирение, просветление)» [4, с. 158]. Очевидно, недаром в окончательной редакции повести Л. Толстой останавливается на финале, типологически сходном с романом «Анна Каренина». Самоубийство героини – это и смерть-наказание и вместе с тем смерть-прощение. В «Дьяволе» это еще и моделирование типичной для малой прозы последней трети XIX века нарративной ситуации – размыкания границ целого и очерчивания открытых разновекторных ориентиров, перспектив, незавершенных художественных смыслов. Это тем более закономерно, что параллельно существует другой вариант, финала произведения. Подобная нарративная стратегия способствует более глубокому уяснению жанровой природы повести Л. Толстого в контексте его мировоззрения, специфики понимания художественности и т.д.

Итак, в повести «Дьявол» художественное осмысление грехопадения представлено с учетом архаико-мифологической традиции, проявившейся в таких жанровых свойствах произведения, как параболичность и следование агиографической традиции. При этом в данном случае нельзя говорить об ориентации писателя на целостную структуру определенного древне-

литературного или мифологического источника. Речь идет о создании собирательного образа, характеризующегося максимальной обобщенностью, универсальностью. Именно поэтому художественная интерпретация грехопадения амбивалентна, неоднозначна, позволяет адекватно подойти к сложной и все более отдаляющейся от традиционной жанровой природе толстовской повести.

Список использованной литературы

1. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1928–1958. – Т. 27. – 1936. – 620 с.
2. Булгаков, С. Н. Человекобог и человекозверь: По поводу последних произведений Л. Н. Толстого: «Дьявол» и «Отец Сергий» / С. Н. Булгаков // Толстой Л. Н.: pro et contra: Личность и творчество Льва Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей : антология / сост. К. Исупов. – СПб. : РХГУ, 2000. – С. 601–638.
3. Степанов, Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Акад. проект, 2004. – 992 с.
4. Гродецкая, А. Г. Ответы предания: Жития святых в духовном поиске Льва Толстого / А. Г. Гродецкая. – СПб. : Наука, 2000. – 264 с.
5. Лотман, Ю. М. О русской литературе : ст. и исслед. / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1997. – 848 с.
6. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – М. : Республика, 1995. – 350 с.