

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

**МАТЕРИАЛЫ
К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

ВЫПУСК 7

ТЕМА, СЮЖЕТ, МОТИВ В ЛИРИКЕ И ЭПОСЕ

Сборник научных трудов

Ответственный редактор
чл.-корр. РАН Е.К. Ромодановская

Новосибирск
2006

Сюжет Христа в русской живописи и литературе XIX века (некоторые проблемы)*

Центральная идея Евангелия, по утверждению А. Меня, – идея вочеловечивания Абсолюта в образе Иисуса Христа: «Явление Христа есть вочеловечивание Бога, вхождение его в нашу жизнь»¹. На этой мысли постоянно сосредоточиваются многие русские писатели-классики и прежде всех Жуковский. Вместе с Христом, по его убеждению, в мир приходит новое восприятие жизни человека, в основе которого идея пути нравственного и духовного жизнестроительства как важнейшей цели существования на земле. «До Иисуса Христа, – записал Жуковский в своем дневнике 1828 г., – человек возвышался мыслью к Богу, в мире незнакомом и чужом искал законов для обитаемого им нравственного мира. В Спасителе Божество явилось земле, и отвлеченные суеверные понятия обратились в ясное смиренное убеждение сердца»². Это очень значительное признание поэта в пик его зрелого творчества. Именно Христос своей жизнью, проповедью, смертью определил нравственный статус земного человека, начертал путь его жизнестроения.

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РГНФ (№ 03–04–00251а).

¹ *Мень А.В.* В поисках подлинного Христа // *Культура и духовное возрождение.* М., 1992. С. 68.

² *Жуковский В.А.* Из дневников 1827–1840-х гг. // *Наше наследие.* 1994. № 32. С. 47.

В этом понимании Христа, как и во многих других кардинальных вопросах своего мировоззрения, Жуковский явился «началом всех начал» для русской литературы. Вслед за ним шли Гоголь, Гончаров, Толстой, Достоевский, Гаршин и другие русские писатели. Все они глубоко изучали русскую и мировую живопись о Христе и от нее, как правило, шли к важнейшим проблемам своей эстетики. В подтверждение этой мысли я остановлюсь на ряде эпизодов из жизни и творчества русских писателей, положив в основу системы своего изложения этапы жизни Христа от первых шагов его прихода к народу до смерти и Воскресения, как это отражено в творчестве русских художников и писателей.

Важнейший момент земной жизни Христа запечатлел в своей замечательной картине «Христос в пустыне» И.Н. Крамской. Этой картиной глубоко заинтересовался В.М. Гаршин, который написал Крамскому письмо с просьбой объяснить ему, о каком моменте из жизни Спасителя идет речь в его картине: «Беру на себя смелость обратиться к Вам с покорнейшею просьбой. Я уверен в правоте моего мнения и для себя вовсе не стал бы беспокоить Вас, но мне хотелось бы получить разъяснение от Вас самих для того, чтобы вывести других из заблуждения. Дело идет о моменте, изображенном Вашею картиною “Христос в пустыне”. Утро ли это 41-го дня, когда Христос уже вполне решился и готов идти на страдание и смерть, или та минута, когда “прииде к нему бес”, как выражаются мои оппоненты. Я вполне уверен в правоте первого толкования»³. Далее в письме Гаршин высказывает ряд соображений о картине Крамского, позволяющих говорить о принципиальной близости ему эстетики картины «Христос в пустыне».

Отвечая Гаршину, Крамской вводит адресата в свою творческую лабораторию, которая не только раскрыла человеческую суть отношения Крамского к Христу и его великому подвигу, но и ясно нарисовала громадность перспективы дела Христа. Крамской писал: «Я вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье. Я очень осторожно стал всматриваться, ходить около нее, и во все время моего наблюдения очень долгого она не пошевелилась, меня не замечала. Его дума была так серьезна и глубока, что я заставал его постоянно

³ Гаршин В.М. Письма // Гаршин В.М. Полн. собр. соч. в 3-х тт. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 153–154.

в одном положении. Он сел так, когда солнце было еще перед ним, сел усталый, измученный, сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно... Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он не чувствителен. Он точно постарел на 10 лет... Я догадался, что это такого рода характер, ...одаренный талантами покорить себе весь мир... я был уверен..., что, что бы он ни решил, он не может упасть» (подчеркнуто мной. – Ф.К.)⁴.

И открыв это в Христе, художник, как он утверждает, почувствовал **успокоение** (здесь и далее выделено мной. – Ф.З.). «...Я уже знал и дальше: я знал, чем это кончится. И меня несколько не пугала та развязка, которая его ожидает... Разве могли бы открыться для человечества те перспективы, которыми мы полны, которые дают колоссальную силу людям стремиться вперед. Я знаю только, что утром, с восхода солнца человек этот исчез. И я отделался от постоянного его преследования»⁵.

Как видим, Крамской в своем ответе сосредоточился на психологическом состоянии изображенного им героя. Это состояние он связывает с важнейшей ситуацией в жизни Христа. «Я вижу ясно, – пишет Крамской, – что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье – пойти ли направо, или налево. И связано это с кризисной ситуацией мира»⁶. Гаршин неслучайно называет письмо Крамского «историческим памятником» огромного эстетического значения. В нем он увидел отчетливо сформулированные черты своей художественной программы, которая, думается, под влиянием Крамского четко оформилась. Гаршину, впервые в русской литературе конца XIX в. обратившему свое пристальное внимание на всеобщность охватившего русский мир кризиса, были принципиально близки выше приведенные слова Крамского о времени исторических кризисов. Главное в произведе-

⁴ Там же. С. 467.

⁵ Там же. С. 468.

⁶ Там же. С. 467.

ниях Гаршина – стремление отразить процесс самопознания личности в переходный момент действительности. Отсюда в его произведениях единый тип конфликта – конфликта прозрения, когда герой, под влиянием непредвиденного события в жизни, решает для себя, «куда ему пойти», как говорил Крамской, «направо или налево». Все герои Гаршина, и в этом его близость к Достоевскому и принципиальная близость к картине Крамского, – **на пороге прозрения.**

Если говорить о собственно религиозной проблематике картины Крамского «Христос в пустыне», то главное, что потрясало в ней Гаршина, также, как и Гончарова, Л. Толстого и др., – это блестяще воплощенная евангельская идея вочеловечивания Абсолюта в образе Иисуса Христа. И Крамской, и Гаршин видят в Христе прежде всего человека-бога. Крамской в цитированном письме к Гаршину подчеркивает в своем Христе прежде всего человеческий облик, человеческие черты. Застыв в неподвижной позе, погружившись в глубокое раздумье о судьбах мира и своей собственной миссии, его Христос «усталый, измученный, проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и когда солнце должно подняться сзади его... он под влиянием наступившего утреннего холода инстинктивно прижал локти ближе к телу... губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу... да брови изредка ходили... то подымется одна, то другая»⁷. Все эти детали портрета подчеркивают человеческие черты Христа, человека-мессии **на пороге**, в момент выбора пути, спасительного для человечества.

Так восприняли картину не только Гаршин, но и другие великие писатели. Толстой однозначно оценил полотно Крамского «В пустыне»: «Это лучший Христос, которого я знаю»⁸. Здесь, по Толстому, целая философия жизнестроения человека. Развернуто говорит об этом Гончаров в статье, специально посвященной картине «Христос в пустыне». «У всех, – утверждает писатель, – самых знаменитых художников Христос является везде **человеком**, нигде

⁷ *Гаршин В.М.* Сочинения. Петрозаводск, 1954. С. 467.

⁸ Письмо П.М. Третьякову от 14 июля 1894 г. // *Толстой Л.Н.* Собр. соч. в 22-х тт. М., 1984. Т. 19. С. 295.

Богом»⁹. Божественность выражается в целой жизни героя Крамского. Художник представил нам, по словам Гончарова, «это лицо, измученное постом, многотрудной молитвой, выстрадавшее, омывшее слезами и муками грехи мира, но добывшее себе силу на подвиг»¹⁰. Именно человеческое начало Христа придает картине Крамского универсально-обобщающий, онтологический смысл. «Будущая судьба мира и всего живущего кроются в этом убогом маленьком существе, в нищем виде, под рубищем»¹¹.

Сама религиозность – на этом стоит Гончаров – глубоко свойственна человеку.¹² Утверждая сквозную мысль о том, что нет ничего «чище и выше религии христианства, – Крамской подчеркивает глубоко человеческий смысл этой религии, – Христос перенес центр Божества извне в самое средоточие человеческого духа»¹³. Личность Христа ценна для художника не тем, что он мог творить чудеса, а тем, что он будит совесть. Человеческое начало Христа – главное для Крамского. В письме к Ф.А. Васильеву он пишет: «Христос был человек, и только потому, что он действительно человек, он доказал, что можно быть истинным сыном Божиим»¹⁴.

Гаршину все в толковании художника импонировало. Сравнивая письмо-ответ Гаршину с мнением самого писателя и, что особенно важно, с его эстетикой, поражаешься удивительным сходствам позиций. Об этом мне пришлось говорить специально¹⁵, и сейчас я этот вопрос опускаю. Отмечу только, что самый высокий градус влияния Крамского на Гаршина в связи с глубокими раздумьями писателя над картиной «Христос в пустыне» проявился в гаршиновском шедевре, в его рассказе «Красный цветок», представляю-

⁹ Гончаров И.А. «Христос в пустыне». Картина Крамского // Гончаров И.А. Собр. соч. в 8-ми тт. М., 1955. Т. 8. С. 193.

¹⁰ Там же. С. 195.

¹¹ Там же.

¹² См.: Там же.

¹³ Крамской И.Н. Избранные письма в 2-х тт. М., 1965. Т. 1. С. 218.

¹⁴ Там же. С. 133.

¹⁵ Канунова Ф.З. О некоторых религиозных проблемах эстетики Гаршина (В.М. Гаршин и И.Н. Крамской) [В печати].

щем собою синтез психологической новеллы и аллегорической сказки. Это не только кульминация его творчества, это исповедание его веры. И я думаю, что веры, конечно, христианской. В науке специально этот вопрос не ставился, но я убеждена в том, что «Красный цветок» – это своеобразный ответ гаршиновскими средствами на вопрос, поставленный Крамским.

Следующий этап жизни Христа запечатлен в картине А. Иванова «Явление Христа народу», о которой блестящую статью написал Н.В. Гоголь. Она глубоко связана с эстетикой великого писателя в кризисный для него период 1840-х гг., между первым и вторым томом «Мертвых душ». Статья Гоголя о картине Иванова – одна из центральных в «Выбранных местах», концентрирующих в себе суть эстетической концепции автора и такую важнейшую проблему ее, как соотношение художественного и религиозного сознания.

Картина А. Иванова потрясла Гоголя своей злободневностью. Она как бы воплощала собой многосторонние эстетические требования писателя – актуальность идейного содержания, глубокий психологизм и символично-мифологическую монументальность. Гоголя потрясла в картине великая созидательная сила идеи и сюжета. Из евангельских сюжетов, по мнению Гоголя, «взято самое труднейшее для исполнения место, доселе еще не бранное никем из художников... а именно первое явление Христа народу»¹⁶ Оно приобретает в картине метафизически-универсальный смысл. Сюжет Богоявления для Гоголя удивительная находка в мессианских исканиях спасения России. Здесь писатель сосредоточивает свое внимание на трех моментах: во-первых, акцентируется проблема великого мессионерства Христа, который «тихой и твердой стопой в небесном спокойствии приближается к людям»¹⁷. Высвечивается сложнейшая психологическая палитра, проявившаяся у Иванова в мастерском «душевном движении толпы». Это – второе. Умение схватить массу в ее сложном психологическом движении восхищает писателя. «Все, отправляя свои различные телесные движения, устремляется внутренним ухом к речам пророка, как бы схватывая из уст его каждое слово и выражая на различных лицах своих различные чувства: на одних уже полная вера; на других – еще

¹⁶ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 299.

¹⁷ Там же.

сомнение; третьи уже колеблются; четвертые понурили головы в сокрушении и покаянии; есть и такие, на которых видна еще кора и бесчувственность сердечная... все движется различными движениями... Предтеча взят именно в тот момент, когда, указавши на Спасителя перстом, произносит: “Се Агнец, вземляй грехи мира!” И вся толпа, не оставляя выражений лиц своих, устремляется или глазами, или мыслью к Тому, на которого указал пророк. ...Он, – пишет Гоголь, – в небесном спокойствии, тихой и твердой стопой уже приближается к людям... Тот самый. Во имя которого уже совершилось Крещение, – и здесь настоящая минута картины»¹⁸. И третье, пожалуй, самое главное – Гоголь подчеркивает важнейшую для него мысль о великой эстетической миссии художника озарять божественным светом путь постижения людьми истины: «Чудным светом осветились лица передовых избранных»¹⁹. Как указывалось, сама природа озарения (библейского озарения!) являлась важнейшим эстетико-стилистическим принципом Гоголя, важнейшим условием полного, объемного, созидательного изображения действительности.²⁰

Вера в исцеляющую силу Слова Божия и вследствие этого сложный процесс воскрешения души человека проявляется через осмысление места и позы фигуры Гоголя в картине. Три варианта положения ее выражают, думается, философию жизнестроения писателя, как она складывалась в 40-е гг. XIX в. Троекратное воплощение фигуры писателя в разных образах как бы символизирует вехи духовного пути Гоголя: сначала это образ **раба**, затем **кающегося** и, наконец, **ближайшего ко Христу**. Это три важнейших этапа в постижении веры. Поза фигуры Гоголя в картине выразительна: чуть повернутая в сторону Христа голова, согбенность и прекло-

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же. С. 330.

²⁰ В письме к Н.М. Языкову «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» Гоголь советует: «Разогни книгу Ветхого Завета: ты найдешь там каждое из нынешних событий, ясней, как день увидишь, в чем оно преступило пред Богом... А если хочешь быть еще понятней всем, то, набравшись духа библейского, опусти с ним, как со светочем, во глубины русской старины и в ней порazi позор нынешнего времени...» (Там же. С. 278).

ненность человека, превратившегося в слух, наделенного «внутренним слухом», которым дано «слышать неизреченное».

Здесь как бы фиксируется процесс душевного движения человека к Богу. Большой смысл имеет символика красного цвета в картине. С одной стороны, это цвет Ада, крови мучеников – для Гоголя это символ осознания своей глубокой греховности. С другой стороны, это цвет пламени, восходящего к Богу, к Небесам. Это могло символизировать в восприятии Гоголя драматическую сложность его собственной жизни с ее внутренним, эмоциональным горением, желанием постигнуть Божью истину. Непрост путь обращения человека ко Христу, это подтверждается духовным путем самого писателя.

Таким образом, сложный путь Гоголя, его приход к вере, философия жизнестроения, миссионерство, проблема библейского озаряющего источника и созидательности искусства – все это прочитывалось в картине А. Иванова в связи с присутствием в ней фигуры Гоголя. Здесь принципиальная близость художника и писателя. Одновременно это обогащает великий смысл картины Иванова, который «сообщает зрителю чувство духовной удовлетворенности»²¹, несмотря на всю драматичность сюжета. Характерно также и то, что Гоголь, писатель души, ставит очень важную для него проблему психологической многосторонности изображения человека, также тесно связанной в его восприятии с христианством (см. одну из важнейших статей «Выбранных мест» – «Христианин идет вперед», в которой автор утверждает: «Односторонний человек не может быть истинным христианином: он может быть только фанатиком... христианство дает уже многосторонность уму... Храни вас Бог от односторонности! Смотрите разумно на всякую вещь и помните, что в ней могут быть две совершенно противоположные стороны, из которых одна до времени вам открыта»²²). Обобщая свой поэтический опыт 30–40-х гг., Гоголь, великий душевед, в психологической многосторонности видит суть своей творческой позиции, эстетической многоплановости.

²¹ Кожевников В. Значение А. Иванова в религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. М., 1993. С. 160–161.

²² Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 443.

Далее следует сказать о такой грани сюжета о Христе, как «Христос и Пилат», что связано со смертью Христа (здесь можно указать на Жуковского, Толстого, Достоевского, Булгакова, Домбровского, Айтматова). Остановимся более подробно на Толстом. Для понимания глубинной идеи «Анны Карениной» принципиальное значение имеет эпизод посещения Анной и Вронским за границей мастерской художника Михайлова, картина которого на сюжет «Увещевание Пилатом» (Мф. 27:11-24) несет на себе поистине символический смысл, глубоко связанный с эпитафией романа.

Фабульная сторона самой картины Михайлова – об увещевании Пилатом. Мудрый римский прокуратор Понтий Пилат пытается спасти невинного, но ему это не удастся. В Евангелии от Матфея читаем: «Пилат, видя, что ничто не помогает, но смятение увеличивается, взял воды и умыл руки перед народом, и сказал: “Невинен я в крови Праведника Сего, смотрите вы”» (Мф. 27: 24) – в этих словах очерчена фабульная сторона картины Михайлова, изображающей момент досады Пилата на себя и спокойное лицо Иисуса Христа. Как воспринимают ее герои Толстого?

В отличие от Вронского, отметившего прекрасную технику художника, Анна обратила внимание на центр картины – выражение Христа, оно более всего взволновало героиню Толстого. Она разглядела в лице Христа сострадание. «Видно, – говорит она, – Христу жалко Пилата». Пилат осуждает и убивает того, кто был олицетворением духовной жизни и воплощением любви.

В картине Михайлова главное – ситуация измены, предательства и суда. Анне не случайно жалко Пилата, который предает, понимая невинность Христа. Ведь Анна тоже предает, хотя сейчас она еще этого до конца не понимает. Но инстинктивно, жалея Пилата, она чувствует нечто близкое, так как с точки зрения автора в такой же жалости нуждается она сама. Это отчетливо осознает героиня не сейчас, в апогей ее преступного счастья с Вронским, а позже, когда придет расплата.

Огромную роль для понимания смысла эпитафии и удивительных слов Бога «Аз воздам» играет поражающая своим драматизмом сцена свидания с сыном. Миг встречи матери с сыном оказывается чрезвычайно важным в движении смысла эпитафии. Момент пробуждения ребенка выписан Толстым настолько живописно-пластично, что на глазах читателя происходит рождение малень-

кого человека в сознании матери. Она как будто заново открывает для себя своего сына.

Эта глубоко драматическая сцена, несмотря на свою психологическую сложность и неоднозначность, – суд над Анной. Здесь все очень значимо: новое рождение сына после долгой разлуки, удивление матери. Новое открытие утраченной способности любить – слезы Анны. А Сережа, «блаженно улыбаясь, бросился к ней, двигался под ее руками, чтобы разными местами тела касаться ее рук». Подробно описывая счастье ребенка, автор заставляет героиню осознать не только свою трагедию, но и предательство любви и веры. Маленький Сережа, подобно Христу, прощает ее: «Я знал, ...знал, что ты придешь...».

Он жалеет мать: «Лучше тебя нет», целует руки матери. Это суд над Анной, но суд в духе Толстого: «нет правых, нет виновных» и Евангелия: «Не судите, да не судимы будете». И тем не менее, всем ходом романа Анна осуждена. Толстой таким образом выстроил композицию романа, что обреченность Анны становится очевидной. Она сама чувствует, что лучшая часть ее души зарастает. И полное душевное опустошение в последней сцене. Нельзя изменить законы человеческого духа, игнорировать их силу. То, что было заявлено в мастерской художника Михайлова, получило полное развитие в романе.

Продолжая всматриваться в смысл картины Михайлова на сюжет «Увещевание Пилатом», занявшей определенное место в романе «Анна Каренина», следует обратить внимание, что Толстой не ограничивается 27-й главой Евангелия от Матфея, он вводит в картину Михайлова Иоанна, который, будучи расположен на втором плане, внимательно всматривается в то, что происходит в картине. Толстой расширяет палитру евангельских аллюзий – от Матфея он идет к Иоанну, что значительно усиливает, как нам представляется, драматическую глубину сцены.

Евангелие от Иоанна, как известно, наиболее философичное из всех Евангелий. Здесь настойчиво подчеркивается мировой, вселенский смысл земной жизни Христа. Сам сюжет увещевания Пилатом расширяется, усиливается напряженное внимание отношения Пилата к Христу, углубляются сомнения в душе Пилата, а затем и убежденность прокуратора Иудеи в невинности Христа, и сам приговор Сына Бога к смерти приобретает высоко трагический вид: «Тогда

вышел Иисус в терновом венце и багрянице, и сказал им Пилат: «Се человек!»» (Ин. 19:5). Мне уже приходилось говорить о том, как в своей лебединой песне «Странствующий жид» Жуковский воспроизводит слова Евангелия от Иоанна:

В узах, в терновом венце, Он
Стоял пред народом смиренный,
Тихий, но полный величия...
«Се человек» – с состраданием
Молвил Пилат и руки омыл,
И, волнуясь, как море,
«Кровь его на нас и на чадах наших!» –
Воскликнул громко безумный народ! И
Его повели на Голгофу²³.

Жуковский сделал эти слова символично-мифологической заставкой к своей поэме, пророчески осознал важность этого сюжета для русской истории и русского человека. Не случайно сюжет «Христос и Пилат» пройдет через произведения многих русских писателей (Чехов, Булгаков, Домбровский, Айтматов).

Обращение к Евангелию от Иоанна в «Анне Карениной» понадобилось Толстому в силу монументальности выраженной в нем христианской идеи. И здесь не только более четкая формулировка духовной любви. Именно в Евангелии от Иоанна смысл учения Христа находит, по Толстому, то метафорическое выражение, которое парадоксально извращено вернувшейся вспять к «язычеству» цивилизацией. В Евангелии от Иоанна читаем: «Я есмь хлеб жизни, приходящий ко мне не будет алкать и верующий в меня не будет жаждать никогда» (Ин. 4:35). И главное для Толстого: «Кто будет пить воду, тот не будет жаждать вовек, но вода, которую я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:14).

Самый библейский мотив «живой воды» очень широко использовался в русском романтизме (Жуковский, Батюшков, Пушкин).²⁴ Корни этого выражения, глубочайший смысл его мы видим в Евангелии от Иоанна. Так, в приведенных выше словах «живая вода» –

²³ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. в 12-ти тт. СПб., 1902. Т. 8. С. 96.

²⁴ См.: Канунова Ф.З., Айзикова И.А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820–1840-е гг.). Новосибирск, 2001. С. 127.

это завет Божьей правды, в основе которой осознанная бескорыстная любовь к другому. Эти мысли, которые приходят в картине Михайлова вместе с образом Иоанна, связаны не только с образом Анны, но и с образом другого центрального героя – Константина Левина. Здесь с новой силой звучат слова Достоевского: счастье не только в счастье любви, но главным условием счастья является гармония Духа.

Автобиографический герой Толстого Константин Левин это понимает в высшей степени. Счастливый семьянин, он в конце романа близок к самоубийству, т. к. важнейшим условием гармонии духа для него является полное доверие народа. Ему необходимо было проникнуть в секрет приобретения этого доверия. Новое в поисках истины Левина означало то, что путь к народу стал для него путем к вере, народной вере.

В восьмой и девятой главах восьмой части романа эти вопросы получили очень интересное воплощение. Сейчас Левин очень много размышляет о сущности христианства, сущности веры: «Все хорошие... близкие ему люди верили... и жена его верила, как он верил в первом детстве... Во время родов жены... он стал молиться и в ту минуту верил». Он мучительно стал разбираться в христианстве. Он погружается в изучение литературы. Ни материалисты, ни идеалисты не могли дать герою Толстого то, что дает религия, особая толстовская религия, очищенная от догматической церковности. По совету брата Сергея Ивановича Кознышева он читает сочинения Хомякова о церкви и разочаровывается в нем.

Приход Левина к Богу в романе Толстого инициировали народ и его вера.

На последних страницах романа Толстого – глубокое рассуждение о Боге (рассуждение подавальщика Федора о Платоне Фоканыче, который для души живет, Бога помнит). «Ну что же смущает меня? – сказал себе Левин, вперед чувствуя, что разрешение его сомнений... уже готово в его душе». Что значит жить для Бога – спрашивает герой Толстого. «Для Бога, которого никто ни понять, ни определить не может». Толстой-художник ставит проблему мифопоэтики и художественного воплощения в творчестве Божественного начала. Толстой подчеркивает важность мистической веры – знание это, утверждает писатель, не может быть объяснено разумом, он вне его и не имеет никаких причин (IX, 381). «Если

добро имеет причину, оно уже не добро, ...стало быть, добро вне цепи причин и следствий».

Толстой, как мы видим, преодолевает абсолютизацию причинно-следственных путей в объяснении человека. Это преодоление пришло вместе с религией, сулило искусству новые открытия, радикальное обновление поэтики, что мы видим у Толстого.

Важнейшей основой иного подхода к искусству является религия, вера в существование надличной силы. Об этом – много рассуждений Толстого. «Бог, – скажет Толстой, – как и подлинное добро, вне причин и следствий». Божественное постигается интуитивно. Божественное – невыразимо. «Мне лично, – думает Левин, – моему сердцу открыто несомненно знание, непостижимое разумом, а я упорно хочу разумом и словами выразить это знание» (IX, 403). Художник находит новые средства. В поисках этих новых средств, новой поэтики для выражения невыразимого Толстой обращается к традициям русской классической поэзии, и здесь следует вспомнить о методе Тютчева, Фета и, конечно, о высоком поэтическом начале эстетики и поэтики невыразимого в творчестве В.А. Жуковского.