Сообщения, материалы, заметки

СИМВОЛИКА СОБЛАЗНА В ПОВЕСТИ Л. ТОЛСТОГО «ДЬЯВОЛ»

Олег Перов

Вильнюсский университет
Кафедра русской филологии

Одной из проблем при изучении творчества позднего Толстого является исследование авторской символики, которая реализуется в конкретном художественном тексте, определение её характера и особенностей, выявление оригинальных черт, обобщение полученного материала для того, чтобы воссоздать мировоззрение писателя, проникнуть вглубь его художественной сферы, эстетического универсума, понять, по каким законам он построен.

В данном случае – исследуется символика соблазна в повести Толстого «Дьявол».

В самом начале необходимо оговорить некоторые моменты, которые являются существенными: обстоятельства возникновения текста, его внутреннюю художественную мотивацию, специфику жанра, характер символики в творчестве позднего Толстого, её форму и особенности.

Повесть «Дьявол» была опубликована только в 1911 году и, фактически, относится к тому объёму повестей и рассказов, которые Толстой создал в последние 20 лет своей жизни. Здесь можно определить черты новой эстетики Толстого, из которых складывается его художественная философия. Она постоянно совершенствуется, дополняется, усложняется, оказывает влияние на стиль, проблематику, формирует новый образ действительности, человеческая личность становится вне однозначных категорий оценки, кроме того, понятие НОРМЫ, само по себе весьма относительное, приобретает отрицательную коннотацию.

Общеизвестно, как за определённым, внешне устоявшимся образом человека Толстой стремился увидеть скрытую мотивацию, нечто глубинно-потустороннее. И эта тенденция в позднем творчестве писателя усилилась, стала постоянной величиной.

Исходя из этого, хотя и с некоторыми оговорками, можно говорить о ***символизме*** Толстого. В применении к писателю,

творящему в реалистической манере (в традиционном представлении) этот термин кажется странным. Тем не менее, сама реальность художественного текста говорит о наличии в нём новых качеств и черт.

Символизм прежде всего проявляется в названии, которое определяет проекцию, взгляд того, кто текст воспринимает. Слово «дьявол» вскрывает целый пласт ассоциаций: религиозных, культурных, мифологических. Эпиграф из Нового Завета предваряет повествование, определяет, в основном, сюжетную суть конфликта: «А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своём» (Матфей V, 5).

Толстой изображает среднего человека, который обладает определённым сформировавшимся мироощущением. Оно проверяется на предел прочности через крайние состояния, в которых может пребывать личность (война, болезнь, сильная страсть). Таким является одно из главных действующих лиц повести «Дьявол» – Евгений Иртенев.

> Евгения Иртенева ожидала блестящая карьера. Всё у него было для этого. Прекрасное домашнее воспитание, блестящее окончание курса на юридическом факультете Петербургского университета, связи по недавно умершему отцу с самым высшим обществом и даже начало службы в министерстве под покровительством министра. (Толстой Л. Н. 1982, 211)

Ткань художественного текста у позднего Толстого очень плотная. Ни одной лишней фразы, детали. С первого взгляда описание может показаться простым, но по сути оно таким не является. Человек часто воспринимает своё отношение к жизни, как нечто несомненное. Воспитание, карьера, связи, брак – осознаются, как целевые установки, границы, не позволяющие выходить в пространства метафизические, области вечных и страшных вопросов.

Толстой трактовал эгоизм как сумасшествие в определённой форме. И общепринятая, «нормальная» жизнь, следование общим ценностям – становятся апофеозом этого сумасшествия. Это предрассудок, заблуждение, которое неотвратимо приводит человека к трагедии.

Название повести сразу определяет некий ассоциативный ряд, и первое слово в нём – соблазн. Это, по Толстому, величина постоянная.

> Соблазны не случайные явления, приключения, что живёшь, живёшь спокойно, и вдруг соблазн, а постоянно сопутствующее нравственной жизни условие. Идти в жизни всегда приходится среди соблазнов, по соблазнам, как по болоту, утопая в них и постоянно выдираясь... (Толстой Л. Н. 1985, 480–481)

Это один из главных мотивов в «Дьяволе».

Необходимо обратить внимание на элемент композиционный, а именно – вся первая глава посвящена сжатому, но очень ёмкому описанию «нормальной» жизни. Толстой фиксирует ситуацию, состояние баланса и соразмеренности, то есть ПРОСТРАНСТВО, которое скоро подвергнется изменению, деконструкции.

> И вот Евгений, съездив весною (отец умер постом) в именья и осмотрев всё, решил выйти в отставку с тем, чтобы удержать... главное имение... Семёновское, с четырьмя тысячами десятин чернозёма, сахарным заводом и двумястами десятин заливных лугов. (Толстой, 1982, 212)

На общем фоне детализируется то, что является в любом литературном произведении основным – образ. Закономерным является тот факт, что в начале повести он предстаёт монолитным, цельным, без трещин, изломов.

Толстого часто упрекают, особенно в поздний период творчества, что во многих явлениях жизни он пытается найти нечто мерзкое, отвратительное, тёмное. И находит. Объяснение стандартное – морализаторство, стремление проповедовать, обличать. «Яснополянский старец» с холодновато-внимательным взглядом и «волчьей» усмешкой указывает на оборотную сторону явления, процесса, лица, предмета. Это утверждалось без учёта того, что для Толстого-художника важна была полная картина мира, а не одномерное, плоскостное изображение.

В первой главе повести Толстой продолжает дополнение главного образа необходимыми чертами.

> Мать любила его больше всех. Товарищи его с гимназии и университета не только любили, но и уважали его. Приказчик, староста, мужик, который сделал бы гадость, обманул бы другого, забывал обмануть под приятным впечатлением общения с добрым, простым и, главное, открытым человеком. (*Там же*, 213)

Толстой находится в бесконечном поиске – что стоит за образом человека, где исток, первопричина мысли, поступка. Он ищет форму для описания этого, но не абстрактно-символическую, пусть и утончённую, а «телесную», физическую. Но это не исключает той сферы, которую можно обозначить, как символизм Толстого. Принципиальная её особенность заключается в том, что за простым символом, сравнением скрывается масса уровней, текст становится многомерным. Говоря обобщённо, соотношение внешнего и внутреннего занимало Толстого. Причём не на уровне чисто-формальном, литературно-необходимом, а самом глубоком, бытийном, метафизическом.

В повести «Дьявол» (и не только в ней) отсутствует хронологический, сюжетный автоматизм при «сшивании», соединении глав. Каждая вносит новое значение в тип ситуации, движение главного образа, возникают иные обстоятельства, более чётким и рельефным становится лицо человека.

И в начале второй главы появляется то внутреннее человеческое пространство, которое было так важно для Толстого. Сфера духа с её бесконечной борьбой, соблазнами, противоречиями, взлётами и падениями, отчаянными порывами и инерцией компромисса, соглашательства, непротивления...

Одну из доминант внутреннего пространства Евгения Иртенева Толстой определяет в формулировках предельно-конкретных, в своём роде физиологических (Розанов сказал бы – генитальных):

> Он жил свою молодость, как живут все молодые, здоровые, неженатые люди, то есть имел сношения с разного рода женщинами. Он был не развратник, но и не был, как он сам себе говорил, монахом. А предавался этому только настолько, насколько это было необходимо для физического здоровья и умственной свободы, как он говорил. (*Там же*, 213)

Есть сознательное подчёркивание вещей неизбежных, будничных, прохождение человека через то, что необходимо, должно (в смысле физиологическом,

социальном, религиозном, политическом, бытийном...). Но в этом равномерном скольжении есть то «всеобщее мировое сумасшествие», которое вселяло такой страх в Толстого.

Цель его – показать, ***что*** находится в глубине, является вечным, опасно-взрывным. Только это поможет разорвать полотно жизни и увидеть Во́лю, управляющую её процессами, проснуться («Жизнь – это сон...»).

Изначальная мотивация и стремление – это благополучие как процесс, не имеющий никакой цели.

> И до сих пор шло благополучно. Благополучно в том смысле, что он не предался разврату, не увлёкся ни разу и не был ни разу болен. (*Там же*, 214)

Всё излагается коротко, несколько сухо, рационально, «позитивно». Обычно такие описания предваряют поворот в событиях, намекают на появление в произведении новых деталей, с первого взгляда рутинных, закономерных, но последствия их всплытия непредсказуемы.

Появляется новая эмоциональная линия – влечение.

> Но вот в деревне он жил второй месяц и решительно не знал, как ему быть. Невольное воздержание начинало действовать на него дурно. Он считал нехорошим у себя в своей деревне сойтись с женщиной или девкой... отец его и дед не заводили у себя никогда никаких шашен с крепостными... но сообразив, что теперь не крепостные, он решил, что можно и здесь... (*Там же*, 214)

Внутренний поток мыслей предваряет само действие. Нет вспышки, взрыва, неконтролируемого бессознательного всплеска. Самое сильное человеческое стремление – volo (желаю) – носит осмысленный характер. Конфликт, узел завязывается исподволь и в ситуации ощущается какой-то нехороший автоматизм, подозрительная размеренность. В этом и заключается один из элементов эстетики позднего Толстого – ***остранение***.

Сюжет развёртывается, следует отметить, достаточно быстро. Кроме того, необходимо отметить и то, что изменяется внешний вид текста. Вместо общеизвестных больших, многоступенчатых, усложнённых толстовских предложений, перегруженных причастными и деепричастными оборотами, союзами – что, когда, и; повторами – возникают конструкции принципиально новые, более того – они доминируют. Предложения короткие, динамичные, обогащённые новой интонационной окраской. И это не чисто техническая, внешняя сторона текста, это – изменение и усовершенствование (с учётом новых целей и задач) – ***стилевой оснастки***.

> Но решить дело самому с собой было одно, привести же его в исполнение было другое. Самому подойти к женщине невозможно. К какой? Где? Надо через кого-нибудь, но к кому обратиться? (*Там же*, 214)

Евгений решает обратиться к старому охотнику его отца – Даниле. В синтаксической структуре предложения заметен приём, типичный для Толстого. А именно – употребление одного и того же слова для того, чтобы выделить два контрапункта, принципиально разных выхода, два пути. В данном случае, это слово – может... «Может быть он ужаснётся от такого предложения и я осрамлюсь, а может, очень просто согласится». (*Там же*, 215)

Истинная природа человека – один из вопросов всего творчества Толстого. Где заканчивается животное и начинается

человек? И наоборот. Параллелизм, прямое соотношение между мыслью и действием, присутствуют здесь. Вопросы, которые Евгений задаёт сам себе (вопросы текущего времени без учёта перспективы), тут же разрешаются. Он договорился о встрече со Степанидой. ШАГ сделан.

> Страшное волнение охватило Евгения, когда он поехал домой. «Что такое будет? Что такое крестьянка? Что-нибудь вдруг безобразное, ужасное? Нет, они красивы, – говорил он себе, вспоминая тех, на которых он заглядывался. – Но что я скажу? Что я сделаю? (*Там же*, 216)

Постоянное движение внутри, в данном случае, имеет форму сомнения. Это один из критериев жизненности, отсутствия инерции в поступках. Кроме того, если посмотреть на общий фон, то редко можно встретить описательность в чистом виде. Образ и элементы его составляющие обладают глубокой ***смысловой*** нагрузкой. Выражаясь формальным языком, именно художественная деталь помогает представить картину, предмет, характер в неповторимой индивидуальности. Но в данном случае присутствует и ***цветовой*** символический подтекст.

> Он бросился туда через овраг... В белой вышитой занавеске, красно-бурой паневе, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твёрдая, красивая, она стояла и робко улыбалась.
>
> Тут кругом тропочка, обошли бы, – сказала она. – А мы давно. Голомя. (*Там же*, 216)

Вроде бы обыкновенное бытовое описание приобретает дополнительный смысл. Красный – цвет чувственности, влечения, эротического переживания, таким образом он расшифровывается вполне определённо. Но через стандартную ситуацию начинает проступать тень другого, тень скрытой угрозы. Всё слишком просто, а в художественном мире и стиле Толстого *просто* – не бывает...

> Он подошёл к ней и, оглядываясь, коснулся её.
>
> Через четверть часа они разошлись, он нашёл пенсне и зашёл к Даниле и в ответ на вопрос его: «Довольны ли, барин?» – дал ему рубль и пошёл домой. (*Там же*, 216)

Достаточно легко представить такой сюжет у Мопассана. Можно предвидеть совершенно типовую, хотя и очень качественную в художественном отношении историю, может быть с лёгкой, скрытой претензией на «моралите», приятным юмором и явным цинизмом. Но специфика толстовской повести совершенно своеобразна. Само название её определяет фокус восприятия и в какой-то степени настораживает. Вопрос первый и основной: почему Толстой увидел в обыкновенной крестьянке дьявола? Не потому, что у него было особенное пристрастие к демонизации женщины, поиску отрицательного, инфернального начала в ней. Как уже упоминалось ранее – это желание увидеть корень проблемы, поэтому пробужден и реализован этот древнейший архетип, истоки которого уходят на большую историческую, религиозную, литературную, культурную глубину. Это чувство ***расслоения*** образа, ***распада*** самой его целостности.

Возникает излом, трещина в бытии, характере действующего лица, его поступках. Развёртывая именно такой сюжет, Толстой хотел рассказать не о «низких истинах», а определить, что заставляет человека проявить себя, показать

своё настоящее лицо. Внешне этого нельзя разглядеть. Человек с головы до пят залит в броню устоявшихся традиций, привычек, моделей поведения во внешнем мире. Толстой разрушает действительность и создаёт бешено закручивающийся до взрыва конфликт для того, чтобы человек вышел из «возвышающего обмана», жил не «низкими истинами», а мыслью о своей предназначенности, какой-то особой миссии.

Одна из проблем, которая для Толстого являлась наиболее важной заключается в том, что реальность может оказаться «нереальной».Это сон, морок, хорошо организованная иллюзия, красочный мираж. Следовательно, есть сверхзадача сделать пролом в этой реальности, обрушить её, как старую театральную декорацию, увидеть механизмы, за ней скрывающиеся, увидеть Руки, которые ими управляют и не сойти при этом с ума. Возможно, ответы на вечные вопросы утоплены в самых обычных явлениях жизни, в истинных проявлениях человеческой натуры, они не существуют сами по себе, удалённо-абстрактно, а находятся внутри и являются Перводвигателем. Русский модернизм тоже жил ощущением за – предельного, но его символика чаще всего носила характер утончённо-отвлечённый, ***а символ Толстого всегда телесен.***

Возвращаясь к повести можно отметить, что вместе с новой линией (мысль Евгения о женитьбе) укрепляется и получает новое наполнение прежняя.

> Между тем чего он никак не ожидал, сношения его со Степанидой продолжались и получили характер чего-то установившегося. (*Там же*, 218)

Символизм Толстого носит характер предельно-конкретный, физический, внимание сосредоточивается на определённых, знаковых деталях образа. Здесь реализуется толстовская пластичность в совмещении природного и человеческого, особенность самого понятия «символ» в его позднем творчестве. «У Толстого нет символа в чистом виде и картина-символ или образ-символ всегда специфически локализованы в его стиле.» (Гей 1977, 110)

Внутреннее непреодолимое влечение, как сила, носящая нематериальный характер, напрямую связана со «сферой плоти».

> И беспокойство… уже не было безличное; а ему представлялись именно те самые чёрные, 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 солнечным светом… (*Там же*, 219)

И снова, исподволь, но упрямо проступают пограничные, относительно-физические категории – ВЗГЛЯД и ГОЛОС.

За «простым» образом и «простым» словом разветвляются, уходят вглубь силовые линии, меняющие рельеф действительности, поворачивающие образ неожиданной стороной, деформирующие его. Возникают предпосылки для соприкосновения пространства реального, жизненного и – внутреннего, психологического. И человек, который в силу определённых обстоятельств оказывается в точке их пересечения должен сделать выбор, определить свой путь – или погибнуть.

Природа мужчины и женщины должна быть представлена в новом свете.

Образ, характер проверяется в соотношении, сцеплении с другим образом. И становятся видны архетипы, выраженные, например, в такой образной форме: «Двух вещей желает настоящий мужчина – опасности и игры. И поэтому нужна ему женщина как самая опасная из всех игрушек...» (Ницше 1997, 241).

Существует «внешний» пласт повествования (сюжет сам по себе, фактология, перечисление событий) и «внутренний» пласт (поток сознания, размышления, сомнения). Они организуют целостную систему, но она содержит в себе ядро острого конфликта. В то же время, образ не является искусственным. Если ***странное*** сознаётся и фиксируется, значит его присутствие внутри личности и в системе мироздания в целом – ***обоснованно и легитимно***.

> Художественный мотив, угаданное в глубинах человека, образный рисунок с его органическими, неправильными, живыми чертами покрывается лёгкой и правильной логической сеткой. (Днепров 1978, 82–83)

Эстетика Толстого реализуется в пределах конкретного образа. Лиза Анненская, жена Евгения, даётся как полная противоположность Степаниде. Формируется необходимое условие для возникновения конфликта – поле сравнения. С максимальным количеством деталей представляет автор это действующее лицо. И образ выступает не только с формальной, описательной точки зрения – как изображение человеческого лица (жизни) в предельно индивидуализированной форме, но он наполняется художественной идеей.

Ещё раз следует подчеркнуть: ***символика Толстого предельно вещественна***. Важно угадать то начало, определённый посыл, который за ней скрывается.

> Итак – «Лиза была высокая, тонкая, длинная. Длинное было в ней всё: и лицо, и нос не вперёд, но вдоль по лицу, и пальцы, и ступни. Цвет лица у ней был очень нежный, белый, желтоватый с нежным румянцем, волосы длинные, русые, мягкие и вьющиеся и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза. (Толстой 1982, 222)

Сравнение и противопоставление происходит по двум категориям ФОРМА и ЦВЕТ.

В Степаниде форма ***круга*** подчёркивается на образном уровне, более того, на внутренне-структурном, фонетическом. «...тОт же груднОй гОлОс, гОвоОрящий «гОлОмя», тОт же запах чегО-тО свежегО и сильнОгО, и та же высОкая грудь...»

В образном сознаний Толстого круг имеет различные смыслы: что-то завершённое, доброе, приятное, притягивающее (Платон Каратаев с «округлыми» движениями, голосом, круглой головой), или – угрожающего, рокового, смертельного (ядро, само по себе круглое, но ещё и вращается, описывает круг у ног князя Андрея в бою под Бородино...). Как видно, Толстой не был склонен к упрощённой, однозначной символике. В любом образе, детали, человеческом характере для него важно найти оборотную сторону, скрытый смысл.

В Лизе, как видно по описанию, приведённому выше, всё по-другому.

В образе Степаниды совмещаются две линии: жизнь – естественность, сила, органичность, нечто природно-языческое; и смерть – физическое начало, которое сгниёт, истлеет, растворится в природе («из праха сотворён ты, туда же и вернёшся...»). Но такой дуализм слишком

прост, чтобы Толстой на нём останавливался и выделял, как нечто окончательное. Ему важно заглянуть ещё глубже, в поиске первопричины, ответа на вопрос ЗАЧЕМ? Он ищет его и дальше, развёртывая ситуацию определённым образом – в сторону выбора и внутреннего взрыва.

Миру упорядоченному и органичному, обладающему необходимой устойчивостью, миру семейному противостоит область тёмного, энергия скрытых сильных страстей. И если в первом случае многое понятно и объяснимо, то во втором – это *terra incognita*, она находится вне категорий разума, это область бессознательного.

Первый аспект определяется в описании жены Иртенева:

> И в ней было то, что составляет главную прелесть общения с любящей женщиной, в ней было благодаря любви к мужу ясновиденье его души.
>
> ...в ней была пропасть вкуса, такта и , главное, тишины. Всё, что она делала, она делала незаметно, заметны были только результаты дела, то есть всегда и во всём чистота, порядок, изящество. (*Там же*, 227)

Глубинно-психологическое начало соединяется с «рацио» и, в общем, вполне определённо очерчивает детали, из которых состоит образ. Природа соблазна, наоборот, неизвестна, но его элементы – зримые, физические – можно увидеть в другом образе.

Возникают предпосылки для возникновения того, что казалось бы, исчезло. Евгений опять сталкивается со Степанидой. Ситуация рутинная, без намёка на мистические совпадения. Жена устроила уборку дома. Что же происходит.

> Но не успел он надавить на дверь, как она сама отворилась, и нос с носом он столкнулся с шедшей ему навстречу с ведром, подоткнутой, босоногой и с высоко засученными рукавами бабой. Она, улыбаясь глазами, весело взглянула на него. И, обдернув паневу, вышла из двери. (*Там же*, 229–230)

То, что скрыто, утоплено в описании, что у Толстого проявляется в важнейшие моменты, которые определяют дальнейшее – здесь есть. Это символ ***рубежа, порога*** (в данном случае), с применением глобального обощения – ЧЕРТЫ. Она, как и круг, обладает различным символическим наполнением (рененный князь Андрей во сне пытается удержать дверь, не пустить внутрь комнаты Нечто (смерть), но ему не удаётся это), в данном случае – соблазн, обладающий зримым воплощением, в спокойствие размеренной семейной жизни он врывается сам. В религиозной трактовке – соблазн – путь к погибели, но у Толстого проблема не решается так однозначно. Недаром у повести два варианта конца. В одном он оканчивает жизнь самоубийством, в другом – убивает Степаниду (уничтожает соблазн).

Спонтанность появления соблазна обеспечивает прямую, непосредственную реакцию. Характерно то, какие детали замечает Евгений в облике Степаниды, что для него обладает притяжением, чарует. По большому счёту, то же самое.

> Он был недоволен тем, что заметил её, а вместе с тем не мог оторвать от её покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от её рук, плеч, красивых складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над её белыми икрами. (*Там же*, 230)

В явления обыкновенные проникает новый смысл и значение. Это не только вопрос ситуации, но и всей предыстории. В рамках той же зрительной фиксации ВЗГЛЯД представляется не чисто художественной деталью, он развёртывает действие дальше, углубляет и усиливает его.

> ...не успел пройти пяти шагов, как, сам не зная как и по чьему приказу, опять оглянулся, чтобы ещё раз увидеть её. Она заходила за угол и в то же мгновение тоже оглянулась на него. (*Там же*, 230)

Для сравнения используется ***принцип контраста***, он реализуется в конце главы.

> Лиза, как всегда, с сияющим лицом встретила его. Но нынче она что-то особенно показалась ему бледной, жёлтой и длинной, слабой. (*Там же*, 230)

Многое начинает повторяться. Настойчиво, навязчиво, постоянно, как в полусне – полуреальности. Это то пограничное состояние, в котором человек действует бессознательно, в то же время – с чувством какого-то влияния со стороны. Ситуация напоминает вихрь, закручивающий в себя главное действующее лицо. Через эмпирическую действительность постоянно просачиваются и в очень определённом виде формируются символы соблазна, передающиеся с помощью ЦВЕТА и ДВИЖЕНИЯ.

> И опять как на беду, по несчастной ли случайности, или нарочно, только он вышел на крыльцо, из-за угла вышла красная панева и красный платок и, махая руками и перекачиваясь, прошла мимо него. (*Там же*, 232–233)

Человек начинает жить какой-то параллельной жизнью. Возникает желание расставить всё по своим местам, обдумать ситуацию и возникшие обстоятельства. Но вывод – неутешительный, стихийное пространство, материю не имеющую формы, логически оструктурить невозможно. Тогда – основной критерий оценки – внутреннее ощущение.

> Главное же то, что он чувствовал, что он побеждён, что у него нет своей воли, есть другая сила, двигающая им. (*Там же*, 236)

И в этом он скоро убеждается при встрече со Степанидой. Несмотря на то, что ***плоть*** у Толстого является чем-то универсальным, тем, что обобщает в себе все проявления соблазна, заметно, как интересно ему понаблюдать в человеке ***отчуждение*** от своего тела, погружение в другое пространство. Это вполне согласуется с философией и творческими принципами позднего Толстого. У каждого своя истина, а нужна Правда, которая выше всех. И она включает в себя знание о всех сторонах человека, даже не слишком приглядных и, порой, опасных.

Итак, в ситуации излома Толстой употребляет приём ОСТРАНЕНИЯ. Это момент достаточно страшного ощущения у человека, когда «я – не я...», когда на действия начинает влиять нечто потустороннее.

Евгений во время дождя неожиданно выходит из дома по хозяйственным делам, встречает Степаниду.

> Куда же это вы в ненастье-то? – сказала она, точно каждый день видела его.
>
> Приходи в шалаш, – вдруг, сам не зная как, сказал он. Точно кто-то другой из него сказал эти слова.
>
> Она закусила платок, кивнула глазами и побежала туда, куда шла, – в сад, к шалашу... (*Там же*, 244)

То, что его отвлекло какое-то событие – значения не имеет. Важен сам внутренний

поток мыслей, окончательное решение, которое он принял.

> Да, она была. Но теперь кончено. Прямо, где не увижу, пойду к ней. Ночью пойду к ней. (*Там же*, 245)

Не отвлекают его даже поездка в Крым и рождение сына. Он стоит перед глобальным вопросом: где **настоящее** в нём, а где игра? Жизнь с женой или отношения со Степанидой являются истинными? Разрешить этот вопрос уже нет сил. Последний акцент, замыкающий все размышления имеет характер почти метафизический.

> Ведь она чёрт. Прямо чёрт. Ведь она против воли моей завладела мною. Только два выхода. Жену убить или её. Да ещё...
>
> Ах, да, третий есть: себя, – сказал он тихо вслух и вдруг мороз пробежал у него по коже. – Да себя, тогда не нужно их убивать. (*Там же*, 251)

В заключение, следует сказать о том, как проявляется символика в произведениях позднего Толстого. Самое главное то, что она носит вещественный, материальный характер, она напрямую связана с физическими, описательными чертами образа. С помощью её Толстой создаёт полную картину мироздания, подчёркивает многомерность, глубину человека, реализует свою художественную философию в определённом тексте.

Для многих поздний Толстой является моралистом, создателем религиозно-нравственного учения, человеком, который постепенно изживал свою эстетическую стадию художественного творчества, а не писателем. Но оригинальное произведение с толстовской гармонией, выдержанностью, насыщенностью всеми красками жизни и неизбежными вечными, глубокими вопросами вносит в эту тезу существенные поправки и изменения.

ЛИТЕРАТУРА

Гей 1977 – Гей Н. К. «Сопряжение пластичности и аналитичности», *Типология стилевого развития XIX века*, М.: Наука, 1977.

Днепров 1978 – Днепров В. «Изобразительная сила толстовской прозы», *В мире Толстого*, М.: Наука, 1978.

Ницше 1997 – Ницше Ф., *Так сказал Заратустра*, М.: Попурри, 1997.

Толстой 1982 – Толстой Л. Н. *Собр.соч. в 22-х томах. Т. XII: Повести и рассказы 1885–1902 годов*, М.: Художественная литература, 1982.

Толстой 1985 – Толстой Л. Н. *Собр. соч. в 22-х томах. Т. XXII: Дневник*, М.: Художественная литература, 1985.