

Научно-исследовательская статья
УДК 821.161.1-31 Толстой Л.О
DOI 10.24412/2619-0656-2024-18-118-131

ПРИНЦИП УРОБОРОСА И «ЗАВЕРШАЮЩИЙ ДЕТСКИЙ ОБРАЗ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л.Н. ТОЛСТОГО

Полтавец Елена Юрьевна

Московский городской педагогический университет, Москва, Российская Федерация;
poltavetseyu@mgpu.ru; AuthorID: 763589, <https://orcid.org/0000-0002-8915-8044>

Аннотация. В статье рассматриваются закономерности эпической сюжетной структуры, которые встречаются в произведениях Толстого: удвоение сюжетной ситуации, условность границ эпического сюжета, открытый финал, «завершающий» детский образ. Семантика образа ребенка часто связана с умалением, слабостью, кенозисом. Но образ ребенка – это зачастую и архетип героя. Образы детей в романе «Воскресение» символизируют будущее развитие, в финале романа цитируются слова Христа о детях. В «Войне и мире» завершающий детский образ (финал первой части «Эпилога») оказывается метаобразом, то есть не только удвоением героической ситуации отца Николеньки Болконского, но и автопсихологической отсылкой Толстого к его детским впечатлениям, давшим впоследствии начало замыслу религиозно-дидактического эпоса, построенного по модели сакрального текста. Сюжетная часть «Войны и мира» заканчивается по модели уробороса – изображением начального импульса ко всему писанию.

Ключевые слова: сюжет, кенозис, открытый финал, писание, Евангелие, «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение».

Для цитирования: Полтавец Е.Ю. Принцип уробороса и «завершающий детский образ» в произведениях Л.Н. Толстого // Русистика и компаративистика: сб. науч. ст. / Гл. ред. М.Б. Лоскутникова. Вып. XVIII. М.: ИКД «Зерцало-М»; МГПУ, 2024. С. 118–131. DOI 10.24412/2619-0656-2024-18-118-131.

Original research article

OUROBOROS PRINCIPLE AND “THE FINAL IMAGE OF A CHILD” IN THE WORKS OF L.N. TOLSTOY

Elena Yu. Poltavets

Moscow City University, Moscow, Russian Federation;
poltavetseyu@mgpu.ru; AuthorID: 763589, <https://orcid.org/0000-0002-8915-8044>

Abstract. The article considers the regularities of the epic plot structure, which are found in Tolstoy’s works: doubling of the plot situation, conventionality of the borders of the epic plot, open ending, “concluding” child image. The semantics of the image of the child is often associated with diminishment, weakness, kenosis. But the image of the child is often the archetype

of the hero. The images of children symbolize future development in the novel “Resurrection”, Christ’s words about children are quoted in the finale of the novel. In “War and Peace” the concluding image of the child (the finale of the first part of the “Epilogue”) turns out to be a meta-image, that is, not only a doubling of the heroic situation of Nikolenka Bolkonsky’s father, but also Tolstoy’s autopsychological reference to his childhood experiences, which later gave rise to the idea of a religious-didactic epic, built on the model of a sacred text. The narrative part of War and Peace ends according to the model of the ouroboros – depicting the initial impulse to the whole “scripture”.

Keywords: plot, kenosis, open ending, scripture, gospel, “War and Peace”, “Anna Karenina”, “Resurrection”.

For citation: Poltavets Elena Yu. Ouroboros Principle and “the Final Image of a Child” in the Works of L.N. Tolstoy // Russian Philology and Comparative Studies: Collection of Scientific Articles / Editor-in-Chief Maria B. Loskutnikova. Vol. VIII. M.: IKD “Zertsalo-M” Press; MCU Press, 2024. Pp. 118–131. DOI 10.24412/2619-0656-2024-18-118-131.

© Полтавец Е.Ю., 2024

Введение

В терминах исследований по сюжетике выявление инвариантных для большой эпической формы сюжетных структур показывает, что подчиненные структуры детерминируются «основной сюжетной ситуацией» [Тамарченко, 2004, с. 314] произведения. По определению С.Г. Бочарова, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого «коренная <...> ситуация, которая может раскрыться так же глубоко в событии бытовом и семейном, как и в событии, которое называется историческим», – «свобода, соединенная с катастрофой, великим кризисом» [Бочаров, 1971, с. 11, 12]. Поддерживая взгляд С.Г. Бочарова на «основную» сюжетную ситуацию как на определяющую другие сюжетные черты произведения, Н.Д. Тамарченко выявляет некоторые особенности эпического сюжета: дубликация (удвоение, повтор ситуации, парные события), зеркальность, эпическая ретардация, «равновесие и равноправие случая и необходимости», «условность границ сюжета» (открытый финал) [Тамарченко, 2004, с. 317, 318]. Эти закономерности эпической сюжетной структуры ученый иллюстрирует примерами толстовской эпики, причем открытость финала, особенно такая ситуация, «где конец рассказанной истории одновременно является началом новой» [Тамарченко, 2004, с. 319], по мысли ученого, связаны с идеей бесконечности времени, которая, в свою очередь, часто выражается в детских образах, характерных для сюжетно-образной структуры романских финалов. Рассмотрим с этой точки зрения эпiku Л.Н. Толстого – романы и повесть «Смерть Ивана Ильича» – подробнее.

Основная часть

В мифопоэтическом аспекте основной, или «коренной», сюжетной ситуацией «Войны и мира» Толстого является «основной миф». В этом случае

«завершающий» образ ребенка приобретает семантику непобедимости, неуничтожимости, фениксоподобной сущности. Но семантика возрождения тесно связана с комплексом жертвы и комплексом спасителя. Тогда «детскость» – качество богоугодное, желательное, аспект смирения, кенозиса. В сказке и мифе не только дети, но и волшебные маленькие существа: карлики, кабиры, цверги, гномы, пикси и т. п. – могут быть представителями новых ценностей или спасительных энергий, при этом они часто ребячливы, легкомысленны, неосмотрительны, а если по-детски эгоистичны, то для компенсации своего маленького роста.

Кенотический смысл детскости-святости раскрывает Т.М. Горичева, отмечая, что «высшая мудрость», идейный итог произведения зачастую воплощается в «завершающем детском образе»: «В мировой культуре немало “завершающих” детских образов – детей и подростков, являющихся в конце» [Горичева, 1994, с. 75]. Опираясь на психоаналитическую концепцию мифа, в основном на труды К.Г. Юнга, Горичева подчеркивает парадоксальность кенозиса детскости: «Силы ребенка превосходят всякую возможную меру, он ничто, и он же одновременно божество. Самое маленькое (смирненное, кроткое) становится самым великим» [Горичева, 1994, с. 74–75]. (Но такова концепция кенозиса и в Новом Завете, не говоря уже о даосской философии и буддийской доктрине, хотя кенозис – понятие христианства.) Напомним, что в работах К.Г. Юнга архетип ребенка рассматривается не только как символ будущего, но и как матрица героя-спасителя. «Спаситель либо тождествен со стихией невзрачного, либо появляется из нее. Он рождается вновь и вновь, <...> как бы предтеча или первенец нового поколения человеческого и появляется неожиданно на неправдоподобном месте <...>. Этот архетип “младенца-бога” очень распространен и находится в теснейшем переплетении с другими мифологическими аспектами мотива младенца» [Юнг, 1991, с. 124].

Таким образом, условность границ эпического сюжета, которая может выражаться как «сочетание мотивов смерти и рождения, а также образы детей в финалах различных романов» [Тамарченко, 2004, с. 320] говорят о развертывании в произведении мифопоэтической картины мира. Два великих толстовских романа – «Война и мир» и «Воскресение» – заканчиваются религиозными финалами, ориентированными именно на завершающий детский образ («Война и мир») и завершающий детски-кенотический мотив («*Кто умалится, как это дитя, тот и больше в царстве небесном*», – читает герой «Воскресения» Нехлюдов в Евангелии от Матфея [Толстой, 1983, т. 13, с. 453]). Чтению Евангелия Нехлюдов предается в знаменательный для себя день, когда он получает известие об освобождении Катюши и вместе с тем ее отказ от брака с ним. «Началась для Нехлюдова совсем новая жизнь» [Толстой, 1983, т. 13, с. 458], и этому открытому финалу «Воскресения» предшествует в ряду других эпизод, который может показаться незначительным на фоне таких событий, как объяснение Нехлюдова с Катюшей и его тяжелые острожные

впечатления. Это эпизод посещения детской в доме генерала, когда Нехлюдов видит его внуков и разговаривает с дочерью генерала, матерью малышей.

В романе очень много образов детей, и, как пишет О.Н. Виноградова, «образы детей служат маркерами того, насколько сильно в обществе взрослых проявляется божье царство» [Виноградова, 2024, с. 114]. Эпизод в детской (глава XXIV третьей части), последнее изображение детей в «Воскресении», приобретает и дополнительные смысловые обертоны, как бы накладывающиеся на «незавершенность» финала. Когда Нехлюдов смотрел на детей, ему «стало завидно и захотелось себе такого же изящного, чистого, как ему казалось теперь, счастья» [Толстой, 1983, т. 13, с. 443]. Но, находясь в сильной позиции текста произведения, структурированного как сакральный текст, это выражение мечтаний героя приобретает гораздо более широкий смысл, чем только намек автора на счастливое будущее Нехлюдова, как бы предполагаемое уже за рамками романного повествования. Обратимся вновь к концепции К.Г. Юнга: «Ребенок – это потенциальное будущее. Поэтому возникновение мотива ребенка в психологии индивида означает, как правило, предвосхищение грядущего развития» [Юнг (b), 2009, с. 95]. Завершающий все произведение (в «Воскресении» – созданный в одной из последних глав) образ младенчества должен предвосхищать «грядущее развитие», причем не только главного героя, но и общее движение людей от духовной смерти к воскресению. (Похожая завершающая роман структура определяет концовку сюжетной линии Константина Левина в «Анне Карениной» Толстого: Кити занята мытьем ребенка, Левин же занят своими умственными философскими построениями и размышляет о будущем. Но в «Анне Карениной» мотив «грядущего развития» окрашен не то чтобы иронией, а совершенно справедливым недоверием автора к духовному потенциалу героя, поэтому левинские размышления прерываются его женой, которая, в соответствии со своим именем («Катерина» – «чистая»), требует от супруга то созерцания мытья младенца, то сочувствия к установке нового умывальника.)

Интересный рамочный штрих, на который указала О.Н. Виноградова, семантически усиливает открытый финал «Воскресения» и подчеркивает как смысл названия, так и мотив будущего. Толстой завершает текст датой: «16 декабря 1899 года. Конец» [Толстой, 1983, т. 13, с. 458]. «16 декабря 1899 года было субботой. На том, что указанный год – “подход” к границе столетия, акцентировали внимание многие исследователи творчества Толстого; однако на то, что этот день был субботой, никто, пожалуй, не обращал внимания, – пишет исследовательница. – Вряд ли Толстой завершил свое творение (которое он сам ставил выше прежних романов) простой датой фактического окончания написания текста. А вот вероятность того, что указанной в романе датой писатель хотел показать грядущее, по его замыслу, воскресение не только Нехлюдова, но и всех других людей, – очень велика» [Виноградова, 2024, с. 163–164]. Таким образом, две ультрапозиции текста –

название и последний рамочный элемент – перекликаются как начало и итог, поменявшиеся местами. В скобках заметим, что вывод Дж. Гивенса о заглавии «Воскресения» («Заглавие романа несет в себе умышленную иронию <...> ... Воскресения тела нет ни в романе Толстого, ни в его христианстве» [Гивенс, 2021, с. 178–179]) скорее принадлежит богословию, чем филологии. То, что «новая жизнь», по мысли Толстого, может начаться лишь с воскресения души, а не тела, осознается при чтении первых же страниц романа. Нарочитое же (хотя и деликатное) выражение сожаления по поводу апостасии Толстого в наши дни по меньшей мере странно.

В первом романе Толстого – «Семейном счастье» – повествовательная схема не дает развернуться мифологическому смыслу финала. В последней сцене Сергей Михайлович и Маша любят своего малышом. Повествованию от лица героини и ее ограниченному взгляду доступны самые непосредственные параллели: Богородица с младенцем, Покров Богородицы. («Я быстро закрыла лицо ребенка и опять открыла его. <...> Я опять быстро закрыла Ивана Сергеича. Никто, кроме меня, не должен был долго смотреть на него» [Толстой, 1979, т. 3, с. 151].) И все же намек на «грядущее развитие» дается в последнем абзаце романа, хотя это развитие ограничено рамками семейного счастья героев. Для Маши, обнимающей своего младенца и окончательно примиренной с мужем, начинается «другая, но уже совершенно иначе счастливая жизнь» [Толстой, 1979, т. 3, с. 151]. Мотив защиты, укрывания ребенка матерью, как бы проецирующийся на Покров Божией Матери, звучит и в «Воскресении», в эпизоде посещения Нехлюдовым детской в доме генерала и в фенологической детали на последних страницах романа: «Шел ключьями спорый снег и уже засыпал дорогу, и крышу, и деревья сада...» [Толстой, 1983, т. 13, с. 443].

Завершающий образ ребенка как символ обновления, «иной жизни», «новой жизни» присутствует в повести «Смерть Ивана Ильича». По мнению З. Хайнади, в повести «смерть реализуется как возрождение» [Хайнади, 2009, с. 327], и для понимания этого толстовского шедевра следует «раскрыть в глубине структуры конкретного текста мотивационную систему архетипических мифологем – *феникс, лестница, черная дыра, свет* – и провести обратно до их первичной формы и изначального мифа, которые для воспринимающего читателя универсализируют мистерию смерти и возрождения» [Хайнади, 2009, с. 332]. Венгерский исследователь сравнивает прозрение Ивана Ильича перед смертью с возрождением феникса из пепла и подчеркивает, что с Иваном Ильичом в тексте повести связан французский фразеологизм «*le phenix de la famille*» [Толстой, 1982, т. 12, с. 62].

«Phenix», действительно, является импликацией темы возрождения, ведь для Ивана Ильича в момент смерти становится ясно, что смерти «нет больше» [Толстой, 1982, т. 12, с. 107]. Но финал повести дает более веские основания для сопоставления «с изначальным мифом» [Хайнади, 2009,

с. 332]. После смерти волшебная птица возрождается в сыне, новом фениксе, который, согласно Овидию и Геродоту, «отправляется из Аравии в храм Гелиоса и несет туда положенного в благовонную смолу своего отца и там хоронит его» [Геродот, 2014, с. 225]. К умирающему Ивану Ильичу пробрался его сын, «гимназистик», стал, плача, целовать руку отца. Тут-то и наступает просветление, страх смерти сменяется в душе Ивана Ильича любовью к близким, которая освещает другим светом всю его завершившуюся жизнь. Тема возродившегося феникса поддерживается и в описании «гимназистика», который поражает своим сходством с отцом приехавшего на панихиду Петра Ивановича, старинного приятеля Ивана Ильича еще по училищу правоведения. «Это был маленький Иван Ильич, каким Петр Иванович помнил его в Правоведении» [Толстой, 1982, т. 12, с. 61].

Итак, образ ребенка в финале повести «Смерть Ивана Ильича» является и символом «грядущего развития», и символом трансформации. Конечно, сын Ивана Ильича не метафоризируется как воскресший отец. Отсылка к мифической палингенесии феникса нужна потому, что говорит о смерти как о начале иного существования, знание о котором недоступно и может быть лишь обозначено с помощью орнитометафоры (птица – душа). Душа Ивана Ильича воскресает в тот момент, когда сын приходит плакать об отце (как птенец феникса). Сравнение предсмертного ужаса с неумолимым путем железной дороги (знаменитый лейтмотив творчества Толстого, маркирующий его танатологию и его танатоборчество) сменяется изображением мгновенной метаноии, которая наступает в момент прихода «гимназистика»: «В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить» [Толстой, 1982, т. 12, с. 106]. Смерть побеждается осознанием нравственной истины даже в самые последние часы жизни, и это подчеркнуто рамочным элементом повести. Дата, поставленная в конце повести «Смерть Ивана Ильича», – «25 марта 1886 года» – отсылает к празднику Благовещения, т. е. семантизирует финал в том же ключе, что и импликатура, завершающая текст «Воскресения».

Наиболее развернутым, объемным и полифункциональным является завершающий образ ребенка в «Войне и мире». Сюжетное повествование в религиозно-дидактическом эпосе Толстого заканчивается в первой части «Эпилога» сном Николеньки Болконского и его обещанием отцу. Сын князя Андрея – тот единственный персонаж «Войны и мира», который присутствует и в первой, и в последней сцене этого уникального в мировой литературе явления, сравнимого даже не столько с гомеровским эпосом, сколько с Библией или с таким «литературным чудовищем» (выражение выдающегося австрийского и чешского санскритолога М. Винтерница), как «Махабхарата», религиозно-дидактический эпос древней Индии. Из всего числа персонажей «Войны и мира», близкого к шести сотням, только один Николенька Болконский – «открывающий» и «завершающий» персонаж,

причем он незримо присутствует при разговоре о войне и мире в салоне Шерер (о приезде Лизы Болконской к Анне Шерер автор сообщает сразу же после диалога хозяйки салона с Василием Курагиным) и не замечаем взрослыми, когда они спорят о войне и мире (бунте и новой пугачевщине) в «Эпилоге».

Прежде всего обратим внимание на связанный с образами князя Андрея и Николеньки орнитосемантический мотив. Орнитосимволика, базирующаяся на бессознательном, раскрывается с точки зрения психоаналитики мифа следующим образом: «Когда человек умирает, мы желаем, чтобы он жил, – это неисполнимое, носящееся в воздухе желание; поэтому и души *суть птицы*» [Юнг, 1998, с. 353]. Репрезентанты мотива «птицы небесной» (общемифологическая метафора души) в «Войне и мире» получают евангельскую подсветку в предсмертных размышлениях князя Андрея: «Птицы небесные ни сеют, ни жнут, но Отец ваш питает их» [Толстой, т. 7, с. 65]. Мысленно повторяемая Болконским фраза о птицах совпадает с церковнославянским стихом из Евангелия от Матфея за вычетом нескольких слов («яко», «ни собирають въ житницы», «небесный») и с переменной союза «и» на «но». («Воззрите на птицы небесныя, яко ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы, и Отец ваш небесный питает их» (Мф.: 6, 26).)

С образом сына князя Андрея связан метонимический мотив птицы – перо. В «Эпилоге» важны упоминания о «перьях и сургучах» на письменном столе Николая Ростова, которые в волнении вертит в руках увлеченно слушающий Пьера Николенька Болконский. Взрослым не до него, в пылу оживленных споров в гостиной и в кабинете Николая они, как обычно, забывают о мальчишке, и он «сидел никем не замечаемый в уголку» или «в тени» [Толстой, 1981, т. 7, с. 294, 295]. Это ситуация сказочного и мифологического героя типа «золушки», сюжетная модель обездоленного ребенка, «бедного сиротки» [Мелетинский, 2005], накладывающаяся на кенозис «детскости» завершающего образа (недаром даже любящая тетка, графиня Марья, заменившая мать осиротевшему племяннику, обеспокоена: «Я забываю его за своими. <...> У него никого нет. Он вечно один с своими мыслями» [Толстой, 1981, т. 7, с. 301]). Попутно заметим, что эта ситуация обычно интерпретируется как проявление автобиографизма: осиротевших детей Толстых – Льва и его братьев и сестру – воспитывали тетушки. Однако в такой же степени это и реализация мифологемы «чудесного рождения героя», обездоленного утратой родившей его матери и воспитанного нуминозной женщиной (а иногда – и самкой животного): легенды о Кире, Ромуле и Реме, Сиддхартхе Гаутаме, предания о Гайавате и т. п.

В волшебных сказках о Финисте, Жар-птице, уточке-девушке и т. д. перо является оператором трансфигурации или оживления, проводником, чудесным помощником, средством защиты или выступает в роли предсказателя судьбы. Именно перышко Финиста просит у отца младшая дочь в сказке. Перышки сбрасывают с неба Хромой Уточке ее подруги. В самых древних культурах

перо означало мысль, интуицию, вдохновение, получение откровения или молитву. Взять в руки перо – просить помощи у богов и получить творческий импульс из глубин бессознательного. Молитвенное обращение Николеньки к отцу в «Эпилоге» подготовлено упоминанием о перьях и связывает мальчика с птицей-отцом, как с тотемом.

Перья на письменном столе превращаются в перья во сне Николеньки, затем мальчику снится отец, причем в виде божества. Мотив воды в сне Николеньки связан с мотивом чудесного рождения (в мифе это мотив чудесно найденного в реке или обещанного духу воды ребенка, чему соответствует неожиданное возвращение князя Андрея в Лысье Горы в метельную ночь, когда родился Николенька). В сказке и мифе утраченный отец оставляет или посылает сыну чудесного помощника в виде волшебного предмета, а в снах именно от фигуры отца исходят предсказания и мудрые советы (см.: [Велецкая, 2009]).

Но еще важнее другое: «перья» не только маркируют орнитомотив, связывая образ Николеньки с образом его отца, «птицы небесной», но и служат манифестантом нового важного учения, которое должно быть создано героем. «Птичье перо обозначает Слово» [Керлот, 1994, с. 393]. Эту символику пера в мифе и сказке раскрывает ученица Юнга М.-Л. фон Франц: «Так как у сказочного героя есть перо для письма, создается такое впечатление, что в один прекрасный день он должен написать, например, какие-то новые толкования бессознательного» [Франц, 2010, с. 84]. По мнению специалиста в области психологической интерпретации мифа и сказки, образы пера и «писания» порождены потребностью выразить тайные еретические учения, «новые писания, представлявшие собой попытки иных толкований христианского вероучения» [Франц, 2010, с. 83] (например, рукописи альбигойцев, катаров, легенда о святом Граале).

Первая часть «Эпилога» и весь сюжет «Войны и мира» заканчивается предчувствием жертвы и готовностью Николеньки к ней. Ночная молитва и обращение к отцу – аллюзия на Гефсиманское моление Иисуса и осознание предстоящей Голгофы. Три раза обращался Иисус к Отцу, а ученики его в это время не могли побороть сон. Николенька видит спящего Десалея, плачет, обращается к отцу, обещает исполнить его волю. Сын князя Андрея трижды произносит слово «отец», причем местоимение «он» в последних словах Николеньки, завершающих рассказ о героях «Войны и мира», выделено курсивом, т. е. маркирует сакральное значение: «отец» для Николеньки – это и князь Андрей, и Бог. Аналогом голгофского локуса выступает и образ сакрального пространства, имени Болконских «Лысье Горы» (этот топоним соотносится не с нечистой силой и плясками ведьм, а с Голгофой, т. к. по-древнееврейски *Gulgoleth* есть «череп», «лобное место», «похожая на череп гора, где был распят Иисус» [Мак-Ким, 2004, с. 93], и входит, таким образом, в систему апокрифической ономастики «Войны и мира»

(подробнее см.: [Полтавец, 2015, с. 58–62]). В размышлениях Николеньки тема вольной жертвы поддерживается также упоминанием о плутарховском Сцеволе (отношение Толстого к Плутарху было не таким однозначно неприязненным, как принято думать в свете авторских сравнений стиля Плутарха с великосветской риторикой).

«В последней сцене “Войны и мира” “отец”, князь Андрей, посылает в мир своего, подобного себе сына и предписывает ему самоотвержение, славу-добро и любовь» [Берман, 1992, с. 155], – пишет Б.И. Берман, посвятивший глубокое исследование семантике и функциональному взаимодействию образов отца и сына – Андрея и Николеньки Болконских – в «Войне и мире». Образ князя Андрея был для Толстого чем-то вроде вербальной иконы, «“образом” в том смысле, который мы имеем в виду, говоря “образа”, а не образы» [Берман, 1992, с. 190].

Действительно, в качестве вербальной иконы образ князя Андрея – это явление, сопоставимое с «романными иконами» в произведениях Ф.М. Достоевского (подробно изученными Т.А. Касаткиной), с той, однако, разницей, что у Достоевского «романная икона» предстает имплицитным религиозным экфрасисом и отсылает к определенному типу иконописных сюжетов, типу православных икон. Толстой же, во-первых, сознательно уходит не только от какого бы то ни было иконописного сюжета, но и от намеков на визуализацию («Николенька никогда не воображал князя Андрея в человеческом образе», «отец не имел образа и формы» [Толстой, 1981, т. 7, с. 308]), во-вторых, автору «Войны и мира» не столь важна христианская аксиология, сколь экзегеза сакрального текста и уяснение его сюжетной структуры: Евангелие, *Книга*, выступает как модель построения нового религиозно-дидактического и сотериологического текста – «Войны и мира». Потому-то тема «отца» и вольной жертвы «сына» в «Эпилоге» вбирает в себя не только христианские смысловые обертоны: это и плутарховский Сцевола, спаситель Рима, и даосский «великий образ», не имеющий «образа и формы» («Великий образ не имеет формы» [Дао дэ Цзин, 1998, с. 45].) И так, помимо аллюзионной новозаветной прагматики, эпизод пробуждения Николеньки и его мысленного обращения к отцу манифестирует еще более важное для Толстого значение последних страниц «Эпилога» – его, Толстого, собственное религиозное творчество и изображение Николеньки как будущего создателя и провозвестника этого нового религиозного учения (экуменического в широком смысле).

Б.И. Берман убедительно обосновал вывод, что в образе Николеньки Толстой имплицитно подразумевает самого себя. Смысл последней сцены «Войны и мира» уточняется исследователем: «Князь Андрей, “отец”, посылает в грядущее, в жизнь, своего, подобного себе сына, то есть, как мы понимаем теперь, духовную ипостась Толстого – самого Толстого» [Берман, 1992, с. 190]. Обретенный во время писания «Войны и мира» духовный опыт Толстой

обобщает в «Эпилоге», рисуя не просто «завершающий детский образ», а завершающий образ ребенка с пером, т. е. символ создания в будущем нового «священного писания».

Близкий подходу Б.И. Бермана метод интерпретации «суб-текста» («текста в тексте», представляющего собой сочинения героя, его сны, видения) демонстрирует болгарский исследователь Л. Димитров, анализируя гимн Вальсингама («Пир во время чумы» А.С. Пушкина): «Эти суб-тексты функционируют как “локусы” для трансфера общих для всего цикла мотивов. Можно сказать, что в “творческом акте” персонажа автор имплицитно себя, дублирует свою креативную миссию, предоставляя возможность “Сыну” уподобиться “Отцу”» [Димитров, 1999, с. 177]. Ночное вдохновение Вальсингама (гимн – это жанр сакральный) исследователь относит к «архетипной модели творческого акта» [Димитров, 1999, с. 177]. «Эпилог» толстовской *книги* построен похожим образом, однако в сакральном пространстве «Эпилога» автор отождествляет себя именно с «сыном», Николенькой, предписывая самому себе выполнение и креативной, и сотериологической миссии, которой «даже Он», князь Андрей, «Отец», был бы доволен.

Выводы

Итак, «завершающий детский образ» в открытом финале «Войны и мира» отвечает эпической идее бесконечности времени, «вечного возвращения» и эпическому закону итеративности «основного события». Но кроме того, в финале выясняется, что это магистральный образ. Ребенок с пером еще и символизирует не просто будущее развитие, а необходимость создания нового «священного писания», нового учения (по мысли адептов юнгианской психологии, вероятный прогресс в будущем разрешении конфликтов может основываться на создании такой этической и/или религиозной установки, которая переводила бы конфликт в иную, трансцендентную по отношению к конфликтующим сторонам плоскость). Рассказ Плутарха о Сцеволе, как ни странно, вполне отвечает такой модели: совершенно неожиданные для Порсены откровенность и жертва Сцеволы привели к тому, что война этрусков с Римом сменилась миром и даже сотрудничеством. Точно так же, по логике толстовской историософии, полководец-непротивленец Кутузов и весь русский народ побеждает завоевателя всей Европы Наполеона. В связи с этим нельзя не вспомнить тезис К.Г. Юнга: «Философия внутренне – не что иное, как утонченная сублимированная мифология» [Юнг (а), 2009, с. 657].

Сломанные, не пригодные для писания перья символизируют тайное, бессознательное, они даже сняты Николеньке, но из сновидческого, бессознательного приходит и просветление, решение проблемы. (Как и его отец, Николенька никогда не остается в темноте: «Мальчик боялся темноты, и его не могли отучить от этого недостатка» [Толстой, 1981, т. 7, с. 307].)

Конфликт войны и мира (во всех значениях этого слова) снимается явлением Отца и осознанием будущего самопожертвования, горящая лампада выступает сигнализатором будущего творческого вдохновения. Николенька предчувствует, а автор, создавая строки о пробуждении юного Болконского, творит новое священное писание. Вещий сон и пробуждение Николеньки – это метаситуация осознания проповедником своей сотериологической миссии. В детстве братья Толстые искали зеленую палочку, в 1855 году молодой Толстой в Севастополе мечтал об обновлении мира и пришел к идее создания новой, «практической религии». В 1863 году Толстой начал работать над воплощением этого замысла в «Войне и мире». Детский образ в финале – это рекурсия к самому началу создания «Войны и мира», а образ Николеньки – это образ и самого Толстого, тайное «я» автора, еще в детстве получившего те впечатления, которые позже обернулись импульсом к написанию великой книги.

Подобно уроборосу, «Война и мир» заканчивается (финал первой части «Эпилога») той ситуацией, с которой ее создание начиналось.

Источники

Геродот. История. М.: Академический проект, 2014. 599 с.

Дао дэ Цзин / Пер. с кит. Ян Хин-шуна. СПб.: Азбука, 1998. 96 с.

Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 тт. М.: Художественная литература, 1978–1985.

Литература

Берман Б.И. Сокровенный Толстой. М.: Гендальф, 1992. 207 с.

Бочаров С.Г. «Война и мир» Л.Н. Толстого // Три шедевра русской классики. М.: Художественная литература, 1971. С. 7–104.

Велецкая Н.Н. Символы славянского язычества. М.: Вече, 2009. 316 с.

Виноградова О.Н. Система мифомотивов романа Л.Н. Толстого «Воскресение». Новокузнецк: Знание-М, 2024. 204 с.

Гивенс Дж. Образ Христа в русской литературе / Пер. с англ. О. Бараш. Бостон; СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2021. 351 с.

Горичева Т.М. О кенозисе русской культуры // Христианство и русская литература: сб. ст. СПб.: Наука, 1994. С. 50–88.

Димитров Л. Чума – другое имя розы (мифопоэтика пушкинской маленькой трагедии «Пир во время чумы») // Университетский пушкинский сборник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. С. 176–183.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.

Мак-Ким Д.К. Вестминстерский словарь теологических терминов. М.: Республика, 2004. 503 с.

Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М.; СПб.: Академия исследований культуры; Традиция, 2005. 240 с.

Полтавец Е.Ю. Мифопоэтика «Войны и мира» Л.Н. Толстого. М.: ЛЕНАНД, 2015. 224 с.

Тамарченко Н.Д. Структура сюжета в большой эпической форме // Литературоведение как литература: сб. в честь С.Г. Бочарова / Отв. ред. И.Л. Попова. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-Традиция, 2004. С. 313–320.

Франц М.-Л. фон. Феномены тени и зла в волшебных сказках / Пер. с англ. В. Мершавки. М.: Класс, 2010. 360 с.

Хайнади З. Искусство и метафизика смерти. Лев Толстой и Мартин Хайдеггер // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 304–332.

Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: сб. / Пер. с нем. С.С. Аверинцева. М.: Издательство политической литературы, 1991. С. 119–129.

Юнг К.Г. Символы матери и возрождения // Между Эдипом и Озирисом: становление психоаналитической концепции мифа: сб. / Пер. с нем.; сост. В. Менжулин. Львов: Инициатива; М.: Совершенство, 1998. С. 313–378.

Юнг К.Г. (а). Символы трансформации / Пер. с англ. М.: АСТ, 2009. 731 с.

Юнг К.Г. (б). Структура психики и архетипы / Пер. с нем. Т.А. Ребеко. М.: Академический проект, 2009. 303 с.

References

Sources

Gerodot. *Istoriya* [History]. М.: *Akademicheskij proekt* Press, 2014. 599 p.

Dao de Czin [Dao de Czin] / *Per. s kit. Yan Hin-shuna*. SPb.: *Azbuka* Press, 1998. 96 p.

Tolstoy L.N. *Sobr. soch.: v 22 tt.* [Collected Works: in 22 vols.]. М.: Art Literature Publishing House, 1978–1985.

Literature

Berman B.I. *Sokrovennyj Tolstoy* [Internal Tolstoy]. М.: *Gendalf* Press, 1992. 207 p.

Bocharov S.G. «*Vojna i mir*» L.N. Tolstogo [“War and Peace” by Leo Tolstoy] // *Tri shedevra russkoj klassiki* [Three Centuries of Russian Classics]. М.: Art Literature Publishing House, 1971. Pp. 7–104.

Veletskaya N.N. *Simvolj slavyanskogo yazychestva* [Symbols of Slavic Paganism]. М.: *Veche* Press, 2009. 316 p.

Vinogradova O.N. *Sistema mifomotivov romana L.N. Tolstogo «Voskresenie»* [The System of Mythomotifs of L.N. Tolstoy’s Novel “Resurrection”]. Novokuznetsk: *Znanie-M* Press, 2024. 204 p.

Givens J. *Obraz Hrista v russkoj literature* [The Image of Christ in Russian Literature] / Translation from English by O. Barash. Boston; SPb.: Academic Studies Press; *Bibliorossika* Press, 2021. 351 p.

Goricheva T.M. *O kenozise russkoj kul'tury* [On the Kenosis of Russian Culture] // *Hristianstvo i russkaja literatura: Sb. statej* [Christianity and Russian Literature: Collection of Articles]. SPb.: Nauka Publishing House, 1994. Pp. 50–88.

Dimitrov L. *Chuma – drugoe imya rozy (mifopoetika pushkinskoj malen'koj tragedii «Pir vo vremya chumy»)* [Plague Is Another Name for a Rose (Mythopoetics of Pushkin's Little Tragedy “A Feast During the Plague”)] // *Universitetskij pushkinskij sbornik* [University Pushkin Collection]. M.: Moscow State University Press, 1999. Pp. 176–183.

Kerlot H.E. *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols]. M.: REFL-book Press, 1994. 608 p.

McKim D.K. *Vestminsterskij slovar' teologičeskikh terminov* [Westminster Dictionary of Theological Terms]. M.: Respublika Press, 2004. 503 p.

Meletinsky E.M. *Geroj volshebnoj skazki* [The Hero of a Fairy Tale]. M.; SPb.: Akademiya issledovanij kul'tury Press; Tradiciya Press, 2005. 240 p.

Poltavets E.Yu. *Mifopoetika «Vojny i mira» L.N. Tolstogo* [Mythopoetics of “War and Peace” by L.N. Tolstoy]. M.: LENAND Press, 2015. 224 p.

Tamarchenko N.D. *Struktura syuzheta v bol'shoj epicheskoj forme* [The Structure of the Plot in a Large Epic Form] // *Literaturovedenie kak literatura: Sbornik v chest' S.G. Bocharova / Otv. red. I.L. Popova* [Literary Criticism as Literature: Collection in honor of S.G. Bocharov / Ed. I.L. Popova]. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury Press; Progress-Tradiciya Press, 2004. Pp. 313–320.

Franz M.-L. von. *Fenomeny teni i zla v volshebnyh skazkah* [Shadow and Evil in Fairy Tales] / *Per. s angl. V. Mershavki* [Translated from English by V. Mershavka]. M.: Class Press, 2010. 360 p.

Khainadi Z. *Iskusstvo i metafizika smerti. Lev Tolstoj i Martin Hajdegger* [Art and the Metaphysics of Death. Leo Tolstoy and Martin Heidegger] // *Voprosy literatury* [Literary Studies]. 2009. № 5. Pp. 304–332.

Jung K.G. *K ponimaniyu psihologii arhetipa mladenca* [Toward an Understanding of the Psychology of the Archetype of the Infant] // *Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka / Sbornik. Per. s nem. S.S. Averinceva* [Self-awareness of European Culture in the XX-th century: Collection / Translated from German by S.S. Averintsev]. M.: Political Literature Press, 1991. Pp. 119–129.

Jung K.G. *Simvoly materi i vozrozhdeniya* [Symbols of Mother and Rebirth] // *Mezhdru Edipom i Ozirisom: stanovlenie psihoanalitičeskoj koncepcii mifa: Sbornik / Per. s nem.; sost. V. Menzhulin. L'vov: Inicijativa; M.: Sovershenstvo* [Between Oedipus and Osiris: the Formation of the Psychoanalytic Concept of Myth: Collection / Translated from German; compiled by V. Menzhulin]. Lvov: Initiative Press; M.: Perfection Press, 1998. Pp. 313–378.

Jung K.G. (a). *Simvoly transformacii* [Symbols of Transformation]. M.: AST Press, 2009. 731 p.

Jung K.G. (b). *Struktura psihiki i arhetipy* [Structure of the Psyche and Archetypes] / *Per. s nem. T.A. Rebeko* [Translated from German by T.A. Rebeko].

М.: *Akademicheskij proekt* Press, 2009. 303 p.

Сведения об авторе

Полтавец Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент; доцент департамента филологии института гуманитарных наук; Московский городской педагогический университет. Научные интересы: русская литература XIX века, творчество Л. Толстого.

Information about the Author

Elena Yu. Poltavets – PhD (Philology), Associate Professor; Associate Professor of the Department of Philology of the Institute of Humanities; Moscow City University. Research interests: Russian Literature of the XIX-th century, Leo Tolstoy's works.