

„МОТИВЫ” И ИХ ФУНКЦИЯ В КОМПОЗИЦИИ РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО „АННА КАРЕНИНА”

М. Хармат

Композиция романа Л. Н. Толстого „Анна Каренина” сразу после появления произведения вызвала различные толкования. „Автор, — пишет в своей статье А. Станкевич, обещал нам в своём произведении „Анна Каренина” один роман, а дал — два. Параллельно с романом, героиней которого является Анна Каренина, развивается . . . совсем другой роман, героем которого остаётся Константин Левин”.¹ По мнению Станкевича, роман характеризует разнообразные сцены и картины жизни, подобранные и соединённые автором механически, без всякой внутренней связи. . .”² „В так называемом романе „Константин Левин” нет никакого развивающегося события, происшествия. Автор представляет в нём только ряд сцен, из которых весьма немногие имеют отношение к лицу Левина. . . Следуя такому способу творчества, автор мог бы значительно увеличить своё произведение ещё длинным рядом ничем не связанных между собою сцен, но из этого всё же не вышло бы романа, как не вышло его и из изложения чувств, представлений и уединённых бесед Левина с самим собою. Если нет события, . . . то нет и романа”.³

Основная ошибка концепции А. Станкевича и его последователей заключается в том, что они не делают различия между фабулой и сюжетом произведения.

Фабула — это внешняя группировка лиц и последовательность, цепь внешних событий, а сюжет представляет собой внутреннее содержание произведения, внутреннюю связь конфликтов. „Сюжет является художественным субстратом фабулы, внутренней основой событий и положений”.⁴

Когда С. А. Рачинский упрекал Л. Н. Толстого в отсутствии творческой концепции; в том, что в романе „Анна Каренина” „нет архитектуры”, что „в нём развиваются рядом. . . две темы, ничем не связанные”⁵, Толстой — в своём ответе ему — подчёркивает важную роль „сводов”, связывающих две линии содержания. Но „связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, — писал Л. Н. Толстой, — а на внутренней связи. . . Но боюсь, что пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания”.⁶

¹ Станкевич, А. В.: Каренина и Левин. Литературно-критические очерки. „Вестник Европы”, 1878, № 4, стр. 785.

² Там же, № 5, стр. 187.

³ Там же, № 5, стр. 187—188.

⁴ Бабаев, Э. Г.: Роман Л. Толстого „Анна Каренина”, Тула, 1968, стр. 25—26.

⁵ Письма Толстого и к Толстому. М., 1928. стр. 223—224.

⁶ Толстой, Л. Н.: Полное собрание сочинений, М., 1928—1958, т. 62, стр. 377.

Многие литературоведы пытались выяснить проблематику внутреннего единства романа „Анна Каренина”. Однако в большинстве случаев авторы той или другой концепции вполне убедительно обосновывают своё понимание идейного центра романа, объединяющего в одно целое разные сюжетные линии, но не дают ответа на вопрос, как выражается это единство композиции, благодаря применению каких художественных приёмов, средств (сознательных или бессознательных) композиция романа воспринимается как одно целое.

С этой точки зрения исключение составляет монография Э. Г. Бабаева „Роман Л. Толстого „Анна Каренина” (Тула, 1968)”. Автор делает интересную попытку найти „незримый замок сводов” в композиции романа Толстого. К сожалению, в рамках этой статьи невозможно дать подробный анализ концепции Э. Г. Бабаева и указать на ряд спорных, с нашей точки зрения, некоторых его положений.

При разборе композиции романа „Анна Каренина” мы предлагаем пользоваться некоторыми терминами, заимствованными из музыковедения.

Музыкальность в литературных произведениях может быть результатом сознательного стремления автора. Об этом свидетельствуют, например, многочисленные высказывания Томаса Манна о своём творческом методе; о сознательном применении вагнеровских „лейтмотивов” и других музыкальных форм в построении своих произведений.

Анализируя же роман Л. Толстого, однако, нельзя говорить о сознательном стремлении подобного рода. По мнению Толстого, изложенному во многих его художественных и теоретических произведениях, музыка, оказывая на людей большое чувственное влияние, портит их нервную систему, вредит их морали. Что касается Вагнера и его лейтмотивов, Толстой пользовался каждым случаем, чтобы отозваться о них с пренебрежением. Таким образом, построение романа „Анна Каренина” на музыкальных основах, конечно, не носит сознательного характера. Однако, вследствие общих тенденций, проявляющихся и в литературе и в музыке, некоторые слова и выражения, возвращающиеся на всем протяжении романа, воспринимаются нами как „мотивы”.

По мнению немецкого литературоведа О. Вальцеля,⁷ так называемые литературные лейтмотивы выполняют важную функцию, так как, повторяясь, они напоминают уже происшедшие события произведения. Таким образом, они обращают внимание читателей на связи, на соотношения, едва ли уловимые без их помощи, касающиеся больше эмоциональной, чем рациональной стороны жизни.

Анализируя произведение Толстого, очень важно, однако, заметить, что функция повторяющихся мотивов заключается не только в том, что они напоминают предыдущие моменты, но скорее в том, что они указывают на будущие моменты, заставляя читателей как бы предугадывать исход событий и обращая их внимание на самые важные ступени развития психических процессов.

О. Вальцель различает три группы литературных лейтмотивов:

1. лейтмотивы, по сущности своей очень похожие на постоянные эпитеты (epitheton ornans) и не вплетающиеся органически в ход рассказа;

⁷ Walzel O. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Leipzig, 1929. S. 358.

2. лейтмотивы с символическим значением;

3. и так называемые тектонические лейтмотивы, звучащие уже в начале произведения, и своим возвращением связывающие важные пункты композиции.⁸

Разного типа мотивы выступают и в романе „Анна Каренина”. Однако, отличаются они друг от друга не тем, что одни являются органической частью композиции, а другие носят просто функцию „украшения”. „Толстовская простота” не терпит лишних украшающих элементов. В композиции романа Толстого нет ни одного момента без определённой целевой нагрузки: даже самые ничтожные изменения в мимике персонажей имеют определённую функцию.

Мотивы *'глаза'* и *'улыбка'* проходят через всю композицию романа. Они присутствуют почти всегда, сопровождая и характеризую действия и слова героев, различные события и ситуации. Они способствуют пониманию внутренних событий, происходящих под оболочкой внешних связей. Для Толстого важнее всего не слова героев, а взгляды и улыбки, сопровождающие эти слова. В качестве доказательства можно привести целый ряд примеров:

Вронский и Анна разговаривают. „Анна не могла не ответить улыбкой — не словам, а влюблённым глазам его” (Часть V, глава 23). „Я прошу не ездить, умоляю вас, — сказал Вронский. . . с нежною мольбой в голосе, но с холодностью во взгляде. Она не слышала слов, но видела холодность взгляда” (Часть V, глава 32).

В первой части романа все жесты Анны сопровождаются мотивом „блестящие глаза”, выражающие то радость, то печаль, то удивление: всегда какие-то эмоции. В дальнейшем, примерно с середины романа, атрибут „блестящие” встречается реже, а если и употребляется, то этот „блеск” получает уже новый оттенок странности, необыкновенности:

„. . . в ней (т. е. в Анне) происходило что-то особенное: в *блестящих глазах*. . . было напряжённое внимание” (Часть V, глава 32). „. . . *воспалённое её лицо со странно блестящими глазами*” (Часть VII, глава 27).

После свидания с сыном даётся новое определение глазам Анны: „неподвижные глаза”.

„Уставившись *неподвижными глазами* на бронзовые часы. . ., она стала думать.” (Часть V, глава 31).

Впоследствии, когда Анна делает всё возможное, чтобы забыть о неразрешимых проблемах своей жизни, у неё появляется новая привычка: она шурится.

„Анна *шурилась*, именно когда дело касалось задушевных сторон жизни. Точно она на свою жизнь шурится, чтобы не всё видеть” — подумала Долли” (Часть VI, глава 21).

В первой части романа все жесты Анны и Вронского сопровождаются мотивом *'улыбка'*:

„и опять *улыбка* осветила её лицо, *улыбка* ласковая, относившаяся к нему”; „и с тою же *улыбкой*. . . подала руку Вронскому”; „Он провожал её глазами. . . и *улыбка* остановилась на его лице”).

Позже, по мере того, как развиваются их отношения, мотив *'улыбка'* постепенно исчезает и заменяется мотивами *'ужас'*, *'ненависть'*, *'жестокость'*:

⁸ Там же. S. 359.

„Что вы хотите этим сказать? вскрикнула Анна, с ужасом вглядываясь в явное выражение ненависти. . .” (Часть VII, глава 24).

Мотивами *'улыбка'* и *'глаза'* характеризуются и другие герои романа. Эти мотивы сопровождают и раскрывают психические процессы, „диалектику души”. Кити характеризуется „светлыми правдивыми глазами”; у Левина „добрые глаза”; брат Левина, Николай ждёт смерти „с испуганными глазами”; когда Долли говорит о муже или с мужем, „привычная насмешливая улыбка морщит концы губ её”. „Самодовольная улыбка” освещает маскообразное лицо Каренина.

Другой характер носят близкие к символам мотивы, (но всё-таки не символы!), указывающие, благодаря ассоциативной силе слов, на трагический конец Анны.

Уже в первой части романа появляются мотивы *'железная дорога'* и *'мужик'*, сочетающиеся с мотивами *'всё смешалось'* и *'смерть'*.

В I-ой главе первой части „всё смешалось в доме Облонских”. Анна приезжает в Москву, чтобы восстановить мир в доме брата. С неприятным грохотом приближается и прибывает поезд. „Слышался свист паровика на дальних рельсах и передвижение чего-то тяжёлого”. „Платформа задрожала” и где-то в поезде завизжала собака. Пассажиры выходят друг за другом из поезда, среди них и „мужик с мешком через плечо” (Часть I, глава 17). Через несколько минут другой мужик будет раздавлен колёсами поезда.

Когда Анна едет обратно из Москвы в Петербург в состоянии *'всё смешалось'*, снова появляется мотив *'мужик'*. Мужик входит в купе Анны и в течение долгих минут хлопочет в купе вблизи Анны. „Потом что-то страшно закрипело и застучало, как будто раздирали кого-то”. Поезд останавливается, Анна выходит из вагона подышать чистым воздухом. „Страшная буря рвалась и свистела между колёсами вагонов”. Внезапно „согнутая тень человека проскользнула под её ногами, и послышались звуки молотка по железу”. В тот же момент Анна замечает приближающегося к ней Вронского. (Часть I, главы 29—30).

„*Мужичок с молотком*” становится постоянной фигурой сновидений Анны, и однажды даже он приснился также и Вронскому. Появление его вызывает у обоих страх смерти, и они просыпаются в холодном поту от ужаса.

В последней главе VII-ой части все четыре мотива (*'железная дорога'*, *'смерть'*, *'мужик'* и *'всё смешалось'*) появляются снова. Они звучат вместе с огромной силой, — и вдруг всё затихает: Анна умерла.

Но жизнь идёт дальше: роман Толстого продолжается и после смерти Анны. В последней части знакомые мотивы возвращаются ещё раз, правда, звучат гораздо слабее и бледнее.

Приведённые мотивы вместе с теми, которые не могли быть проанализированы в рамках данной статьи, пронизывают всю композицию романа. Они сопровождают обе линии сюжета, и способствуют восприятию основной темы произведения.

Как в полифонических музыкальных произведениях два (или больше) самостоятельных голоса вместе выражают одну тему, так и в романе Толстого звучат рядом не две темы, а — говоря символически — два голоса, выражающие одну общую тему. Голоса „Анна—Вронский” и „Кити—Левин” то приближаются друг к другу, но иногда звучат параллельно, как бы в унисон.

Голос „Анна—Вронский” начинается как бы с апофеоза. Любовь Анны и Вронского находит своё полное отражение в поэтично-прекрасной игре блестящих взглядов и улыбок. Но параллельно с мотивами 'глаза' и 'улыбка' сразу выступают и трагические мотивы страдания и смерти.

Другой же „голос” (Кити—Левин), напротив, начинается с низких тонов: Левин объясняется в любви Кити, он делает ей предложение, но Кити отказывает ему. Здесь уже чувствуется сила, как бы „поднимающая” весь этот „голос”: чувствуется, что их пути не разошлись окончательно. „У неё не было сомнения, что она поступила как следовало. Но в постели она долго не могла заснуть. Одно впечатление неотступно преследовало её. Это было лицо Левина с насупленными бровями и мрачно-уныло смотрящими из-под них добрыми глазами... Жалко, жалко, но что же делать? Я не виновата — говорила она себе; но внутренний голос говорил ей другое” (Часть I, глава 15).

Таким образом, движение обеих линий начинается с противоположных точек, затем они идут параллельно: и Анна и Левин возвращаются домой и ищут забвения в мелких делах обычной своей жизни. Вронский продолжает жить шумной жизнью петербургской золотой молодёжи, а Кити ухаживает за больными на загородном курорте. Но самообман скоро прекращается естественным ходом жизни. Линия „Анна—Вронский” снова повышается и достигает кульминационного пункта. Но сбывшаяся любовь не приносит им счастья. Сразу же выступают мотивы, уводящие этот „голос” вниз: Анне снится „испачканный уродливый мужичок с молотком” (Часть II, глава 11), который и становится повторяющейся фигурой её страшных сновидений.

Линия „Кити—Левин” снова понижается до исходной точки. Левин прерывает все отношения с Щербацкими. Он находится в состоянии полного разочарования, думает о смерти и, наконец, уезжает за границу. Но в их отношениях происходит резкий поворот: Кити отвечает на любовь Левина. С тех пор эта линия романа (свадьба, рождение первого ребёнка, счастливая семейная жизнь), несмотря на некоторые маленькие отступления, постоянно повышается.

В то же время в голосе „Анна—Вронский” наблюдается движение противоположного направления. Несмотря на незначительные повышения, начиная со дня скачек, их линия постоянно понижается и кончается трагической гибелью Анны.

Повышение же голоса „Кити—Левин” не так однозначно. Хотя страшные сомнения Левина утихают, и они находят ответ на свои вопросы в идеях христианской любви (именно это оказывается кульминационным пунктом идейного развития произведения — с точки зрения Толстого-мыслителя), благодаря некоторому преобладанию идейных элементов над художественными в конце романа, примирение Левина с миром и с самим собой не достигает той степени глубины воздействия, какой достигает смерть Анны.

„Нужны люди, — писал Толстой, — которые... руководили бы читателем в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений”⁹. Наша статья является только одной из многочисленных попыток проникнуть в „бесконечный лабиринт” мастерства Л. Н. Толстого.

⁹ Толстой, Л. Н.: Полное собрание сочинений, М. 1928—1958, т. 62, стр. 269.