

Бак Д.П., А.Н. Архангельский

## «Война и мир» Система персонажей

Прожигатели жизни.....	1
Вожди.....	3
Обычные люди.....	6
Правдоискатели .....	9
Князь Андрей .....	9
Пьер Безухов .....	13
Мудрецы.....	16
Наташа Ростова.....	19

Как все в эпопее «Война и мир», система персонажей предельно сложна и очень проста одновременно.

Сложна — потому, что композиция книги многофигурна, десятки сюжетных линий, переплетаясь, образуют ее плотную художественную ткань. Проста — потому, что все разнородные герои, принадлежащие к несовместимым сословным, культурным, имущественным кругам, четко делятся на несколько групп. И это деление мы обнаруживаем на всех уровнях, во всех частях эпопеи. Это группы героев, одинаково далеких от народной жизни, от стихийного движения истории, от правды — или одинаково близких к ним.

Романный эпос Толстого пронизывает сквозная мысль о том, что непознаваемый и объективный исторический процесс управляется непосредственно Богом; что выбрать верный путь и в частной жизни, и в великой истории человек может не с помощью горделивого ума, а с помощью чуткого сердца. Тот, кто угадал, почувствовал таинственный ход истории и не менее таинственные законы обыденности, тот мудр и велик, даже если он по своему общественному положению мал. Тот, кто кичится своей властью над природой вещей, кто эгоистически навязывает жизни свои личные интересы, тот мелок, даже если он по своему общественному положению велик. В соответствии с этой жесткой оппозицией герои Толстого и «распределяются» на несколько типов, на несколько групп.

### Прожигатели жизни

Одни — назовем их *прожигатели жизни* — заняты только тем, что болтают, устраивают свои личные дела, обслуживают свои мелкие прихоти, свои эгоцентрические желания. Причем любой ценой, не считаясь с судьбами других людей. Это самый низший из всех разрядов в толстовской иерархии. Герои, относящиеся к нему, всегда однотипны, для их характеристики повествователь демонстративно использует одну и ту же деталь.

Глава столичного салона Анна Павловна Шерер, появляясь на страницах «Войны и мира», всякий раз с неестественной улыбкой переходит от одного кружка к другому и угощает гостей интересным визитером. Она уверена, что формирует общественное мнение и оказывает влияние на ход вещей (хотя сама меняет свои убеждения именно вслед моде).

Дипломат Билибин убежден, что именно они, дипломаты, управляют историческим процессом (а на самом деле занят пустословием: из одной сцены в другую он собирает складки на лбу и произносит заранее заготовленное острое словцо).

Мать Друбецкого Анна Михайловна, которая упорно продвигает своего сына, сопровождает все свои разговоры скорбной улыбкой. В самом Борисе Друбецком, стоит тому

появиться на страницах эпопеи, рассказчик всегда выделяет одну черту: его равнодушное спокойствие неглупого и гордого карьериста.

Стоит рассказчику завести речь о хищной Элен, как он непременно упомянет о ее роскошных плечах и бюсте. А при любом появлении молодой жены Андрея Болконского, маленькой княгини, повествователь обратит внимание на ее приподнятую губку с усиками. Это однообразие повествовательного приема свидетельствует не о бедности художественного арсенала, а, напротив, о преднамеренной цели, которую ставит перед рассказчиком автор. Прожигатели жизни сами однообразны — и неизменны; меняются только их взгляды, существо остается прежним. Они не развиваются. И неподвижность их образов, сходство с мертвенными масками как раз и подчеркнуты стилистически.

Единственный из персонажей эпопеи, кто принадлежит к этой «нижней» группе и при всем том наделен подвижным, живым характером, — Федор Долохов. «Семеновский офицер, известный игрок и бретер», он наделен неординарной внешностью — и уже одно это выделяет его из общего ряда прожигателей жизни: «Линии... рта были замечательно тонко изогнуты. В середине верхняя губа энергически опускалась на крепкую нижнюю острым клином, и в углах образовывалось что-то вроде двух улыбок, по одной с каждой стороны; и все вместе, а особенно в соединении с твердым, наглым, умным взглядом, составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица».

Более того, Долохов томится, скучает в том омуте мирской жизни, который засасывает остальных прожигателей. Оттого он пускается во все тяжкие, попадает в скандальные истории (как, например, сюжет с медведем и квартальным в первой части, за который Долохов разжалован в рядовые). В батальных сценах мы становимся свидетелями долоховского бесстрашия, затем видим, как нежно относится он к матери... Но его бесстрашие — бесцельно, долоховская нежность — исключение из его же собственных правил. А правилами становятся ненависть и презрение к людям.

Это в полной мере проявляется и в эпизоде с Пьером (став любовником Элен, Долохов провоцирует Безухова на дуэль), и в тот момент, когда Долохов помогает Анатолю Курагину готовить похищение Наташи. И особенно — в сцене карточной игры: Федор жестоко и бесчестно обыгрывает Николая Ростова, подлым образом вымещая на нем свою злобу на Соню, отказавшую Долохову.

Долоховский бунт против мира (и это тоже — «мир»!) прожигателей жизни оборачивается в конце концов тем, что он сам прожигает свою жизнь, пускает ее в распыл. И это особенно обидно сознавать рассказчику, который выделяет Долохова из общего ряда, как бы дает ему шанс вырваться за пределы страшного круга.

А в центре этого круга, этой воронки, которая засасывает человеческие души, — семейство Курагиных.

Главное «родовое» качество всего семейства — холодный эгоизм. Он присущ отцу, князю Василию, с его придворным самосознанием. Недаром впервые перед читателем князь появляется именно «в придворном, шитом мундире, в чулках, в башмаках, при звездах, с светлым выражением плоского лица». Сам князь Василий ничего не просчитывает, не планирует наперед, можно сказать, что за него действует инстинкт: и когда он пытается женить сына Анатоля на княжне Марье, и когда пытается лишить Пьера наследства, и когда, потерпев на этом пути невольное поражение, навязывает Пьеру свою дочь Элен.

Элен, чья «неизменяющаяся улыбка» подчеркивает однозначность, одномерность этой героини, не способна перемениться. Она словно застыла на годы в одном и том же состоянии: статичной мертвенно-скульптурной красоты. Курагина тоже ничего специально не планирует, тоже подчиняется почти животному инстинкту: приближая мужа и удаляя его, заводя любовников и намереваясь перейти в католичество, подготавливая почву для развода и затеявая сразу два романа, один из которых (любой) должен увенчаться браком.

Внешняя красота заменяет Элен внутреннее содержание. Эта характеристика распространяется и на ее брата, Анатоля Курагина. Рослый красавец с «прекрасными большими глазами», он не одарен умом (хотя и не так глуп, как его брат Ипполит), но «зато у него была и драгоценная для света способность спокойствия и ничем не изменяемая уверенность». Уверенность эта сродни инстинкту выгоды, владеющему душами князя Василия и Элен. И хотя личную выгоду Анатолю не преследует, но за удовольствиями охотится с той же неутолимой страстью — и с той же готовностью принести в жертву любого ближнего. Так он поступает с Наташей Ростовой, влюбляя ее в себя, готовясь увезти — и не думая о ее судьбе, о судьбе Андрея Болконского, за которого Наташа собирается замуж...

Собственно, Курагины играют в суетном, «мирском» измерении «мира» ту самую роль, какую в «военном» измерении играет Наполеон: они олицетворяют собой светское безразличие к добру и злу. По своей прихоти Курагины вовлекают окружающую жизнь в страшный водоворот. Это семейство похоже на омут. Приблизившись к нему на опасное расстояние, легко погибнуть — лишь чудо спасает и Пьера, и Наташу, и Андрея Болконского (который непременно вызвал бы Анатоля на дуэль, если бы не обстоятельства войны).

### Вожди

Первому, низшему разряду героев — прожигателей жизни — в толстовской эпопее соответствует последний, верхний разряд героев — *вождей*. Способ их изображения тот же самый: повествователь обращает внимание на одну-единственную черту характера, поведения или внешности персонажа. И при каждой встрече читателя с этим героем упорно, почти назойливо указывает на эту черту.

Прожигатели жизни принадлежат «миру» в худшем из его значений, от них ничего в истории не зависит, они вращаются в пустоте салона. Вожди неразрывно связаны с войной (опять же в дурном значении слова); они стоят во главе исторических коллизий, отделены от простых смертных непроницаемой пеленой собственного величия. Но если Курагины *действительно* вовлекают окружающую жизнь в мирской водоворот, то вожди народов лишь *думают*, что вовлекают человечество в историческую круговерть. На самом деле они лишь игрушки случая, орудия в незримых руках Провидения.

И здесь давайте на секунду остановимся, чтобы договориться об одном важном правиле. Причем раз и навсегда. В художественной литературе вам уже встречались и еще не раз будут встречаться образы реальных исторических деятелей. В эпопее Толстого это и Александр I, и Наполеон, и Барклай де Толли, и русские и французские генералы, и московский генерал-губернатор Ростопчин. Но мы не должны, не имеем права путать «настоящих» исторических деятелей с их условными образами, которые действуют в романах, повестях, поэмах. И государь император, и Наполеон, и Ростопчин, и особенно Барклай де Толли, и другие персонажи Толстого, выведенные в «Войне и мире», — это такие же *вымышленные* герои, как Пьер Безухов, как Наташа Ростова или Анатолий Курагин.

Внешняя канва их биографий может быть воспроизведена в литературном сочинении со скрупулезной, научной точностью — но внутреннее содержание «вложено» в них писателем, придумано в соответствии с той картиной жизни, которую он создает в своем произведении. Поэтому на реальных исторических деятелей они похожи немногим больше, чем Федор Долохов — на своего *прототипа*, кутилу и смельчака Р.И. Долохова, а Василий Денисов — на поэта-партизана Дениса Васильевича Давыдова.

Только усвоив это железное и неотменимое правило, мы сможем двигаться дальше.

Итак, обсуждая низший разряд героев «Войны и мира», мы пришли к выводу, что в нем есть своя «масса» (Анна Павловна Шерер или, например, Берг), свой центр (Курагины) и своя периферия (Долохов). По тому же самому принципу организован, устроен и высший разряд.

Главный из вождей, а значит, самый опасный, самый лживый из них, — Наполеон.

В толстовской эпопее есть *два* наполеоновских образа. Один живет в *легенде* о великом полководце, которую пересказывают друг другу разные персонажи и в которой он предстает то могущественным гением, то столь же могущественным злодеем. В эту легенду на разных этапах своего пути верят не только посетители салона Анны Павловны Шерер, но и Андрей Болконский и Пьер Безухов. Поначалу мы видим Наполеона их глазами, представляем его себе в свете их жизненного идеала.

И другой образ — это персонаж, действующий на страницах эпопеи и показанный глазами рассказчика и героев, которые внезапно сталкиваются с ним на полях сражений. Впервые Наполеон как действующее лицо «Войны и мира» появляется в главах, посвященных Аустерлицкому сражению; сначала его описывает повествователь, затем мы видим его с точки зрения князя Андрея.

Раненый Болконский, который совсем недавно боготворил вождя народов, замечает на лице Наполеона, склонившегося над ним, «сияние самодовольства и счастья». Только что переживший душевный переворот, он смотрит в глаза своему бывшему кумиру и думает «о ничтожности величия, о ничтожности жизни, которой никто не мог понять значения». И «так мелочен казался ему сам герой, с этим мелким тщеславием и радостью победы, в сравнении с тем высоким, справедливым и добрым небом, которое он видел и понял».

Повествователь же — и в аустерлицких главах, и в тильзитских, и в бородинских — неизменно подчеркивает обыденность и комическую ничтожность внешности человека, которого боготворит и ненавидит весь мир. «Потолстевшая, короткая» фигура, «с широкими, толстыми плечами и неволью выставленным вперед животом и грудью имела тот представительный, осанистый вид, который имеют в холе живущие сорокалетние люди».

В *романном* образе Наполеона нет и следа того могущества, какое заключено в *легендарном* его образе. Для Толстого имеет значение только одно: Наполеон, вообразивший себя двигателем истории, на самом деле жалок и особенно ничтожен. Безличный рок (или непознаваемая воля Провидения) сделали его орудием исторического процесса, а он вообразил себя творцом своих побед. Это к Наполеону относятся слова из историософского финала книги: «Для нас, с данною нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды».

Уменьшенная и ухудшенная копия Наполеона, пародия на него — это московский градоначальник Ростопчин. Он суетится, мельтешит, развешивает афишки, ссорится с Кутузовым, думая, что от его решений зависит судьба москвичей, судьба России. Но рассказчик сурово и неуклонно разъясняет читателю, что московские жители начали покидать столицу не потому, что кто-то их призывал делать это, а потому, что они подчинились угаданной ими воле Провидения. И пожар возник в Москве не потому, что так захотел Ростопчин (и тем более не вопреки его распоряжениям), а потому, что она *не могла не сгореть*: в брошенных деревянных домах, где поселились захватчики, неизбежно вспыхивает огонь, рано или поздно.

Ростопчин имеет такое же отношение к отъезду москвичей и московским пожарам, какое Наполеон имеет к победе на Аустерлицком поле или к бегству доблестного французского войска из России. Единственное, что по-настоящему в его власти (равно как во власти Наполеона), — это беречь вверенные ему жизни горожан и ополченцев или разбрасываться ими, из прихоти ли, со страху ли.

Ключевая сцена, в которой сконцентрировано отношение повествователя к вождям в целом и к образу Ростопчина в частности, — самосудная казнь купеческого сына Верещагина (том III, главы XXIV–XXV). В ней властитель раскрывается как жестокий и слабый человек, смертельно боящийся разгневанной толпы и от ужаса перед ней готовый пролить кровь без суда и следствия.

Рассказчик кажется предельно объективным, он не выказывает своего личного отношения к поступкам градоначальника, не комментирует их. Но при этом он последо-

вательно противопоставляет «металлически-звонкое» равнодушие вождя — неповторимости отдельной человеческой жизни. Верещагин описан очень подробно, с явным состраданием («бренча кандалами... нажимавший воротник тулупчика... покорным жестом»). Но ведь Ростопчин на свою будущую жертву *не смотрит* — рассказчик специально несколько раз, с нажимом, повторяет: «Ростопчин не смотрел на него».

Даже разъяренная, мрачная толпа во дворе ростопчинского дома не хочет бросаться на Верещагина, обвиненного в измене. Ростопчин вынужден несколько раз повторить, натравливая ее на купеческого сына: «— Бей его!.. Пускай погибнет изменник и не срамит имя русского! ...Руби! Я приказываю!» Но и после этого прямого призыва-приказания толпа «застонала и надвинулась, но опять остановилась». Она по-прежнему видит в Верещагине человека и не решается броситься на него: «Высокий малый, с окаменелым выражением лица и с остановившеюся поднятою рукой, стоял перед Верещагиным». Лишь после того, как, повинуясь приказу офицера, солдат «с исказившимся злобой лицом ударил Верещагина тупым палашом по голове» и купеческий сын в лисьем тулупчике «коротко и удивленно» вскрикнул, — «натянута до высшей степени преграда человеческого чувства, которая держала еще толпу, прорвалась мгновенно». Вожди относятся к людям не как к живым существам, а как к инструментам своей власти. И потому они хуже толпы, страшнее ее.

Образы Наполеона и Ростопчина стоят на противоположных полюсах этой группы героев «Войны и мира». А основную массу вождей образуют здесь разного рода генералы, начальники всех мастей. Все они, как один, не понимают неисповедимых законов истории, думают, что исход сражения зависит лишь от них, от их военных дарований или политических способностей. Не важно, какой армии они при этом служат — французской, австрийской или русской. А олицетворением всей этой массы генералитета становится в эпосе Барклай де Толли, сухой «немец» на русской службе. Он ничего не смыслит в народном духе и вместе с другими «немцами» верит в схему правильной диспозиции.

Реальный русский полководец Барклай де Толли, в отличие от художественного образа, созданного Толстым, не был «немцем» (он происходил из шотландского, причем давным-давно обрусевшего рода). И в своей деятельности он никогда не полагался на схему. Но тут как раз и пролегает черта между историческим деятелем и его *образом*, который создает литература. В толстовской картине мира «немцы» — это не реальные представители реального народа, а символ *чужеродности* и холодного рационализма, который лишь мешает понять естественный ход вещей. Поэтому Барклай де Толли как *романный герой* превращается в сухого «немца», каким он не был в действительности.

А на самом краю этой группы героев, на границе, отделяющей ложных *вождей* от *мудрецов* (о них поговорим чуть ниже), стоит образ русского царя Александра I. Он настолько выделен из общего ряда, что поначалу даже кажется, что образ его лишен скучной однозначности, что он сложен и многосоставен. Более того, образ Александра I неизменно подается в ореоле восхищения.

Но давайте зададим себе вопрос: *что* это восхищение — повествователя или героев? И тогда все сразу встанет на свои места.

Вот мы впервые видим Александра во время смотра австрийских и русских войск (том I, часть третья, глава VIII). Сначала его *нейтрально* описывает рассказчик: «Красивый, молодой император Александр... своим приятным лицом и звучным негромким голосом привлекал всю силу внимания». А затем мы начинаем смотреть на царя глазами *влюбленного* в него Николая Ростова: «Николай ясно, до всех подробностей, рассмотрел прекрасное, молодое и счастливое лицо императора, он испытал чувство нежности и восторга, подобного которому он еще не испытывал. Все — всякая черта, всякое движение — казалось ему прелестно в государе». Рассказчик обнаруживает в Александре обычные черты: красивые, приятные. А Николай Ростов обнаруживает в них совсем иное качество, *превосходную* степень: они кажутся ему прекрасными, «прелестными».

Но вот главка XV той же части, здесь на Александра I поочередно смотрят повествователь и князь Андрей, отнюдь в государя не влюбленный. На сей раз нет такого внутреннего разрыва в эмоциональных оценках. Государь встречается с Кутузовым, которого явно недолюбливает (а о том, как высоко ценит Кутузова повествователь, мы еще не знаем).

Казалось бы, рассказчик опять объективен и нейтрален:

«Неприятное впечатление, только как остатки тумана на ясном небе, пробежало по молодому и счастливому лицу императора и исчезло... то же обворожительное соединение величавости и кротости было в его прекрасных серых глазах, и на тонких губах та же возможность разно-образных выражений и преобладающее выражение благодушной, невинной молодости».

Опять «молодое и счастливое лицо», опять обворожительность облика... И все же обратите внимание: рассказчик приоткрывает завесу над своим собственным отношением ко всем этим качествам царя. Он прямо говорит: «на тонких губах» была «возможность разно-образных выражений». То есть Александр I всегда носит маски, за которыми прячется его настоящее лицо.

Что же это за лицо? Оно противоречиво. В нем есть и доброта, искренность — и фальшивость, ложь. Но в том и дело, что Александр противостоит Наполеону; принижать его образ Толстой не хочет, а возвеличивать — не может. Поэтому он прибегает к единственно возможному способу: показывает царя *прежде всего* глазами героев, как правило, преданных ему и поклоняющихся его гению. Это они, ослепленные своей любовью и преданностью, обращают внимание лишь на лучшие проявления разного лица Александра; это они признают в нем настоящего вождя.

В главке XVIII царя опять видит Ростов: «Государь был бледен, щеки его ввалились и глаза ввалились; но тем больше прелести, кротости было в его чертах». Это типично ростовский взгляд — взгляд честного, но поверхностного офицера, влюбленного в своего государя. Однако теперь Николай Ростов встречает царя вдали от вельмож, от тысяч глаз, устремленных на него; перед ним — простой страдающий смертный, тяжело переживающий поражение войска: «Толь что-то долго и с жаром говорил государю», и тот, «видимо заплакав, закрыл глаза рукой и пожал руку Толю»... Затем мы увидим царя глазами услужливо-горделивого Друбецкого (том III, часть первая, глава III), восторженного Пети Ростова (глава XX, те же часть и том), Пьера — в тот момент, когда он захвачен общим воодушевлением во время московской встречи государя с депутациями дворянства и купечества (главка XXIII)...

Повествователь же со своим отношением до поры до времени остается в глухой тени. Он лишь сквозь зубы произносит в начале третьего тома: «Царь — есть раб истории», — но от прямых оценок личности Александра I воздерживается вплоть до конца четвертого тома, когда царь непосредственно сталкивается с Кутузовым (главки X и XI, часть четвертая). Лишь здесь, да и то ненадолго, он выказывает свое сдержанное неодобрение. Ведь речь идет об отставке Кутузова, только что одержавшего вместе со всем русским народом победу над Наполеоном!

А итог «александровской» линии сюжета будет подведен лишь в Эпilogue, где повествователь изо всех сил постарается сохранить справедливость в отношении к царю, приблизит его образ к образу Кутузова: последний был необходим для движения народов с запада на восток, а первый — для возвратного движения народов с востока на запад.

### Обычные люди

И прожигателям жизни, и вождям в романе противопоставлены обычные люди во главе с правдолюбивцей, московской барыней Марьей Дмитриевной Ахросимовой. В их мире она играет ту же роль, какую в мирке Курагиных и Билибиных играет петербургская дама Анна Павловна Шерер. Они не поднялись над общим уровнем своего времени, своей эпохи, не познали правду народной жизни, но инстинктивно живут в условном согласии

с ней. Хотя и поступают подчас неверно, и человеческие слабости им присущи в полной мере.

Это несовпадение, эта разница потенциалов, сочетание в одной личности разных качеств, хороших и не очень, выгодно отличает обычных людей и от прожигателей жизни, и от вождей. Герои, отнесенные к этому разряду, как правило, люди неглубокие, и все же портреты их написаны разными красками, заведомо лишены однозначности, однотипности.

Таково в целом хлебосольное московское семейство Ростовых, зеркально противоположное петербургскому клану Курагиных.

Старый граф Илья Андреич, отец Наташи, Николая, Пети, Веры, — человек слабохарактерный, позволяет управляющим грабить себя, страдает при мысли, что разоряет детей, но ничего поделать с этим не может. Отъезд в деревню на два года, попытка перебраться в Петербург и получить место мало что меняют в общем положении вещей.

Граф не слишком умен, но при том он в полной мере наделен Богом сердечными дарованиями — гостеприимством, радушием, любовью к семье и детям. Две сцены характеризуют его с этой стороны — и обе пронизаны лиризмом, упоением восторга: описание обеда в ростовском доме в честь Багратиона и описание псовой охоты. И еще одна сцена необычайно важна для понимания образа старого графа: отъезд из горячей Москвы. Именно он первым отдает безрассудное (с точки зрения здравого смысла) распоряжение пустить на подводы раненых; сняв с подвод нажитое добро ради русских офицеров и солдат, Ростовы наносят последний, непоправимый удар по собственному состоянию... Зато не только спасают несколько жизней, но и неожиданно для самих себя дают Наташе шанс примириться с Андреем.

Жена Ильи Андреича, графиня Ростова, тоже не отличается особым умом — тем абстрактным ученым умом, к которому повествователь относится с явным недоверием. Она безнадежно отстала от современной жизни; а когда семейство окончательно разоряется, графиня даже не в состоянии понять, почему они должны отказаться от собственного экипажа и не могут послать карету за кем-нибудь из ее подруг. Более того, мы видим несправедливость, подчас жестокость графини по отношению к Соне, совершенно неповинной в том, что она бесприданница.

И все-таки у нее тоже есть особый дар человечности, который отделяет ее от толпы прожигателей жизни, приближает к жизненной правде. Это дар любви к собственным детям; любви инстинктивно-мудрой, глубокой и самоотверженной. Решения, какие она принимает в отношении детей, продиктованы не просто стремлением к выгоде и спасению семьи от разорения (хотя и этим тоже); они направлены на то, чтобы обустроить жизнь самих детей наилучшим образом. И когда графиня узнает о гибели на войне любимого младшего сына, жизнь ее, по существу, завершается; едва избежав помешательства, она мгновенно стареет и теряет деятельный интерес к происходящему вокруг.

Все лучшие ростовские качества передались детям — всем, кроме сухой, расчетливой и потому нелюбимой Веры. Выйдя за Берга, она закономерно переместилась из разряда «обычных людей» в число «прожигателей жизни». А также — кроме воспитанницы Ростовых Сони, которая, несмотря на всю свою доброту и жертвенность, оказывается «пустоцветом» и постепенно, вслед за Верой, скатывается из округлого мира *обычных людей* в плоскость *прожигателей жизни*.

Особенно трогателен младший, Петя, который полностью впитал атмосферу ростовского дома. Подобно отцу и матери, он не слишком умен, зато предельно искренен и душевен; эта душевность особенным образом выражается в его музыкальности. Петя мгновенно отдается сердечному порыву; поэтому именно с его точки зрения мы смотрим из московской патриотической толпы на государя Александра I — и разделяем неподдельный юношеский восторг. Хотя и чувствуем: рассказчик относится к императору не столь однозначно, как юный персонаж. Смерть Пети от вражеской пули — один из самых пронзительных и самых запоминающихся эпизодов толстовской эпопеи.

Но как есть свой центр у прожигателей жизни, у вождей, так есть он и у обычных людей, населяющих страницы «Войны и мира». Этот центр — Николай Ростов и Марья Болконская, чьи жизненные линии, разделенные на протяжении трех томов, в конце концов все равно пересекаются, подчиняясь неписаному закону сродства.

«Невысокий курчавый молодой человек с открытым выражением лица», он отличается «стремительностью и восторженностью». Николай, как водится, неглубок («у него был тот здравый смысл посредственности, который подсказывал ему, что было должно», — прямо говорит повествователь). Но зато весьма эмоционален, порывист, сердечен, а потому и музыкален, как все Ростовы.

Один из ключевых эпизодов сюжетной линии Николая Ростова — переправа через Энс, а затем ранение в руку во время Шенграбенского сражения. Здесь герой впервые сталкивается с неразрешимым противоречием в своей душе; он, считавший себя бесстрашным патриотом, вдруг обнаруживает, что боится смерти и что нелепа сама мысль о гибели — его, которого «так любят все». Это переживание не только не снижает образ героя, наоборот: именно в тот момент и происходит его духовное взросление.

И все же недаром Николаю так нравится в армии и так неуютно в обычной жизни. Полк — это особый мир (еще один *мир* среди *войны*), в котором все устроено логично, просто, однозначно. Есть подчиненные, есть командир, и есть командир командиров — Государь Император, которого так естественно и так приятно обожать. А жизнь штатских вся состоит из бесконечных хитросплетений, из человеческих симпатий и антипатий, столкновения частных интересов и общих целей сословия. Приезжая домой в отпуск, Ростов то запутывается в своих отношениях с Соней, то вдрызг проигрывается Долохову, чем ставит семью на грань денежной катастрофы, и фактически бежит из обычной жизни в полк, как монах в свой монастырь. (Того, что и в армии действуют те же «мирские» порядки, он словно не замечает; когда же в полку ему приходится решать сложные моральные проблемы, — например, с офицером Теляниным, укравшим кошелек, — Ростов полностью теряется.)

Как всякий герой, претендующий в романном пространстве на самостоятельную линию и активное участие в развитии основной интриги, Николай наделен любовным сюжетом. Он добрый малый, честный человек, а потому, дав юношеское обещание жениться на бесприданнице Соне, считает себя связанным до конца жизни. И никакие уговоры матери, никакие намеки близких на необходимость поиска богатой невесты его поколебать не могут. При том, что чувство его к Соне проходит разные стадии, то полностью угасая, то возвращаясь вновь, то опять исчезая.

Поэтому самый драматический момент в судьбе Николая наступает после встречи в Богучарове. Здесь, во время трагических событий лета 1812 года, он случайно встречается с княжной Марьей Болконской, одной из самых богатых невест в России, на которой его мечтали бы женить. Ростов бескорыстно помогает Болконским выбраться из Богучарова, и оба они, Николай и Марья, внезапно чувствуют взаимное притяжение. Но то, что в среде прожигателей жизни (да и большинства «обычных людей» тоже) считается нормой, для них оказывается препятствием, почти непреодолимым: она богата, он беден.

Лишь отказ Сони от слова, данного ей Ростовым, да сила естественного чувства оказываются способны превозмочь эту преграду; поженившись, Ростов и княжна Марья живут душа в душу, как потом будут жить Кити и Левин в «Анне Карениной». Однако в том и различие между честной посредственностью и порывом правдоискательства, что первая не знает развития, не признает сомнений. В первой части эпилога между Николаем Ростовым, с одной стороны, Пьером Безуховым и Николенькой Болконским — с другой, назревает незримый конфликт, линия которого тянется вдаль, за пределы сюжетного действия.

Пьер ценой новых нравственных мучений, новых ошибок и новых исканий втягивается в очередной поворот большой истории: он становится членом ранних предекабристских организаций. Николенька полностью на его стороне; нетрудно подсчитать,

что к моменту восстания на Сенатской площади он будет молодым человеком, скорее всего офицером, и при таком обостренном нравственном чувстве окажется на стороне восставших. А искренний, добропорядочный, недалекий Николай, раз навсегда остановившийся в развитии, заранее знает, что в случае чего будет стрелять в противников законного правителя, его возлюбленного государя...

## Правдоискатели

Это самый важный из разрядов; без героев-правдоискателей никакой эпопеи «Война и мир» вообще не было бы. Только два персонажа, два близких друга, Андрей Болконский и Пьер Безухов, вправе претендовать на это особое звание. Их тоже нельзя назвать безусловно положительными; для создания их образов повествователь использует самые разные краски, но именно благодаря *неоднозначности* они кажутся особенно объемными и яркими.

Оба они, князь Андрей и граф Пьер, богаты (Болконский — изначально, незаконно-рожденный Безухов — после внезапной смерти отца); умны, хотя и по-разному. Ум Болконского холодный и острый; ум Безухова наивный, зато органичный. Как многие молодые люди 1800-х годов, они в восторге от Наполеона; горделивая мечта об особой роли в мировой истории, значит, убежденность в том, что именно *личность* управляет ходом вещей, в равной мере присуща и Болконскому, и Безухову. Из этой общей точки повествователь и прочерчивает две очень разные сюжетные линии, которые поначалу расходятся очень далеко, а потом вновь соединяются, пересекаясь в пространстве истины.

Но здесь-то как раз и обнаруживается, что *правдоискателями* они становятся вопреки своей воле. Ни тот, ни другой правду искать не собираются, к нравственному совершенствованию не стремятся и поначалу уверены, что правда явлена в образе Наполеона. К напряженному поиску истины их подталкивают внешние обстоятельства, а быть может, и само Провидение. Просто душевные качества Андрея и Пьера таковы, что каждый из них способен ответить на вызов судьбы, отозваться на ее немой вопрос; только потому они в конечном счете и поднимаются над общим уровнем.

## Князь Андрей

Болконский в начале книги несчастлив; он не любит свою милую, но пустую жену; равнодушно относится к будущему ребенку, да и после его рождения не проявляет особых отцовских чувств. Семейный «инстинкт» так же чужд ему, как «ин-стинкт» светский; он не может попасть в разряд обычных людей по тем же причинам, по каким не может оказаться в ряду прожигателей жизни. Зато прорваться в число избранных «вождей» он не просто мог бы, но и очень бы хотел. Наполеон, повторим еще и еще раз, для него жизненный пример и ориентир.

Узнав от Билибина, что русская армия (дело происходит в 1805 году) попала в безнадежное положение, князь Андрей почти рад трагическому известию. «...Ему пришло в голову, что ему-то именно предназначено вывести русскую армию из этого положения, что вот он, тот Тулон, который выведет его из рядов неизвестных офицеров и откроет ему первый путь к славе!» (Том I, часть вторая, глава XII.)

Правда открывается князю Андрею *сама*, без всяких усилий с его стороны; он не постепенно приходит к выводу о ничтожности всех самовлюбленных героев перед лицом вечности — этот вывод *является* ему сразу и во всей полноте.

Казалось бы, сюжетная линия Болконского исчерпана уже в конце первого тома и автору ничего не остается, как объявить героя погибшим. И тут вопреки обыденной логике начинается самое важное — *правдоискательство*. Приняв истину сразу и во всей полноте, князь Андрей ее неожиданно утрачивает и начинает мучительный, долгий поиск, боковой дорогой возвращаясь к тому чувству, которое однажды посетило его на поле Аустерлица.

Приехав домой, где все считали его погибшим, Андрей узнает о рождении сына и о смерти жены: маленькая княгиня с короткой верхней губкой исчезает с его жизненного горизонта в тот самый момент, когда он готов наконец-то открыть ей свое сердце! Это известие потрясает героя и пробуждает в нем чувство вины перед умершей женой; бросив военную службу (вместе с тщетной мечтой о личном величии), Болконский поселяется в Богучарове, занимается хозяйством, читает, воспитывает сына.

Казалось бы, он предвдвряет путь, по которому в конце четвертого тома пойдет Николай Ростов вместе с сестрой Андрея княжной Марьей. Сравнив описания хозяйственных забот Болконского в Богучарове и Ростова в Лысых Горах, вы убедитесь в неслучайном сходстве, обнаружите очередную сюжетную параллель. Но в том и различие между «обычными» героями «Войны и мира» и правдоискателями, что первые останавливаются там, где последние продолжают неостановимое движение.

Болконский, узнавший истину вечного неба, думает, что достаточно отказаться от личной гордыни, чтобы обрести душевный покой. Но на самом деле деревенская жизнь не может вместить его нерастраченную энергию. А истина, полученная как бы в подарок, не выстраданная лично, не обретенная в результате долгих поисков, начинает ускользать от него. Андрей в деревне томится, душа его словно бы усыхает. Пьер, приехавший в Богучарово, поражен страшной переменой, происшедшей в друге. Лишь на миг в князе просыпается счастливое чувство причастности к истине — когда впервые после ранения он обращает внимание на вечное небо. А затем пелена безнадежности опять застилает его жизненный горизонт.

Что же случилось? Почему автор «обрекает» своего героя на необъяснимые мучения? Прежде всего потому, что герой должен самостоятельно «дозреть» до той истины, которая открылась ему по воле Провидения. Князю Андрею предстоит сложная работа, ему придется пройти через многочисленные испытания, прежде чем он вернет себе ощущение незыблемой правды. И с этой минуты сюжетная линия князя Андрея уподобляется спирали: она идет на новый виток, на более сложном уровне повторяя предыдущий этап его судьбы. Ему суждено опять полюбить, опять предаться честолюбивым помыслам, опять разочароваться и в любви, и в помыслах. И, наконец, заново прийти к истине.

Третья часть второго тома открывается символическим описанием поездки князя Андрея в рязанские имения. Наступает весна; при въезде в лес он замечает старый дуб на краю дороги.

«Вероятно, в десять раз старше берез, составлявших лес, он был в десять раз толще и в два раза выше каждой березы. Это был огромный, в два обхвата дуб, с обломанными, давно видно, суками и с обломанной корой, заросшей старыми болячками. С огромными своими неуклюже, несимметрично растопыренными корявыми руками и пальцами, он старым, сердитым и презрительным уродом стоял между улыбающимися березами. Только он один не хотел подчиняться обаянию весны и не хотел видеть ни весны, ни солнца».

Понятно, что в образе этого дуба *олицетворен* сам князь Андрей, душа которого не отзывается на вечную радость обновляющейся жизни, омертвела и погасла. Но по делам рязанских имений Болконский должен встретиться с Ильей Андреичем Ростовым — и, заночевав в доме Ростовых, князь вновь замечает светлое, почти беззвездное весеннее небо. А затем случайно слышит взволнованный разговор Сони и Наташи (том II, часть третья, главка II).

В сердце Андрея подспудно просыпается чувство любви (хотя сам герой этого пока не понимает). Как персонаж народной сказки, он словно бы сбрызнут живой водой — и на возвратном пути, уже в начале июня, князь снова видит дуб, *олицетворяющий* его самого, и вспоминает об Аустерлицком небе.

Вернувшись в Петербург, Болконский с новой силой включается в общественную деятельность; он верит, что им теперь движет не личное тщеславие, не гордыня, не «наполеонизм», а бескорыстное желание служить людям, служить Отечеству. Его новым героем, кумиром становится молодой энергичный реформатор Сперанский. За Сперан-

ским, мечтающим преобразовать Россию, Болконский готов следовать точно так же, как прежде готов был во всем подражать Наполеону, который желал бросить всю Вселенную к своим ногам.

Но Толстой строит сюжет таким образом, чтобы читатель с самого начала почувствовал нечто не совсем ладное; Андрей видит в Сперанском героя, а повествователь — очередного *вождя*.

Суждение о «ничтожном семинаристе», который держит в своих руках судьбу России, конечно же, выражает позицию очарованного Болконского, который сам не замечает, как переносит на Сперанского черты Наполеона. А насмешливое уточнение — «как думал Болконский» — исходит от повествователя. «Презрительное спокойствие» Сперанского замечает князь Андрей, а высокомерие «вождя» («с неизмеримой высоты...») — рассказчик.

Иными словами, князь Андрей на новом витке своей биографии повторяет ошибку юности; он опять ослеплен ложным примером чужой гордыни, в котором находит себе пищу его собственная гордость. Но тут в жизни Болконского происходит знаменательная встреча — он знакомится с той самой Наташей Ростовой, чей голос лунной ночью в рязанском имении вернул его к жизни. Влюбленность неизбежна; сватовство предрешено. Но поскольку суровый отец, старик Болконский, согласия на скорый брак не дает, Андрей вынужден уехать за границу и прекратить сотрудничество со Сперанским, которое могло бы соблазнить его, увлечь на прежний путь. А драматический разрыв с невестой после ее неудавшегося бегства с Курагиным вовсе выталкивает князя Андрея, как ему кажется, на обочину исторического процесса, на окраину империи. Он вновь под началом Кутузова.

Но на самом деле Бог продолжает вести Болконского особым, Ему одному ведомым путем. Пройдя соблазн примером Наполеона, счастливо избежав соблазна примером Сперанского, повторно потеряв надежду на семейное счастье, князь Андрей *в третий* раз повторяет «рисунок» своей судьбы. Потому что, попав под начало Кутузова, он незаметно заряжается тихой энергией старого мудрого полководца, как прежде заряжался бурной энергией Наполеона и холодной энергией Сперанского.

Толстой не случайно использует фольклорный принцип *троекратного испытания героя*: ведь в отличие от Наполеона и Сперанского Кутузов поистине близок к народу, составляет с ним одно целое. До сих пор Болконский сознавал, что поклоняется Наполеону, догадывался, что втайне подражает Сперанскому. А о том, что он во всем следует примеру Кутузова, герой даже не подозревает. Духовная работа самовоспитания протекает в нем скрыто, подспудно.

Более того, Болконский уверен, что решение покинуть штаб Кутузова и пойти на фронт, ринуться в самую гущу сражений приходит к нему спонтанно, само собой. На самом же деле он перенимает от великого полководца мудрый взгляд на сугубо *народный* характер войны, который несовместим с придворными интригами и гордыней «вождей». Если героическое стремление подхватить полковое знамя на поле Аустерлица было «Тулоном» князя Андрея, то жертвенное решение об участии в битвах Отечественной войны — это, если угодно, его «Бородино», сопоставимое на малом уровне отдельной человеческой жизни с великим Бородинским сражением, морально выигранным Кутузовым.

Именно накануне Бородинского сражения Андрей встречается с Пьером; между ними происходит *третий* (опять фольклорное число!) значимый разговор. Первый состоялся в Петербурге (том I, часть первая, глава VI) — во время него Андрей впервые сбросил маску презрительно-светского человека и откровенно сказал другу о том, что подражает Наполеону. Во время второго (том II, часть вторая, глава XI), состоявшегося в Богучарове, Пьер увидел перед собой человека, скорбно сомневающегося в смысле жизни, в существовании Бога, внутренне помертвевшего, утратившего стимул к движе-

нию. Это свидание с другом стало для князя Андрея «эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь».

И вот третья беседа (том III, часть вторая, главка XXV). Преодолев невольное отчуждение, накануне того дня, когда, возможно, оба они погибнут, друзья вновь открыто обсуждают самые тонкие, самые важные темы. Они не философствуют — для философствований нет ни времени, ни сил; но каждое их слово, даже очень несправедливое (как мнение Андрея о пленных), взвешено на особых весах. А финальный пассаж Болконского звучит как предчувствие скорой смерти:

«Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла... Ну, да не надолго! — прибавил он».

Ранение на поле Бородина композиционно повторяет сцену ранения Андрея на поле Аустерлица; и там, и здесь герою внезапно открывается истина. Истина эта — любовь, сострадание, вера в Бога. (Вот и еще одна сюжетная параллель.) Но в первом томе перед нами был персонаж, которому правда являлась *вопреки* всему; теперь мы видим Болконского, успевшего подготовиться к принятию истины ценой душевных мучений и метаний. Обратите внимание: последний, кого видит Андрей на Аустерлицком поле, — это ничтожный Наполеон, казавшийся ему великим; а последний, кого он видит на Бородинском поле — это враг его, Анатолий Курагин, также тяжело раненный... (Это еще одна сюжетная параллель, позволяющая показать, как изменился герой за время, прошедшее между тремя встречами.)

Впереди же у Андрея новое свидание с Наташей; последнее свидание. Причем и здесь «срабатывает» фольклорный принцип тоекратного повтора. Впервые Андрей слышит Наташу (не видя ее) в Отрадном. Затем влюбляется в нее во время первого Наташиного бала (том II, часть третья, главка XVII), объясняется с ней и делает предложение. И вот раненый Болконский в Москве, возле дома Ростовых, в тот самый момент, когда Наташа приказывает отдать подводы раненым. Смысл этой итоговой встречи — прощение и примирение; простив Наташу, примирившись с нею, Андрей окончательно постиг смысл *любви* и потому готов с земной жизнью расстаться... Смерть его изображена не как непоправимая трагедия, а как торжественно-печальный *итог* пройденного земного поприща.

Недаром именно здесь Толстой осторожно вводит в ткань своего повествования тему Евангелия.

Мы уже привыкли, что герои русской литературы второй половины XIX века часто берут в руки эту главную книгу христианства, рассказывающую о земной жизни, учении и воскресении Иисуса Христа; вспомните хотя бы роман Достоевского «Преступление и наказание». Однако Достоевский писал о своей современности, Толстой же обратился к событиям начала столетия, когда образованные люди из высшего общества обращались к Евангелию куда реже. По-церковнославянски они в большинстве своем читали плохо, к французской версии прибегали нечасто; лишь после Отечественной войны началась работа по переводу Евангелия на живой русский язык. Возглавил ее будущий митрополит Московский филарет (Дроздов); выход русского Евангелия в 1819 году повлиял на многих писателей, включая Пушкина и Вяземского.

Князю Андрею суждено умереть в 1812 году; тем не менее Толстой пошел на решительное нарушение хронологии, и в предсмертные размышления Болконского поместил цитаты именно из русского Евангелия: «Птицы небесные не сеют, не жнут, но Отец ваш питает их...» Почему? Да по той простой причине, что Толстой хочет показать: евангельская мудрость вошла в душу Андрея, она стала частью его собственных размышлений, он читает Евангелие, как объяснение своей собственной жизни и своей собственной смерти. Если бы писатель «заставил» героя цитировать Евангелие по-французски или даже по-церковнославянски, это сразу бы отделило внутренний мир Болконского от еван-

гельского мира. (Вообще в романе герои тем чаще говорят по-французски, чем дальше они от общенародной истины; Наташа Ростова вообще произносит по-французски только одну реплику на протяжении четырех томов!) А цель Толстого прямо противоположна: он стремится навсегда связать образ Андрея, нашедшего истину, с темой Евангелия.

### **Пьер Безухов**

Если сюжетная линия князя Андрея спиралевидна и каждый последующий этап его жизни на новом витке повторяет этап предыдущий, то сюжетная линия Пьера — *вплоть до Эпилога* — похожа на сужающийся круг с фигурой крестьянина Платона Каратаева в центре.

Круг этот в начале эпопеи безразмерно широк, почти как сам Пьер — «массивный, толстый молодой человек с стриженной головой, в очках». Подобно князю Андрею, Безухов не ощущает себя *правдоискателем*; он тоже считает Наполеона великим человеком и довольствуется распространенным представлением о том, что историей управляют великие люди, герои.

Мы знакомимся с Пьером в тот самый момент, когда он от избытка жизненной силы принимает участие в кутежах и почти разбоях (история с квартальным). Жизненная сила — его преимущество перед мертвенным светом (Андрей говорит, что Пьер — единственный «живой человек»). И это же — его главная беда, поскольку Безухов не знает, к чему приложить свою богатырскую силу, она бесцельна, есть в ней что-то ноздревское. Особые душевные и умственные запросы присущи Пьеру изначально (именно поэтому он выбирает себе в друзья Андрея), но они расплывлены, не облекаются в ясную и четкую форму.

Пьера отличает энергия, чувственность, доходящая до страстности, крайняя бесхитрость и близорукость (в прямом и переносном смысле); все это обрекает Пьера на необдуманные шаги. Как только Безухов становится наследником громадного состояния, *прожигатели жизни* немедленно опутывают его своими сетями, князь Василий женит Пьера на Элен. Разумеется, семейная жизнь не задается; принять правила, по которым живут великосветские «прожигатели», Пьер не может. И вот, разъехавшись с Элен, он впервые осознанно начинает искать ответ на мучающие его вопросы о смысле жизни, о предназначении человека.

«Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» — спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов, кроме одного, не логического ответа, вовсе не на эти вопросы. Ответ этот был: «Умрешь — все кончится. Умрешь — и все узнаешь, или перестанешь спрашивать». Но и умереть было страшно». (Том II, часть вторая, глава I.)

И тут на его жизненном пути встречается старый масон-наставник Осип Алексеевич. (Масонами называли членов религиозно-политических организаций, «орденов», «лож», которые ставили перед собой цель нравственного самосовершенствования и намеревались преобразовать на этой основе общество и государство.) Метафорой жизненного пути служит в эпопее дорога, по которой путешествует Пьер; Осип Алексеевич сам подходит к Безухову на почтовой станции в Торжке и заводит с ним беседу о таинственном предназначении человека. Из жанровой тени семейно-бытового романа мы немедленно перемещаемся в пространство романа воспитания; Толстой едва заметно стилизует «масонские» главы под романную прозу конца XVIII — начала XIX века. Так, в сцене знакомства Пьера с Осипом Алексеевичем многое заставляет вспомнить о «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева.

В масонских разговорах, беседах, чтении и размышлениях Пьеру приоткрывается та же истина, что явилась на поле Аустерлица князю Андрею (который, возможно, также в какой-то момент прошел через «масонский искус»; в разговоре с Пьером Болконский насмешливо упоминает о перчатках, которые масоны получают перед женитьбой для своей избранницы). Смысл жизни не в героическом подвиге, не в том, чтобы стать

вождем, подобно Наполеону, а в том, чтобы служить людям, чувствовать себя причастным вечности...

Но истина именно *приоткрывается*, она звучит глухо, как дальний отголосок. И постепенно все болезненнее Безухов ощущает лживость большинства масонов, несоответствие их мелочной светской жизни с провозглашенными общечеловеческими идеалами. Да, Осип Алексеевич навсегда остается для него нравственным авторитетом, но само масонство в конце концов перестает отвечать духовным запросам Пьера. Тем более что примирение с Элен, на которое он пошел под масонским влиянием, ни к чему хорошему не приводит. А сделав шаг на социальном поприще в заданном масонами направлении, затеяв реформу в своих имениях, Пьер терпит неизбежное поражение: его непрактичность, доверчивость и бессистемность обрекают земельный эксперимент на провал.

Разочарованный Безухов сначала превращается в добродушную тень своей хищной жены; кажется, что омут прожигателей жизни вот-вот сомкнется над ним. Затем он опять начинает пить, кутить, возвращается к холостым привычкам молодости и в конце концов перебирается из Петербурга в Москву. В русской литературе XIX века Петербург ассоциировался с европейским центром чиновной, политической, культурной жизни России; Москва — с деревенским, традиционно русским местообитанием отставных вельмож и барственных бездельников. Превращение петербуржца Пьера в москвича равнозначно его отказу от каких бы то ни было жизненных устремлений.

И тут надвигаются трагические и очищающие Россию события Отечественной войны 1812 года. Для Безухова они имеют совершенно особое, личное значение. Ведь он давно влюблен в Наташу Ростову, надежды на союз с которой дважды перечеркнуты его женитьбой на Элен и Наташиным обещанием князю Андрею. Лишь после истории с Курагиным, в преодолении последствий которой Пьер сыграл огромную роль, он фактически признается Наташе в любви (том II, часть пятая, глава XXII).

Не случайно сразу после сцены объяснения с Наташей Толстой глазами Пьера показывает знаменитую комету 1811 года, предвещающую начало войны: «Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе». Тема общенародного испытания и тема личного спасения сливаются в этом эпизоде воедино.

Шаг за шагом упрямый автор ведет своего любимого героя к постижению двух неразрывно связанных «правд»: правды искренней семейной жизни и правды общенародного единения. Из любопытства Пьер отправляется на поле Бородина как раз накануне великого сражения; наблюдая, общаясь с солдатами, он готовит свой ум и свое сердце к восприятию мысли, которую выскажет ему Болконский во время их последнего бородинского разговора: истина там, где они, простые солдаты, обычные русские люди.

Взгляды, которые Безухов исповедовал в начале «Войны и мира», переворачиваются; прежде он видел в Наполеоне источник исторического движения, теперь он видит в нем источник надысторического зла, воплощение Антихриста. И готов пожертвовать собой ради спасения человечества. Читатель должен понять: духовный путь Пьера пройден лишь до середины; герой еще не «дорос» до точки зрения рассказчика, который убежден (и убеждает читателя), что дело вообще не в Наполеоне, что французский император — лишь игрушка в руках Провидения. Но переживания, выпавшие на долю Безухова во французском плену, а главное — знакомство с Платоном Каратаевым довершат ту работу, которая уже началась в нем.

Во время казни пленных (сцена, опровергающая жестокие доводы Андрея во время последнего бородинского разговора) Пьер сам сознает себя инструментом в чужих руках; его жизнь и его смерть от него на самом деле не зависят. А общение с простым крестьянином, «округлым» солдатом Апшеронского полка Платоном Каратаевым окончательно раскрывает перед ним перспективу новой жизненной философии. Назначение человека не в том, чтобы стать яркой личностью, отдельной от всех других личностей, а в том,

чтобы отразить в себе народную жизнь во всей ее полноте, стать частичкой мироздания. Только тогда можно ощутить себя поистине бессмертным:

«— Ха, ха, ха! – смеялся Пьер. И он проговорил вслух сам с собою: — Не пустил меня солдат. Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Ха, ха, ха!.. – смеялся он с выступившими на глаза слезами... Пьер взглянул в небо, в глубь уходящих, играющих звезд. «И все это мое, и все это во мне, и все это я!..» (Том IV, часть вторая, главка XIV.)

Недаром эти размышления Пьера звучат почти как народные стихи, в них подчеркнут, усилен внутренний, *нерегулярный* ритм:

Не пустил меня солдат.  
Поймали меня, заперли меня.  
В плену держат меня.  
Кого меня? Меня?

Истина звучит как народная песня, а небо, в которое устремляет свой взгляд Пьер, заставляет внимательного читателя вспомнить и финал третьего тома, вид кометы, и, главное, небо Аустерлица. Но различие между аустерлицкой сценой и переживанием, посетившим Пьера в плену, принципиально. Андрей, как мы уже знаем, в конце первого тома встречается лицом к лицу с истиной *вопреки* собственным намерениям. Ему лишь предстоит долгий кружной путь к ней. А Пьер впервые постигает ее *в итоге* мучительных исканий.

Но в эпопее Толстого нет ничего окончательного. Помните, мы сказали, что сюжетная линия Пьера лишь *кажется* кругообразной, что если заглянуть в Эпилог, картина несколько изменится? Теперь прочтите эпизод приезда Безухова из Петербурга и особенно сцену разговора в кабинете с Николаем Ростовым, Денисовым и Николенькой Болконским (главки XIV–XVI части первой Эпилога). Пьер, тот самый Пьер Безухов, который уже постиг полноту общенародной истины, который отрекся от личных амбиций, вновь заводит речь о необходимости исправить общественное неблагополучие, о необходимости противодействия ошибкам правительства. Нетрудно догадаться, что он стал членом ранних декабристских обществ и что на историческом горизонте России начала взбухать новая гроза.

Наташа своим женским чутьем угадывает вопрос, который явно хотел бы задать Пьеру сам рассказчик:

«— Ты знаешь, о чем я думаю? – сказала она, – о Платоне Каратаеве. Как он? Одобрил бы он тебя теперь?..

— Нет, не одобрил бы, – сказал Пьер, подумав. – Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всем благообразие, счастье, спокойствие, и я с гордостью бы показал ему нас».

Что же получается? Герой начал уклоняться от обретенной и выстраданной истины? И прав «средний», «обычный» человек Николай Ростов, который с неодобрением отзывается о планах Пьера и его новых товарищей? Значит, Николай теперь ближе к Платону Каратаеву, чем сам Пьер?

И да, и нет. *Да*, потому что Пьер, несомненно, отклоняется от «округлого», семейственного, общенародного мирного идеала, готов включиться в «войну». *Да*, потому что он уже прошел через соблазн стремления к общественному благу в свой масонский период, а через соблазн личными амбициями — в момент, когда «подсчитывал» число зверя в имени Наполеона и убеждал себя, что именно он, Пьер, предназначен избавить человечество от этого злодея. *Нет*, потому что вся эпопея «Война и мир» пронизана мыслью, которую Ростов постичь не в состоянии: мы не вольны в своих желаниях, в своем выборе, участвовать или не участвовать в исторических потрясениях.

Пьер куда ближе, чем Ростов, к этому нерву истории; среди прочего Каратаев научил его своим примером *покоряться* обстоятельствам, принимать их такими, какие

они есть. Вступая в тайное общество, Пьер удаляется от идеала и в известном смысле возвращается в своем развитии на несколько шагов назад, но не потому, что он *хочет* этого, а потому, что он *не может* уклониться от объективного хода вещей. И, может статься, частично утратив истину, он еще глубже познает ее в финале своего нового пути.

Потому эпопея и завершается глобальным историческим рассуждением, смысл которого сформулирован в его последней фразе: «необходимо отказаться от сознаваемой свободы и признать не ощущаемую нами зависимость».

## Мудрецы

Мы с вами сказали о прожигателях жизни, о вождях, об обычных людях, о правдоискателях. Но есть в «Войне и мире» еще один разряд героев, противоположный вождам. Это — *мудрецы*. То есть персонажи, которые постигли истину общенародной жизни и являют собою пример для других героев, ищущих правду. Таковы в первую очередь штабс-капитан Тушин, Платон Каратаев и Кутузов.

Штабс-капитан Тушин впервые появляется в сцене Шенграбенского сражения; мы видим его вначале глазами князя Андрея — и это не случайно. Если бы обстоятельства сложились иначе и Болконский был бы внутренне готов к этой встрече, она могла бы сыграть в его жизни ту же роль, какую в жизни Пьера сыграла встреча с Платоном Каратаевым. Однако, увы, Андрей пока ослеплен мечтой о собственном «Тулоне». Защитив Тушина (том I, часть вторая, глава XXI), когда тот виновато молчит перед Багратионом и не хочет *выдавать* начальника, князь Андрей не понимает, что за этим молчанием кроется не раболепие, а понимание скрытой этики народной жизни. Болконский пока не готов к встрече со «своим Каратаевым».

«Небольшой сутуловатый человек», командир артиллерийской батареи, Тушин с самого начала производит на читателя весьма благоприятное впечатление; внешняя неловкость лишь оттеняет его несомненный природный ум. Недаром, характеризуя Тушина, Толстой прибегает к своему излюбленному приему, обращает внимание на глаза героя, это *зеркало души*: «Молча и улыбаясь, Тушин, переступая с босой ноги на ногу, вопросительно глядел большими, умными и добрыми глазами...» (том I, часть вторая, глава XV).

Но для чего автор уделяет внимание столь незначительной фигуре, причем в сцене, которая непосредственно следует за главкой, посвященной самому Наполеону? Догадка приходит к читателю не сразу. Только когда он доходит до главки XX, образ штабс-капитана постепенно начинает разрастаться до символических масштабов.

«Маленький Тушин с закушенной набок трубочкой» вместе со своей батареей *забыт* и оставлен без прикрытия; он этого практически не замечает, потому что полностью поглощен *общим* делом, ощущает себя неотъемлемой частью всего народа. Накануне сражения этот маленький неловкий человек говорил о страхе перед смертью и полной неизвестности насчет вечной жизни; теперь он преображается у нас на глазах.

Рассказчик показывает этого *маленького* человека *крупным* планом: «...У него в голове установился свой фантастический мир, который составлял его наслаждение в эту минуту. Неприятельские пушки в его воображении были не пушки, а трубки, из которых редкими клубами выпускал дым невидимый курильщик». В эту секунду противостоят друг другу не русская и французская армии; друг другу противостоят маленький Наполеон, воображающий себя великим, и маленький Тушин, поднявшийся до истинного величия. Штабс-капитан не боится смерти, он боится лишь начальства, и немедленно робеет, когда на батарее появляется штабной полковник. Потом (главка XXI) Тушин сердечно помогает всем раненым (в их числе Николаю Ростову).

Во втором томе мы еще раз встретимся со штабс-капитаном Тушиным, потерявшим на войне руку.

И Тушин, и другой толстовский мудрец, Платон Каратаев, наделены одинаковыми физическими свойствами: они маленького роста, у них схожие характеры: они ласковы

и добродушны. Но Тушин ощущает себя неотъемлемой частью общей народной жизни лишь в самом разгаре *войны*, а в *мирных обстоятельствах* он простой, добрый, робкий и очень обычный человек. А Платон причастен этой жизни всегда, в любых обстоятельствах. И на *войне* и особенно в состоянии *мира*. Потому что он носит *мир* в своей душе.

Пьер встречается с Платоном в нелегкий момент своей жизни — в плену, когда судьба его висит на волоске и зависит от множества случайностей. Первое, что бросается ему в глаза (и странным образом успокаивает), — это *округлость* Каратаева, гармоническое сочетание внешнего и внутреннего облика. В Платоне все круглое — и движения, и быт, который он налаживает вокруг себя, и даже домовитый запах. Рассказчик с присущей ему настойчивостью повторяет слова «круглый», «округлый» так же часто, как в сцене на Аустерлицком поле он повторял слово «небо».

Андрей Болконский во время Шенграбенского сражения не был готов к встрече со «своим Каратаевым», штабс-капитаном Тушиным. А Пьер к моменту московских событий дозрел до того, чтобы научиться у Платона многому. И прежде всего истинному отношению к жизни. Потому-то Каратаев «остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого». Ведь еще на возвратном пути из Бородина в Москву Безухову приснился сон, во время которого он слышал голос:

«Война есть наитруднейшее подчинение свободы человека законам Бога, — говорил голос. — Простота есть покорность Богу, от него не уйдешь. И *они* просты. *Они* не говорят, но делают. Сказанное слово серебряное, а несказанное — золотое. Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все... Все соединить? — сказал себе Пьер. — Нет, не соединить. Нельзя соединять мысли, а *сопрягать* все эти мысли — вот что нужно! Да, *сопрягать надо, сопрягать надо!*» (Том III, часть третья, глава IX.)

Платон Каратаев и есть воплощение этого сна; в нем все именно *сопряжено*, он не страшится смерти, он мыслит пословицами, в которых обобщена вековая народная мудрость, — недаром и во сне Пьер слышит пословицу «Сказанное слово серебряное, а несказанное — золотое».

Можно ли назвать Платона Каратаева яркой личностью? Нет, ни в коем случае. Наоборот: он вообще *не личность*, потому что у него нет своих особых, отдельных от народа, духовных запросов, нет стремлений и желаний. Он для Толстого больше, чем личность; он — частица народной души. Каратаев не помнит собственных слов, сказанных минуту назад, поскольку он не мыслит в привычном значении этого слова. То есть не выстраивает свои рассуждения в логическую цепочку. Просто, как сказали бы современные люди, его ум подключен к общенародному сознанию, и суждения Платона *воспроизводят* надличную народную мудрость.

Нет у Каратаева и «специальной» любви к людям — он относится ко всем живым существам одинаково *любовно*. И к барину Пьеру, и к французскому солдату, который заказал Платону пошив рубахи, и к колченогой собачке, прибившейся к нему. Не будучи *личностью*, он не видит *личностей* и вокруг себя, каждый встречный для него — такая же частица единого мироздания, как и он сам. Смерть или разлука поэтому не имеют для него никакого значения; Каратаев не расстраивается, узнав, что человек, с которым он сблизился, вдруг исчез — ведь от этого ничего не меняется! Вечная жизнь народа продолжается, и во всяком новом встречном обнаружится ее неизменное присутствие.

Главный урок, который Безухов выносит из общения с Каратаевым, главное качество, которое он стремится у своего «учителя» перенять, — это *добровольная зависимость от вечной народной жизни*. Только она дает человеку настоящее чувство *свободы*. И когда Каратаев, заболев, начинает отставать от колонны пленных и его пристреливают, как собаку, — Пьер не слишком огорчается. Индивидуальная жизнь Каратаева кончилась, но вечная, общенародная, которой он причастен, — продолжается, и ей не будет конца. Потому-то Толстой завершает сюжетную линию Каратаева вторым сном Пьера, который привиделся пленному Безухову в деревне Шамшево:

И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию... он показал Пьеру глобус. 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 разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель...

— В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его... Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез» (том IV, часть третья, главка XV).

В метафоре жизни как «жидкого колеблющегося шара», составленного из отдельных капель, соединяются все символические образы «Войны и мира», о которых мы говорили выше: и веретена, и часового механизма, и муравейника; круговое движение, соединяющее все со всем — вот представление Толстого о народе, об истории, о семье. Встреча Платона Каратаева вплотную приближает Пьера к постижению этой истины.

От образа штабс-капитана Тушина мы поднялись, как на ступеньку вверх, к образу Платона Каратаева. Но и от Платона в пространстве эпопеи вверх ведет еще одна ступенька. Образ народного фельдмаршала Кутузова поставлен здесь на недостижимую высоту. Этот старый человек, седой, толстый, тяжело ступающий, с изуродованным раной лицом, возвышается и над капитаном Тушиным, и даже над Платоном Каратаевым. Истину *народности*, воспринятую ими инстинктивно, он постиг сознательно и возвел в принцип своей жизни и своей полководческой деятельности.

Главное для Кутузова (в отличие от всех вождей с Наполеоном во главе) — отклониться от *личного* горделивого решения, *угадать* верный ход событий и *не мешать* им развиваться по Божьей воле, по правде. Впервые мы встречаемся с ним в первом томе, в сцене смотра под Бренау. Перед нами рассеянный и хитрый старик, старый служака, которого отличает «аффектация почтительности». Мы сразу понимаем, что *маска* нерассуждающего служаки, которую Кутузов надевает, приближаясь к властвующим особам, прежде всего к царю — всего лишь один из многочисленных способов его самозащиты. Ведь он не может, не должен допустить реального вмешательства этих самодовольных особ в ход событий, а потому обязан ласково уклоняться от их воли, не противореча ей на словах. Так он будет *уклоняться* и от битвы с Наполеоном во время Отечественной войны.

Кутузов, каким он предстает в батальных сценах третьего и четвертого томов, не деятель, а *созерцатель*, он убежден, что для победы требуется не ум, не схема, а «что-то другое, независимое от ума и знания». И прежде всего — «нужно терпение и время». Того и другого у старого полководца в избытке; он наделен даром «спокойного созерцания хода событий» и главное свое предназначение видит в том, чтобы *не навредить*. То есть выслушать все доклады, все главные соображения: полезные (то есть согласные с естественным ходом вещей) поддержать, вредные отклонить.

А главная тайна, которую постиг Кутузов, каким он изображен в «Войне и мире», — это тайна поддержания *народного духа*, главной силы в борьбе с любым врагом Отечества.

Потому-то этот старый, немощный, сластолюбивый человек олицетворяет собою толстовское представление об идеальном политике, который постиг главную мудрость: личность не может повлиять на ход исторических событий и должна отречься от идеи свободы в пользу идеи необходимости. Эту мысль Толстой «поручает» высказать Болконскому: наблюдая за Кутузовым после назначения того главнокомандующим, князь Андрей размышляет: «У него не будет ничего своего... Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли, — это неизбежный ход событий... А главное... что он русский, несмотря на роман Жанлис и французские поговорки» (том III, часть вторая, главка XVI).

Без фигуры Кутузова Толстой не решил бы одну из главных художественных задач своей эпопеи: противопоставить «лживой форме европейского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история», «простую, скромную и потому истинно величественную фигуру» народного героя, которая никогда не уляжется в эту «лживую форму».

### ***Наташа Ростова***

Если перевести типологию героев эпопеи на традиционный язык литературоведческих терминов, то сама собой обнаружится внутренняя закономерность. Миру обыденности и миру лжи противостоят *драматические* и *эпические* характеры. *Драматические* характеры Пьера и Андрея полны внутренних противоречий, всегда находятся в движении и развитии; *эпические* характеры Каратаева и Кутузова поражают своей цельностью. Но есть в портретной галерее, созданной Толстым в «Войне и мире», характер, который не вписывается ни в один из перечисленных разрядов. Это *лирический* характер главной героини эпопеи, Наташи Ростовой.

Принадлежит ли она к прожигателям жизни? Об этом и помыслить невозможно. С ее-то искренностью, с ее обостренным ощущением справедливости! Относится ли она к «обычным людям», подобно своим родным, Ростовым? Во многом, да; и все-таки недаром и Пьер, и Андрей ищут ее любви, тянутся к ней, выделяют из общего ряда. При этом правдоискательницей ее никак не назовешь. Сколько бы мы ни перечитывали сцены, в которых действует Наташа, нигде не найдем и намека на поиски нравственного идеала, истины, правды. А в Эпilogue, после замужества, она теряет даже яркость темперамента, одухотворенность облика; детские пеленки заменяют ей то, что Пьеру и Андрею дают размышления об истине и о цели жизни.

Подобно остальным Ростовым, Наташа не наделена острым умом; когда в главке XVII части четвертой последнего тома, а затем в Эпilogue мы видим ее рядом с умной женщиной Марьей Болконской-Ростовой, это различие особенно резко бросается в глаза. Наташа, как подчеркивает рассказчик, попросту «не достаивала быть умной». Зато она наделена чем-то иным, что для Толстого важнее абстрактного ума, важнее даже правдоискательства: инстинктом познания жизни опытным путем. Именно это необъяснимое качество вплотную приближает образ Наташи к «мудрецам», прежде всего к Кутузову, при том, что во всем остальном она ближе к обычным людям. Ее попросту невозможно «приписать» к одному какому-то разряду: она не подчиняется никакой классификации, вырывается на пределы любого определения.

Наташа, «черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая», самая эмоциональная из всех персонажей эпопеи; потому она и самая музыкальная из всех Ростовых. Стихия музыки живет не только в ее пении, которое все вокруг признают замечательным, но и в самом голосе Наташи. Вспомните, ведь сердце Андрея впервые дрогнуло, когда он лунной ночью услышал Наташин разговор с Соней, не видя беседующих девушек. Наташино пение исцеляет брата Николая, который приходит в отчаяние после проигрыша 43 тысяч, разорившего семейство Ростовых.

Из одного, эмоционального, чуткого, интуитивного корня растут и ее эгоизм, полностью раскрывшийся в истории с Анатолом Курагиным, и ее самоотверженность, которая проявляется и в сцене с подводами для раненых в горячей Москве, и в эпизодах, где показано, как она ухаживает за умирающим Андреем, как заботится о матери, потрясенной известием о смерти Пети.

А главный дар, который дан ей и который поднимает ее над всеми остальными героями эпопеи, даже самыми лучшими, — это особый дар счастья. Все они страдают, мучаются, ищут истину или, как безличностный Платон Каратаев, ласково обладают ею. Лишь Наташа бескорыстно радуется жизни, чувствует ее лихорадочный пульс и щедро делится своим счастьем со всеми окружающими. Ее счастье в ее естественности; поэтому повествователь так жестко противопоставляет сцену первого бала Наташи Ростовой эпи-

зоду ее знакомства и влюбленности в Анатоля Курагина. Обратите внимание: знакомство это происходит в театре (том II, часть пятая, главка IX). То есть там, где царит игра, притворство. Толстому этого мало; он заставляет эпического повествователя «спускаться» вниз по ступеням эмоций, использовать в описаниях происходящего *сарказм*, усиленно подчеркивать мысль о неестественности атмосферы, в которой зарождается чувство Наташи к Курагину.

Недаром именно к *лирической* героине, Наташе, отнесено самое знаменитое сравнение «Войны и мира». В тот момент, когда Пьер после долгой разлуки встречается Ростову вместе с княжной Марьей, он не узнает Наташу, — и вдруг «лицо, с внимательными глазами с трудом, с усилием, как отворяется заржавевшая дверь, — улыбнулось, и из этой растворенной двери вдруг пахнуло и обдало Пьера забытым счастьем... Пахнуло, охватило и поглотило его всего» (том IV, часть четвертая, главка XV).

Но истинное призвание Наташи, как показывает Толстой в Эпilogue (причем неожиданно для многих читателей) раскрылось лишь в материнстве. Уйдя в детей, она осуществляет себя в них и через них; и это не случайно: ведь семья для Толстого — такой же космос, такой же целостный и спасительный мир, как христианская вера, как народная жизнь.