(Соловьев, 1989, с. 151). Действительно, царь, в отличие от своего оппонента, ученика Максима Грека, не получил систематического образования. У него была феноменальная память, по свидетельству современников, он мог цитировать Священное писание книгами, но системы знаний как таковой не было. Соответственно, стремление как можно процитировать как можно больше текста Священного писания, преследует двойственную цель. Во-первых, это желание подтвердить свою мысль, что вполне в традициях, в рамках канона. Во-вторых, показать свою ученость, способность оперировать как можно большим объемом материала. И как раз второе было неприемлемо в тот период развития литературы, так как «выпячивало» личность автора, в то время как автор должен был как бы «прятаться» за библейский текст.

Итак, даже в таком достаточно канонизированном приеме, как цитирование библии, Иван Грозный отходит от традиции, старается внести свое, новое, что выгодно отличает его письма от писем того же Курбского, пишущего строго в рамках канона.

Примечания:

1. Второе послание Курбского Ивану Грозному // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1993. 449с. С. 163-165.
2. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X-XVIII веков. Эпохи и стили. Л., 1973. 253 с.
3. Лихачев Д. С. Стиль произведений Грозного и стиль произведений Курбского. // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1993. 449 с. С. 183-214.
4. Первое послание Ивана Грозного Курбскому // Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1993. 449с. С. 122-163.

© Созина Е. К.

г. Екатеринбург

ФАБУЛА О ВРЕМЕНИ В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «СЕМЕЙНОЕ СЧАСТИЕ»

Повесть Л. Н. Толстого «Семейное счастие» обычно рассматривается в литературе как лирическая повесть, имеющая биографическую основу — «роман» Л. Толстого с В. В. Арсеньевой и содержащая, с одной стороны, ответ автора на популярные в 1850-е годы идеи женской эмансипации и раскрепощения женщины от оков буржуазного брака, а с другой — излагающая излюбленную мысль Толстого о «крушении себялюбивых мечтаний в столкновении с жизнью» (Э. Бабаев), т. е. как одна из толстовских версий «романа воспитания». Мы не станем оспаривать эту идеологическую и, так сказать, прагматическую интерпретацию произведения — мы коснемся лишь его художественной структуры, в которой, на наш взгляд, выражена «фабула о времени» (формула принадлежит Т. Манну и взята нами у П. Рикера). Время у Л. Толстого нельзя назвать ни утраченным, ни обретенным — как принято говорить со ссылкой на роман М. Пруста, ибо эти признаки или качества времени для Толстого не актуальны. Время является хотя и «закадровым», но по существу главным персонажем повести, затрагивающим не только ее композицию и сюжет, но и живой опыт героини, ибо этот опыт времени дан ей в непосредственном переживании, и именно он наполняет и определяет ее место в жизни.

Произведение написано от лица самой героини, причем в ее позиции совмещены две точки зрения: взрослой женщины, вспоминающей свою прошедшую юность,

молоденькой девушки, а затем и замужней дамы; мы будем называть этих субъектов сознания соответственно рассказчицей и героиней. Очевидна определенная условность я-повествователя в произведении: с тем же успехом рассказ мог вестись от 3-го (авторско-повествовательского) лица, ибо простое прошедшее время заголов, как будто бы маркирующее ретроспективный характер повествования, является «нулевым» по отношению ко времени рассказа, оно обще для многих произведений Толстого; нерелевантна и сама жизненно-временная дистанция между рассказчицей и героиней: разделяющий их багаж большего знания, рефлексии оценки, определяемой оглядкой на количество и качество прожитых лет, - т. е. всего того, что обычно отличает повествователя от героя в автобиографических и мемуарных произведениях, у рассказчицы этой повести Толстого не фиксируется. Крайне редко она демонстрирует свое опережающее знание.

Личный авто- или монодиегесис придает достоверность всей истории жизни, рассказанной героиней, условность же повествовательной инстанции позволяет максимально приблизить рассказ к изображаемым ситуациям, к течению самой жизни, как то бывает в произведениях от 3 лица или также от 1-го, где я-повествователь не участвует в действии. Иначе говоря, рассказчица «Семейного счастия» наделена кругозором поистине авторским, хотя он почти не распространяется за пределы ее собственной истории. Дистанция между временем рассказа (ситуации наррации) и временем самой истории, диегезиса, существует, но не наделена у Толстого особой смысловой нагрузкой. Тем большее значение обретают те опыты осмысленного времени художественного произведения, которые П. Рикером именуются «трансцендентностью, имманентной тексту»[1]. Но вначале — о рассказываемом времени.

Это время у Толстого развивается в ритме течения органики живой жизни — последовательно и постепенно, храня в себе ощущение того хроникального времени, которое мы отсчитываем обычно post factum. Вот показательные примеры: «Мне было тогда семнадцать лет...» (с. 72), «Между тем пришла весна...» (с. 78)[2]. Носителем этого хроникального времени в литературе обычно является автор-повествователь — ведь живым воспоминаниям свойственны лакуны, забегания вперед и уходы назад, они не могут выстраиваться столь линейно прямо. Как уже говорилось, точка зрения рассказчицы в повести близка авторской, совпадает с ней в плане идеологических и этических ценностей, зачастую рассказчица делает признания, которые вряд ли способна сделать обычная женщина ее круга, — они выдают позицию автора, однако и полного тождества между автором и рассказчиком здесь нет и быть не может по определению. Ритм повествования в общем совпадает с ритмом времени, о котором ведется рассказ: плавно и неспешно протекает жизнь героини — и столь же плавно и постепенно развивается повествование.

Хроникальное время повествования является определяющим для всей повести, но в ходе рассказа оно становится впечатляюще протяженным и неизменным, когда характеризует периоды жизни героини, лишенные иного смысла, кроме простого проживания-прохождения через жизнь. В эти моменты оно наполняется скучной повторяемостью, однообразием будней, грамматически его обозначает глагольный имперфект. Его течение нарушается в повести Толстого главным образом событиями встреч героини с Сергеем Михайлычем -ее сначала опекуном, а затем любимым человеком, женихом и мужем. Каждая встреча становится сигналом и двигателем их любви. В самом повествовании эти движущие сюжет точки отмечает смена грамматического времени (например, несовершенный вид глаго-

лов меняется на совершенный — возникают перфектные или аористные формы). Сергей Михайлыч словно врывается в то, что с героиней происходит «всегда», «обычно». Характерно столкновение временных интонаций — для действий и мыслей героини чаще употребляется время, названное нами хроникальным, для поведения героя — время сингулярное, единичное.

Сама любовь первоначально переживается ею в одиночестве — рассказчица вводит любовь в постоянство своей внутренней и внешней жизни, причем рассказываемое время стимулирует привычность ее любовных томлений, их неопределенную долготу, тогда как переживание *сейчас*-происходящего чувства настраивает на ощущение возможной перемены — отсюда тревога, о которой говорит Маша, но которая в ее рассказе фактически не отражена: «Часто в это лето я приходила наверх, ложилась на постель, и вместо прежней весенней тоски желаний и надежд в будущем тревога счастия в настоящем обхватывала меня» (с. 85). Она самодостаточна в своем внутреннем времени любви — и это рождает ощущение полного, абсолютного, даже избыточного счастья: «Что же делать? — думала я. — Чем же я виновата, что я счастлива? Но как поделиться счастьем? кому и как отдать всю себя и все свое счастие? ..» (с. 87). Заметим, что с началом любовной истории героини хроникальное время объединяется с ее внутренним временем. Тем самым обретают повествовательную длительность душевные волнения девушки, они вписываются в ход рассказа о ее жизни, и эффект итератива (термин Ж. Женетта), образующийся, когда опускаются маркеры многократности тех или иных переживаний Маши («И в комнатке было тихо; только сонно и ровно дышала Катя, часы тикали подле нее, и я поворачивалась и шептала слова или крестилась и целовала крест на шее» — с. 85), вопреки традиции не тормозит повествования.

Остановка хроникально-повествовательного времени происходит по внешней видимости совершенно незаметно в те моменты, когда героиня в высшем всплеске любви оказывается особенно чутка и восприимчива к окружающему миру. Рассуждая буквально, здесь «говорит» не сама героиня, а рассказчица, и даже не она, а автор, но в эти моменты субъектное различие стирается — особые топосы, о которых мы ведем речь, творятся словно самим текстом, письмом, они и представляют собой вымышленный опыт времени. Что их характеризует? 1. Переживание героини, прерывающее течение рассказываемого времени, оказывается разделенным любимым и любящим ее человеком: это некий диалогизм молчания, абсолютная синтония, полное созвучие совпавших в этот момент времени сознаний. Толстой обычно не говорит, что это за состояния — он экстериоризует их и через описание сопутствующих знаков мира позволяет нам понять, что происходит в героями (известный и параллельный пример — объяснение в любви Кити и Левина в «Анне Карениной»). В скобках заметим, что допущение самой возможности таких совпадений-слияний двух душ, двух сознаний в едином и совместном переживании восторга и счастья бытия существенно выделяет Толстого из русских классиков XIX в. (ни у Тургенева, ни у Достоевского это в принципе невозможно). 2. Переживание экстериоризуется *через* и *в* природном мире, причем мы наблюдаем здесь нечто обратное итеративу: красота мира, *вдруг* открывшаяся взору героини, в едином миге-переживании впечатления, передается через те же формы глагольного имперфекта, как и то, что бывает всегда, было, есть и будет: «Когда я смотрела вперед по аллее, по которой мы шли, мне все казалось, что туда дальше нельзя было идти, что там кончился мир возможного, что все это навсегда должно быть заковано в своей красоте. Но мы подвигались, и волшебная стена

красоты раздвигалась, впускала нас, и там тоже, казалось, был наш знакомый сад, деревья, дорожки, сухие листья. И мы точно ходили по дорожкам, наступали на круги света и тени, и точно сухой лист шуршал под ногою, и свежая ветка задевала меня по лицу» (с. 94). Характерно чередование модусов возможного / невозможного в описании этой сцены: вечно длящееся переступание предела — словно вечно длящееся преобразование непрерывно текущего времени жизни (равно внешнего и внутреннего) в состояние сознания, над которым время невластно. Это не очеловеченный, не осердеченный мир — он сохраняет свою отдельность от человека («И царственно-спокойно раздавались эти голоса (соловьев. — *Е. С.*) в нашем чуждом для нас ночном мире» — с. 81) и даже, как видим, чуждость ему. Он обретает «странность» в силу пристальности, стереоскопичности человеческого взгляда, и он вечно застывает в густой капле единственного мгновения, выпавшего из потока времени и продолжающегося вместе с бытием.

Во второй сцене подобного рода остановку и «в себе» происходящие задержку и растяжение времени маркирует употребляемый автором глагол: «Они (волокна паутины. — *Е. С.*) летали в воздухе вокруг нас и ложились на обсыхающее от мороза жнивье, попадали нам в глаза, на волосы, на платья. Когда мы говорили, голоса наши звучали и *останавливались над нами в неподвижном воздухе*, как будто мы одни только и были посреди всего мира и одни под этим голубым сводом, на котором, вспыхивая и дрожа, играло нежаркое солнце» (с. 109). Эффект толстовского текста — эффект застывания-растяжения самого движения — оказывается столь силен, что и я, читатель, непроизвольно останавливаю чтение, чтобы вновь и вновь перечитать описанные сцены. Непрерывное течение времени сохраняется, но оно внутри себя пластично — не дробится — но именно растягивается, словно демонстрируя действие в технике прозы апории Зенона, согласно которой Ахилл никогда не догонит черепаху. Но сам квант, момент времени, который образуется в этих сценах, не делим далее (в отличие от этапов бега Ахилла), ибо имеет качественную природу, не количественную, в нем понимание героев — жизнь их душ — расщепляется с существованием: души словно выпадают в бытие, знаком чего и является обостренное, сверхпронзительное восприятие мира, а тела продолжают мерно шагать по дороге. И потому Ахилл-таки догоняет черепаху — повествование Толстого продолжается далее по линии хроникального времени.

Однако случившееся, состоявшееся событие выпадания в бытие, заставившее материю времени растянуться и образовать плотный, сгущенный в особое пространство комок непрерывно текучей, движущейся, но сохраняющей свою качественную автономность и непроницаемость энергии (да, именно так! время обращается здесь в энергию — и текста, и жизни, и самого времени), обладает силой мощного притяжения: после этого события и венчание, и все, что происходит далее, кажется героине «не тем», ненастоящим: «Я вслушивалась в слова молитв, повторяла их, но в душе ничего не отзывалось. Я не могла молиться и тупо смотрела на иконы ... и ничего не понимала», «Мы поцеловались с ним, и этот поцелуй был такой странный, чуждый нашему чувству» (с. 110).

Вторая часть повести, несмотря на видимую хроникальность повествования, дает ощущение недолговечности первого этапа семейного счастья героев. Это ощущается уже ее началом, в котором время наррации и прогнозирующее знание рассказчицы оказывают определяющее влияние на рассказываемое время: «Дни, недели, два месяца уединенной деревенской жизни прошли незаметно, как каза-

лось тогда; а между тем на целую жизнь достало бы чувств, волнений и счастия этих двух месяцев» (с. 111). Энергия чувства, энергия качества сгустившегося ранее времени еще питают счастье героини — поэтому «тогда» его протекание кажется незаметным, из ситуации же взрослого, уже иного состояния сознания рассказчицы все два месяца вместе представляются одним сплошным и чрезвычайно наполненным куском материи, выпавшим из хода времени и «стягивающим» на себя его неспешную, будничную хроникальность. Два месяца любви в тихом деревенском доме сохраняются в памяти рассказчицы как своеобразный эталон при отсчете ею времени жизни и определяют оценку состоявшейся позднее потери «семейного счастия». Однако когда их энергия истощается, повторяемость хроникального времени захватывает сознание героини: «...И я, несмотря на то, что он был со мной, начинала чувствовать себя одинокою, начинала чувствовать, что жизнь повторяется, а нет ни во мне, ни в нем ничего нового, а что, напротив, мы как будто возвращаемся к старому» (с. 116). Она, будучи не занята ничем, кроме своего внутреннего мира, оказывается беззащитна перед монотонным движением времени жизни — ведь во времени рассказа оно сливается с душевным временем героини, отсюда и родится ее скука, ее неудовлетворенность: время не стремится вперед, но словно уходит в прошедшее (и немудрено: для рассказчицы то, что в прошедшем, - самое ценное и незабвенное). Муж Маши сохраняет свою неподвластность будничному хроносу — опять мы наблюдаем расхождение временных форм, обозначающих действия и поведение героев: «Он *начал* заниматься делами без меня больше, чем прежде...» (с. 116). Их синтоническое единство разрушается, распад временных потоков вызывает у Маши обиду на мужа за то, что «есть у него в душе какой-то особый мир, в который он не хочет впускать меня».

С переездом в Петербург гармония супружеского счастия героев рушится окончательно. И вновь словно само расхождение временных измерений их существований руководит этим распадом. Душевные состояния героини обладают протяженностью: рассказчица подробно описывает их смену в моменты ссор с мужем: «Я боялась и ненавидела его в эту минуту. Я хотела сказать ему многое и отомстить за все оскорбления... вдруг ужаснулась перед тем, что мы сделали. Мне стало страшно... сидела одна и плакала, с ужасом вспоминая каждое слово бывшего между нами разговора...» (с. 129). А муж остается для нее закрытой книгой — не движущимся, подобно ей, но останавливающим движение феноменом «я себе», в который она теперь уже проникнуть не может: «Опять проницательность, мудрость и покровительственное спокойствие выразились в его взгляде. Он не хотел, чтоб я видела его простым человеком; ему нужно было полубогом на пьедестале всегда стоять предо мной» (с. 127).

Описание последующих трех лет супружества героев занимает немного времени текста и использует хроникальное время имперфекта. Затяжка и остановка рассказываемого времени в «мгновенье бытия» происходит, когда итальянский маркиз Д. совершает свою атаку на героиню. И за это бесконечное внутри себя мгновение Маша успевает рассмотреть и полностью понять его лицо, так похожее на лицо ее мужа, успевает пережить приливы разнообразных чувств и дать им оценку. Мгновение вновь оказывается дробным, растяжимым, но характер его совершенно иной, чем было прежде: «он» и «она» абсолютно расторгнуты, обжаются все мысли и ощущения героини - вплоть до самых постыдных («тянуло меня броситься очертя голову в открывшуюся вдруг, притягивающую ду дну запрещенных наслаждений» - с. 138), экстериоризации неназванного сост

ния и чувства через природный мир, сорасположенный человеку, не происходит. Но и это мгновение, противоположное сгусткам энергии счастья, позволяет героине осуществить моментальный рефлективный срез состояния своей души — и нарушить дурной порядок своей жизни.

Ощущение изменившегося времени охватывает героиню, когда они с мужем возвращаются в Покровское. Невозвратимость прежних переживаний подчеркивается переходом повествования к настоящему времени: «...Тот же сад виден в окно, та же площадка, та же дорожка, та же скамейка вон там за оврагом ... а все так страшно, так невозможно изменилось! <...> Так же, как и в старину, мы тихо живем, сидя в гостиной, говорим с Катей, и говорим о нем» (с. 142). Ощущение радикальных перемен в себе и жизни еще вновь для героини — она не может смириться с ними, и темпоральность рассказа отмечает боль и трепет ее души. Соната Моцарта, которую Маша когда-то разучила и играла для своего жениха и которую теперь она играет вновь, становится завязкой их нового и в рамках повествования последнего объяснения. И вновь решающее переживание героини настраивается на нужную ноту напряженным, полным проникающего любования видением окружающего природного мира: «Георгины и кусты розанов, еще без цвета, неподвижно вытянувшись на своей вскопанной черной рабатке, как будто медленно росли вверх по своим белым обструганным подставкам; лягушки изо всех сил, как будто напоследках перед дождем, который их загонит в воду, дружно и пронзительно трещали из-под оврага» (с. 143).

Возвращения прежней силы любви, прежнего абсолютного доверия и растворенности друг в друге, чего так жаждала Маша, у героев не происходит. Но вот итог, к которому приходит героиня: «Я посмотрела на него, и мне вдруг стало тяжело на душе; как будто отняли у меня тот больной нравственный нерв, который заставлял страдать меня. Я вдруг ясно и спокойно поняла, что чувство того времени невозвратимо прошло, как и самое время, и что возвратить его теперь не только невозможно, но тяжело и стеснительно было. Да и полно, так ли хорошо было это время, которое казалось мне таким счастливым? И так давно, давно уже все это было!» (с. 149).

Обратим внимание на захватывающее «чувство времени», становящееся здесь предметом рефлексии самой героини и рассказчицы: это чувство, которое незаметно определяло ее рассказ, двигало и наполняло его, в своем сюжетном воплощении и есть фабула о времени. И как только героиня осознает свое соприсутствие с ним, свою включенность в него — все прежнее отпускает ее, она как бы прощается своим временем, своим местом в жизни. Хроникальное время повествования на этом обрывается, а рассказчица и героиня еще через несколько абзацев текста сливаются: новую «счастливую жизнь» с мужем «я еще не прожила в настоящую минуту...» - на этом произведение закономерно завершается.

Примечания:

1. См.: Рикер П. Время и рассказ: В 2 т. Т. 2: Конфигурация времени в вымышленном рассказе. М.; СПб., 2000. С. 108.
2. Здесь и далее текст повести цит. нами по: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 3. М., 1979. Страницы указываются в скобках.