

УДК 821.161.09."18"

САД И БОГ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ТОЛСТОГО И Ф. ДОСТОЕВСКОГО¹

Ксения Алексеевна Нагина

к. филол. н., доцент кафедры русской литературы

Воронежский государственный университет

394068, Воронеж, пл. Ленина, 10. k-nagina@yandex.ru

Сад в трилогии Л.Н.Толстого рассматривается как *locus amoenus*, идиллическое место «вечной весны и любви», «детский Эдем», символом которого является *taman*. С образом матери связано и другое значение сада: *hortus conclusus*, место религиозных медитаций и обращения к Богу. Локусом самопознания и постижения «теологической правды» сад выступает и в романе Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы». Он связан со старцем Зосимой и является воплощением «жизни-рая», занимающей центральное место в его теодицее. В пространстве сада Николенька Иртеньев и Алеша Карамазов переживают эпифанические мгновения. Семантика «сада-эпифании», «сада-откровения» у обоих писателей связана с духовными открытиями персонажей.

Ключевые слова: Л.Толстой; Ф.Достоевский; эпифания; сад; образ матери; мотив веры.

Сад – одна из самых распространенных универсалий русской литературы. Подспудная мифологичность сада задает его смысловую многоплановость: он может рассматриваться как «микрокосм», «сакральная модель вселенной», выступать как пространство самопознания и постижения «теологической правды», но может быть и пространством любви, местом увеселений и забав, в котором доминируют радость и блаженство [Дмитриева, Купцова 2003: 83]. Подобная многоплановость наделила сад практически неисчерпаемыми потенциями: начиная с XVIII в. он представал в поэтических и прозаических текстах в самых разных своих ипостасях, все же имеющих глубинное родство, восходящее к сакральной природе локуса. Последнее позволило В.Н.Топорову заявить, что «сады русской поэзии слились в один сад, и множество текстов “сада” преобразилось в единый его текст. В высших своих достижениях он обозначил предельное – сад-космос и сопричастующее ему состояние духа <...> сад-эпифания, сад-откровение, сад-искупление, даруемый тому, кто молит о нем <...> Но это и сад, наделенный милыми тенями, сад-воспоминание, сад-свидание, сад-поэзия, сад-надежда, сад-бессмертие...» [Топоров 1997: 306]. Свою страницу в этот «текст» вписал и Лев Толстой.

Сад становится неперменным местом действия во многих художественных произведениях

писателя: повестях «Детство», «Юность», «Два гусара», «Семейное счастье», «Казачья», романах «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», неоднократно упоминается в религиозно-философских трактатах в качестве сакрального локуса, в котором разворачивается зачастую драматическое взаимодействие Бога и человека.

Спектр значений толстовских садов разнообразен: садовый ландшафт располагает и к томлению по Божественному, и к любовным переживаниям. Несколько слов необходимо сказать об описаниях садов. Самые развернутые из них даны в повестях «Юность», «Два гусара», «Семейное счастье» и романе «Воскресение». Одним из вариантов является фруктовый сад: например, в «Юности» это яблочный сад и малинник, в «Семейном счастье» – вишневый сад, в «Казачьях» – виноградник. Но основным вариантом является сад / парк, причем его атрибуты переходят из произведения в произведение и всегда легко узнаваемы: это «темные аллеи», чаще всего липовые, реже – березовые, небо, светила, пруд, лужайка, птицы, и все это пространство наполнено звуками – «чаханьем» соловьев / жужжанием комаров / кваканьем лягушек. Приведем одно из таких описаний: «... я ложился на свою постель, лицом к саду <...> слушал звуки ночи и мечтал о любви и счастья. Тогда все получало для меня другой смысл: и вид старых берез, блестящих с одной стороны на лунном небе своими кудрявы-

ми ветками, с другой – мрачно застилавших кусты и дорогу своими черными тенями, и спокойный, пышный, равномерно, как звук, возраставший блеск пруда, и лунный блеск капель росы на цветах перед галереей, тоже кладущих поперек серой рабатки свои грациозные тени, и звук перепела над прудом <...> и жужжание комара... и падение зацепившегося за ветку яблока на сухие листья, и прыжки лягушек <...> все это получало для меня странный смысл – смысл слишком большой красоты и какого-то недоконченного счастья» («Юность») [Толстой 1978–1984: 1, 392]². Подобное описание сада вполне традиционно для русской усадебной литературы; в русских имениях XIX в. сады разбивались по английскому образцу, особая роль в них отводилась «липовым аллеям», которые становились «обязательным топосом любого имения, а также топосом его литературного описания» [Дмитриева, Купцова 2003: 60], березовым аллеям – со второй половины XIX в., лужайкам и прудам как месту меланхолических размышлений. Так называемый «аглицкий» сад, разбитый Волконским, являлся частью собственного имения Льва Толстого Ясная Поляна. Заметим, что мифологические корреляты сада – Аркадия, Эдем – репрезентировались через эти же типические черты: «дерево, источник, лужайка, лес, сад, ковер цветов» [Дмитриева, Купцова 2003: 144].

В некоторых произведениях писателя сад не получает развернутого описания; его «присутствие» восстанавливается по отдельным атрибутам, которыми чаще всего являются аллея, пруд, небо, лужайка, птицы. Т.В.Цивьян замечено, что в античной поэзии, где «тема сада» является «неотъемлемой частью лирики», слово «сад» появляется сравнительно редко: в основном речь идет о «садообразном пейзаже» [Цивьян 1983: 147]. В связи с этим исследователь поднимает вопрос о критериях, позволяющих судить о степени мифологичности описываемого сада. Этот вопрос может возникнуть относительно сада, описываемого Л.Толстым в повести «Детство». Г.Лесским замечено, что в трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н.Толстым найден центральный персонаж «едва ли не большинства» его произведений: мятущаяся личность, утратившая свой «рай», скорбящая о его утрате и стремящаяся его вновь обрести» [Лесский 2000: 94]. Хочется добавить, что топосом, эмпирически и эмблематически воплощающим этот «рай», становится сад, в одном из главных своих значений – «утраченный рай» для всех потомков Адама и Евы. Независимо от Г.Лесского Р.Густафсон выдвигает свою версию прочтения знаменитой трилогии, утверждая, что сад – «это сквозной» ее «образ, ее символический лейтмотив» [Густафсон 2006: 43].

Повторим, что развернутых описаний сада в первой части трилогии, в отличие от последней, нет, но образ сада, обозначенный все теми же мнемоническими знаками, действительно является в ней центральным, а персонаж – генетически связанным с ним.

Имплицитное «присутствие» сада обнаруживается уже в первой главе «Детства». Всякий раз, делая уроки в классной комнате, Николенька Иртеньев взглядывает в окно. Перед описанием вида, открывающегося из окна, Толстой сообщает о чувстве жалости, возникающем у его персонажа по отношению к учителю Карлу Иванычу: мотив сиротства, аутопсихологический для Толстого и характерный для его творчества в целом, открывает старый немецкий «сирота»: «Бедный, бедный старик! – думает о нем Николенька, которому самому предстоит в ближайшем времени лишиться матери. – Нас много, мы играем. Нам весело. А он – один-одинешенек, и никто-то его не приласкает <...> ужасно быть в его положении!» (14). За минутой жалости к Карлу Иванычу следует описание наказания, во время которого Николенька сам переживает минуты одиночества и отчуждения: «Забыл про меня Карл Иваныч: ему, должно быть, покойно сидеть в мягком кресле <...> а каково мне?» Чувство одиночества сопряжено у Николеньки с острым желанием очутиться среди близких людей: «Когда же я буду большой, перестану учиться и всегда буду сидеть не за диалогами, а с теми, кого я люблю?» (15). Первой в ряду тех, кого любит мальчик, стоит его матушка, именно ее «черную головку» он видит, глядя из окна: «Последняя стена была занята тремя окошками. Вот какой был вид из них: прямо под окнами дорога, на которой каждая выбоина, каждая колея давно знакомы и милы мне; за дорогой – стриженная липовая аллея, из-за которой кое-где виднеется плетеный частокол; через аллею виден луг <...> Из окна направо видна часть террасы, на которой сживали обыкновенно большие до обеда. Бывало, покуда поправляет Карл Иваныч лист с диктовкой, выглянешь в ту сторону, видишь черную головку матушки, чью-нибудь спину и смутно слышишь оттуда говор и смех; так делается досадно, что нельзя там быть <...> досада перейдет в грусть, и, бог знает отчего и о чем, так задумаешься, что и не слышишь, как Карл Иваныч сердится за ошибки» (15). Эта цитата нуждается в комментарии.

Тот локус, где среди других взрослых присутствует матушка, Толстой не называет садом, но «садовые» ассоциации здесь уместны и подкрепляются последней частью трилогии, теми ее главами, в которых описывается приезд повзрослевшего Николеньки в родовое имение. Усадеб-

ному пространству, примыкающему к дому в Петровском, где находится терраса / «тенистая галерея», на которой отдыхают и пьют чай, в главе «Юность» уделяется особое внимание. На этой галерее, репрезентированной как часть сада, Николенька спит теплыми летними ночами, точнее, не спит, но мечтает, глядя в сад: «После ужина и иногда ночной прогулки с кем-нибудь по саду <...> я уходил один спать на полу на галерею, что <...> доставляло мне большое удовольствие <...> я оставался совершенно один и, робко оглядываясь по сторонам, не видно ли где-нибудь, подле клумбы или подле моей постели, белой женщины, – рысью бежал на галерею. И вот тогда-то я ложился на свою постель, лицом к саду, и, закрывшись, сколько возможно было, от комаров и летучих мышей, смотрел в сад, слушал звуки ночи и мечтал о любви и счастье» (291). В «Детстве» Толстым намечается связь между образом тапан и локусом сада, и эта связь поддерживается им в «Юности». В приведенной цитате из первой главы «Детства» Николенька видит матушку из окна классной комнаты, а в «Юности» он смотрит через балконную дверь гостиной в сад и вспоминает матушку: «...вглядываясь в растворенную дверь балкона в кудрявые висячие ветви высоких берез, на которых уже заходит вечерняя тень, и в чистое небо, на котором, как смотришь пристально, вдруг показывается как будто пыльное желтоватое пятнышко и снова исчезает <...> я вдруг живо вспоминаю и Наталью Савишну, и тапан, и Карла Иваныча, и мне на минуту становится грустно. Но душа моя так полна в это время жизнью и надеждами, что воспоминание это только крылом касается меня и летит дальше» (290).

В завершающей части трилогии сад становится репрезентантом Петровского. Одна из семи глав, повествующих о жизни Николеньки «в деревне», «Юность» целиком посвящена описанию сада и психологического состояния персонажа, навеянного этим локусом. В первой из семи глав («В деревне») упоминается о саде, который виден из окон гостиной – комнаты, в большей степени, чем другие, ассоциирующейся в сознании Николеньки с образом матери (эти ассоциации поддерживают главы первой части трилогии: «Мапан», «Занятия в кабинете и гостиной», «Детство»): «Гостиная была все та же, светлая, высокая комната с желтеньким английским роялем и с большими открытыми окнами, в которые весело смотрели зеленые деревья и желтые, красноватые дорожки сада» (277). Через три главы следует «Юность»: в ней персонаж вспоминает в саду тапан, Наталью Савишну, Карла Иваныча, а также переживает эпифанические мгновения, о чем речь пойдет ниже, а завершает эпи-

зод поездки в Петровское глава «Как мы приняли это известие», речь в которой идет о женитьбе отца. Здесь вновь возникает образ сада, причем сад опять же виден из гостиной – через ее балконную дверь. Место тапан в Петровском должна занять «простая молодая барышня» (302) (курсив автора. – К.Н.), и сад всем своим существом противится этому: «Дверь в сад была открыта, на почерневшем от мокроты полу террасы высохали лужи ночного дождя. Открытая дверь подергивалась от ветра на железном крючке, дорожки были сыры и грязны; старые березы с оголенными белыми ветвями, кусты и трава, крапива, смородина, бузина с вывернутыми бледной стороной листьями бились на одном месте и, казалось, хотели оторваться от корней; из липовой аллеи, вертясь и обгоняя друг друга, летели желтые круглые листья и, промокая, ложились на мокрую дорогу и на мокрую темно-зеленую отаву луга. Мысли мои были заняты будущей женитьбой отца <...> Меня возмущала мысль, что посторонняя, чужая и, главное, молодая женщина <...> вдруг займет место <...> покойницы матушки!» (302). Из приведенных примеров видно, что Толстой тем или иным способом – напрямую или ассоциативно – постоянно поддерживает связь сада с образом матушки.

Теперь вернемся к первой части трилогии, к тому ее исходному для «текста сада» [Топоров 1997: 306] моменту, когда Николенька смотрит на маменьку из окна классной комнаты. Р.Ф.Густафсон, не проясняя своих ассоциаций, уверенно называет ту часть усадебного пространства, где находится матушка, садом: «Мальчик выглядывает из окна классной комнаты и видит дорогу, липовую аллею, луг, лес и террасу, где его мать разговаривает с другими взрослыми. Ему кажется, что уроки не дают ему попасть в этот “райский сад”, к матери, и он мечтает о том дне, когда вырастет и сможет быть “с теми, кого он любит”... Отчуждение сменяет чувство спасительного единства. Теперь Николенька сидит в комнате, чуждый тому миру, в котором ему хотелось бы жить. В саду за окном семейного гнезда в Петровском находится необходимое ему счастье. Вся трилогия – это путь к обретению того счастья, образом которого и является сад за окном» [Густафсон 2006: 42].

Присутствие матушки или воспоминание о ней неизменно поддерживает персонажа в моменты «отчужденного отчаяния», помогая вернуться к гармоничному восприятию мира. Оконфузившись во время мазурки на именинах бабушки в Москве, осмеянный всеми мальчик призывает свою маменьку: «Вот будь тут мамаша, она не покраснела бы за своего Николеньку...» (83). Ее «милый образ» тут же продуцирует це-

лый ряд воспоминаний о Петровском, и сад играет в нем существенную роль: «Я вспомнил луг перед домом, высокие липы сада, чистый пруд, над которым выются ласточки, синее небо, на котором остановились белые прозрачные тучи, пахучие копна свежего сена, и еще много спокойных радужных воспоминаний носилось в моем расстроенном воображении» (83). «Гармония природного мира <...> восстанавливает благополучие, – комментирует этот эпизод Р.Густафсон. – Чужак становится Обитателем» [Густафсон 2006: 43]. Нельзя не согласиться с исследователем, который вскрывает автопсихологическую природу образа сада: сад всегда «для Толстого обладал особым нравственным и религиозным смыслом» [Густафсон 2006: 43]. В этой связи Р.Ф.Густафсон цитирует дневниковую запись писателя, сделанную в 1908 г., из которой следует, что «сад – это то место, где вспоминают “маменьку”» [Густафсон 2006: 43]: «Нынче утром обхожу сад и, как всегда, вспоминаю о матери, о “маменьке”, которую я совсем не помню, но которая осталась для меня святым идеалом. Никогда дурного о ней не слышал. И идя по березовой аллее, подходя к ореховой, увидел следок по грязи женской ноги, подумал о ней, об ее теле. И представление об ее теле не входило в меня. Телесное все оскверняло бы ее. Какое хорошее к ней чувство! Как бы я хотел такое же чувство иметь ко всем: и к женщинам и к мужчинам. И можно. Хорошо бы, имея дело с людьми, думать так о них, чувствовать так к ним. Можно. Попробуюсь» [Толстой 1928–1958: 56, 133].

Эта запись, сделанная восьмидесятилетним писателем, обнажает непосредственную связь образа «маменьки» и садового локуса, впервые закрепленную в «Детстве». Желание и способность любить, которые ассоциируются у Толстого с мыслью об его утраченной матери, метонимически переносятся на сад: «В саду Толстой вспоминает, что может любить других, и чувствует, что любить других – это его призвание, – заключает Р.Ф.Густафсон. – Поэтому в саду Толстой обретает ясное понимание себя самого и своего предназначения. Сад – это место веры, это не часть физического мира, но образ мира любви, где он и будет жить. Все великие мгновения веры в произведениях Толстого, эпифании самости и предназначения происходят на фоне природы, которую в данном случае и представляет этот сад» [Густафсон 2006: 43].

Сад в повести «Детство» – центр того идиллического топоса, которым является Покровское и который, по М.М.Бахтину, характеризуется «органической прикрепленностью, приращенностью жизни и ее событий» [Бахтин 1975: 374]. Эта функция сада в повести во многом обуслов-

лена наличием мощного идиллического пласта, которому, кроме указанной особенности, свойственны «строгая ограниченность» «основными немногочисленными реальностями жизни (любовь, смерть, рождение, брак, религия); сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни» [там же: 374–375]. Сад, в свою очередь, как раз и способствует реализации в произведении указанных М.М. Бахтиным особенностей идиллического хронотопа в силу собственной семантики: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом <...> сад всегда выражает некоторую философию, эстетические представления о мире, отношение человека к природе; это микромир в его идеальном выражении» [Лихачев 1998: 11]; «Сад – это подобие Вселенной, книга, по которой можно «прочитать» Вселенную <...> но сад – книга особая: она отражает мир только в его доброй и идеальной сущности» [там же: 24]. Как уже упоминалось ранее, необходимые атрибуты толстовского сада – высокие липы, пруд, птицы, луг перед домом, небо, небесные светила – одновременно являются неизменными атрибутами идеального ландшафта – *locus amoenus*, Аркадии, которая благодаря Вергилию трансформировалась в мифологему – «идиллическое место вечной весны и любви» и символ «визионерской религиозности» [Дмитриева, Купцова 2003: 144–145]. С семантикой сада как *locus amoenus* корреспондирует и неоднократно отмечаемая исследователями сосредоточенность автора трилогии на любви и религии как «основных реальностях жизни», в кульминационные свои моменты замыкающихся на топосе сада. В последней части трилогии сад расширяется до «необъятного пространства», в котором Иртеньев приобретает первый опыт переживания Божественного. Восходящее движение от эмпирического, земного локуса к Божественному, рождающему трансцендентальное переживание, посредствующим звеном имеет образ матери. Именно «матушка» запускает этот механизм движения от сада к Богу – «источнику всего прекрасного и благого», потому что именно она устойчиво ассоциируется в сознании персонажа не только с садом, но и с религиозным чувством. Детская религиозность (обладающая почти идеальными характеристиками в мире Толстого) сформирована маменькой, и оттого любовь к Богу отождествляется с любовью сыновней: «После того, как, бывало, придешь на верх и станешь перед иконами, в своем ваточном халатце, какое чудесное чувство испы-

тываешь, говоря: “Спаси, господи, папеньку и маменьку”. Повторяя молитвы, которые в первый раз лепетали детские уста мои за любимой матерью, любовь к ней и любовь к богу как-то странно сливались в одно чувство» (54). Это детское чувство, по утрате которого, как по утрате Эдема, тоскуют повзрослевшие толстовские персонажи, включает в себя тоску по раю на земле, эквиваленту всеобщего счастья: детские мечты «неуловимы, но исполнены чистой любовью и надеждами на светлое счастье. Вспомнишь, бывало, о Карле Иваныче и его горькой участи – единственный человек, которого я знал несчастным, – и так жалко станет. Так полюбишь его, что слезы потекут из глаз, и думаешь: “Дай бог ему счастья, дай мне возможность помочь ему, облегчить его горе; я всем готов для него пожертвовать” <...> Еще помолишься о том, чтобы дал бог счастья всем, чтобы все были довольны <...> мысли и мечты перепутаются, смешаются, и уснешь тихо, спокойно, еще с мокрым от слез лицом» (54).

Родительская забота – ключевое понятие в толстовской трактовке Божественного. «Все главные герои Толстого, кроме Наташи и Николая Ростовых, сироты, – заключает в этой связи Р.Ф.Густафсон, – многие переживают утрату одного из родителей. Христос Толстого – незаконнорожденный ребенок, земной отец которого неизвестен; непорочное зачатие – это позднейшая легенда, призванная прикрыть позорное рождение, и всевышнее отцовство – объяснение, которого умный, покинутый своим земным отцом ребенок выдвигает перед друзьями, у которых есть “плотские” отцы (24, 49–52; 1884)» [Густафсон 2006: 28]. Бог для Толстого, особенно позднего, не только полновластный Хозяин бытия, но и, судя по дневниковым записям, любящий Отец и заботливая мать, поддерживающая своего питомца: «Бога узнаешь не столько умом, даже не сердцем, но по чувствуемой полной зависимости от него, в роде того чувства, которое испытывает грудной ребенок на руках матери. Он не знает, кто его держит, кто греет, кто кормит, но знает, что есть кто-то, и мало того, что знает – любит его» [Толстой 1928–1958: 52, 156–157]; «Но опять и опять с разных других сторон я приходил к тому же признанию того, что не мог же я без всякого повода, причины и смысла появиться на свет, что не могу я быть таким выпавшим из гнезда птенцом, каким я себя чувствовал. Пускай я, выпавший птенец, лежу на спине, пишу в высокой траве, но я пишу оттого, что знаю, что меня выносила мать, высиживала, грела, кормила, любила. Где она, эта мать? Если забросила меня, то кто же забросил? Не могу скрыть от себя, что любя родил меня кто-то. Кто же этот

кто-то? – Опять Бог» [Толстой 1928–1958: 16, 150]. В свете сказанного, очевидно, справедливой выглядит мысль Р.Ф.Густафсона о том, что «не отец, а любящая, заботливая мать, не известная самому Толстому – вот подлинное представление Толстого о Боге <...> место обитателя всего мира, исполненного экстатической любви ко Всему, – в объятиях его матери. Если это безумно и невозможно, тогда именно в сыновстве отца, каким бы “холодным” оно ни было, Толстой обретет свое подлинное “я” и предназначение, и обитель его – только в Царстве Отца» [Густафсон 2006: 29].

Можно высказать предположение, что в переживании Божественного двойственность – сопряженность отцовского и материнского – у Толстого связана с отрицанием непорочного зачатия и божественного происхождения Иисуса Христа и, соответственно, обожествления его матери, Девы Марии, и признанием одной главной фигуры, организующей бытие, тогда как в ортодоксальном христианстве отцовское и материнское персонифицированы в Боге-отце и Богоматери. В средневековой западноевропейской традиции монастырский сад – *hortus conclusus* – сад заключенный, или сад огражденный, – соединяет два начала. Об этом пишет Д.С.Лихачев: «В средневековой символике *hortus conclusus*... имеет два значения: 1. Богоматерь (непорочность); 2. Рай, символизировавший вечную весну, вечное счастье, обилие, довольство, безгреховное состояние человечества». Эта семантика проступает в символических деталях монастырских садов, указывающих на Иисуса Христа и Деву Марию; некоторые из них перечислены автором «Поэзии садов»: «Ваза керамическая, украшенная орнаментом, с “огненной бульбоносной лилией”... и “королевскими лилиями” (ирисами) указывает на “тело” Божьего Сына, младенца мужского пола, которого Бог создал из “красной глины”»; «Другой сосуд, стеклянный, прозрачный, с аквилегией (олицетворение Святого духа), с гвоздиками (олицетворение чистой любви), символизирует саму чистоту Девы Марии» [Лихачев 1998: 57]. Одним из обязательных атрибутов такого сада были розы – «католический символ Богоматери». «Сад, – заключает Д.С.Лихачев, – был также символом Богоматери» [там же: 61]. В соотношении сада с образом Богоматери средневековая западноевропейская традиция смыкается с древнерусской: «Образ сада постоянен в православных хвалебных жанрах, в иконографии – в применении к Богоматери и святым» [там же: 59]. Однако в эмпирическом древнерусском монастырском саду роза отсутствовала (кроме шиповника – дикой розы), символом богоматери в Древней Руси была белая ли-

лия (знак чистоты, целомудрия, непорочного зачатия). С Богоматерью древнерусские сады связывает отмечаемая Д.С.Лихачевым их близость к языческим священным рощам, существование которых оправдывалось тем, что в этих рощах являлись чудотворные иконы Божьей матери: «Толчской, Тихвинской, Сосновской и прочие, находимые на стволах деревьев» [там же: 64]. Изображение монастырских садов «как символа рая, Богоматери» на иконах еще более упрочивают эту связь [там же: 64–66].

Таким образом, представления о саде у Толстого как локусе материнского, возведенного в ранг Божественного, смыкаются с традиционной символической нагрузкой сада. Соединение сада с отцовским / материнским, равно как и с Божественным, в русской литературе XIX в. – явление нечастое. Подобная связь обнаруживается у Ф.М.Достоевского в романе «Братья Карамазовы». Образ райского сада здесь коррелирует с образом старца Зосимы. В первом же разделе «Из жития... иеросхимонаха старца Зосимы» «О юноше брате старца Зосимы» появляется образ сада: Маркел, угасая от чахотки, дает первые уроки веры и любви своему младшему брату Зиновию, будущему старцу Зосиме. Маркел благословляет все проявления жизни и даже самую смерть: «Матушка, не плачь, голубушка <...> много еще жить мне, веселиться с вами, а жизнь-то, жизнь-то веселая, радостная! <...> Жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы хотели узнать, завтра же и стал бы на всем свете рай» [Достоевский 1987: I, 302]³. «Жизнь-веселие», «жизнь-рай» своим визуальным эквивалентом имеет сад. Как и Николенька Иртеньев, Маркел видит сад через окно. Достоевский, как Толстой, перечисляет все его неизменные атрибуты: старые деревья, обилие тени, солнце, освещающее сад, а главное, «птичек», «присутствие которых в усадьбах традиционно имитировало райский сад» [Дмитриева, Купцова 2003: 165] и которые играют непосредственную роль в метафорике «жизни-рая». Эти «ранние птички» «гогочут, поют ему (Маркелу. – К.Н.) в окна. И стал он вдруг, глядя на них, любясь, просить и у них прощения: “Птички божи, птички радостные, простите и вы меня, потому что и перед вами я согрешил”...» (I, 303). Сад – символический образ «божьей славы» – приводит Маркела к осознанию «своей вины перед всеми» как необходимого условия «постижения жизни как рая». В этой связи Н.М.Чирков пишет: «Мотив сознания личной вины и ответственности каждого перед всеми как необходимого условия восстановления жизни в ее первичном целостном образе, жизни-рая, жизни-радости проходит в тематически решающих моментах рома-

на» [Чирков 1967: 298]. Эта мысль звучит лейтмотивом книги «Русский инок», она же связывается с Митей Карамазовым в главе «Гимн и секрет». «Сознание личной ответственности каждого за преступления других, за преступления всех <...> эта высшая форма социального чувства в человеке» соединяет, по мысли Н.М.Чиркова, «два полюса» жизни: «жизнь как распад» («полюс карамазовщины») и «жизнь-рай в постижении старца Зосимы» [там же: 277]. Образ жизни как сада, возвращенного Богом, один из центральных в теодицее старца Зосимы, питается той же мыслью о взаимосвязи всего сущего, подкрепляется «чувством... связи с бесконечным», чувством «соприкосновения мирам иным», которым и жив человек: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло все, что могло взойти, но возвращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным мирам иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и возвращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее. Мыслию так» (I, 311). Оттого жизнь как божественный сад своим смыслом имеет поддержание «этой живой связи между частями вселенной, живой связи с бесконечным» [Чирков 1967: 277], «любовь деятельную, живую».

Окно, отпирающееся в сад, открывает этот смысл Зиновию, который накануне вечером, «свирепый и безобразный», ударил по лицу денщика Афанасия, а утром собирался на дуэли стрелять в своего счастливого соперника: «Лег я спать, заснул часа три, встаю, уже начинается день. Я вдруг поднялся, спать более не захотел, подошел к окну, отворил – отпиралось у меня в сад, – вижу, восходит солнышко, тепло, прекрасно, зазвенели птички» (I, 312). Этот сад воскрешает в его памяти образ Маркела и его «жизнь-рай». Диссонанс между собственным негативным, разрушительным чувством: «...ощущаю я в душе моей как бы нечто позорное и низкое» – и гармонией в природе: «...солнышко-то светит, листочки-то радуются, сверкают, а птички-то, птички-то бога хвалят» – заставляет персонажа привести собственный внутренний мир и собственную жизнь в соответствие с божьим замыслом: «Господа <...> посмотрите кругом на дары божие, – объясняет Зиновий свой отказ от выстрела в противника, – небо ясное, воздух чистый, травка нежная, птички, природа прекрасная и безгрешная, а мы, только мы одни безбожные и глупые и не понимаем, что жизнь есть рай, ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем» (I, 314).

Напоминанием о «жизни-рае» / саде служат цветочные клумбы, располагающиеся у «домика, в котором находилась келья старца» (II, 38). Весьма символичной в этом контексте представляется реплика Федора Павловича, шагнувшего за ограду скита: «Посмотрите, в какой они долине роз проживают!» О наличии сада за оградой ничего не сказано, но само упоминание об ограде и розах (которых в действительности не было) отсылает к *hortus conclusus* – «саду заключенному», выступающему в средневековье символом Богородицы ирая: «...того места, где нет труда, где обилие всего, где поют птицы и цветы не только украшают, но и распространяют благоволие» [Лихачев 1998: 62]. Утвердиться в правоте высказанной мысли позволяет описание «роскошных осенних цветов» (II, 41), которому Достоевский, бесспорно, придает особое значение: «Действительно, хоть роз теперь и не было, но было множество редких и прекрасных осенних цветов везде, где только можно было их посадить. Лелеяла их, видимо, опытная рука. Цветники устроены были в оградах церквей и между могил. Домик, в котором находилась келья старца, деревянный, одноэтажный, с галереей перед входом, был также обсажен цветами» (II, 38). Открытое окно в этот *hortus conclusus* из кельи почившего старца Зосимы отмечает про себя Алеша Карамазов, когда возвращается в монастырь от Грушеньки, переживая глубокий духовный кризис. И это открытое окно кельи, трижды маркированное Достоевским, благодаря которому воздух вокруг «драгоценного» Алеше «мертвеца» становится «свежий и холодноватый», символизирует главную мысль Зосимы: мысль о взаимопроникновении, взаимосвязи всего сущего, мысль о «соприкосновении мирам иным». С этим образом смыкается евангельское описание первого чуда Христа, воскрешающее в памяти Алешу «одну из главнейших мыслей» Зосимы: «Кто любит людей, тот и радость их любит...» (II, 39). Чтобы совершилось экстатическое прозрение Алешу, три составляющие должны соединиться в одно целое: «Опять гроб, открытое окно и тихое, важное, раздельное чтение Евангелия» (II, 41). Однако кульминационный момент в этом экстатическом «состоянии приподнятости над всем» герой Достоевского переживает не в келье перед гробом почившего старца, а в *hortus conclusus* – земном прообразерая: «Полная восторгом душа его жаждала свободы, места, широты».

Атрибуты эпифанического мгновения традиционны и узнаваемы: это сад – «...осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра»; это небо и звезды: «Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный

тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь»; ночь: «Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю»; не только присутствие тайны, но и обнажение ее: «Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездною» (II, 41). В изображении эпифании Достоевский смыкается с Толстым: в повести «Юность» подобное экстатическое состояние в саду переживает Николенька Иртенев. Как и автор «Братьев Карамазовых», Толстой делает акцент на ощущении взаимосвязи, взаимозависимости всего сущего, возникающем у персонажа, и чувстве его причастности к великому целому: «...и чем больше я смотрел на высокий, полный месяц, тем истинная красота и благо казались мне выше и выше, чище и чище, и ближе и ближе к Нему, к источнику всего прекрасного и благого, и слезы какой-то неудовлетворенной, но волнующей радости навертывались мне на глаза. И все я был один, и все мне казалось, что таинственно величаяя природа, притягивающий к себе светлый круг месяца, остановившийся зачем-то на одном высоком неопределенном месте бледно-голубого неба и вместе стоящий везде и как будто наполняющий собой все необъятное пространство, и я, ничтожный червяк, уже оскверненный всеми мелкими, бедными людскими страстями, но со всей необъятной могучей силой воображения и любви, – мне все казалось в эти минуты, что как будто природа, и луна, и я, мы были одно и то же» (292). В «душе» Алешу «разом» соединяются нити «ото всех... бесчисленных миров божиих», а Николенька отождествляет себя со всем сущим. Центром мироздания, его организующим началом и Алеше, и Николеньке представляется Бог. Глядя на «высокий, полный месяц», персонаж Толстого становится «ближе и ближе к нему, к источнику всего прекрасного и благого» (292). Во сне / видении Алешу центральное место занимает Иисус, сотворивший на пире в Кане Галилейской «вино новое, вино радости новой великой» (II, 40). Старец Зосима, присутствующий на пиру, указывает на Спасителя Алеше: «А видишь ли солнце наше, видишь ли ты его?» «Боюсь... не смею глядеть...», – шепчет Карамазов. Иисус, как и Бог, обретенный Николенькой, – «источник всего прекрасного и благого», однако он менее абстрактен, ближе к людям и к самому персонажу: «Страшен величием пред нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уж на веки веков. Вон и вино несут новое, видишь, сосуды несут...» (II, 40).

Ассоциация истории Иисуса с садом имеет свою традицию: Е.Дмитриева и О.Купцова относят ее упрочение к Средним векам и далее, к эпохе Ренессанса, в особенности эпохе барокко: «Контраст между жизнью Адама в райском саду до грехопадения и страданиями Спасителя на Голгофе стал предметом бесчисленных описаний, при том что райский сад подспудно и от противного сопрягался с Голгофой» [Дмитриева, Купцова 2003: 82]; «Начиная с эпохи Ренессанса... даже Голгофа превратилась в представлении верующих в рай, аналог сада, описанного в «Песне песней» [там же: 149]. Отголосок «страстей Христовых» слышен и у Достоевского: «Нам из любви уподобился...», однако акцентируется у него радостно-экстатическая составляющая человеческой жизни в соответствии с теодицеей старца Зосимы, с его безграничным оптимизмом. Этот бытийный оптимизм, ощущение безграничной радости свойственны и Толстому периоду создания трилогии.

Экстатически-счастливое, почти блаженное состояние персонажей Толстого и Достоевского восходит к восприятию сада как «памяти», укрепившемуся в христианской традиции. Как пишут Е.Дмитриева и О.Купцова, сад предстает как «память того счастья, которое сохраняется в человеческом сознании уже после изгнания Адама и Евы. И потому сад – это не только воссоздание Эдема, но еще и особого рода культурный акт, событие: ибо сам Эдем есть не только прообраз сада, но и картина человека, из сада происходящего» [там же: 149]. В саду «человек мог укрыться от забот повседневности», это прибежище, инициирующее обращение к Богу: «В эпоху христианства медитация, о которой говорил, например, Игнатий Лойола, экстатическое соединение человека с Богом становились возможными лишь в саду, который сам воспринимался как идеальное место и вместе с тем эмблема божественной, человеческой и божественно-человеческой любви» [там же]. Отсюда архетипическое ощущение Николеньки Иртеньева его близости Богу и «твердая вера» Алеши Карамазова в то, что в маленьком цветочном садике возле кельи старца Зосимы – *hortus conclusus* – «кто-то посетил» его «душу».

Семантика сада как «пространства самопознания» предполагала восприятие его красоты «как подготовки к пониманию теологической правды». В этой связи авторы «Жизни усадебного мифа» указывают на сад как на «место странничества», странничества души: «...сад мыслится ... как замкнутое пространство, в котором разыгрывается драма души, любящей Господа, ее очищения, просветления и воссоединения с Предвечным» [там же: 83]. Изображение теоло-

гических переживаний персонажей Толстого и Достоевского соответствует этому сценарию. Между садами двух писателей обнаруживается и более глубинное родство. Если учесть, что старец Зосима – духовный отец Алеши Карамазова, а монастырский садик в романе корреспондирует именно с этим персонажем, то станет очевидным, что связь сада с родительским – отцовским / материнским – началом выявляется не только у Толстого. И в романе «Братья Карамазова», и в повестях «Детство» и «Юность» сад сопряжен с темой утраты близких людей: в первом случае – со смертью Маркела и старца Зосимы, во втором – со смертью татан. В произведениях обоих писателей сад выступает как носитель особого настроения и душевного состояния персонажей; это «сад-эпифания», «сад-откровение» [Топоров 1997: 306], даруемый тем, кто ищет пути возвращения в утраченный рай.

Примечания

¹ Работа выполнена в рамках проекта 2.1.3/1207 «Универсалии русской литературы (XVIII – начало XX вв.)», поддержанного грантом Министерства образования и науки РФ.

² В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

³ В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страниц в круглых скобках.

Список литературы

Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопр. лит. и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.234–402.

Густафсон Р.Ф. Обитатель и Чужак. Геология и художественное творчество Льва Толстого / пер. с англ. Т. Бузиной. СПб.: Акад. проект, 2006. 480 с.

Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: ОГИ, 2003. 528 с.

Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. М.: Сов. Россия, 1987. Т.1. 352 с.; Т.2. 480 с.

Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей; сад как текст. М.: «Согласие», ОАО Типография «Новости», 1998. 356 с.

Лесский Г. Лев Толстой (1852–1869). Вторая книга цикла «пушкинский путь» в русской литературе. М.: ОГИ, 2000. 640 с.

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: Худож. лит., 1928–1958.

Толстой Л.Н. Детство. Отрочество. Юность / Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978. Т.1. С. 11–337.

Топоров В.Н. Ветхий дом и дикий сад: образ утраченного счастья // Облик слова: сб. ст. М.: РАН. Ин-т рус. яз., 1997. С. 290–319.

Чирков Н.М. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М.: Наука, 1967. 298 с.

Цивьян Т.В. VERG. GEORG. IV, 116–148: К мифологеме сада // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 140–152.

GARDEN AND GOD IN THE NOVELS BY L.TOLSTOY AND F.DOSTOEVSKIY

Ksenia A. Nagina

Reader of Russian Literature Department
Voronezh State University

The garden in the famous trilogy is considered to be *locus amoenus*, an idyll place of «eternal spring and love», «child Eden», whose symbol is *maman*. Another sense of the garden is related to the image of mother: *hortus conclusus*, a place of religious meditation and pray to God. The garden appears as a locus of self-cognition and comprehension of «theological truth» in the novel by F.M. Dostoevskiy «Brothers Karamazov». It is embodied in monastic elder Zosima and symbolizes «life-paradise», taking central place in Zosima's theodicy. In the garden Nicolenka Irtenjev and Alesha Karamazov experience a moment of epiphany. Semantics of the «garden-epiphany», «garden-revelation» of the both writers is related to spiritual discoveries of the characters.

Key words: L.Tolstoy; F.Dostoevskiy; epiphany; garden; image of mother; motive of faith.