

**И. Ю. Лученецкая-Бурдина**

**Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина»:  
художественное решение философско-этических проблем**

Статья посвящена исследованию романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в аспекте художественного воплощения философско-этических проблем. В ней проанализированы сюжетно-композиционные особенности произведения, основные сюжетообразующие мотивы, сопоставления и аналогии, позволяющие Толстому всесторонне рассмотреть обозначенные философские проблемы и создать художественный образ антиномии.

**Ключевые слова:** философско-этическая проблематика, физическая красота и духовная истина, сюжетно-композиционная организация, сюжетообразующие мотивы, сопоставления и сравнения морально-этического характера, образ художественной антиномии.

**I. Ju. Luchenetskaya-Burdina**

**L. N. Tolstoy's Novel "Anna Karenina": Art Solution of Philosophical and Ethical Problems**

The article is devoted to the research of the novel by L. N. Tolstoy "Anna Karenina" in aspect of art realization of philosophical and ethical problems. The subject and composite features of the work, the main motifs making the subject, comparisons and analogies allowing Tolstoy to consider thoroughly the designated philosophical problems and to create an artistic image of antinomy are analysed in the article.

**Keywords:** philosophical and ethical perspective, physical beauty and spiritual truth, subject and composite organization, motifs making the subject, comparisons and comparisons of moral and ethical character, image of art antinomy.

Роман «Анна Каренина» – вершинное произведение русской литературы XIX в., рожденное в размышлениях Л. Н. Толстого о красоте и истине (см. об этом письмо Л. Н. Толстого Н. Н. Страхову от 11 мая 1873 г.). Вопрос о соотношении красоты физической и духовной истины писатель рассматривал как важнейшую философскую антиномию, на которой построена концепция романа. Рассмотрим, какое художественное решение находит писатель для ответа на столь важные для него вопросы.

Литературоведы отмечают, что важным конструктивным принципом философской прозы является наличие в произведениях персонажей или сюжетных линий, выражающих различные концепции, и «вытекающий отсюда принцип столкновения или сопоставления сознаний и типов поведения» [5]. Полемика, спор, диалог, неизменно присущие философскому роману, выносятся Толстым в сферу композиции произведения. Его интересует духовный опыт героев: путь утраты или обретения ими истины. Писатель создает сложную конструкцию романа, в основание которой положены две равноправные сюжетные линии. Сюжетная линия Анна–Вронский демон-

стрирует образ губительной и гибнущей красоты с трагической финальной развязкой в седьмой части романа. В сюжетной линии Кити–Левин прослеживается история обретения персонажами истинного знания в заключительной части произведения. Внутренне объединяет эти сюжетные линии исследование конфликта между физической и духовной сторонами любви, между рациональной и иррациональной сторонами личности. Причем, компромисс в сознании автора принципиально недопустим. Эта неразрешимая дилемма образует плоскость соприкосновения двух внешне независимых романов. Концепция двух видов любви излагается в 11 главе первой части романа в споре Облонского и Левина и определяет философско-этическую проблематику романа, а сам спор становится философским прологом произведения.

В композиции романа возникают уникальные смысловые сближения (противопоставления, сопоставления, семантические отражения), которые компенсируют ослабление внешних фабульных связей. Контраст фабульно самостоятельных сюжетных линий подчеркивает их композиционная однотипность. Каждый из «романов» строит-

ся по общей композиционной схеме, в основе которой приближение героя к открывшейся бездне. Своеобразным контрапунктом сюжетных линий, выводящим повествование в плоскость размышлений о смысле земного бытия, становится тема ухода – смерти-самоубийства. Так или иначе, названная тема связана практически с каждым героем романа. Толстой подчеркивает мысль о постоянно преследующем Анну чувстве совершенного или совершающегося убийства. Трагическая развязка сюжетной линии физической любви предопределена решением разума. Самоубийство – выход, который подсказывает Константину Левину разум. Этот персонаж во многом близкий автору, его alter ego, проходит путь постижения истины «христианских» добродетелей, когда разрушается привычная система ценностей и утверждается новая система моральных представлений смысла жизни.

Внешне разобщенные сюжетные линии оказываются внутренне соотношенными друг с другом как два противоположных решения одной проблемы. При их сопоставлении открывается философско-этический смысл произведения. В финале романа утверждается любовь, далекая от традиционной, романной, когда Толстой, опровергая общепринятые представления, декларирует любовь как бесконечное единение людей в добре.

Исследователи творчества Толстого отмечали «сдержанность авторского голоса» в «Анне Карениной» по сравнению с романом-эпосом «Война и мир» [4]. В то же время именно в этом романе при формальной невыявленности голоса повествователя отчетливо обозначена его моральная ориентация. Используя язык художественных образов, Толстой демонстрирует свой взгляд в споре об истине. При этом его писательская стратегия ориентирована не на изложение «готовой» истины, но на процесс ее поиска.

Конструкцию романа «Анна Каренина» определяет движение двух полемически соотношенных сюжетных линий, каждая из которых поддержана системой мотивов и выдержана в своей эмоциональной тональности. Художественное изображение страсти и философское постижение истины соотношены Толстым с разработкой мотивов мрака и света. Их соотношение как обозначение света – символа жизни и темноты (мрака) – символа смерти, становится сквозным поэтическим образом, организующим повествование в романе «Анна Каренина». Л. И. Еремина рассматривала роль символа в поэтике Толстого на примере двух контрастных образов: света как символа жизни, слу-

жения, горения, любви и темноты как символа смерти, умирания, увядания, бездуховности. По ее мнению, символ возникает на границе пересечения нескольких метафорических сопоставлений-уподоблений. Анализ обозначенных мотивов предпринят преимущественно в связи с разработкой образа Анны Карениной [1].

Мотив темноты, мрака, разгула стихии является важнейшим в развитии сюжетной линии Анна – Вронский. Свет в глазах Анны – «дрожащий вспыхивающий блеск» [3, с. 18, 90] – перерождается по мере развития сюжета в «страшный блеск пожара среди темной ночи» [3, с. 18, 153]. Возвращению героини из Москвы сопутствует разгул природной стихии. Мотив темноты, переходящей во мрак, вновь возникает в преддверии гибели Анны. При этом Толстой фиксирует усиление интенсивности темноты, сопрягая в единый художественный образ гаснущую свечу и ощущение приближающейся смерти: «Вдруг тень ширмы заколебалась, захватила весь карниз, весь потолок, другие тени с другой стороны рванулись ей навстречу; на мгновение тени сбежали, но потом с новой быстротой надвинулись, поколебались, слились, и все стало темно. “Смерть!” подумала она» [3, с. 19, 331]. Трагическая развязка рассматриваемой сюжетной линии – «нехристианская» смерть Анны – все же освещена мгновенным светом, дарованным грешнице всезнающим автором [3, с. 19, 348–349].

Подобный трагический финал представляется одной из возможностей для Константина Левина. Авторский анализ психического состояния персонажа после встречи с братом Николаем свидетельствует о преобладании в его душе пессимистических настроений. Левин «во всем видел только смерть или приближение к ней. <...> Темнота покрывала для него все; но именно вследствие этой темноты он чувствовал, что единственной руководительной нитью в этой темноте было его дело, и он из последних сил ухватился и держался за него» [3, с. 18, 371]. Обращает внимание практически полное совпадение ключевых фраз, относящихся к разным персонажам: «мрак, покрывавший для нее все» [3, с. 18, 348] и «темнота покрывала для него все» [3, с. 18, 371]. Эта семантическая рифма сопрягает в единый образ контрастные сюжетные линии: роман, раскрывающий «тайну зла», и роман, утверждающий силу света.

Доминирующий мотив в изображении отношений Левина и Кити – обретенный свет, истина.

В сознании Левина образ Кити – олицетворенное божество – сопрягается с солнцем, восходом, утром, светом: «Все освещалось ею. Она была улыбка, озарявшая все вокруг» [3, с. 18, 31–32]. В представлении Левина, Кити являет образ духовной чистоты и совершенства. Вся сцена венчания Кити и Левина принизана небесным светом, отрывом участвующих в ней лиц от всего грешно-земного к возвышенно-небесному: «Левин оглянулся на нее и был поражен тем радостным сиянием, которое было на ее лице; и чувство это невольно сообщилось ему. Ему стало, так же как и ей, светло и весело» [3, с. 19, 24].

Динамика мотива света получает иное развитие, когда Толстой описывает рождение ребенка. Появление новой жизни он уподобляет «огоньку над светильником»: «...как огонек над светильником, колебалась жизнь человеческого существа, которого никогда прежде не было и которое так же, с тем же правом, с тою же значительностью для себя будет жить и плодить себе подобных» [3, с. 19, 294]. Духовное преображение Левина связано с обретением света. Нравственный догмат обретения Бога в душе показывается Толстым как неосознанное приобщение к незамысловатой правде Платона Фоканыча: «Новое радостное чувство охватило Левина. При словах мужика о том, что Фоканыч живет для души, по правде, по Божью, неясные, но значительные мысли толпою как будто вырвались откуда-то иззаперти и, все, стремясь к одной цели, закружились в его голове, ослепляя его своим светом» [3, с. 19, 376]. В представлении автора оно оказывается равнозначно состоянию духовного просветления героя, его рождению к истинной жизни.

Стремление разрешить философскую дилемму обуславливало то, что Толстой стремится объяснить изображаемое с помощью сопоставлений и аналогий. Жизнь и смерть, физическая любовь и смерть связаны в его мире идеей христианского греха. Чувственная любовь вторгается в область запретного, и потому любовный акт приравнивается Толстым к убийству. В главе 11 второй части романа он дает ряд сопоставлений, демонстрирующих парадоксальное совмещение противоречий, в основе которых просматривается авторская этическая установка: физическая любовь – убийство. Сцена физического сближения Анны и Вронского объяснена и прокомментирована всезнающим автором: «Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда

видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценою стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи» [3, с. 18, 157–158]. Сопоставление эмоционально окрашено авторским отношением и дано в виде драматической сцены. Семантико-синтаксическая организация приведенного текста содержит сложную систему повторов, которые выявляются как на образном, так и на лексико-синтаксическом уровнях и заканчиваются характерно толстовской метаморфозой: любовник – убийца, физическая любовь – убийство.

Используя сравнения, Толстой психологически и этически обосновывает сближения сопоставляемых явлений или ситуаций. Наиболее часто к этому приему он обращается при разработке сюжетной линии Анна–Вронский. Сравнения становятся средством характеристики персонажей и способом авторской оценки. Так, Анна во время скачек после падения Вронского сравнивается Толстым с пойманной птицей: «Она совершенно потерялась. Она стала биться, как пойманная птица: то хотела встать и идти куда-то, то обращалась к Бетси» [3, с. 18, 221]. По контрасту с этой сценой писатель сравнивает Кити с птицей, которая вьет свое гнездо: «Она, инстинктивно чувствуя приближение весны и зная, что будут и ненастные дни, вила, как умела, свое гнездо и торопилась в одно время и вить его и учиться, как это делать» [3, с. 19, 49].

Сравнения и аналогии, используемые Толстым, выражают авторское видение описываемых ситуаций и имеют преимущественно морально-практический характер. Размышляя об особенностях письма писателя, В. В. Набоков отмечал следующую особенность индивидуального стиля этого художника: «Самое удивительное в стиле Толстого то, что какие бы сравнения, уподобления или метафоры он ни употреблял, большинство из них служит этическим, а не эстетическим целям. Иными словами, его сравнения утилитарны, функциональны, автор воспользовался ими не для усиления образности, не для открытия нового угла зрения на ту или иную

сцену, но для того, чтобы подчеркнуть свою нравственную позицию» [2]. Сопоставления, основанные на морально-практических сближениях, выводят повествование в план философско-этической оценки и принципиально значимы для Толстого. Так, говоря о «непростительном» счастье, переполнявшем все существо Анны в первое время жизни в Италии, Толстой использует следующее сравнение: «Воспоминание о зле, причиненном мужу, возбуждало в ней чувство, похожее на отвращение и подобное тому, какое испытывал бы тонувший человек, оторвавшийся от себя вцепившегося в него человека. Человек этот утонул. Разумеется, это было дурно, но это было единственное спасение, и лучше не вспоминать об этих страшных подробностях» [3, с. 19, 30]. Очень часто подобные сравнения становятся способом этической характеристики персонажей, при этом поясняющая, корректирующая и оценивающая точка зрения автора в них очевидна.

Прием семантических отражений, работающих на уровне сюжетно-композиционной организации романа, используется Толстым при создании рядов сопоставительных параллелей. Автор обращается к повторяющимся сравнениям, в частности, к сравнениям, фиксирующим физиологическую природу чувств Анны и Вронского, что позволяет ему прояснить и прокомментировать ситуацию. Самохарактеристика Анны [«...Я – как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив. Я несчастлива? Нет, вот мое счастье...»] [3, с. 18, 201] дополняется авторским комментарием внутреннего состояния Вронского: «Вронский между тем, несмотря на полное осуществление того, чего он желал так долго, не был вполне счастлив. Он скоро почувствовал, что осуществление его желания доставило ему только песчинку из той горы счастья, которой он ожидал. Это осуществление показало ему ту вечную ошибку, которую делают люди, представляя себе счастье осуществлением желанного. <...> 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» [3, с. 19, 32]. Повторяющиеся сравнения отражают различные точки зрения персонажей и акцентируют позицию автора, разводящего их на противоположные полюса: «как голодный человек» – «как голодное животное». Сравнение, используемое Толстым для объяснения положения Левина, ищущего ответа

на вопросы, поставленные жизнью, составляет общее семантическое поле с рассмотренными выше, но выводит образ в качественно иную плоскость, плоскость поиска духовной пищи: «Он был в положении человека, отыскивающего пищу в игрушечных и оружейных лавках» [3, с. 19, 368]. Итак, исследуя варианты решения философской проблемы, автор сосредоточивает внимание на процессе постижения героем истины. Во многом это достигается за счет использования возможностей сравнений при объяснении сложных явлений окружающего мира, а порой и для уяснения происходящего автором.

Наряду с изложением авторской точки зрения с помощью сопоставлений и аналогий морально-практического характера в романе «Анна Каренина» обнаруживаются характерно толстовские способы выражения авторского взгляда на мир. Повторяя опыт историко-философских отступлений романа «Война и мир», Толстой в редуцированном виде вводит в повествование прямые авторские оценки происходящего. Таково, например, его рассуждение о семье: «Для того чтобы предпринять что-нибудь в семейной жизни, необходимы или совершенный раздор между супругами или любовное согласие. Когда же отношения супругов неопределенны и нет ни того, ни другого, никакое дело не может быть предпринято. Многие семьи по годам остаются на старых местах, постылых обоим супругам, только потому, что нет ни полного раздора, ни согласия» [3, с. 19, 318]. В VII и VIII частях романа публицистические интонации, свидетельствующие о смене художественных установок Толстого, начинают звучать все более и более отчетливо. С другой стороны, предваряя опыт будущих народных рассказов и повестей 1880-х гг., Толстой передоверяет оценку происходящего эпизодическим персонажам, выражающим народный взгляд на жизнь. Об этой тенденции свидетельствует, например, описание идеальной, с точки зрения Толстого, крестьянской семьи мужика Ивана Парменова, любящего свою жену «стыдливой» любовью. Безыскусная крестьянская речь не нарушает однородности текста и не становится чуждой стилистической струей, но звучит как моральный вывод, как итог, как универсальная истина: «– О своей душе, известное дело, пуще всего думать надо. <...> Вон Парфен Денисыч, даром что неграмотный был, а так помер, что дай Бог всякому, – сказала она (Агафья Михайловна – И. Л.-Б.) про недавно умершего дворового. – Причастили, особоровали» [3, с. 18, 364]. В этой

предельной простоте ответов на сложнейшие вопросы жизни открыта Толстым искомая истина.

Философская заданность романа раскрывается в том, как автор строит свое произведение, как группирует и соотносит различные образы, какие логические и эмоциональные акценты ставит в повествовании.

Художественное изображение страсти, постижение ее законов сопрягается писателем с философским осмыслением мира, поиском ответов на основные вопросы бытия. Автор совмещает в пределах художественного целого различные, антитетичные по сути, образы, явления, понятия: логическое сопрягается с художественным, прозаическое – с поэтическим, логика причинно-следственных отношений дополняется ассоциативностью образного мышления. Точность, конкретность, фактурная осязаемость и убедительность картин сопряжены с абстракциями размышляющего автора, создающего в романе художественный образ антиномии.

В романе «Анна Каренина» автор обнаруживает себя в способе организации материала, когда соединение и расположение художественных идей играет определяющую роль в выявлении авторской позиции. Философско-этические взгляды переданы в романе Толстого не в форме системного изложения, как это будет осуществлено в публицистических произведениях, и не в форме логически сконструированной философской идеи, как это явлено в философских романах Достоевского, но включены в художественную ткань произведения, вследствие чего возникает особый синтез философского и художественного начал.

#### Библиографический список

1. Еремина, Л. И. Рождение образа (О языке художественной прозы Льва Толстого) [Текст] / Л. И. Еремина. – М., 1983. – С. 156–164.
2. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе [Текст] / В. В. Набоков. – М., 1996. – С. 282.
3. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений. (Юб.) [Текст] / Толстой Л. Н. В 90 т. – М., 1928–1958. (Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)
4. Чичерин, А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова [Текст] / А. В. Чичерин. – М., 1965. – С. 228.
5. Эсалнек, А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения [Текст] / А. Я. Эсалнек. – М., 1985. – С. 93.

#### Bibliograficheskiy spisok

1. Yeremina, L. I. Rozhdeniye obraza (O yazyke khudo-zhestvennoy prozy L'va Tolstogo) [Tekst] / L. I. Yere-mina. – M., 1983. – S. 156–164.
2. Nabokov, V. V. Lektzii po russkoy literature [Tekst] / V. V. Nabokov. – M., 1996. – S. 282.
3. Tolstoy, L. N. Polnoye sobraniye sochineniy. (Yub.) [Tekst] / Tolstoy L. N. V 90 t. – M., 1928–1958. (Daleye ssylki na eto izdaniye dayutsya v tekste s ukaza-niyem toma i stranitsy.)
4. Chicherin, A. V. Idei i stil'. O prirode poeti-cheskogo slova [Tekst] / A. V. Chicherin. – M., 1965. – S. 228.
5. Esalnek, A. YA. Vnutrizhanrovaya tipologiya i puti yeye izucheniya [Tekst] / A. YA. Esalnek. – M., 1985. – S. 93.