

УДК 821.161.1

НЕВЕРБАЛЬНОЕ ОТРАЖЕНИЕ ДВОЙСТВЕННОЙ МОДЕЛИ ЖЕНСТВЕННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ТОЛСТОГО

ФОМИНА Юлия Валерьевна,
аспирант кафедры русской литературы,
Воронежский государственный университет

АННОТАЦИЯ. Предметом исследования является роль женщины в гендерных отношениях в позднем творчестве Л. Толстого. Два символических инварианта женских образов – зверь/демон и ангел – определяют поведение героинь. Эта двойственность тесно связана с мотивом лжи/обмана. В женщинах-соблазнительницах, обманывающих мужчин и наделенных «смеющимся взглядом», доминирует животное начало. Ангельски чистые девушки сами становятся жертвами обмана мужчин и общества. Узнав истину о половых отношениях, своими невербальными реакциями они демонстрируют страх и ужас. Анализ невербального поведения персонажей позволяет проследить трансформацию женственного от ангела к демону, а также выявить различные виды обмана, то есть обнаружить животное под видимой чистотой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Л. Толстой, гендерная модель, мотив лжи, семантика жеста.

FOMINA Yu.V.,
Postgraduate Student of the Department of Russian Literature,
Voronezh State University

**NON-VERBAL REFLECTION OF THE DUAL MODEL OF FEMININITY IN THE WORKS
BY LEO TOLSTOY**

ABSTRACT. The subject of the study is the role of women in gender relations in the later works of Leo Tolstoy. Two symbolical invariants of female images – the animal / demon and an angel – predetermine the heroines' behaviour. This duality is closely related to the motif of lies / deception. In the temptresses, deceiving men and endowed with "the laughing eyes", the animal dominates. Angelically pure girls themselves fall victims to the deception of men and society. Having learned the truth about sexual relations, they show fear and horror in their nonverbal reactions. Analysis of nonverbal behaviour of characters makes it possible to trace the transformation of the feminine from angel to demon, and also to disclose various types of deception, namely, to deduce the animal under visible purity.

KEY WORDS: Leo Tolstoy, gender model, motif of lies, semantics of gesture.

В конце 1880-х – начале 90-х годов мотив *ложной жизни* является центральным в творчестве Л. Толстого.

Вместе с тем на первый план выдвигаются проблемы, связанные с одним аспектом жизни – половым. Именно в это время точка зрения мыслителя на предназначение женщин кардинально меняется, равно как и на брак. Прежде писатель был уверен в том, что главная и священная задача женщины – рождение, кормление и воспитание детей, точно так же, как задача мужчины – труд. К другим делам женщина может быть привлечена только после исполнения ее главного долга: «Всякая женщина, отрожавшая, если у ней есть силы, успеет заняться этой помощью мужчине в его труде, и помощь эта очень драгоценна; но видеть молодую женщину, готовую к деторождению, занято мужским трудом, все равно, что видеть драгоценный чернозем, засыпанный щебнем для плаца или гулянья. Еще жалче, потому что земля эта могла бы родить только хлеб, а женщина могла бы родить то, чему не может быть оценки, выше чего ничего нет – человека. И только она одна может это сделать» [1, т. 85, с. 348–349]. В соответствии с этими постулатами брак – закон Божий: «Эка, как твердо устано-

вил Бог нравственный, т.е. как жить закон для человека: ни направо, ни налево, а иди прямо по узкой дорожке, а то дурно <...> Только и хорошо на узкой дорожке – есть то, что сработал (тогда жирного лишнего не съешь), и, наработавшись, лечь спать с работающей и рожаящей и кормящей женой. Тогда только будет и всем другим и тебе хорошо. Вне же этого все скверно и все страдания» [1, т. 85, с. 245].

Следует отметить, что, по мысли Толстого, предназначение женщины, не нашедшей мужа, такое же – воспитание детей, а именно – помощь матерям. «Повивальные бабки, няньки, экономки...» – вот круг деятельности для них. Таким образом, в прославлении брака и деторождения Толстой приходит к крайним убеждениям. Восхваляя труд женщины, на плечи которой ложатся заботы о детях, он утверждает, что ее надо беречь от проявления чувственности посторонних свободных мужчин, а также от похоти собственного мужа. В связи с этим Толстой ставит в один ряд с повивальными бабками, няньками и экономками распутных женщин: «Эти несчастные всегда были и есть и, по моему, было бы безбожием и бессмыслием допускать, что Бог ошибся, устроив это так, и еще боль-

ше ошибся Христос, объявив прощение одной из них <...> Только земледелец, никогда не отлучающийся от дома, может, женившись молодым, оставаться верным своей жене и она ему, но в усложненных формах жизни, мне кажется очевидным, что это невозможно (в массе, разумеется) <...> Мне кажется, что этот класс женщин *необходим* для семьи, при теперешних усложненных формах жизни <...> Тот, кто жил с женщиной и любил ее, тот знает, что у э[той] женщины, рожающей в продолжение 10, 15 лет, бывает период, в котором она бывает подавлена трудом <...> В этом-то периоде представьте себе женщину, подлежащую искушениям всей толпы неженатых кобелей, у к[оторых] нет магдалин...» [1, т. 61, с. 232–234].

Этот взгляд на брак, на женский вопрос меняется, как было уже указано выше, в конце 80-х – начале 90-х годов. Словами героя повести «Крейцера соната» Толстой постулирует новые выводы, к которым он приходит: всякие половые отношения, даже в браке – это неестественно, это порок. На вопрос собеседников «...как же бы продолжался род человеческий?» Позднышев отвечает: «Вы заметьте: если цель человечества – благо, добро, любовь, как хотите; если цель человечества есть то, что сказано в пророчествах, что все люди соединятся воедино любовью, что раскуют копы на серпы и т.д., то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Из страстей самая сильная, и злая, и упорная – половая, плотская любовь, и потому если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить» [1, т. 27, с. 30].

Категоричные высказывания героя повести, вызвавшие споры в обществе, Толстой комментирует в «Послесловии к “Крейцеровой сонате”»: «Целомудрие не есть правило или предписание, а идеал или скорее – одно из условий его. А идеал только тогда идеал, когда осуществление его возможно только в идее, в мысли, когда он представляется достижимым только в бесконечности и когда поэту возможность приближения к нему – бесконечна» [1, т. 27, с. 84]. Чистым девушке и юноше надо соблюдать свою чистоту от соблазнов, тем же, кто не выдержал и пал, необходимо рассматривать первое падение как единственное, следствием которого становится вступление в брак. «Вступление это в брак своим вытекающим из него последствием – рождением детей – определяет для вступивших в брак новую, более ограниченную форму служения Богу и людям». Людям же, живущим в браке, следует «стремиться вместе к освобождению от соблазна, очищению себя и прекращению греха, заменой отношений, препятствующих и общему и частному служению Богу и людям, заменой плотской любви чистыми отношениями сестры и брата» [1, т. 27, с. 90–91].

Ряд произведений Толстого посвящен проблеме блуда, который наполняет жизнь, – «Крейцера соната», «Дьявол», «Отец Сергей». Эта проблема здесь тесно связана с мотивом *лжи*. С этой точки зрения представляют интерес женские образы, которые символически воплощаются в двух инвариантах – *зверя/демона* или *ангела*. В первом случае женщина является субъектом *лжи*, во втором – объектом. Проанализируем поведение женщин в обоих случаях.

Героини, на первый взгляд кажущиеся *ангелами*, на самом деле часто имеют *звериную, животную* природу. В определенной степени к этому типу можно отнести Лизу Анненскую («Дьявол»). Внешне Лиза предстает *ангельской* девушкой; в ее портрете преобладает белый цвет, символизирующий чистоту, невинность: «Лиза была высокая, тонкая, длинная <...> Цвет лица у ней был очень нежный, белый, желтоватый, с нежным румянцем, волосы длинные, русые, мягкие и вьющиеся, и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза» [1, т. 27, с. 490]. Однако за невинной оболочкой скрывается крайне влюбчивая натура: «Еще с института, с 15 лет, Лиза постоянно влюблялась во всех привлекательных мужчин и была оживлена и счастлива только тогда, когда была влюблена» [там же]. Девушка не останавливается на одном мужском объекте: «В эту же зиму в одно и то же время она уже была влюблена в двух молодых людей и краснела и волновалась не только, когда они входили в комнату, но когда произносили их имя» [там же]. Смысл ее жизни – находиться в состоянии влюбленности и вызывать в мужчине ответное чувство. Когда Лиза узнает о намерениях Евгения, она совершенно забывает об остальных молодых людях, а влюбленность в Иртенева становится «...чем-то болезненным» [1, т. 27, с. 490].

Ложность поведения такого рода девушек точно охарактеризовал Позднышев («Крейцера соната»): «Скажите какой-нибудь матушке или самой девушке правду, что она только тем и занята, чтобы ловить жениха. Боже, какая обида! А ведь они все только это и делают, и больше им делать нечего. <...> И опять, если бы это открыто делалось, а то всё обман. – “Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью!” <...> А мысль одна: “возьми, возьми меня, мою Лизу! Нет, меня! Ну, хоть попробуй!..” – О, мерзость! ложь!» [1, т. 27, с. 25].

В описании внешности героини повести «Отец Сергей» также преобладает белый цвет: «Прежде всего эпитет “белый” наличествует в характеристиках каждой из трех женщин, сыгравших роковую, переломную роль в жизни и судьбе героя; «...эпитет “белый” всякий раз являет постоянное символическое значение, так или иначе сопутствующее понятию *дьявол*, которое, наряду с понятием *бог*, является одним из центральных символов повести» [2, с. 88].

Обратимся к описанию одной из девушек: «Мэри была особенно хороша в белом кисейном платье. Она казалась олицетворением невинности и любви. Она сидела, то опустив голову, то взглядывая на огромного красавца, который с особенной нежностью, осторожностью говорил с ней, каждым своим жестом, словом боясь оскорбить, осквернить ангельскую чистоту невесты» [1, т. 31, с. 8–9]. Здесь даже на номинативном уровне, с помощью глагола «казалась», подчеркивается, что чистота девушки – это лишь видимость, иллюзия. Опущенная вниз голова Мэри – отражение «грусти, печали» [3, с. 29], царящих в ее душе. Она огорчена ситуацией, в которой оказалась: девушка понимает, что ей надо признаться жениху в бывшей связи с императором, так как рано или поздно Степан все равно узнает об этом. Однако решает открыться Мэри только после предложения и обмена признаниями в любви, так как уверена, что «...теперь он не уйдет» [1, т. 31, с. 10]. До этого же момента они на пару с матерью были заняты привлечением и ослеплением Степана: «Касатский сделал предложение, и был

принят. Он был удивлен легкости, с которой он достиг такого счастья, и чем-то особенным, странным в обращении и матери и дочери» [1, т. 31, с. 8]. Женщины достигли своей цели: Касатский сильно влюблен, а потому лишь удивлен их поведением, но ничего не подозревает.

Признание дается Мэри нелегко: «Я не могу быть неправдива. Я должна сказать всё. Вы спрашиваете, что? То, что я любила. / Она положила свою руку на его умоляющим жестом» [1, т. 31, с. 10]. Сигнал «положить руку на руку другого человека» является выражением «ласки; участия, ободрения» [3, с. 84]. В данном случае определение «умоляющий» говорит о том, что героиня не выражает участие к Степану, а просит такового по отношению к себе. По мере продолжения разговора Мэри начинает испытывать чувство стыда, что отражается в ее жестыкуляции: «Вы хотите знать, кого? Да, его, государя. / – Мы все любим его, я воображаю, вы в институте... <...> – Нет, я не просто. / Она закрыла лицо руками. / – Как? Вы отдались ему? / Она молчала. / – Любовницей? / Она молчала. / Он вскочил и бледный, как смерть, с трясущимися скулами, стоял перед нею» [1, т. 31, с. 10]. Использование знака «закрыть лицо руками» типично, «когда жестыкулирующий плачет, когда испытывает горе, смущение или стыд» [4, с. 327]. «К коммуникативному поведению относится также молчание, которое часто является, по выражению М. Бахтина, “продолжением беседы”» [4, с. 74]. В сложившейся ситуации молчание героини является и положительным ответом на вопрос Касатского, и отражением ее внутреннего состояния.

Ярко выраженный образ женщины-соблазнительницы, приносящей мужчине зло, – Маковкина, которую отец Сергей называет *дьяволом*. Она направляется в келью затворника с целью соблазнить его, так как заключила пари, причем вдова уверена в своей победе. На ее лице постоянно появляется улыбка: «– Да я не дьявол... – и слышно было, что улыбались уста, говорившие это...» [1, т. 31, с. 21]; «“Вероятно, запирается чем-нибудь от меня”, – подумала она, улыгнувшись...» [1, т. 31, с. 22]; «Вы не взойдете сюда? – спросила она улыбаясь» [1, т. 31, с. 23]. Следует оговорить, что, «хотя улыбка – это типичное, стереотипное проявление счастья, радости, удовольствия, благодарности, восторга и других позитивных чувств, люди не так часто в каждый данный момент испытывают ровно одно, причем именно положительное, чувство, и улыбка передает всю сложность и разнообразие испытываемых переживаний и ощущений»; «...восприятие улыбок зависит от самых разных факторов <...> от ситуации, в которой возникает жест, от состояния адресата, воспринимающего улыбку, от степени его знакомства с субъектом, от того, как адресат к субъекту относится, и т.п.» [4, с. 340].

Интересно, что Маковкина зачастую улыбается в одиночестве, то есть воспринимающий адресат отсутствует. В связи с этим можно предположить, что ее улыбка – самодовольная. Героиня уверена в силе своих чар: «...она поспешно стала разуваться, не переставая улыбаться, радуясь не столько тому, что она достигла своей цели, сколько тому, что она видела, что смутила его – этого прелестного, поразительного, странного, привлекательного мужчину» [1, т. 31, с. 23].

Во время разговора с отцом Сергием улыбка на лице Маковкиной связана с *мотивом узнавания*: «– Ах, извините! – сказал он, вдруг совершенно пере-

несясь в давнишнее, привычное обращение с дамами. / Она улыбнулась, услышав это “извините”» [1, т. 31, с. 22]. Интонация данной фразы подтверждает мнение Маковкиной, что перед ней *мужчина*, причем мужчина чувственный. Само же *узнавание* произошло в момент встречи их глаз через окно, причем оно было двустороннее: «Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то чтобы они видели когда друг друга: они никогда не выдalisь, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу» [1, т. 31, с. 21]. Если Маковкина *узнала* в затворнике мужчину: «Эти глаза. И это простое, благодородное и – как он ни бормочет молитвы – и страстное лицо! – думала она. – Нас, женщин, не обманешь. Еще когда он придвинул лицо к стеклу и увидел меня, и понял, и узнал. В глазах блеснуло и припечаталось. Он полюбил, пожелал меня. Да, пожелал» [1, т. 31, с. 23–24]; то отец Сергей *узнал* в женщине за окном *искусительницу*: «Сомневаться после этого взгляда в том, что это был дьявол, а не простая, добрая, милая, робкая женщина, нельзя было» [1, т. 31, с. 21].

С мотивом *узнавания* у Толстого корреспондируют мотивы *падения преграды, нарушения запретов и пленения*, впервые появляющиеся в романе «Война и мир»: по наблюдению К.А. Нагиной, «пленению Наташи Ростовой Анатолом способствует визуальный контакт, зрительный мотив, сопряженный с мотивом *узнавания*» [5, с. 278]. Связывая эту сцену с поздним творчеством писателя, исследователь отмечает, что «спустя два десятка лет сила обольщения будет названа Толстым дьявольской. Правда, мужчина и женщина поменяются местами: роль искусителя, в “Войне и мире” доставшаяся мужчине, в “Дьяволе” и “Отце Сергии” будет отдана женщине. А визионерские мотивы, связанные с околдовывающим взглядом и узнаванием, так и останутся центральными, сквозными» [5, с. 279].

Сцена *узнавания* друг друга мужчиной и женщиной через окно «...вплоть до деталей описана в “Воскресении”, – замечает Б.И. Берман. «Он [Нехлюдов] стукнул в окно. Она [Катюша], как бы от электрического удара, вздрогнула всем телом, и ужас изобразился на ее лице. Потом вскочила, подошла к окну и придвинула свое лицо к стеклу. Выражение ужаса не оставило ее лица и тогда, когда, приложив обе ладони, как шоры, к глазам, она узнала его» [1, т. 32, с. 61]. Здесь роль искусителя, как и в «Войне и мире», снова передается мужчине. В душе Нехлюдова побеждает «животный человек», Катюша подсознательно понимает это при встрече с ним глазами, поэтому ею овладевает страх, ужас. Эти сцены из «Воскресения» и «Отца Сергия» пронизывает тот самый взгляд, уничтожающий преграды, и вместе с тем чувство ужаса перед чем-то неминуемым, вытекающим из этой отмены запретов» [6, с. 27].

Реакции отца Сергия, не ожидаемые Маковкиной, периодически заставляют самодовольную улыбку исчезнуть с ее лица. Так, сначала вдова с улыбкой произносит просьбу пустить ее, чуть позже – с «капризным самовластьем», потом, когда она все еще стоит на улице, а попытки манипуляции оборачиваются неудачей, ей становится жутко, и она говорит уже «плачущим почти голосом» [1, т. 31, с. 21]. Как только Маковкина попадает внутрь кельи, улыбка возвращается, а при рассмотрении отшельника в глазах ее появляется смех. Этот «смеющийся взгляд» характерен для толстовских героев-искусителей. Он присутствует в мимике

Анатolia: «Говоря это, он не спускал улыбающихся глаз с лица, с шеи, с оголенных рук Наташи <...> глядя ему в глаза, она со страхом чувствовала, что между им и ею совсем нет той преграды стыдливости, которую она всегда чувствовала между собой и другими мужчинами. Она, сама не зная как, через пять минут чувствовала себя страшно-близкою к этому человеку. Когда она отворачивалась, она боялась, как бы он сзади не взял ее за голую руку, не поцеловал бы ее в шею» [1, т. 10, с. 331–332]. Анатоля как бы околдовывает свою жертву этим взглядом, между ними стираются *преграды*.

Сестра Анатоля также стоит в ряду героико-искусителей, в романе присутствует зеркальная сцена соблазнения Пьера Элен, также связанная с мотивом *падения преград*. Однако к мимике это не имеет никакого отношения: «Элен улыбнулась с таким видом, который говорил, что она не допускала возможности, чтобы кто-либо мог видеть ее и не быть восхищенным...» [1, т. 9, с. 251]. Она пробуждает чувственность в жертве посредством красоты своего тела: «Она была, как и всегда на вечерах, в весьма открытом по тогдашней моде спереди и сзади платье. Ее бюст, казавшийся всегда мраморным Пьеру, находился в таком близком расстоянии от его глаз, что он своими близорукими глазами невольно различал живую прелесть ее плеч и шеи, и так близко от его губ, что ему стоило немного нагнуться, чтобы прикоснуться до нее. Он слышал тепло ее тела, запах духов и скрип ее корсета при движении. Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем, он видел и чувствовал всю прелесть ее тела, которое было закрыто только одеждой. И, раз увидав это, он не мог видеть иначе, как мы не можем возвратиться к раз объясненному обману <...> И между ним и ею не было уже никаких преград, кроме преград его собственной воли» [1, т. 9, с. 251–252].

Причем особую роль Элен играет и в искушении Наташи: «Роль соблазнителя чуть было не сбившейся с пути Наташи отведена Анатолю, но сила, которая стоит за этим обольщением, несомненно, принадлежит Элен» [7, с. 197]. Когда Наташа видит даму «...с огромною косою и очень оголенными, белыми, полными плечами и шеей, на которой была двойная нитка больших жемчугов» [1, т. 10, с. 325], она невольно попадает под влияние телесной привлекательности Элен: «Чудо! – сказала Наташа, – вот влюбиться можно!» [1, т. 10, с. 326]. Так, в театре еще до встречи с Анатодем сознание Наташи уже отравлено.

Крестьянка Степанида («Дьявол») также наделена «смеющимся взглядом»: «...из-под платка блеснули знакомые улыбающиеся, веселые глаза» [1, т. 27, с. 492]; «Она, улыбаясь глазами, весело взглянула на него» [т. 27, с. 496]. Этот «смеющийся взгляд» Степаниды должен вписывать героиню в ряд толстовских соблазнителей, в душе которых властвует «животный человек». Но, как отмечает В. Порудоминский, «куда денешь и упоительную, особенную красоту крестьянки, и так рвущуюся из каждой строки прелесть греховных свиданий, в ожидании которых герою “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, и всё это в той же ореховой и кленовой чаще, облитой ярким светом» [8, с. 148]. Такое любовное отношение автора к Степаниде объясняется, вероятно, ее внешней схожестью с Марьяной: «С быстрым и жадным любопытством моло-

дости он невольно заметил сильные и девственные формы, обозначившиеся под тонкою ситцевою рубашкой, и прекрасные черные глаза» [1, т. 6, с. 41].

При внешней схожести солдатка Степанида и казачка Марьяна имеют кардинально разные духовные установки. У Степаниды искаженный взгляд на мораль: она приходит на свидания к Иртеневу, будучи замужем. Когда Евгений затрагивает тему ее замужества, происходит следующий диалог: «– Ну как же вот ты ко мне ходишь? / – Вона, – весело проговорила она. – Он, я чай, там гуляет. Что ж мне-то?» [1, т. 27, с. 488]. Марьяна же отличается нравственной силой, ей присуще чувство собственного достоинства, независимость. Она не идет наперекор своим убеждениям даже ради любви. Когда Лукашка упрекает ее: «Да и что все ждать да ждать! Я ли тебя не люблю, матушка!», она совершенно спокойно, не вырывая рук и не отворачивая лица, отвечает: «Известно, я девка, а ты меня слушай. Воля не моя, а коли ты меня любишь, я тебе вот что скажу. Ты руки-то пусти, я сама скажу. Замуж пойду, а глупости от меня никакой не дожешься» [1, т. 6, с. 54].

У Марьяны также появляется характерный взгляд: «... порывисто оглянулась смеющимися глазами на молодого человека...» [1, т. 6, с. 42]; «Выйдет она на середину хаты, увидит его [Оленина], – и глаза ее чуть заметно ласково улыбнутся, и ему станет весело и страшно» [1, т. 6, с. 101]. Ее нельзя отнести к героиням-соблазнительницам в полном смысле. Однако образ Марьяны порождает в душе Оленина желание *счастья для себя*, причем здесь и сейчас, так же как и образ Анатоля – в душе Наташи, образ Степаниды – в душе Евгения.

Б.И. Берман усматривает корни «смеющегося взгляда» в «Сказке о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» (1857–1858 гг.). Варя встречает в театре «волшебного» мальчика Сашу и мечтает вырасти, чтобы выйти за него замуж. Ее мечта осуществляется во сне, она бежит туда, где живет Саша, и он тоже волшебным образом вырастает: «Саша открыл глаза и посмотрел на Вариньку, но и глаза и улыбка Саши были такие странные. / – А, вот сюрприз, – сказал он потягиваясь. / Вариньке стало вдруг стыдно и страшно. У Вариньки потемнело в глазах, она закричала и упала навзничь» [1, т. 5, с. 229]. Взгляд Саши не назван смеющимся, как у Маковкиной, или улыбающимся, как у Курагина, однако это родственный им, «странный», или «странный» (как отмечают издатели «Сказки», можно прочесть и так). «Кульминация “Сказки о том, как Варинька вдруг выросла большая” – глаза и улыбка мужчины и ужас этих особенных улыбки и взгляда» [6, с. 14]. Реакция девочки – единственно возможная для невинного ребенка. Такая реакция должна быть у любой чистой девушки. Внешне в ситуации с Наташей так и происходит: «смеющийся взгляд» соблазнителя ярко контрастирует с удивленным, растерянным взглядом девушки. Однако Наташа все же поддается чарам искусителя: «Она прямо в глаза взглянула ему, и его близость и уверенность, и добродушная ласковость улыбки победили ее. Она улынулась точно так же, как и он, глядя прямо в глаза ему. И опять она с ужасом чувствовала, что между ним и ею нет никакой преграды» [1, т. 10, с. 332].

В романе «Анна Каренина» также присутствует обмен взглядами, сопряженный с *мотивом узнавания*. Здесь нет «смеющегося взгляда», но мотивы те же: «Анна, взглянув вниз, узнала тотчас же Вронского, и странное чувство удовольствия и вместе

страха чего-то вдруг шевельнулось у нее в сердце <...> он поднял глаза, увидел ее, и в выражении его лица сделалось что-то пристыженное и испуганное» [1, т. 18, с. 81]. Интересно, что страх испытывают оба персонажа. Здесь сложно определить, кому отведена роль искусителя.

В случае с Сергием такая тактика соблазнения «смеющимся взглядом» не работает: Маковкина начинает разговор, пытается лгать, но «... лицо его смущало ее, так что она не могла продолжать и замолчала» [1, т. 31, с. 22]. Возобновляет разговор героиня, только оказавшись за стеной от отца Сергия. Тогда возвращаются и улыбка, и смех: «Она тянула его [ботик] и не могла, и ей смешно это стало. И она чуть слышно смеялась, но, зная, что он слышит ее смех и что смех этот подействует на него именно так, как она этого хотела, она засмеялась громче, и смех этот, веселый, натуральный, добрый, действительно подействовал на него, и именно так, как она этого хотела» [1, т. 31, с. 23]. Здесь смех приобретает функцию флирта, соблазнения.

Н.А. Переверзева обращает внимание на то, что в образе Маковкиной играют особую роль «символические представления, связанные с понятием *нога / обувь* [2, с. 87]: «...левая нога была мокра до икры, и ботинок и ботик полон воды»; «...говорила она, сняв, наконец, ботинок и ботинок и принимаясь за чулки. Чтобы снять их, эти длинные чулки на ластиках, надо было поднять юбки»; «Он обо мне думает. Так же, как я об нем. С тем же чувством думает он об этих ногах», – говорила она, сдернув мокрые чулки и ступая босыми ногами по койке и поджимая их под себя. Она посидела так недолго, обхватив колени руками и задумчиво глядя перед собой», «...легко ступая босыми ногами, вернулась на койку и опять села на нее с ногами» [1, т. 31, с. 24]. По утверждению исследователя, «обнажение ног, обостренное внимание ко всему, что связано с ними (обувь, одежда), характерно у позднего Л.Н. Толстого для героев в минуты катастроф» [2, с. 87].

Критическая ситуация отражается и на поведении, и на состоянии героини. Отсутствие ответа отца Сергия на ее призывы о помощи доводит Маковкину до исступления: улыбка/смех сменяются притворным «страдающим голосом», а он в свою очередь влечет за собой истинные мучения: «Ох, ох! – застонала она, падая на койку. И странное дело, она точно чувствовала, что она изнемогает, вся изнемогает, что все болит у нее и что ее трясет дрожь, лихорадка» [1, т. 31, с. 24].

Знаменательно, что улыбка/смех после этого уже не появляется на лице Маковкиной. Долгожданное появление отца Сергия не приносит радости, производит обратный эффект: «Она взглянула на его побледневшее лицо с дрожащей левой щекой, и вдруг ей стало стыдно. Она вскочила, схватила шубу и, накинув на себя, закуталась в нее» [1, т. 31, с. 25]. Внешний вид отшельника говорит об эмоциональном состоянии героя: «...к наиболее очевидным последствием эмоций относится рефлексивный эффект, обычный при эмоциональных процессах большой силы. Такие явления, как дрожь, расширение зрачков и побледнение лица, легче всего поддаются наблюдению» [9, с. 135]. Так, побледневшее лицо и дрожащая щека отца Сергия говорят о пережитом им страхе: «...по миновании опасности являются все последствия страха <...> т.е. сильное биение сердца, бледное лицо, иногда даже трясение членов и т.д.» [9, с. 69]. Герой боится поддаться искушению: «Но он все слышал. Он слышал, как

она шуршала шелковой тканью, как она ступала босыми ногами по полу; он слышал, как она терла себе рукой ноги. Он чувствовал, что он слаб и что всякую минуту может погибнуть <...> Так и Сергей слышал, чуял, что опасность, гибель тут, над ним, вокруг него, и он может спастись, только ни на минуту не оглядываясь на нее. Но вдруг желание взглянуть охватило его» [1, т. 31, с. 24–25]. Этот страх становится стимулом к решительным действиям: Сергей отрубает себе палец и только после этого позволяет себе войти к женщине. Когда страх побежден, в глазах героя появляется «тихий радостный свет» [1, т. 31, с. 26].

Маковкина, обнаружив в сенях «на полу окровавленный палец», возвращается бледнее отца Сергия. В этот момент она переживает сильнейшее эмоциональное потрясение, которое приведет ее к духовному перерождению. Теперь она совершенно искренне просит прощения и помощи: «– Отец Сергий. Я перемену свою жизнь. Не оставляйте меня. / – Уйди. / – Простите и благословите меня. / – Во имя отца и сына и святого духа, – послышалось из-за перегородки. – Уйди. / Она зарыдала и вышла из кельи» [1, т. 31, с. 26]. После этого женщина замолкает и на протяжении всей дороги не произносит ни слова.

В повести «Отец Сергий» есть еще одна женщина, которую главный герой называет *дьяволом*, причем в лицо. Это слабоумная дочь купца, во внешнем виде которой также преобладает белый цвет: «Дочь была белокурая, чрезвычайно белая, бледная, полная, чрезвычайно короткая девушка, с испуганным детским лицом и очень развитыми женскими формами» [1, т. 31, с. 36]. Диссонанс между выражением лица и фигурой девушки при первом же взгляде на нее раскрывает всю ее сущность: «По лицу ее он [отец Сергий] увидел, что она чувствена и слабоумна» [там же]. Так как Марья лишена разумного сознания, основную роль в ее жизни играет *звериное*, чувственное. В ее действиях нет лжи, кокетства, попыток манипуляции, по сравнению с Маковкиной: Марья спокойно берет руку отца Сергия и прикладывает ее к своей груди, так же спокойно целует ее, обнимает героя и прижимает к себе. Схожесть соблазнительниц проявляется и в мимике: на лице Марьи постоянно присутствует улыбка. Однако здесь сложно говорить о функциях этого знака, так как «веселое настроение большинства слабоумных <...> не может быть ассоциировано ни с какими определенными представлениями: они просто чувствуют удовольствие и выражают его смехом или улыбкой» [10, с. 183].

Всеми этими героинями правит «животный человек», живущий внутри них. Они несут зло мужчине, пробуждая в нем чувственность, похоть, соблазняя его. Говоря словами Позднышева, женщины приобрели «страшную власть над людьми»: «Женщины устроили из себя такое орудие воздействия на чувственность, что мужчина не может спокойно обращаться с женщиной. Как только мужчина подошел к женщине, так и подпал под ее дурман и ошалел. И прежде мне всегда бывало неловко, жутко, когда я видал разряженную даму в бальном платье, но теперь мне прямо страшно, я прямо вижу нечто опасное для людей и противузащитное, и хочется крикнуть полицейского, звать защиту против опасности, потребовать того, чтобы убрали, устранили опасный предмет» [1, т. 27, с. 26].

Обратимся к противоположному типу женщин, действительно чистых и невинных. В данном случае прослеживается обратная ситуация: девушки ока-

зываются обмануты обществом, в том числе и их собственными матерями. Только молодые девушки пребывают в неведении о том распутстве, которое творится в обществе: «Из тысячи женившихся мужчин не только в нашем быту, но, к несчастью, и в народе, едва ли есть один, который бы не был женат уже раз десять, а то и сто или тысячу, как Дон-Жуан, прежде брака» [1, т. 27, с. 21]; «...обмануты тут ведь только одни несчастные девушки. Матери же знают это, особенно матери, воспитанные своими мужьями, знают это прекрасно. И притворяясь, что верят в чистоту мужчин, они на деле действуют совсем иначе. Они знают, на какую удочку ловить мужчин для себя и для своих дочерей» [1, т. 27, с. 22]; «...несколько высшего света девушек выданы родителями с восторгом за сифилитиков. О! о мерзость! Да придет же время, что обличится эта мерзость и ложь!» [1, т. 27, с. 27].

Невинные девушки испытывают шок, страх, грусть, познав истинную сущность отношений между мужчиной и женщиной: «Моя сестра очень молодая вышла замуж за человека вдвое старше ее и развратника. Я помню, как мы были удивлены в ночь свадьбы, когда она, бледная и в слезах, убежала от него и, трясясь всем телом, говорила, что она ни за что, ни за что, что она не может даже сказать того, чего он хотел от нее» [1, т. 27, с. 28–29]. Здесь можно отметить все признаки пережитого девушкой ужасного страха – бледность, трясущееся тело, рыдания. Этим примером Позднышев аргументирует неестественность половых отношений. Другой пример, который он приводит, – поведение его жены в первое время после свадьбы: «Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было всё, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала. О чем? Она не умела сказать. Но ей было грустно, тяжело. Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей истину о гадости наших сношений; но она не умела сказать» [1, т. 27, с. 31]. Оправдание этой «свиной связи» Позднышев (как и сам Толстой) видит в рождении и воспитании детей. С этой точки зрения «...заслуживает внимания настойчивое требование Толстого (получившее отражение и в “Крейцеровой сонате”), чтобы жена сама кормила. Функция деторождения воспринимается им именно как родовая, то есть от жены в первую очередь требуется выполнение функций самки, этому придает-ся какое-то почти сакральное значение» [11].

Здесь появляется мотив *звериного*, причем с двух разных сторон. Исполнение женщиной роли самки имеет положительную коннотацию, так как имеет смысл: деторождение. В данном случае происходит прямой перенос природных законов на человеческую жизнь. Второе значение несет в себе негативную оценку, где *звериное* – это символ половой разнузданности в жизни людей. Животные не могут отказаться от продолжения рода, это исключительно человеческое изобретение – вступать в связь только ради наслаждения.

Так, когда жене Позднышева врачи запрещают рожать, она внешне меняется: «...она физически раздобрела и похорошела, как последняя красота лета. Она чувствовала это и занималась собой. В ней сделалась какая-то вызывающая красота, беспokoящая людей. Она была во всей силе тридцатилетней нерожавшей, раскормленной и раздраженной женщины. <...> Она была, как застоявшаяся, раскормленная запряженная лошадь, с которой сняли узду» [1, т. 27, с. 47].

Аналогичные изменения происходят и с Анной Карениной: «Долли в Воздвиженском видит и рас-

цветшую физическую красоту Анны, и блеск ее облика, рифмующийся с блеском сытых, ухоженных лошадей и всего богатого, но необжитого имени Вронского» [12, с. 412–413]. Интересно, что Анна по своему собственному желанию отказывается от рождения детей: «... у меня не будет больше детей. <...> Не будет потому, что я этого не хочу» [1, т. 19, с. 213]. Героиня воспринимает беременность как болезнь, а свое тело – как инструмент, служащий для того, чтобы удержать любовь и внимание Вронского: «Подумай, у меня выбор из двух: или быть беременною, то есть больною, или быть другом, товарищем своего мужа, всё равно мужа» [1, т. 19, с. 214].

Анна, как и жена Позднышева, перестает заботиться и об уже имеющихся детях. Дочь она оставляет на плечи кормилицы и гувернантки, даже не контролируя их действия. Долли же сразу обращает внимание на то, что эти женщины плохо выполняют свои обязанности: «Когда они вошли, девочка в одной рубашечке сидела в креслице у стола и обедала бульоном, которым она облила всю свою грудку. Девочку кормила и, очевидно, с ней вместе сама ела девушка русская, прислуживавшая в детской. Ни кормилицы, ни няни не было; они были в соседней комнате, и оттуда слышался их говор на странном французском языке, на котором они только и могли между собой изъясняться» [1, т. 19, с. 193]. Анна не замечает этого, не высказывает кормилице и гувернантке никаких претензий. Сама она, по всей видимости, редко заглядывает в детскую, даже не знает последних новостей о развитии своей дочери. Что касается сына, Анна, конечно, скучает по нему и страстно любит его. «Но, – как отмечает Э. Фогель, – возможно, именно страстность этой любви разрушает ее отношения с сыном, так же как и с Вронским. Анна не испытывает “истинной, правильной” материнской любви в понимании Толстого» [13, с. 206].

С изменением образа жизни Анны в ее мимике появляется новая привычка: щуриться. Внимательная Долли подмечает и интерпретирует этот жест: «И ей вспомнилось, что Анна щурилась, именно когда дело касалось задушевных сторон жизни. “Точно она на свою жизнь щурится, чтобы не все видеть”» [1, т. 19, с. 204].

Интересно, что в мире животных у Толстого возможна такая же ситуация. Иллюстрацией могут служить отношения Холстомера с его матерью. Конечно, Баба не может отказаться от продолжения рода, как могут себе позволить это женщины, но она также ставит на первое место плотскую любовь, а не материнскую. Изменения Холстомер замечает, когда мать с приходом весны начинает испытывать половое возбуждение: «Весь нрав ее изменился; то она вдруг без всякой причины начинала играть, бега по двору, что совершенно не шло к ее почтенному возрасту; то задумывалась и начинала ржать; то кусала и брыкала своих сестер кобыл; то начинала обнюхивать меня и недовольно фыркать; то, выходя на солнце, клала свою голову чрез плечо своей двоюродной сестре Купчихе и долго задумчиво чесала ей спину и отталкивала меня от сосков» [1, т. 26, с. 15]. После свидания матери с Добрым Холстомер вовсе не узнает ее, настолько она изменилась внешне: «помолодела и похорошела». Отношения Холстомера с матерью портятся окончательно: «По всему выражению ее я видел, что она меня не любила. Она рассказывала мне про красоту Доброго и про свою любовь к нему. Свидания эти продолжались, и между мною и матерью отношения становились холоднее и холоднее» [1, т. 26, с. 16].

Зверь проявляется в жене Позднышева с особенной силой, когда в доме супругов появляется Трухачевский: «С первой минуты, как он [Трухачевский] встретился глазами с женой, я видел, что зверь, сидящий в них обоих, помимо всех условий положения и света, спросил: “можно?” и ответил: “о, да, очень”» [1, т. 27, с. 54]. С этого момента между тремя людьми начинается невербальная «игра взаимного обманывания»: «Я приятно улыбался, делая вид, что мне очень приятно. Он, глядя на жену так, как смотрят все блудники на красивых женщин, делал вид, что его интересует только предмет разговора, именно то, что уже совсем не интересовало его. Она старалась казаться равнодушной, но знакомое ей мое фальшиво-улыбающееся выражение ревнивца и его похотливый взгляд, очевидно, возбуждали ее» [1, т. 27, с. 53].

Зверь, живущий и в жене Позднышева, и в Трухачевском, объединяет их на невербальном уровне: «... между ним и ею тотчас же установился как бы электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и улыбок. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался» [1, т. 27, с. 53]. То же самое отмечает Кити в поведении Анны и Вронского на балу: «Она видела, что они чувствовали себя наедине в этой полной зале <...> Анна улыбалась, и улыбка передавалась ему. Она задумывалась, и он становился серьезен» [1, т. 18, с. 88–89].

При прямом разговоре с мужем о его ревности к Трухачевскому она искренне смеется, считая странной возможность связи с таким человеком. Несмотря на это, она ведет себя, как кокетка, которой очень важно общественное мнение: «Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь кроме удовольствия, доставляемого музыкой? Да если хочешь, я готова никогда не выдать его. Даже в воскресенье, хотя и позваны все. Напиши ему, что я нездорова, и кончено. Одно противно, что кто-нибудь может подумать, главное он сам, что он опасен. А я слишком горда, чтобы позволить думать это» [1, т. 27, с. 59–60]. Так, отказ

от деторождения пробуждает в женщине *зверя*, она начинает заниматься собой, своим усовершенствованием, и даже занятия с уже имеющимися детьми отходят на второй план.

Итак, в повестях Толстого представлены два противоположных типа женщин: *ангел* и *зверь* / *демон*. С одной стороны, невинные девушки ненавидят интимные отношения между мужчиной и женщиной, с другой стороны, они понимают подсознательно, что главное для мужчины – тело. Причины такого двойственного представления о женственности, на наш взгляд, точно определила Э. Шорэ. Во-первых, «Толстой обращается к модели женственности, которая сложилась в Западной Европе после смены дискурса о равноправии полов, характерной для эпохи Просвещения, под влиянием натурфилософии Руссо. <...> Художественные образы, создаваемые в литературе, разделяют женственное на идеализируемую и демоническую фигуры: это и воплощенная “вечная женственность”, и порочность, святая и блудница, ангел и демон [14, с. 198–199]. Во-вторых, «...этот двойственный образ женщины связан с социальной действительностью общества и его стандартными моделями поведения» [14, с. 199]. В повести описывается принятое за норму посещение публичных домов юношами в качестве обряда посвящения в сексуальную жизнь, рассказывается об убеждениях врачей, что регулярная половая жизнь полезна и обязательна для здоровья мужчины, в связи с чем роль женщины снижается до «объекта удовлетворения половых инстинктов». В то же время от молодых девушек, рассматриваемых в качестве будущих жен, мужчины, несмотря на свой собственный образ жизни, ждут чистоты и невинности. «С помощью этой социальной критики, сформулированной на поверхностном уровне текста, Толстой разоблачает социальную модель гендерных ролей с ее двойной моралью и лицемерием» [там же].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений : в 90 т. [Текст] / Л.Н. Толстой. – М.; Л. : Художественная литература, 1928–1958.
2. Переверзева, Н.А. Художественная функция символа и «контекст прошлого» в повести Л.Н. Толстого «Отец Сергей» [Текст] / Н.А. Переверзева // Вестник ТГУ. Сер. Гуманитарные науки. – 2008. – №10. – С. 83–92.
3. Акишина, А.А. Жесты и мимика в русской речи [Текст] / А.А. Акишина. – М. : Рус. яз., 1991. – 144 с.
4. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык [Текст] / Г.Е. Крейдлин – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 592 с.
5. Нагина, К. А. Жалость и соблазн: Пастернак versus Л. Толстой [Текст] / К.А. Нагина // Характерологические стратегии в русской литературе. – Воронеж : Научная книга, 2013. – С. 265–292.
6. Берман, Б.И. Сокровенный Толстой [Текст] / Б.И. Берман. – М. : Гендальф, 1992. – 206 с.
7. The Cambridge Companion to Tolstoy / Edited by Donna Tussing Orwin. – New York : Cambridge University Press, 2002. – P. 271.
8. Порудоминский, В.О Толстом [Текст] / В. Порудоминский. – СПб. : Алетейя, 2010. – 413 с.
9. Психология эмоций. Тексты [Текст] / под ред. В.К. Виллюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.
10. Дарвин, Ч. О выражении эмоций у человека и животных [Текст] / Ч. Дарвин. – СПб. : Питер, 2001. – 384 с.
11. Касаткина, Т. Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого [Электронный ресурс] / Т. Касаткина // Журнальный зал [сайт]. – (Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/4/kasat.html>).
12. Сливницкая, О. «Истина в движении»: О человеке в мире Л. Толстого [Текст] / Ю. Сливницкая. – СПб. : Амфора, 2009. – 443 с.
13. Фогель, Э. Модели материнства в романе Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина» (1873–1877) [Текст] / Э. Фогель // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования : сб. статей. – М. : РГГУ, 2003. – Вып. 3. – 309 с.
14. Шорэ, Э. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л.Н. Толстого и С.А. Толстой [Текст] / Э. Шорэ // Пол. Гендер. Культура. Немецкие и русские исследования : сб. статей. – М. : РГГУ, 1999. – 215 с.