

«Русский Бог и Христос» является, с точки зрения автора, не узко-национальным племенным божеством, ограниченным земными пределами собственно России, а этот идеальный ориентир связывается с «будущим обновлением *всего человечества* и воскресением его» — в отличие от русского «меча», «насилия» и «варварства».

Родное и вселенское, таким образом, понимаются не как члены бинарной оппозиции (подобно «своему» и «чужому»), но как дополняющие друг друга параметры, взаимодействие которых порождает особый художественный и философский эффект и резко расширяет горизонт читателя — вплоть до выхода из собственного художественного мира автора в принципиально незавершимые вселенские просторы «большого времени» христианской традиции.

## Глава 5

### КУЛЬТУРНОЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ПОЭТИКЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

В последние десятилетия отечественное литературоведение обратилось к табуированным ранее темам. Одной из таких тем является рассмотрение творчества Толстого в контексте христианской культуры. Для продуктивного диалога вначале необходимо признать, что мы имеем дело с научной *проблемой*, которая неизбежно предполагает *различные* решения. Далее мы предлагаем *свой* вариант решения этой проблемы, трезво понимая, что «решить» ее во всей полноте в ближайшие десятилетия вряд ли удастся. Так что наши соображения мы сами рассматриваем, в лучшем случае, как *шаг* в сторону подобного решения.

Обратим внимание на один парадоксальный момент. Если в своей публицистике Толстой и не принимал те или иные стороны христианского вероисповедования, то в своем *художественном* творчестве (на уровне *культурного бессознательного*) в целом ряде вершинных произведений он как раз замечательно засвидетельствовал собственную укорененность в православной культурной традиции.

Заметим, что сам Толстой вполне допускал теоретическую возможность того, что поэт «хочет проклинать, и вот благословляет». В «Послесловии к рассказу Чехова “Душечка”» писатель настаивает, что подобное «очень часто случается с *настоящими* поэтами-художниками», противопоставляя рациональные «рассуждения» и *неосознаваемые до конца* самим автором «чувства». Для нас при этом совершенно несущественно, прав ли писатель, считая, что Чехов «намеревался проклясть» свою героиню, но «бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил». Существеннее для нас признание Толстого в самой возмож-

ности *бессознательного следования* автора какому-то нерационализируемому им самим до конца *свету* поэзии: «Рассказ этот оттого такой прекрасный, что он вышел бессознательно».

В толстовском рассказе «После бала» очень заметна *социальная* позиция автора, часто непримиримого к окружающей его действительности. Как известно, бал, изображаемый в рассказе, происходит в последний день масленицы. Рассказчик Иван Васильевич становится свидетелем того, что «братцы не милосердствовали», иначе говоря, не *прощали* по-христиански в Прощеное воскресенье проступок бежавшего солдата-татарина. Эта немилосердность нарочито подчеркивается писателем и тем, что наказываемый шпицрутенами является не просто «солдатом» и не подобным большинству православным, а именно татарин, то есть мусульманином: тем самым Толстой, по-видимому, сознательно акцентировал, как ему представлялось, нехристианский характер социума. Символизирует его так ловко танцевавший, а сейчас руководящий избиением полковник. То, что происходит во время бала, оказывается, таким образом, фальшивым, а то, что произошло после бала, — настоящим (разоблачающим «ложь» самого бала).

Обычно при интерпретации этого текста в центре исследовательского внимания находятся окружающие рассказчика герои, персонажи описываемой им «длинной истории». Обратим, однако, внимание на саму фигуру рассказчика. Он убежден в том, что рассказываемый им «случай» определил именно *его* жизнь, а не чью-то другую: «Я про себя скажу. Вся моя жизнь сложилась так, а не иначе, не от среды, а совсем от другого». Но как «так»? Читатель узнает об Иване Васильевиче буквально следующее: «... не мог поступить в военную службу, как хотел прежде, и не только не служил в военной, но *нигде не служил и никуда, как видите, не годился*». Хотя «один из нас» (слушателей «длинной истории») и не согласился с такой неожиданно суровой оценкой рассказчиком собственной жизни, однако последний обрывает спорщика: «”Ну, это уж совсем глупости”, — *с искренней досадой* сказал Иван Васильевич». Попытаемся понять — почему?

Нам представляется, что Толстой вполне сознательно так выстраивал собственный текст, что основным его *фабульным* событием явилось *избиение* слабого сильным (бьют не только беглеца, но и «*малорослого, слабосильного* солдата за то, что он недостаточно сильно опустил свою палку на красную спину татарина»). Из-

вестно, что писатель готовил рассказ для составлявшегося Шолом-Алейхемом сборника в пользу евреев, пострадавших от кишиневского погрома. Однако этот же рассказ вполне можно прочитать и как «длинную историю» об *оскудении любви*.

Свою любовь Иван Васильевич описывает так: «Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро <...> В моей душе любовь к Вареньке освободила всю скрытую в моей душе способность любви. Я обнимал в то время весь мир своей любовью». Поэтому несколько странно, что, рассказав об избиении и о том, что он «никуда не годился», Иван Васильевич словно *забывает*, что он начинал рассказывать свою «длинную историю» именно как *историю любви*. «А было то, что был я сильно влюблен». Эту «забывчивость», вероятно, порожденную досадой на несогласие слушателя с его суровой оценкой жизни, прерывает *последний* вопрос слушателей: «”Ну, а любовь что?” — спросили мы. “Любовь? Любовь с этого дня пошла на убыль. Когда она, как это часто бывало с ней, с улыбкой на лице, задумывалась, я сейчас же вспоминал полковника на площади, и мне становилось как-то неловко и неприятно, и я стал реже видаться с ней. И любовь так и сошла на нет”».

Однако Прощеное воскресенье в православном мире имеет не социальный, а вселенский смысл: речь идет именно о прощении *всякого* ближнего, потому что всякий ближний *грешен*. Литургическое название Прощеного воскресения «Изгнание Адама из рая». В начале Поста как пути к Пасхе каждый человек уподобляется падшему Адаму, поэтому в евангельском чтении, звучащем в Прощеное воскресенье, говорится: «Если вы будете прощать людям согрешения их, то простит и вам Отец ваш Небесный» (Мф. 6:15). Однако не только немилосердные «братцы» и полковник, но и именно рассказчик оказывается *не способным к прощению*. Простить — означает предоставить суд над падшим человеком, извергнутым из рая, Христу. Однако подобно тому, как в начале рассказа, еще *на балу*, рассказчик описывает себя как «какое-то неземное существо, не знающее зла» (иными словами, словно «не знающее» о грехопадении), то *после бала*, напротив, у него «на сердце была почти физическая, доходящая до тошноты тоска»: он именно *осуждает* не только полковника, но и *всех тех*, кто «знали что-то такое, чего я не знал». Чистый по-

недельник начинается для него с того, что «пошел к приятелю и напился с ним совсем пьян»: так понедельник для Ивана Васильевича не стал *чистым*.

Но прежде всего эта нечувствительная для рассказчика *собственная греховность*, ставшая неодолимым препятствием для его счастья, проявляется именно в самом его отношении к предмету своей любви. По отношению к возлюбленной Иван Васильевич поступает по-своему не менее жестоко, нежели солдаты с татаринном. Рассказчик не может простить Вареньке Б. единственную ее «вину», которая состоит в том, что она — *дочь полковника*. Это не прощение и приводит к оскудению любви, а в конечном итоге — и к тому, что рассказчик «никуда, как видите, не годился». Стало быть, пасхальный архетип проявляет себя в толстовском рассказе таким образом, что взявший на себя роль судьи ближнего рассказчик остается своего рода ветхим Адамом, только изгнанным из рая своей обнимающей «весь мир» любви, но не прошедшим пути раскаяния к Пасхе, а потому и утратившим саму любовь. Если подобный *сюжет* и не был задуман автором, то вполне может быть, говоря словами писателя, «он вышел бессознательно». Во всяком случае, пасхальный хронотоп русской словесности предполагает именно такое понимание рассказа.

Теперь перейдем к интерпретации одного из вершинных для русской литературы шедевра — романа «Война и мир». Сразу же обращают на себя внимание такие, на первый взгляд, частные вопросы, как тема Антихриста и возможной борьбы с ним, появляющаяся уже в первом абзаце текста романа, а затем продолженная — в частности, в масонских изысканиях Пьера и толках богучаровских мужиков; тема масонства как такового — в его отношении к православной духовности, преломившаяся в судьбе Пьера; всецело связанный с христианскими ценностями образ княжны Марьи и т. п. Эти и другие тематические мотивные комплексы настолько густо пронизывают собой текст, что их невозможно отнести лишь к отражению Толстым внепоэтической действительности; без истолкования эстетической природы этого «материала» адекватное понимание данного художественного произведения вряд ли возможно.

Остановимся вначале на уже затронутом выше мотиве уподобления Наполеона антихристу. Как мы уже заметили, мотив появления Антихриста возникает с первых же строк романа.

Анна Павловна Шерер, прямой речью которой начинается произведение, не только называет Наполеона «этим Антихристом», но и утверждает, что *верит* в это уподобление («ma parole, j'y crois»). Такая настойчивая акцентуация с первых же страниц останавливает читательское внимание на этом мотиве.

А.М. Панченко замечает, что «книжники допетровской Руси <...> в Наполеоне из “Войны и мира” <...> тотчас опознали бы типичную для воинских повестей фигуру захватчика, предводителя вражьей силы. Он горд, то есть грешен первым из семи главных грехов, он фразер, краснобай...»<sup>1</sup>. Однако значит ли это (продолжим гипотетическое предположение исследователя), что древнерусские книжники приняли бы клишированное уподобление именно этого «предводителя вражьей силы» — Антихристу, то есть их точка зрения совпала бы с точкой зрения Анны Павловны Шерер? Получается, что Шерер рассуждает вполне традиционно, то есть православно...

Конечно, наше рассуждение явно ошибочно: монолог в светском салоне, репликой которого является уподобление Наполеона — Антихристу, звучит *на французском языке* — и поэтому уже актуализирует иную культурную традицию, нежели древнерусская (православная).

Более того, с первых страниц романа задается вполне определенный контекст понимания, согласно которому мотив уподобления «захватчика» — Антихристу является явно фальшивым, впервые текстуально прозвучав именно в искусственной обстановке салона Шерер. Скорее, читательские симпатии на стороне «этого медведя» — Пьера, произносящего, по мнению Шерер, «святотатственные речи», то есть *защищающего* Наполеона — «антихриста».

Однако затем уже и *сам Пьер*, в свою очередь, отождествляет Наполеона и Антихриста: «Наполеон есть тот зверь, о котором предсказано в Апокалипсисе»; «он (Пьер. — *И.Е.*) часто задавал себе вопрос о том, что именно положит предел власти зверя, то есть Наполеона».

Но существенно при этом, что и в данном случае это уподобление вновь возникает в отчетливо неправославном (и даже антиправославном) контексте. Если в предыдущем случае отождествление происходит в стихии французской речи (то есть на родном языке

<sup>1</sup> Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ. Л., 1984. С. 202.

мнимого Антихриста, но на чужом языке для святоотеческой традиции), то теперь «Пьеру *было открыто* одним из братьев-масонов <...> выведенное из Апокалипсиса Иоанна Богослова пророчество относительно Наполеона».

Антиправославный подтекст этого «пророчества» подчеркивается как указанием на масонство толкователя, так и обращением того к *французскому алфавиту* (тем самым устная речь Шерер, где происходило уподобление французского императора противнику Христа, словно бы закрепляется алфавитным талмудизмом: «французские буквы, подобно еврейскому число-изображению...». «Написав *по этой азбуке* цифрами слова *L'empereur Napoléon*, выходит, что сумма этих чисел равна 666-ти и что поэтому Наполеон есть тот зверь, о котором предсказано в Апокалипсисе». Пьер, который «часто задавал себе вопрос о том, что именно положит предел власти зверя, то есть Наполеона», как известно, получает «искомый ответ: *l'russe Besuhof*, равное 666-ти. Открытие это взволновало его».

Обратим внимание, что Пьер — вполне в духе своей увлеченности масонскими идеями — не только *мыслит* в русле этих идей, заданных предсказанием «брата-масона» (и тем самым, незаметно для себя, вписываясь в духовную атмосферу салона Шерер), но и переходит с русского языка на французский, что в данном контексте не является семантически нейтральным.

Отметим тут же, что Элен — единственная из героев романа, прямо отказывающаяся от православной веры как «ложной религии», — ощущает католическую «благодать», которая передается *по-французски* («*la grâse*»). Именно этот, наиболее отталкивающий женский персонаж в романе, переходит в католичество, будучи абсолютно равнодушным и к той, и другой конфессии. Сам переход, который для Элен является целенаправленным прагматическим актом, описывается автором с таким же острашением, с каким изображено театральное зрелище глазами Наташи Ростовской. Изображаются внешние «декорации» и «костюмы», которыми маскируется *нестественность поступка*, столь обычная для этого толстовского персонажа.

Возвращаясь к изысканиям Пьера, обратим внимание на одно логическое звено рассуждений героя, хотя и отброшенное затем им, но ставшее уже фактом читательского сознания: замену русского языка — французским в самом обозначении русского народа: «*La nation Russe*». Конечно, такое обозначение возможно лишь для со-

знания, вышедшего (хотя и временно) за пределы православной традиции. О неслучайности этой авторской экспликации свидетельствует контрастное словоупотребление Платона Каратаева, где имеется ценностно противоположное уподобление («христианского», как он выговаривал, крестьянского»). Православной духовности свойственно осторожное отношение к различным кабалистическим расчетам, однако же Пьер, находящийся под сильным воздействием масонских идей, в данном случае во власти кабалистических упований:

«Ему несколько раз смутно представлялась и прежде приходившая мысль о кабалистическом значении своего имени в связи с именем Бонапарта; но мысль эта о том, что ему, *l'russe Besuhof*, предназначено положить предел власти зверя (выделено автором. — *И.Е.*), приходила ему еще только как одно из мечтаний...»

С одной стороны, в этой «мысли» Пьера можно усмотреть проявление *христоцентризма*, свойственного православной традиции и связанного с идеей соборности. Ведь победить Антихриста, согласно Апокалипсису, может именно и только Христос — в Своем Втором Пришествии: таким образом, Пьер как бы ставит себя на место Христа. В своих «мечтаниях» герой думает о себе именно как о *Спасителе* человечества от власти Зверя: «Да, один за всех, я должен совершить или погибнуть...» Отмечаются «два одинаково сильные чувства», привлекавшие Пьера к осуществлению своего замысла:

«Первое было чувство потребности жертвы и страдания при сознании общего несчастья <...>; другое — было то неопределенное, исключительно русское чувство презрения ко всему условному, искусственному, человеческому, ко всему тому, что считается большинством людей высшим благом мира <...>. И богатство, и власть, и жизнь, все, что с таким старанием устраивают и берегут люди, все это ежели и стоит чего-нибудь, то только по тому наслаждению, с которым все это можно бросить». С этим мотивом, имманентным русской духовности, мы уже встречались в финале «Мертвых душ».

С другой стороны, обратим внимание, что рассуждения Пьера поставлены автором в определенный контекст: до «мечтания» Пьера («Он должен был, скрывая свое имя, остаться в Москве, встретить Наполеона и *убить его* с тем, чтобы или погибнуть, или прекратить несчастье всей Европы...») в тексте романа вновь упоминается о «масонских рукописях»; после его рассуждений о своем будущем *геройстве* и *погибели* («Ну, что ж, берите, казните ме-

ня») возникает профанирующее трагическую торжественность зеркальное (комическое) *повторение* его поступка. «Полусумасшедший старик» Макар Алексеевич, также косвенно связанный с масонством (как брат «благодетеля»), «кричал хриплым голосом, видимо себе воображая что-то торжественное: “К оружию! На бордаж! Врешь, не отнимешь!”». Тем самым не только профанируются размышления Пьера о выборе *оружия* для убийства Наполеона («Пистолетом или кинжалом? — думал Пьер. — Впрочем, все равно»), но и прямо возникает имя мнимого Антихриста: «”Ты кто? *Бонапарт!*..” — кричал Макар Алексеевич».

В данном произведении можно усмотреть имплицитное проявление православной убежденности в том, что Антихрист не может появиться на земле, пока не взят из среды «*удерживающий теперь*» (мы уже рассматривали этот мотив в гоголевской главе книги). «Удерживающим» же является здесь «мир» христианской России. Именно наличием на земле «удерживающего» уподобление Наполеона — Антихристу, подкрепляемое масонской кабалистикой, не признающей за православной Россией миссии «удерживающего», отвергается в качестве ложного. Можно вспомнить здесь же уничижительную характеристику Билибиным *православного воинства*: «le “православное русское воинство”». В этом презрительном определении, выделенном в тексте курсивом, акцентируется недостаточное *физическое* (чисто военное) могущество России; духовное же значение «воинства» совершенно закрыто для дипломата.

Если же говорить об отпоре неприятелю, вторгшемуся в русскую землю, то всем своим романом автор утверждает возможность только *соборного* одоления врага, посредством сопряжения всех сил. Поэтому замысливаемое Пьером *убийство* Бонапарта в этой духовной перспективе — ложное решение как по причине ложности уподобления Наполеона Антихристу, так и по бесперспективности *личного* героизма — в духе героев Плутарха.

«Убить Наполеона» на уровне сознания героя означает победить (одолесть) Антихриста. На уровне же авторского завершения героя очевидна аберрация сознания Пьера: *духовное* одоление трансформируется у него в *физическую* победу (одоление тем самым подменяется *убийством* — «пистолетом или кинжалом»).

Действительное одоление вражеского натиска в романе возможно как соборное противостояние злу. Сверхматериальная («невещественная») жизнь, имеющая духовный центр, противопостав-

лена вещественной данности как ложной очевидности, оказывающейся иллюзией — причем это «очевидность» только для поверхностного наблюдателя.

Интересно в этом смысле знаменитое контрастное описание Москвы — при вступлении в нее Наполеона и «после ее очищения от врага».

В первом случае: «Москва <...> была пуста... Она была пуста, как пуст бывает домирающий, обезматочивший улей. В обезматочившем улье уже *нет жизни*, но на *поверхностный взгляд* он кажется таким же живым, как и другие».

Во втором: «Москва, в октябре месяце, несмотря на то, что не было ни начальства, ни церкви, ни святых, ни богатств, ни домов, была та же Москва... Все было разрушено, кроме чего-то *невещественного*, но могущественного и *неразрушимого*».

Таким образом, неразрушимая и невещественная *душа* Москвы действительно, как показывает автор, определяет собой ее субстанциальное бытие.

В том и другом случае выражается идея соборности, причем в обоих случаях она отнюдь не смешивается с материальным, сугубо земным, соединением людей. Будь то метафорическое уподобление обезматочившему улью, когда исчезновение общего для всех центра и позволяет говорить о субстанциальной *пустоте*, хотя — именно «на поверхностный взгляд» — трижды повторенное слово «пуста» (этот повтор имеет, конечно, сакральный смысл) абсолютно неточное обозначение реальности — если ее понимать «материалистически», поскольку «в ней (Москве. — *И.Е.*) были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей»; либо же сравнение с разоренной муравьиной кочкой, когда «разорено все, кроме чего-то неразрушимого, невещественного», но именно поэтому «составляющего *всю силу кочки*». Признание «неразрушимого, невещественного» в качестве *главного* (не видимого «поверхностному взгляду») — это и есть проявление той идеи соборности, которая укореняет Толстого — не как биографического писателя, но как автора *целого* произведения — в традиции русской православной духовности.

Интерпретируя эти и другие «органические» (биологические) метафоры (например: «домовладельцы, духовенство, высшие и низшие чиновники, торговцы, ремесленники, мужики — с разных

сторон, как кровь к сердцу, приливали к Москве»), следует всегда помнить о важнейшем для автора убеждении в *невещественной* основе соборности, которая, однако, может выражаться и биологической метафоричностью — именно для того, чтобы подчеркнуть *сверхрациональную* природу этого единения, стоящую иерархически выше отдельных, обособленных от этого толстовского соборного «роя», индивидуальных человеческих «умствований» и логических рассуждений.

Любимые герои Толстого скорее *доверяют* своей интуиции, нежели «просчитыванию» возможных вариантов следствий из того или иного их поступка, причем зачастую это как раз не биологический бессознательный инстинкт, но духовное прозрение и откровение, неведомые поверхностному интеллекту.

Так, после выздоровления Пьера автор вновь вводит мотив масонства, но теперь уже сопоставляя две ценностные установки — Пьера и масона Виллардского: «Присутствие и замечания Виллардского, постоянно жаловавшегося на бедность, отсталость от Европы, невежество России, *только возвышали радость Пьера*. Там, где Виллардский видел *мертвенность*, Пьер видел необычайно могучую силу *жизненности*, ту силу, которая в снегу, на этом пространстве, поддерживала жизнь этого *целого*, особенного и *единого* народа».

В данной ситуации описание одного и того же объекта внимания (России), в котором видят прямо *противоположные* начала, причем самого фундаментального плана (смерти и жизни), выражает не сложные и разносторонние *собственные* качества этого объекта, а кардинальное различие ценностных ориентиров; глобальное расхождение этических систем координат.

Поскольку масонство представляет собой особое «братство людей, соединенных с целью поддерживать друг друга на пути добродетели», попытаемся обозначить его отношение — конечно, как оно представлено в тексте, к православной соборности.

Заметим сразу же, что неслучайно именно Виллардский *завершает* тему масонства в романе: вхождение Пьера в масонское «братство» начинается с передачи письма Виллардскому же. Таким образом, посредством соединения начальной и конечной ситуаций читателю демонстрируется особый масонский *круг*, который суждено пройти одному из центральных героев романа — Пьеру.

Уже по этой причине значимость масонской темы в романе не следует преуменьшать. Помимо детального описания приема Пьера в ряды «братства свободных каменщиков», демонстрирующего сам ритуал посвящения, как известно, «Пьер невольно стал во главе петербургского масонства. Он устраивал столовые и надгробные ложы, вербовал новых членов, заботился о соединении различных лож и о приобретении подлинных актов». Важно также, что «Безухов успел за границей получить доверие многих высокопоставленных лиц, проник многие тайны, был возведен в высшую степень...».

Вместе с тем духовное *просветление*, которое надеялся обрести в масонской ложе Пьер, в действительности оборачивается одновременно *чадом* («в чаду своих занятий») и *болотом*: «Когда он приступал к масонству, он испытывал чувство человека, доверчиво ставящего ногу на ровную поверхность болота. Поставив ногу, он провалился. Чтобы вполне увериться в твердости почвы, на которой он стоял, он поставил другую ногу и провалился еще больше, завяз и уже невольно ходил по колено в болоте».

Пиком масонской деятельности Пьера является речь на «торжественном заседании ложи 2-го градуса», в которой, между прочим, герой предлагает «учредить всеобщий владычествующий образ правления, который распространялся бы над целым светом», что имеет общие черты как с проектом Шигалева в «Бесах», так и с разделением человечества Великим Инквизитором.

«Прямой и понятный» духовный путь, который Пьер пытается найти в масонстве, оказывается в пределах этого «братства» невозможным. Помимо мотивов «чада» и «болота», сопровождающих масонский круг Пьера, можно отметить тот значимый для авторского видения героя факт, что его внешние успехи и достижения, увенчанные его возведением «в высшую степень ордена», никак не отразились на духовном состоянии Пьера: «Жизнь его между тем шла по-прежнему, с теми же увлечениями и распущенностью».

Авторской волей в центре «масонского» дневника героя помещено известие о воссоединении с Элен. Обратим внимание, что «свободные каменщики» непосредственно причастны к этому ложному соединению. Так, «один из менее других уважаемых им братьев-масонов <...> наведя разговор на супружеские отношения Пьера, *в виде братского совета* высказал ему мысль о том, что строгость к жене несправедлива и что Пьер отступает от первых правил масона, не прощая кающуюся». В данном случае *процесс* описывается не

как проявление христианского милосердия, но как одно из «первых правил масонства». Механическое, чисто рассудочное наложение отвлеченного «правила» на конкретную жизненную ситуацию, в которой находится Пьер, *формально* и *безблагодатно*, а потому и ложно. «Кается» Элен притворно, что и чувствует герой, подчиняясь *правилу*: соединение с женой — это «заговор против него».

Такой же формальный и безблагодатный характер имеет в толстовском романе и масонский орден в целом. Если при приеме в ложу Пьер «не признавал никаких знакомств; во всех этих людях он видел только братьев», то, «завязнув» уже в масонстве, он «подразделяет» *братьев* «на четыре разряда» (и само *наличие* этих разрядов, разнонаправленность их целей уже свидетельствует об отсутствии подлинного единого братства и об отсутствии братских отношений внутри ордена). К тому же «все братья, члены лож, были Пьеру знакомые в жизни люди, и ему трудно было видеть в них только братьев по каменничеству, а не князя Б. и Ивана Васильевича Д., которых он знал в жизни *большой частью как слабых и ничтожных людей*». Причем в «свободное братство», *ограниченное* элитарным кругом лиц, входят «люди <...> ни во что не верующие <...> поступавшие в масонство только для сближения с молодыми, богатыми и сильными по связям и знатности братьями, которых весьма много было в ложе». Поэтому масонское «братство» по своей безблагодатной сущности мало чем отличается от другого «круга»: салона Анны Павловны Шерер, либо в целом от «высшего общества», которое, «соединяясь вместе при дворе и на больших балах, *подразделялось на несколько кружков*, имеющих каждый свой оттенок». Таким образом, масонский орден и является в романе одним из такого рода «кружков», *партий*, ограничивающих его членов от единого и общего *соборного* единения — без «разрядов» и «градусов».

Именно такое единство манифестируется в романе понятием *мира*. Существенно, что идея соборного «мира» предполагает *любовь к ближнему*, а не отвлеченную рассудочную любовь к человечеству вообще (во время приема Пьера в масонскую ложу четвертой ступени храма Соломона, соответствующей четвертой добродетели «ищущего», называется «любовь к человечеству»).

В одной из лучших, на наш взгляд, работ, интерпретирующих толстовский роман, где в латентном виде можно усмотреть близкую нам проблематику, замечено, что Пьер «обрел внутреннюю свободу,

только лишившись свободы внешней»<sup>1</sup>. Однако заметим и то, что *после возвращения* Пьеру внешней свободы (освобождением из плена) обретенная им в плену свобода внутренняя (христианская) отнюдь не исчезла:

«Радостное чувство свободы — той полной, неотъемлемой, присущей человеку свободы, сознание которой он в первый раз испытал на первом привале, при выходе из Москвы, наполняло душу Пьера во время его выздоровления. Он удивлялся тому, что эта внутренняя свобода, *независимая от внешних обстоятельств*, теперь как будто с излишком, с роскошью обставлялась и внешней свободой».

Можно обратить внимание и на резкое несовпадение *юридического* (правового) и *духовно-христианского* понимания свободы. Юридическая формулировка «лишение свободы» как нельзя лучше применима к Пьеру после его ареста; внешние ограничения, связанные с таким пониманием («поймали, посадили в балаган, загороженный досками»), автором контрастно сопоставлены с православным (неюридическим, сверхзаконным, благодатным) непосредственным чувством героя: «<...> в плену держат <...> мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!..».

Необходимо уточнить мысль С.Г. Бочарова об «ограничении кругозора» Пьера в плену. Исследователь, желая акцентировать *неокончателность* уподобления Пьера Каратаеву (что само по себе совершенно справедливо), преимущественно сопоставляет Пьера в плену и Пьера в финале романа. Однако следует заметить, что изнутри сознания героя (впрочем, думается, и автора тоже) невозможно счесть «ограничением» то изменение иерархии *далекого* и *близкого*, за которым, конечно, оппозиция дальнему и любовь к ближнему.

Уже *после* своего освобождения и выздоровления Пьер приходит к мысли, что «он не мог иметь цели, потому что *он теперь имел веру...*». Таким образом, и атеизм («Я должен <...> сказать, я не верю, не... верю в Бога», — с сожалением и усилием сказал Пьер, чувствуя необходимость высказать всю правду»), и масонство Пьера сближаются тем, что *ранее* герой очевидно не имел действительной веры. Не случайно автор *продолжает* эту фразу своего рода «расшифровкой» последних слов: «<...> не веру в какие-нибудь *правила*

<sup>1</sup> Бочаров С. Г. «Война и мир» Л. Н. Толстого. М., 1978. С. 92.

(вспомним здесь высказывание масона, входящего в «заговор» против Пьера, о масонских правилах. — *И.Е.*), или слова, или мысли, но веру в *живого, всегда ощущаемого Бога*».

Вера в живого Бога, к которой приходит Пьер, — это и есть *третьий* и последний этап его духовных исканий — после атеистического и масонского. Именно на *завершенность*, итог пути героя указывает подчеркнутое автором «отсутствие цели», возможное лишь в том случае, если *цель* жизни уже обретена:

«Прежде он искал Его (Бога. — *И.Е.*) в целях, которые он ставил себе. Это искание цели было только искание Бога; и вдруг он узнал в своем плену не словами, не рассуждениями, но *непосредственным чувством* то, что ему *давно уже говорила* нянюшка: что Бог вот Он, тут, везде. Он в плену узнал, что Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной».

Духовное прозрение, которое испытывает здесь Пьер, — «не рассуждениями, но *непосредственным чувством*», одновременно укореняет его в определенной духовной традиции — православной; в русском варианте этой традиции зачастую можно заметить как раз оттенок некоторого недоверия к *словам и рассуждениям*, оторванным от *непосредственного чувства*, которое вполне может быть не вербализовано, но, тем не менее, ясно выражено. Одновременно, как известно, это особенность и поэтики толстовского романа: вспомним хотя бы явившуюся к умирающему князю Андрею княжну Марью, которая «почувствовала, что словами нельзя ни спросить, ни ответить. Лицо и глаза Наташи должны были сказать все яснее и глубже».

Заметим тут же, что в приведенном нами выше фрагменте имплицитно содержится как раз идея православной соборности. Оказывается, что Пьеру не Каратаев «открыл» *верное* понимание Бога (подобно тому, как ранее именно *словами и рассуждениями* пытался достигнуть этого «благодетель» Иосиф Алексеевич, погруженный в мистические тайны). Ведь, хотя герой и уважал «благодетеля», однако «сердце его не лежало к мистической стороне масонства». Теперь же Пьер смог «вдруг» *узнать* (причем, слово «вдруг» указывает на мгновенность духовного «откровения», связанную с особенностями православного сознания, которых мы коснулись в 3-й главе работы) того Бога, Лик Которого отражается в личности Каратаева. Упоминание о *нянюшке* в этом же контексте свидетельствует о вели-

кой православной традиции, которая всегда была открыта для Пьера («ему давно уж говорила нянюшка»), но его собственная душа — до нравственного перелома — была закрыта для этой веры.

Авторской волей Пьеру нужно было духовно «*умереть*» («в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и *представлялось живым*, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога <...> Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь — не в его власти») — уже после масонских изысканий, являющихся *искушением* (отсюда и определение — «представлялось живым»). Однако эта *смерть* нужна для того, чтобы затем — не своею индивидуальной волею и властью, но посредством *Ближнего* практически *мгновенно* (в пределах той же главы романа) «*воскреснуть*»: «чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой, на каких-то новых и *незыблемых основах*, воздвигся в его душе». Обратим внимание и на то, что *композиционно* этому воскресению предшествует приводимая автором православная *молитва* Платона Каратаева об общем — соборном — спасении: «Господи, Иисус Христос, Никола-угодник, Фрола и Лавра, Господи Иисус Христос — помилуй и спаси нас!» — заключил он...».

Заметим, что в последующем за молитвой диалоге героев эксплицируется собственно православное времяисчисление: «Фрола (т.е. Флора. — *И.Е.*) и Лавра» — «лошадиный праздник». Таким образом, «незыблемые основы», новые для Пьера, воздвигаются согласно вполне традиционной — православной — системе координат. Можно обратить внимание и на более близкий, непосредственный контекст, согласно которому казаки, вызволившие Пьера, появляются именно на конях. В небольшой по объему 11-й главе третьей части, которая завершается сообщением «в числе отбитых Денисовым и Долоховым русских пленных был Пьер Безухов», слово *лошадь* (в единственном и множественном числе) встречается 14 раз: кажется, такая густота упоминания уникальна в этом романе.

Поэтому правильнее говорить не об «ограничении кругозора» Пьера, а об *изменении* кругозора героя и углублении духовного видения. По крайней мере, убеждение героя в том, что «в Каратаеве Бог *более велик, бесконечен и непостижим...*», вряд ли свидетельствует о каком-либо «ограничении». Напротив, Пьер открывает безграничность Другого, всякого Другого, прямо объясняя тем, что



в личности Другого «непосредственным чувством» он угадывает присутствие Бога. Любопытно, что в советских изданиях «Войны и мира» дехристианизированная орфография совершенно искажает толстовскую мысль: масонский Архитектон передается прописной буквой, тем самым приобретая отсутствующие в каноническом тексте качества величия и бесконечности, поскольку Бог, который «в Каратаеве», пишется со строчной буквы, тем самым словно достигается некое «ограничение» Бога по отношению к этому Архитектону. Такого рода графическое передергивание совершенно очевидным образом нарушает каноническую авторскую иерархию двух различных духовных ориентиров, сопоставляемых Пьером.

Мы не можем вполне согласиться с С.Г. Бочаровым и в том, что «Пьер четвертой части романа <...> отказался от своего любимого и важнейшего для него всегда занятия в жизни — от беспокойного размышления, от анализа», то есть отказался от «жизни сознательной», будучи весь поглощен «жизнью непосредственной». В уже приведенном нами толстовском фрагменте ясно присутствует в герое «жизнь сознательная», однако действительно исчезает мучившее его ранее постоянное *беспокойство* и *недовольство* сущим. Это исчезновение говорит не об *отказе* от «жизни сознательной», но об укорененности в том соборном мире людей, который окружает Пьера, поддерживая его духовное спокойствие и его же «участие к людям». По мнению исследователя, «этот Пьер даже чем-то нам приятен в сравнении с прежним»<sup>1</sup>, однако такая читательская рецепция явно произвольна, она иллюстрирует установку самого Бочарова, но отнюдь не приближает нас к пониманию заданного Толстым вектора развития этого персонажа. Вспомним хотя бы, что герой «теперь <...> умел слушать так, что люди охотно высказывали ему свои самые задушевные тайны»; «княжна скоро почувствовала, что она его любит»; в пленном итальянце Пьер «вызывал... лучшие стороны его души и любовался ими». Кстати, устами того же итальянца автор — с иной стороны — манифестирует ту же тему укорененности нового Пьера в глубинной традиции русского православного христианства: «Ежели все русские хотя немного похожи на вас, — говорил он Пьеру, — c'est un sacrilège que de faire la guerre à un peuple comme le vôtre. Вы, пострадавшие столько от французов, вы даже злобы не имеете против них».

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 93–94.

Следует иметь в виду, интерпретируя кардинальное изменение иерархии *близкого* и *далекого* у Пьера четвертого тома, что «не умел видеть прежде великого, непостижимого и бесконечного» герой не только «во всем близком, понятном», но и в *дальнем*, выходящем за пределы его непосредственного кругозора — «ни в чем». Поскольку в данном контексте великое, непостижимое и бесконечное — это атрибуты Бога, то «увидеть» Его «в тумане дали», «через зрительную трубу» означало бы поддаться отвлеченному «умствованию» (ср.: «он вооружался *умственной* зрительной трубой и смотрел в даль»), совершенно порывающему с «непосредственным чувством»; такой акт означал бы и разрыв героя с соборным «миром».

Этот разрыв и осознается в избытке авторского видения (но не в малом кругозоре героя!) как реальная угроза в эпилоге романа. Обретенная уже Пьером живая вера в живого Бога, Который велик, бесконечен и непостижим во всяком Другом, но увидеть Которого в ближнем возможно, лишь вызвав любовью в нем «лучшие стороны его души», если рассматривать роман в христианском контексте понимания, сменяется в эпилоге не новым (четвертым) этапом духовного пути Пьера (который, впрочем, лишь намечен как *возможность*, но не реализован в художественном целом произведения), а *искушением* героя. Укажем хотя бы на явную авторскую остроту от исканий Пьера Безухова в эпилоге: «Это было продолжение его *самодовольных* рассуждений об его успехе в Петербурге. Ему *казалось* в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру».

Если для маленького Николеньки убеждение «все узнают, все полюбят меня, все восхитятся мной» является действительно новым (и, вероятно, поэтому *необходимым* и *позитивным*) этапом его развития, то для Пьера это одолевающее его искушение вселенского призвания «дать новое направление всему русскому обществу» является только повторением, нетворческим *удвоением* уже пройденного им ранее этапа духовного пути, а поэтому вряд ли можно считать его плодотворным. Отсюда и едва заметная авторская ирония, выразившаяся в выделенных нами фразах. Может быть, не случайно образ такого Пьера, каким он представлен в эпилоге, завершается автором *одиночеством* героя. Наташа, беседующая с ним, *попрощавшись*, оставляет Пьера одного, отправляясь к ребенку: «“Ну, прощай!” — И она пошла из комнаты».

Тогда как другого героя — Николая Ростова — автор завершает совершенно иначе:

«Боже мой! что с нами будет, если она (графиня Марья. — И.Е.) умрет, как это мне кажется, когда у нее такое лицо», — подумал он, и став перед образом, он стал читать вечерние молитвы».

Кажется, это — молитвенное — авторское завершение героя не было в полной мере осознано исследователями, видящими в Ростове — подобно самой княгине Марье — лишь то, что Николай «слишком много приписывает важности <...> делам». Мы же видим заботу о ближнем, проявляющуюся не только в *делах*, но и в *молитвах* героя.

Пьер, каким он является в завершающей (но доэпиологовой) части романа, узрев Бога «тут, везде», вокруг себя, на вопрос «зачем» имеет уже ответ, который он «выучился видеть»: «затем, что есть Бог, тот Бог, без воли Которого не спадет волос с головы человека». Важно подчеркнуть, что этот *ответ* Пьера уже звучал ранее в романе — в письме княжны Марьи. Буквальным повторением этой речевой детали, восходящей к евангельскому источнику, подчеркивается как духовное единение героев, так и — шире — та общая христианская мера, которая задана автором в качестве адекватной системы координат и эксплицирована им в тексте произведения: «Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого».

Мы уже дважды отметили особую значимость для этого романа мотива *молитвы*. Продолжим наши наблюдения для определения места этого мотива в поэтике произведения и его сюжетного значения.

С.Г. Бочаров справедливо замечает: «Новое соборное понятие — миром — появляется на страницах книги вместе с началом войны. Оно является <...> знаком новой положительной реальности, которая выявляется в ситуации народной войны; это уже не чистая умозрительная идея, как было прежде в масонском рассуждении Пьера». Однако с продолжением этой мысли исследователя, пытающегося сформулировать объем понятия, обозначаемого словом «мир», мы согласиться не можем. По мнению Бочарова, это «новое соборное понятие» представляет собой «действительное земное единство людей»<sup>1</sup>, тогда как в соборной молитве, в которой участву-

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 84.

ет Наташа Ростова, происходит как раз то *сопряжение небесного и земного*, то соборное единение в единой молитве, которое так характерно для православного богослужения, во многом определяющего и строй православной ментальности.

Соборное сопряжение так же неотожждествимо лишь с *земным* (общинным) единением, как оно несводимо к спекулятивному рассудочному понятию. Основной недостаток замечательной книги Бочарова и видится нам в неверном понимании православной соборности — как она отразилась в толстовском романе. Именно соборное начало сопрягает и тем самым снимает те «противоречия» Толстого, которые усматривает в его книге исследователь. В православном типе культуры нет разделения на учащую и учимую часть общества, нет противоречия и между личностью и соборным миром: «Миром Господу помолимся». «Миром, — все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братской любовью — будем молиться», — думала Наташа». Конечно, такого рода единство *молящихся* людей невозможно считать лишь *земным*: молитва как раз и собирает их в новом качестве, озаряет это единство особым духовным светом, который исходит из незримого центра соборного единения (которое, заметим, в данном случае нельзя считать «простым» и «патриархальным»: в церкви Разумовских, где происходит молитва, «была вся знать московская»).

В другом месте — и на другом уровне текста — соборное начало приоткрывается автором в изображении неловкого жеста: «Багратион окликнул офицера, и Тушин, робким и неловким движением, совсем не так, как салютуют военные, а так, как *благословляют священники*, приложив три пальца к козырьку, подошел к генералу». Тем самым незаметный Тушин словно благословляет своего командующего. Мы видим, таким образом, не только единство «без различия сословий», но и без различия «учеников» и «учителей», «ведомых» и «ведущих».

С.Г. Бочаров абсолютно прав, формулируя: «Мир, который возник в освободительной войне — широкое единство людей, большая община — русская нация, объединяется с представлением о реальном патриархальном “мире” — общине»<sup>1</sup>. Однако следует, на наш взгляд, сделать существенное дополнение к данной формулировке: это не только воюющий с противником «мир», но и «мир», соборно

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 91.

молящийся об одолении врага и спасении России. Тогда как именно эта — православно-духовная сторона толстовского «мира» — совершенно не раскрыта в исследовательской литературе.

Между тем помимо второй соборной молитвы, к изображению которой в толстовском романе мы обратимся ниже, можно указать на знаменитый символический образ из сна Пьера: «Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разделиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

“Вот жизнь”, — сказал старичок учитель. “Как это просто и ясно, — подумал Пьер. — Как я мог не знать этого прежде”».

Перед нами, конечно, идеальная модель «мира»-общины, не знающего трагической антиномии личность/мир. На это указывает как прямое сравнение Каратаева с *одной из* капель шара («Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез»; знаменитая *круглость*, которую замечает ранее Пьер в этом герое, уже готовит читателя к этому уподоблению), так и определение шара как *глобуса* — то есть в буквальном смысле модели «мира».

Именно этот образ (который, к сожалению, не был рассмотрен Бочаровым в его работе), во-первых, словно опровергает клишированное представление большинства исследователей о «специфической *ограниченности*» мира-общины (глобус характеризуется автором как «колеблющийся шар, *не имеющий размеров*»); во-вторых, — и это главное — позволяет с уверенностью говорить о неверном толковании соборного мира лишь как *земного* единства. Мы видим и здесь сопряжение земного и небесного, личности и мира, человека и Бога; сопряжение «непосредственной» и «сознательной» жизни. Однако это сопряжение образуется и замыкается духовным *центром* этого шара, глубинной связью соборности и христоцентризма:

«В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, *чтобы в наибольших размерах отражать Его*. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает».

Без рассмотрения этого образа в структуре целого не до конца ясно, что «Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной» именно потому, что личность Платона Каратаева «в наибольших размерах» отразила Лик Бога.

Одновременно следует заметить, что соборное начало, воплотившееся в тексте толстовского романа, словно бы концентрируется в образе этого шара — как в фокусе, из которого во все стороны текста расходятся лучи, проясняющие и освещающие многие загадочные для читателя романские ситуации.

Герои-«капли» в пределах своего малого кругозора могут не задумываться над общим соборным «заданием» и даже — в силу своего незнания — отчаянно сопротивляться ему. Так, внутренняя речь проигрывающего в карты Долохову Николая Ростова и умирающей маленькой княгини текстуально практически совпадают в выражении этого *непонимания* причин и *смысла* постигшей их трагедии: «Я никому зла не делала, за что же я страдаю?»; «Я ничего не сделал дурного. Разве я убил кого-нибудь, оскорбил, пожелал зла? За что же такое ужасное несчастье?». Однако за *внешней* бессмысленностью этих событий и немотивированностью страданий персонажей таится все-таки не только их художественная функция, но и определенная духовная перспектива, угадать которую пытаются как герои (например, княжна Марья: «Вот прошло с тех пор пять лет и я <...> уже начинаю понимать, для чего ей нужно было умереть и каким образом эта смерть была только выражением бесконечной благодати Творца»), так и автор, хотя и «организовавший» эти текстовые эпизоды в соответствии со своей художественной задачей, но творящий все-таки в пределах православного типа культуры, архетип которой проявляется и в построении художественного текста.

Вспомним хотя бы, что в тексте романа рядом поставлены реплика няни Савишны, ожидающей исхода родов маленькой княгини: «”Бог помилует, никакие дохтура не нужны”, — говорила она», — и словно бы *ответ* на эту реплику: «Вдруг порыв ветра налег на одну из выставленных рам комнаты (по воле князя всегда с жаворонками выставлялись по одной раме в каждой комнате) и, отбив плохо задвинутую задвижку, затрепал штофной гардиной и, пахнув холодом, снегом, *задул свечу*. Княжна Марья вздрогнула».

Конечно, интерпретировать этот фрагмент можно сугубо «материалистически» — сведя *объяснение* к предложению в скобках, то

есть к «воле князя» как *причине*, по которой «порыв ветра <...> задул свечу», однако вернее, на наш взгляд, все-таки усмотреть в такой «причине» слишком поверхностное объяснение, увидев в этом знаменении не волю князя, а иную *волю*.

В следующей главе князь Андрей, целующий уже умирающую, но еще не знающую об этом маленькую княгиню, произносит ранее невозможные для него слова: «*Душенька моя!*» — сказал он слово, которое никогда не говорил ей. — «*Бог милостлив...*». Во время отпевания тот же герой «почувствовал, что в *душе его* оторвалось что-то (мы видим, как «слово, которое никогда не говорил» княгине герой, и слово, определяющее самого героя, сопрягаются автором. — *И.Е.*), что он *виноват* в вине, которую ему не поправить и не забыть». Можно сказать, что герои вкладывают в христианскую формулу «Бог милостлив» свое собственное содержание (предполагаемое выздоровление маленькой княгини), однако же по прошествии пяти лет княжне Марье уже яснее видится совершенно другое объяснение содержания *милости Божией* — по отношению к маленькой княгине.

Точно так же и читатель, сопереживающий проигрышу Николая Ростова, затем понимает, что этот проигрыш, еще более осложнивший финансовые дела старого графа, является одним из незримых звеньев предначертанного соединения героя и княжны Марьи.

Перейдем к рассмотрению второй соборной молитвы, описываемой автором перед Бородинским сражением.

Не случайно в этом эпизоде изображается сам момент перелома в ходе войны или же то, что *предшествует* такому перелому (а может быть, и является его прямой причиной):

«— Вон они!.. Несут, идут... Вон они... сейчас войдут... — послышались вдруг голоса, и офицеры, солдаты и ополченцы побежали вперед по дороге.

*Из-под горы* от Бородина поднималось церковное шествие. Впереди всех по пыльной дороге стройно шла пехота с снятыми киверами и ружьями, опущенными книзу. Позади пехоты слышалось церковное пение.

Обгоняя Пьера, без шапок бежали навстречу идущим солдаты и ополченцы.

— Матушку несут! Заступницу!.. Иверскую!..

— Смоленскую матушку, — поправил другой.

Ополченцы — и те, которые были в деревне, и те, которые работали на батарее, — побросав лопаты, побежали навстречу церковному шествию. За батальоном, шедшим по пыльной дороге, шли в ризах священники, один старичок в клобуке с причтом и певчими. За ними солдаты и офицеры несли большую, с черным ликом в окладе, икону. Это была икона, вывезенная из Смоленска и с того времени возимая за армией. За иконой, кругом ее, впереди ее, со всех сторон шли, бежали и кланялись в землю с обнаженными головами толпы военных.

Взойдя на гору, икона остановилась...»

Прежде всего обратим внимание на то, что «толпы военных» бегут и кланяются в землю «за иконой, *кругом* ее, *впереди* ее, *со всех сторон*». Икона образует вокруг себя такого же рода «живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров», который явился позднее в сновидении Пьеру.

Существенно также, что автор рисует *восхождение* церковного шествия: причем, если вначале икону «несут», то затем, достигнув вершины этого восхождения, икона уже обретает в авторском повествовании присущий православному сознанию *онтологический статус*: «*Взойдя на гору, икона остановилась*» (затем «*икона тронулась дальше...*»).

Икона здесь не *обозначает* Богородицу, но именно *является* ею. Прежде чем стать фактом авторского (и читательского) сознания, онтологизация иконы, свойственная православной ментальности, уже присутствует в сознании героев: «*Матушку несут! Заступницу...*» (а не *иконописное изображение* Богородицы). Совмещение точки зрения героев и авторского видения — факт знаменательный: тем самым и автор словно вступает в общий соборный круг. Он уже не «передает» читателям идею соборности, но *принимает* ее на равных со своими героями. Указывается, в частности, что «державшие на полотенцах икону люди переменялись»: люди уже словно *поддерживают* взошедшую на гору «Матушку» и «Заступницу».

Само слово «*соборне*», выделенное курсивом, как известно, непосредственно звучит в толстовском романе. Его запомнил, но «не понимал» Петя Ростов, будучи одержим в это время желанием «увидать должностящего пройти назад государя». В этот момент *непонимания* герой ничем не выделяется из толпы: «Петя, *сам себя не помня*, стиснув зубы и зверски выкатив глаза, бросился вперед, ра-

ботая локтями и крича “ура!”, как будто готов был и себя и всех *убить* в эту минуту, но с боков его лезли точно такие же зверские лица с такими же криками “ура!”».

Непросветленность и духовная рассредоточенность кричащих «зверских лиц» резко контрастирует с описываемым молебном, звучащим в какой-то совершенно особенной, абсолютной тишине, которой подчеркивается особая «торжественность <...> минуты» и особая духовная сосредоточенность соборного «мира»: «*слышались* вздохи и *удары крестов по грудям*». Именно в этот единый соборный круг и входит Кутузов, причем для такого входа круг-шар должен *раскрыть себя* для героя как для одной из «капель»: «Толпа, окружившая икону, вдруг раскрылась...». И только после этой акцентуации автора говорится, что «Кутузов *вошел* своей ныряющей (вновь «водный» мотив, напоминающий о состоящем из капель шаре-глобусе. — И.Е.), раскачивающейся походкой в *круг* и остановился позади священника».

Можно заметить и другой параллелизм: «<...> один старичок в клобуке с причтом и певчими» во сне Пьера угадывается в ином образе. Это «кроткий старичок учитель», который и показывает глобус герою.

Резко отличаются ценностные установки двух полководцев, которые, по точному замечанию Бочарова, «что-то большее, чем “персонажи”»: фигуры более обобщенные, почти что олицетворение мировых сил»<sup>1</sup>. Для Наполеона предстоящее сражение — это чисто интеллектуальный, рассудочный поединок, не случайно сравниваемый с шахматной партией: «шахматы поставлены, игра начнется завтра»; «Игра началась». Люди, участники сражения, при подобной установке — переставляемые фигуры, обездушенные существа. Отсюда и кажущееся «лишним» в тексте двойное повторение одной и той же фразы, уподобляющее человеческое тело — машине: «*Notre corps est une machine à vivre*». Вспомним и высказанное ранее суждение Наполеона, ярко характеризующее его ценностный кругозор: «<...> большое количество монастырей и церквей есть всегда признак отсталости народа».

Иначе изображается Кутузов: «Когда кончился молебен, Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в зем-

лю, и долго пытался и не мог встать от тяжести и слабости. Наконец он встал и с детским наивным вытягиванием губ *приложился к иконе* и опять поклонился, *дотронувшись рукой до земли*».

Мы видим здесь уже отмеченное выше соединение небесного и земного в молебне о спасении России, к которому приобщаются все — «генералитет» («генералитет последовал его примеру»), «офицеры», «солдаты и ополченцы» («с взволнованными лицами полезли солдаты и ополченцы»). Таким образом, это — соборное единство; здесь, как в мыслях Наташи, «все вместе без различия сословий»; точнее, эти различия отходят на второй план изображения как малосущественные, не определяющие сути этого единства. Пение уставших дьячков — «*Спаси от бед рабы твоя, Богородице*» — становится в поэтике этого произведения, актуализирующего православный код русской духовности, более могущественным залогом одоления вражеской силы, нежели чисто военные интеллектуальные заготовки и «искусные маневры».

По той же причине Кутузов, получив известие об уходе Наполеона из Москвы, «махнув рукой на Толя, повернулся *в противоположную сторону, к красному углу избы*, черневшему от образов:

— Господи, Создатель мой! Внял Ты молитве нашей (то есть *соборной* молитве. — И.Е.)... — дрожащим голосом сказал он, сложив руки. — Спасена Россия. Благодарю Тебя, Господи! — И он заплакал».

Причем отмечаемое князем Андреем «отсутствие всего личного» в Кутузове проявляется и в этой благодарности Богу за реальное осуществление молитвы: эта благодарность не есть поэтому только его индивидуальное «мнение».

Для Пьера Платон Каратаев стал «олицетворением *всего русского, доброго и круглого*». Но нечто близкое каратаевской установке «не нашим умом, а Божиим судом» можно заметить в характеристике Кутузова князем Андреем: «Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли <...>. А главное... почему веришь ему, — это то, что он русский». Платон Каратаев и Кутузов представляют собой в толстовском романе как бы разные ипостаси одного и того же русского лица.

По замечанию толстовского повествователя — с его позиции «всезнания» в «философских» частях романа — русскими была одержана «*победа нравственная*, та, которая убеждает противника в нравственном превосходстве своего врага».

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 30.

Не будем подробно останавливаться на очевидном в толстовском романе противопоставлении двух типов культур, русской и французской, базирующихся на различных основаниях. Напомним только «бессознательное чувство» Пьера, который замечает, что над Москвой, сравниваемой с «разоренным гнездом», «установился свой, совсем другой, но твердый французский порядок», при котором герой «чувствовал себя ничтожной щепкой, попавшей в колеса неизвестной ему, но правильно действующей машины». В другом месте: «Порядок <...> убивал его — Пьера, лишал его жизни, всего, уничтожал его». Тем самым наполеоновское уподобление тела — машине продолжено на новом уровне осмысления.

Порядок, основывающийся на механистической, внешней, но оттого и четкой, «правильной» целесообразности, предполагает атомарность отдельного индивида и противостоит православному принципу соборности как идея внешнего по отношению к человеческой личности безблагодатного закона. Именно поэтому, когда князь Андрей «вспомнил о своей законодательной работе, о том, как он озабоченно переводил на русский язык статьи римского и французского свода <...> ему стало совестно за себя».

«Потом он живо представил себе Богучарово, <...> вспомнил мужиков, Дрона-старосту, и, приложив к ним права лиц, которое он распределял по параграфам, ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой».

Конечно, дело не в том, «лучше» крестьянская (христианская) община этого готовящегося для нее «твердого порядка», либо «хуже» его: соборный «мир» в романе неразложим «по параграфам» — и эта его сопротивляемость внешним «разрядам» и является одной из самых существенных особенностей толстовской поэтики.

Кардинальный перелом в войне, связанный с тем, что Бог «внял <...> молитве нашей», характеризует не только русский «мир» в его целом, но и его составляющие: это одно из важнейших проявлений сопряжения общего и личного. Выше мы уже отмечали завершение образа Пьера автором. Обратимся к духовному перелому, который произошел с любимой героиней Толстого — Наташей Ростовой.

После кризиса, связанного с Анатодем, Наташа «таяла»; говорили уже о «безуспешном медицинском лечении»; однако же после приезда Аграфены Ивановны Беловой, с которой Наташа говела «не так, как говели обыкновенно в доме Ростовых <...> а <...> всю неде-

лю, не пропуская ни одной вечерни, обедни или заутрени», болезнь навсегда отступает. Графиня, надеявшаяся, что «молитва поможет ей (Наташе. — И.Е.) больше лекарств», оказывается права: «...перед иконой Божией матери <...> новое для Наташи чувство смирения перед великим, непостижимым, охватывало ее, когда она <...> глядя на черный лик Божией матери, освещенный и свечами, горевшими перед ним, и светом утра, падавшим из окна, слушала звуки службы... Надо только верить и отдаваться Богу, который в эти минуты — она чувствовала — управлял ее душою». Напомним, что *чувствует* Наташа всегда верно.

Можно заметить, что *покаяние* героини («Молитвы, которым она больше всего отдавалась, были молитвы раскаяния») происходит в соответствии с православным годовым циклом: Белова приехала в Москву поклониться московским угодникам «в конце Петровского поста». Автор иронически описывает доктора, живущего в ином ритме, а потому полагающего, что «очень, очень ей (Наташе. — И.Е.) в пользу последнее лекарство. Она очень посвежела». Тогда как в романной действительности «посвежела» Наташа, будучи подготовлена молитвами и постом к наступлению «блаженного воскресенья», — и *оживающая* в соответствии с этим общим для православных праздником: «Наташа испытывала новое для нее чувство возможности исправления себя от своих пороков и возможности новой, чистой жизни и счастья. В продолжение всей недели, в которую она вела эту жизнь, чувство это росло с каждым днем. И счастье *приобщиться* или *сообщиться*, как, радостно играя этим словом, говорила ей Аграфена Ивановна, представлялось ей столь великим, что ей казалось, что она не доживет до этого *блаженного воскресенья*. Но счастливый день наступил, и когда Наташа в это памятное для нее воскресенье, в белом кисейном платье (как символе *реально наступившей* духовной чистоты — после того как, говев, Наташа одевалась «в самое дурное свое платье и старенькую мантилью». — И.Е.), вернулась от причастия, она *в первый раз после многих месяцев* почувствовала себя спокойной и не тяготящейся жизнью, которая предстояла ей».

В тексте романа имеется и прямое, непосредственное *осуществление молитвы* Николая Ростова:

«Как она (княжна Марья. — И.Е.) молилась! — вспомнил он. — Видно было, что вся душа ее была в молитве. Да, это та молитва, которая *сдвигает горы*, и я уверен, что молитва ее будет исполнена.

Отчего я не молюсь о том, что мне нужно? — вспомнил он. — Что мне нужно? Свободы, развязки с Соней. Она правду говорила, — вспомнил он слова губернаторши, — кроме несчастья, ничего не будет из того, что я женюсь на ней. Путаница, горе таман... дела... путаница, страшная путаница! Да я и не люблю ее. Да, не так люблю, как надо. Боже мой! Выведи меня из этого ужасного, безвыходного положения!» — начал он вдруг молиться <...>. «Нет... я не о пустяках молюсь теперь», — сказал он, ставя в угол трубку и, сложив руки, становясь перед образом. И, умиленный воспоминанием о княжне Марье, он начал молиться так, как он давно не молился. Слезы у него были на глазах и в горле, когда в дверь вошел Лаврушка с какими-то бумагами».

Теперь рассмотрим изображение автором исполнения молитвы: «...он остановился посреди комнаты с открытым ртом и остановившимися глазами. То, о чем он только что молился, с уверенностью, что Бог исполнит его молитву, было исполнено; но Николай был удивлен этим так, как будто это было что-то необыкновенное, и как будто он никогда не ожидал этого, и как будто именно то, что это так быстро совершилось, доказывало то, что это происходило не от Бога, Которого он просил, а от обыкновенной случайности».

Бочаров полагает, что «Бог, исполнивший молитву Ростова, — это *deus ex machina*, древний “бог из машины”. Легкость, с которой осуществилось желание, даже обидно, так что не верится в чудо и подозревается простая случайность»<sup>1</sup>, следуя в своей интерпретации этого эпизода за В.Б. Шкловским, усматривавшим здесь «ложное чудо»<sup>2</sup>. Однако можно заметить, что исследователи тем самым становятся полностью на точку зрения героя — но *после* его молитвенного духовного состояния. Тройная корректирующая ремарка повествователя («как будто») при этом совершенно игнорируется. Между тем *во время* самой молитвы Николай приближается к обретению богатства «духовных даров», которых «не имел», но именно «потому он так высоко ценил» их в княжне Марье. Не случайно *начинает* молиться герой, «умиленный воспоминанием о ней», причем именно во время его молитвы авторской волей вводится воспоминание и о молитве княжны Марьи, «которая сдвигает горы» (ве-

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 83.

<sup>2</sup> Шкловский В.Б. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955. С. 280.

роятно, *deus ex machina* к такой молитве не имеет отношения). Для человека чести, каким является Николай Ростов, именно освобождение от данного Соне слова, возможное только как результат ее собственного отречения, является единственным выходом из самой кризисной ситуации в его жизни: слово, данное ей, и представляет собой те «горы», которые «сдвигает» молитва.

Однако молитвенное состояние, *постоянно* присущее княжне Марье, лишь в минуты наивысшего напряжения духовных сил — именно во время *этой* молитвы — может быть достигнуто Николаем: напряжение веры, переходящее в «уверенность, что Бог исполнит его молитву», — это то духовное озарение, которое временно *уравнивает* Николая с княжной Марьей (ср. текстуальное подтверждение разделенного во времени, но общего по сути единения героев: «я *уверен*, что *молитва* ее будет исполнена»). Не случайно упоминание о страхе, который посещает героя (отважного в боях человека) как при первом известии об исполнении молитвы, так и при мысли о соединении в будущей супружеской жизни с обладающей духовными дарами княжной Марьей: «Ему только становилось жутко»; «ему делалось жутко»; «думать о княжне Марье было трудно и немного страшно».

Невозможность для героя *удержаться* на той высоте веры, которая была ему дарована во время молитвы, и приводит к появлению сомнений; того тройного «как будто», которое и принимают исследователи за выражение «иронии» Толстого. Этот непроанализированный до сих пор ряд сомнений, начинающихся словами «как будто», нарушающий прежнюю молитвенную «уверенность» (веру) Николая Ростова, и является «балластом» на пути обретения героем тех «духовных даров», к которым он надеется приблизиться в семейном союзе с княжной Марьей.

Обратим внимание и на то немаловажное обстоятельство, что хотя в письме Сони действительно имеется бессознательный расчет и интрига, как правильно замечает В.Б. Шкловский<sup>1</sup>, однако написано оно «из *Троицы*» — духовного центра русского православия. «Объяснение» же толстовского повествователя, «чем оно (письмо. — И.Е.) было вызвано», чему посвящена отдельная глава романа, — это словно разросшиеся, разбухшие *скобки* — в столь же материалистическом «объяснении» погасшей свечи во время родов маленькой княгини.

<sup>1</sup> Шкловский В.Б. Указ. соч. С. 279–280.

Соня действительно *надеется* на комбинацию обстоятельств, которые *отменяют* данную ей в письме Николаю «полную свободу», однако *молитва* Николая, с одной стороны, и само *святое* пространство Троицкой лавры, где «было написано» письмо, с другой стороны, сопрягаясь в отвержении всяких интриг и головных расчетов, приводят к тому, что глава, на первый взгляд, призванная развенчать «чудо» и «объяснить» прозаический механизм появления письма Сони, *начинается* с уверенной констатации повествователя: «Письмо Сони к Николаю, бывшее осуществлением его молитвы...» — хотя это реально свершившееся «осуществление» и достигнуто, как показывает автор, *вопреки* субъективному желанию самой Сони. Финальное завершение образа Николая молитвенной сценой также не позволяет говорить об ироничности автора к этому мотиву: он один из наиболее важных в воплощении соборного начала, пронизывающего роман в целом и имеющего поэтому существенное сюжетное значение.

Князь Андрей, иронически относящийся на протяжении всего романа к свойственной княжне Марье «чистой духовной внутренней работе», которая впоследствии «вдруг» *преобразит* и лицо ее, «выступив наружу», тем не менее, завершён автором именно как христианин.

Еще во время первого ранения героя можно заметить таинственную связь между его жизнью и *благословением* образом, которое совершает княжна Марья: «"... Я благословлю тебя образом, и ты обещаешь мне, что никогда его не будешь снимать <...> Против твоей воли он спасет и помилует тебя и обратит тебя к себе, потому что в нем одном и истина и успокоение", — сказала она дрожащим от волнения голосом, с торжественным жестом держа в обеих руках перед братом овалный старинный образок Спасителя с черным ликом, в серебряной ризе, на серебряной цепочке мелкой работы. Она перекрестилась, поцеловала образок и подала его Андрею. <...> Андрей <...> перекрестился и поцеловал образок».

Существенно для поэтики романа, что образок Спасителя одновременно укореняет героя и в родовой христианской традиции: «Его еще отец моего отца, наш дедушка носил во всех войнах».

Можно предположить, что подробное описание этой детали художественного мира романа, как и ее «собственной» истории, далеко не случайны: в первый раз образок спасает героя от физической смерти; во второй раз — от смерти духовной, действительно, как и предсказывает княжна Марья, *обратив* князя Андрея в живую христианскую веру.

Рассмотрим эти эпизоды.

После падения князя Андрея под Аустерлицем со знаменем в руках он становится уже *мертвым* героем — как для Наполеона («"Voilà une belle mort", — сказал Наполеон, глядя на Болконского»), так и для своего неверующего в Бога отца: «Старый князь не хотел надеяться: он решил, что князь Андрей убит, и, несмотря на то, что он послал чиновника в Австрию разыскивать след сына, он заказал ему в Москве памятник, который был намерен поставить в своем саду, и всем говорил, что его сын убит». Да и сам князь Андрей чувствует себя умирающим (упоминается «близкое ожидание смерти»). Однако *сразу же* за этим ожиданием автор вновь вводит в текст именно ту деталь, тот образок, которым благословила героя княжна Марья: «Солдаты, принесшие князя Андрея *и снявшие* с него попавшийся им золотой образок, навешенный *на брата* (а не просто «на него»: за этой словесной формулой, конечно, мерцает мотив христианской любви. — И.Е.) княжнюю Марью <...> поспешили *возвратить* образок».

Это возвращение образка уже означает и *возвращение* князя Андрея к жизни, его физическое спасение. Вспомним к тому же, что княжна Марья — единственная, кто «*надеялась*»: «Она молилась за брата, как за живого (вновь мотив смерти как словно бы состоявшееся, но не окончательное событие, совпадающее с отнятием образка у князя Андрея солдатами. — И.Е.), и каждую минуту ждала известия о его *возвращении*». Последнее слово также отнюдь не однозначно: его можно понять и таким образом, что молитвенными усилиями княжны Марьи и данным ею с благословением образком князь Андрей действительно возвращается из страны мертвых.

Заметим также, что в этом эпизоде романной действительности, точно так же, как и в случае с духовным кризисом, физической болезнью и выздоровлением Наташи Ростовской или Пьера Безухова («несмотря на то, что доктора лечили его, пускали кровь и давали пить лекарства, он все-таки выздоровел»), врач, находящийся рядом с князем Андреем, но ориентирующийся сугубо на тело, а потому и не признающий духовного измерения, ошибается в главном. Первый том завершается *медицинской* констатацией *смерти* как самого вероятного исхода для князя Андрея:

«К утру все мечтания смешались и слились в хаос и мрак беспмятства и забвения, которые гораздо вероятнее, по мнению *самого*



Ларрея, врача Наполеонова (здесь можно уловить как раз скрытую иронию автора. — И.Е.), должны были разрешиться смертью, чем выздоровлением.

«C'est un sujet nerveux et bilieux, — сказал Ларрей, — il n'en recharrera pas». Князь Андрей, в числе других *безнадежных* раненых, был сдан на попечение жителей».

Состоявшееся затем возвращение из мертвых является одновременно и таким *этапом* пути героя, который имеет вполне определенный духовный вектор, завершающийся *христианским* финалом его жизни, как бы ни раздражал этот финал иных исследователей, имеющих внеположные этому вектору аксиологические установки:

«Князь Андрей не видал, кто и как надел его (образок. — И.Е.) назад, но на груди его сверх мундира вдруг очутился образок. “Хорошо бы это было, — подумал князь Андрей, *взглянув на этот образок*, который с таким чувством и благоговением навесила на него сестра, — хорошо бы это было, ежели бы все было так ясно и просто, как оно кажется княжне Марье. Как хорошо бы было знать, где искать помощи в этой жизни и чего ждать там, за гробом! Как бы счастлив и спокоен я был, ежели бы мог сказать теперь: Господи, помилуй меня!..”».

Уже в этих мыслях героя можно заметить горячее желание *уверовать* в милость Божию, так контрастирующую с его прошлой ценностной установкой. Однако невозможность для героя в конце первого тома действительно «сказать *теперь*: “Господи, помилуй меня!”» (частица «бы», подчеркивающая эту невозможность, употреблена шесть раз) свидетельствует о том, что физическое спасение (очевидное для автора, но закрытое для сознания героя) еще не является в этой части пути князя Андрея спасением духовным.

Но именно такое спасение завершает романский путь князя Андрея. Знаменитая сцена с прощением Анатоля и чувством христианской любви к нему может быть верно понята только в евангельской системе координат:

«Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце <...> “Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам — да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал...”».

Вряд ли можно согласиться с Бочаровым в том, что «радость прощения Анатолю, сострадание, жалость и даже любовь к врагам <...> эти чувства, они не для жизни...», что в данном случае «страсть к жизни <...> подменяется абстрактной любовью к врагу»<sup>1</sup>. В данном эпизоде толстовский герой входит в пределы нравственного поля христианских ценностей, которые как раз резко отличаются от *абстрактной любви* как к «врагу», так и к «человечеству» вообще.

*Ранее* — в конце второго тома — для князя Андрея существовала непреодолимая преграда между христианской нравственностью, общей для всех (именно поэтому для него в *данном* случае — абстрактной), и его собственным, частным *поступком*: «Я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу», — но именно эта преграда и снимается в авторском завершении данного героя. Любовь к ближнему своему как раз очень конкретна: *ближним* для князя Андрея в данном эпизоде является именно его враг Анатолий, потерявший ногу. Жалеет и любит его князь Андрей как *христианин*, который ранее «не понимал» той любви, «которую проповедовал Бог на земле», но в решающий, пороговый момент своей жизни он *понимает* то главное, чего «не понимал» и после Аустерлица, будучи несчастным из-за невозможности сказать: «Господи, помилуй меня!». Эта любовь к ближнему в такой же мере не абстрактна, как бытовое поведение Платона Каратаева, который «любил и любовно жил со всем, с чем сводила его жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед его глазами».

Авторское указание на продолжительность беспамятства, в котором находился князь Андрей, — «прошло *семь дней* с того времени, как он очнулся», — имеет сакральное значение: речь идет о сотворении нового человека, одна из первых фраз которого сразу после того, как он пришел в себя, — это просьба «*достать книгу*»:

— Нельзя ли достать книгу? — сказал он.

— Какую книгу?

— Евангелие! У меня нет.

В структуре этого микродиалога князя Андрея с Тимохиным нет «лишних» реплик: вопросом Тимохина автор показывает *непонимание* просьбы собеседника, не указывающего *название* «книги»,

<sup>1</sup> Бочаров С.Г. Указ. соч. С. 75–76.

одной из многих, которую необходимо «достать». Тогда как для князя Андрея, вынужденного уточнять свой вопрос, уже решена проблема *выбора* книги — по той же причине, по которой у Пьера Безухова исчезает «искание цели». Ведь «у него (князя Андрея. — И.Е.) было теперь новое счастье и <...> это счастье имело что-то общее с Евангелием. Потому-то он попросил Евангелие».

Искреннее *раскаяние* князя Андрея также отнюдь не «абстрактно»:

«И он живо представил себе Наташу не так, как он представлял себе ее прежде, с одной ее прелестью, радостной для себя; но в *первый раз* представил себе ее душу. И он понял ее чувство, ее страдания, стыд, раскаяние. Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жесткость своего разрыва с нею. “Если бы мне было возможно только еще один раз увидеть ее. Один раз, глядя в эти глаза, сказать...”».

По существу, перед нами такого рода мольба, которая является *молитвой героя*. Именно поэтому она, подобно молитве Николая Ростова, авторской волей чудесным образом *исполняется*: «Когда он очнулся, Наташа, та самая живая Наташа, которую изо всех людей в мире ему более всего хотелось любить той новой, чистой божеской любовью, которая была теперь открыта ему, стояла перед ним на коленях».

Таким образом, любимых героев Толстого — Пьера Безухова и князя Андрея, при всем резком различии их характеров, в избытке авторского видения сближает единое направление их духовного пути в сторону обретения православной веры. Мысль князя Андрея, которая «выплывала» «с необыкновенной ясностью и силой»: «Все любить — любить Бога во всех проявлениях», идеально сопрягается с образом шара из сна Пьера и тем самым приобщает князя Андрея к соборному единению — как молитва приобщает его к христианскому «миру» в целом.

Что же касается проблемы укорененности романа в православной традиции, то укажем еще на один момент, на который, кажется, не обращалось пока должного внимания при анализе этого произведения. Мы имеем в виду проблему *неистинных*, то есть не состоявшихся в итоге семейных пар: Николая Ростова и Сони, князя Андрея и Наташи. Можно заметить такую «странность», как нежелание этих браков не только со стороны лиц, считающих их по разным причинам невыгодными или неуместными (например, старой гра-

фини — в первом случае и старшего Болконского — во втором), но таинственное безотчетное предчувствие *несчастья*, которое представляется совершенно сюжетно немотивированным. Старая графиня, казалось бы, имевшая все основания быть довольной предстоящим замужеством дочери, «думала <...> о том, как что-то неестественное и страшное есть в этом предстоящем браке Наташи с князем Андреем». Николаю «все казалось, что что-нибудь не то в этом предполагаемом браке». С другой стороны, в минуту прозрения Николай понимает, что «кроме несчастья, ничего не будет из того, что я женюсь на ней (Соне. — И.Е.)». Наташа после брака Николая с княжной Марьей замечает: «Я ужасно желала прежде, чтобы Nicolas женился на ней (Соне. — И.Е.); но я всегда как бы предчувствовала, что этого не будет».

В многочисленных интерпретациях, где сопоставляются Соня и Наташа, упускается собственно евангельский архетип, проступающий и на этом уровне текста романа. Евангельская проекция открыто манифестируется автором в эпилоге романа словами Наташи, обращенными к графине Марье: «<...> вот ты много читала Евангелие; там есть одно место прямо о Соне <...> “Имущему дастся, а у неимущего отыметя”». *Возражения* княжны Марьи по поводу толкования этих слов Евангелия, а также авторское указание на то, что Соня «прижилась <...> к дому», позволяют предположить, что этот «пустоцвет» является женским вариантом «старшего брата» из известной евангельской притчи, тогда как «преступная» Наташа, намеревающаяся *бежать* из дома, однако в итоге ставшая «примерной женой и матерью», является толстовским аналогом другого персонажа этой притчи.

Если мы попытаемся рассмотреть авторское описание *кульминационных* моментов встреч князя Андрея и Наташи, Сони и Николая Ростова, то обнаружим общую особенность этого описания, заставляющую вспомнить еще одну оппозицию митрополита Илариона: авторскую акцентуацию *лунного света*.

«Путаница», которая «вдруг поднялась» в душе князя Андрея, происходит во время лунной ночи в Отрадном, когда лунный свет своей «прелестью» и своими чарами словно соединяет обреченную на последующий распад толстовскую пару:

«Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы открыть его. Как только он отворил ставни, лунный свет, как будто он насто-

роже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату <...> Все затихло и окаменело, как и луна и ее свет и тени. Князь Андрей тоже боялся пошевелиться».

На слова Наташи — «Нет, ты посмотри, что за луна! Ах, какая прелесть! <...> Так бы вот села на корточки, вот так <...> — и полетела бы» — Соня отвечает: «Полно, ты упадешь», словно предрекая последующее «падение» героини и начиная удерживать ее от этого «падения» уже здесь, в Отрадном: «Послышалась борьба...».

В кульминационный момент объяснения Николая Ростова с Соней подчеркивается все *изменяющий* до неузнаваемости, то есть по-своему искажающий реальность, переводящий ее в призрачное измерение «яркий свет луны». Соня «в лунном свете близко и далеко» (характерно исчезновение реальной перспективы). «Крутом была все та же пропитанная насквозь лунным светом волшебная равнина». Во время бешеной скачки по этой равнине герои попадают в некое призрачное ирреальное пространство:

«Где это мы едем? — подумал Николай. — По Косому лугу, должно быть. Но нет, это что-то новое, чего я никогда не видал. Это не Косой луг и не Демкина гора, а это Бог знает что такое! Это что-то новое и волшебное».

Однако перемещение в «это новое» происходит посредством *левого* пути:

«Захар кричит, чтобы я взял *налево*; а зачем *налево*? — думал Николай. <...> Мы Бог знает где едем и Бог знает что с нами делается. <...> А ежели и в самом деле это Мелюковка, то еще страннее то, что мы ехали Бог знает где и приехали в Мелюковку», — думал Николай. <...> Николай <...> все вглядываясь в этом *странном лунном свете* в Соню, отыскивал при этом *все переменяющем свете* <...> свою ту прежнюю и теперешнюю Соню...».

В этой призрачности тот «здравый смысл посредственности, который показывал ему, что *должно* (выделено автором. — И.Е.)», словно бы покидает героя. Завершает весь эпизод упоминаемый уже после возвращения героев в имение Ростовых «морозный лунный свет сквозь замерзшие окна», на который «смотрела» Наташа.

Пропитанные лунным светом *несостоявшиеся* семейные пары пытаются *самовольно* уйти от предначертанного им истинного соединения — Наташи и Пьера, княжны Марьи и Николая Ростова. По

мнению А.Ф. Лосева, настаивающего на особом действии света луны, «этот свет действует <...> как пассы гипнотизера. Лунный свет есть гипноз... Вы переходите именно в гипнотическое состояние»<sup>1</sup>.

Русская религиозно-философская мысль достаточно определенно характеризовала мифологию лунного света. По П.А. Флоренскому, «в ночь лунную — размывается определенность природы... Все призраком готово стать, на деле колышется фосфоресцирующим облаком. Но вот-вот растворится в ничто — и враждебная сила подстерегает миг (ср. уже цитированную нами фразу из толстовского романа: «<...> лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался...» — И.Е.), и вот-вот ядовитую ртутную струю прольется в недра твои. Полная луна высасывает душу»<sup>2</sup>.

Для Лосева, продолжающего изыскания Флоренского, «луна — совмещение полного окоченения и смерти с подвижностью, доводящей до исступления, до пляски... Холод и смрад, *оборотничество* (святочное ряжение в разбираемом нами эпизоде является лишь «светлой» стороной этого лунного оборотничества. — И.Е.) и самоистязание, голубое и черное, гипноз и жизнь, вихрь и тишина (вспомним сочетание бешеной скачки и неподвижной снежной равнины, «облитой месячным сиянием». — И.Е.), — все слилось в одну <...> галлоцинацию»<sup>3</sup>. При всем резком своеобразии позиции В.В. Розанова, в данном случае и он, оспаривая христианские догматы, тем не менее, подтверждает ценностную оппозицию солнца и луны, заявленную митрополитом Иларионом: «Луна и ночь — уединенны... Все это совершенно обратное горячему солнышку... Солнце супружество... Луна — вечное «обещание», греза, томление, ожидание, надежда: что-то совершенно противоположное действительному»<sup>4</sup>.

Русская художественная литература, кажется, подтверждает смысловую окрашенность лунного света, его *не-нейтральность*, противоположность свету солнечному, находясь вполне в русле той же духовной традиции. Так, в «Капитанской дочке» Гринев видит, как «месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу». Из «Пропущенной главы»: «Вдруг луна вышла из облаков и озарила зрелище ужасное»; «Яркая луна озаряла обезображенные лица несчастных (повешенных. — И.Е.)».

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 77.

<sup>2</sup> Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 18.

<sup>3</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 77–78.

<sup>4</sup> Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 14–15.

В поэтике Чехова можно заметить ту же семантику лунного света. Так, героям повести «В овраге» лишь *кажется*, что «всё на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью». Однако не в кругозоре героев, а в авторском «всеведении», которое проявляет себя сюжетной динамикой, в этой же V части чеховского текста тот же лунный свет характерным образом соседствует с описанием Аксиньи — будущей губительницы младенца Никифора: «она... легла почти у самого порога, и луна освещала ее всю. Она не спала и тяжело вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти всё — и при волшебном свете луны какое же это было красивое, какое гордое животное!».

Таким образом, Липе и ее матери *кажется*, что «всё на свете (значит, и Аксинья тоже входит в это «всё». — И.Е.) только ждет, чтобы слиться с правдой», однако же Аксинья отнюдь не определяется этой чаемой женщинами «правдой», как показывает самим построением своего текста Чехов, но убивает чужого ребенка. Семантика лунного света такова, что он словно «обманывает» доверившихся его чарам чеховских героинь, поскольку *оказывается*, что «на свете» может торжествовать и *неправда*.

Освещаемая светом луны «гордое животное» Аксинья затем «схватила ковш с кипятком и плеснула на Никифора». Позже, когда Липа несет домой завернутого в одеяльце умершего младенца, в тексте вновь появляется многозначительная деталь: «На небе светил серебряный полумесяц... Она глядела на небо и думала <...> как одиноко в поле ночью..., когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому всё равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей». И напротив, в финале чеховского текста, когда Липа смиренно кланяется и дает милостыню не защитившему ее и ее Никифора тестю Григорию Петровичу, дважды упоминается *солнце*: «Село уже тонуло в вечерних сумерках, и солнце блестело только вверх на дороге, которая змеей бежала по скату снизу вверх». Здесь существенно не только смена лунного света на солнечный, но и свидетельствующее о *финальном восхождении* упоминание о дороге, бегущей *вверх*, к *солнцу*.

Продолжение этого противопоставления мы находим и в русской литературе XX века. Достаточно вспомнить, например, «жертв луны» в финале «Мастера и Маргариты», а также словесно зафиксированный ритуал перехода в антиверу, свершаемый при лунном

свете, в открывающем бабелевский цикл «Конармия» рассказе «Переход через Збруч»<sup>1</sup>. Конечно, особенности воплощения данной семантики в произведениях русской литературы, актуализирующие, но иногда и трансформирующие православную традицию, нуждаются в отдельном самостоятельном изучении.

Заканчивая рассмотрение православного подтекста в романе «Война и мир», попытаемся и в эпилоге произведения уловить тот же подтекст, что и в основной части романа. При таком прочтении проясняется подспудная *опасность* той новой деятельности Пьера, которую «не одобрил бы» Платон Каратаев. Опасность эта отнюдь не внешнего порядка. Тайное общество, потеря свободы и другие внешние перипетии жизни героя, которыми так любят оперировать, анализируя это произведение, исследователи толстовского творчества (как правило, с сочувствием относящиеся к этой «прогрессивной» деятельности), известные из замысла «Декабристов», совершенно некорректны как *аргументы* предполагаемого *продолжения* пути Пьера: они находятся за пределами романа как художественного целого.

Обратим внимание поэтому на реальное (романное) завершение героя в эпилоге. До описания петербургского «дела» героя повествователь считает нужным указать на благожелательное существование в пределах единого лысогорского дома «совершенно различных миров», которые «сливались в одно гармоническое целое» (это последний в тексте романа отблеск образа шара как модели жизни). «Дело» Пьера с князем Федором, о котором рассказывает герой в финале, «радостное, важное событие», чем для всех участников «гармонического целого» явился приезд Пьера, превращает в *ожесточенный спор* между близкими людьми. При этом разговор Пьера и Николая, проходивший в «неприятно враждебном тоне», переходит — во сне мальчика — в прямые *военные* действия, имеющие оттенок *братоубийственного* сражения. Не случайно, конечно, и то, что возрождается как мотив добывания *славы* («впереди была слава»), так и вообще мотив *античного* (дохристианского) противостояния (вспомним такие детали, как «плутарховские» каски, Муций Сцевола как образец для подражания и т. п.). Таким образом, отступление Пьера от каратаевского

<sup>1</sup> См.: Есаулов И.А. Культурные подтексты поэтики Исаака Бабеля. София, 2011.

приятия сущего грозит превращением уже обретенного *мира* в новую *войну*, причем, пока еще потенциальное, сражение (манифестируемое словесной перепалкой и сном Николеньки) угрожает развести в разные стороны и столкнуть, взорвать уже сами *семьи*, «миры» романа: породнившиеся к финалу болконскую и ростовскую ветви русского рода-народа. Пьер в сновидении Николеньки исчезает, превращаясь в *отца* — тем самым в чистом виде угадывается готовящееся столкновение Болконских и Ростовых. Не случайна ремарка: «*Ужас охватил Николеньку*», — ведь в этом зловещем видении героя пророчески *раскалывается* то соборное единение, которое и скрепляет собой толстовский *мир*, хотя этот раскол здесь только намечен как возможность, не ставшая еще действительным романном *событием*.

## Глава 6

### РУССКОЕ НАРОДНОЕ СОЗНАНИЕ И ПОЭТИКА ДРАМЫ А.Н. ОСТРОВСКОГО

В русской литературной критике значение национальной компоненты стало предметом заинтересованного обсуждения в двадцатые годы XIX века. А.С. Пушкин в статье «О народности в литературе» отмечал, что народность есть «достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком»<sup>1</sup>. В этой же статье указаны «параметры» народности, дающие «каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии»: это, по Пушкину, «климат, образ правления, вера». Различный у каждого народа «образ мыслей и чувствований» по своему отражается в литературном творчестве. Что же касается *русского* «образа мыслей», то поздний Пушкин убежден: «греческое вероисповедание, отдельное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер»<sup>2</sup>.

Напомним и известное гоголевское определение сути национального своеобразия: «...истинная народность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его

<sup>1</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 39. Ср. близкое этому гегелевское суждение: «...вполне сопереживать можно только песни своей нации, и, как бы ни умели мы, немцы, перевоплощаться во все иностранное, все-таки глубина музыки национальной души остается чем-то чуждым для других народов, и требуется помощь, то есть переработка, чтобы здесь прозвучал родной звук своего чувства» (Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1971. Т. 3. С. 505). Подчеркнем, что в гегелевской «Эстетике» национальное является отнюдь не факкультативной вариацией действия универсальных закономерностей, но само «назначение искусства состоит в том, чтобы найти художественно соразмерное выражение духа народа» (Он же. Эстетика. М., 1969. Т. 2. С. 314).

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1965. Т. 8. С. 130.