

Райнер Грюбель

**ТЕЛЕСНОЕ ВРЕМЯ ВОЙНЫ И КОНСТРУКТ
РУССКОГО ДУХА У ТОЛСТОГО.
ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ТЕЛОМ, ДУХОМ И ДУШОЙ
В РОМАНЕ ВОЙНА И МИР**

Я убивал людей на войне.
Лев Толстой, *Исповедь*
(Толстой 1978–1985 XVI, 110).

1. Война и (наше) время – прерывность или преемственность опыта и письма

Для центральной Европы вторая половина XX века вплоть до восьмидесятых годов была временем без войны, и только самый конец прошлого и начало XXI века вновь принесли войны на европейскую территорию. Таким образом, в наше время личный временный опыт средневропейских людей (как, кстати, и северных американцев), их представление о войне отличаются строгой прерывностью.

Современная Россия, напротив, снова уже больше двадцати лет находится в состоянии войны, которая началась со вторжения советских войск в Афганистан и продолжается столкновениями в Чечне по сегодняшний день. С точки зрения Лидии Гинзбург, в сороковые годы прошлого века пережившей Ленинградскую блокаду, личный временный опыт Великой Отечественной Войны на самом деле тесно связан с временной памятью об Отечественной войне 1812 года, что, кстати, отражено и в их названиях. Названия «Первая» и «Вторая мировая война» предлагают некоторую непрерывность первой половины двадцатого века, а название «Отечественная война» предлагает такую преемственность от начала девятнадцатого века до середины двадцатого.

В «Записках блокадного человека» писательница, критик и литературовед Гинзбург (Гинзбург 1989, 517) признает, что предметом воспоминания, т.е. средством построения временной непрерывности служит не богатая мемуарная литература, а именно роман Льва Толстого, т.е. выдуманный, или, в соответствии с терминологией современной нарратологии, фикциональный текст – *fiction*:

В годы войны люди жадно читали «Войну и мир», — чтобы проверить себя (не Толстого, в чьей адекватности жизни никто не сомневался). И читающий говорил себе: так, значит, это я чувствую правильно. Значит, оно так и есть. Кто был в силах читать, жадно читал «Войну и мир» в блокадном Ленинграде.¹

Русские ученые, такие, как, например, Игорь Смирнов (Smirnov 1994), даже рассматривают двадцатый век как более чем восьмидесятилетнее непрерывное время войны. С этой точки зрения, Первая мировая война продолжается и в двадцать первом веке!

Приведенный фрагмент из блокадного дневника Гинзбург показывает, что личный современный опыт, современное представление о войне проверяются опытом прошлого (может быть, и опытом другого, опытом других людей). И, конечно, *vice versa* рассказ о прошлой войне проверяется современным опытом. А если такого опыта нет, такая проверка затрудняется или даже становится принципиально невозможной. Тогда война становится чисто мифическим явлением прошлого. Итак, в среднеевропейском сознании после почти полувека мирного времени воспоминание о войне дополняется или даже заменяется знанием, основанным на новом опыте, на новом представлении о ней.

Вопреки духу настоящего времени я, соглашаясь с Виттгенштейном, уверен, что абстрактные знания о факте из чужого источника принципиально отличаются от знаний, идущих от нашего собственного опыта, точно так же, как медицинская информация о зубной боли — это совсем не то, что наша собственная боль, так и личный опыт войны — совсем не то, что исторические, стратегические и военно-теоретические знания. Он не равен и знаниям, почерпнутым из беллетристики от *Илиады* Гомера до *Жизни и судьбы* Гроссмана. Кстати, книга известного специалиста по молекулярной биологии Ханса Йорга Райнберга *Экспериментальные системы и эпистемологические дела* показывает на примере истории синтеза протеина, что точные науки и в наше время не только различают эмпирическое и теоретическое знание, но в определенных случаях даже признают первенство эмпиризма (Rheinberger 2001).

При этом показательно, что в отличие от поэзии проза о войне обычно пишется не во время войны, но гораздо позже нее. Так, например, Т.С. Элиот сочинил поэму *Бесплодная земля* (*Waste Land*) через три года после окончания Первой мировой войны, а Борис Пастернак своего *Доктора Живаго* о военном коммунизме даже после Второй мировой войны, т.е.

¹ Хотя автор дневника пишет о проверке себя на примере Л.Н. Толстого, «адекватность жизни» которого, несмотря на Ленинскую канонизацию, намного сомнительнее, чем его художественная сила, такая проверка подразумевает и сравнение тогдашнего и сегодняшнего опыта войны.

более тридцати лет спустя после описанных в романе событий. Книга Гроссмана *За правое дело* составляет некоторое исключение из этого правила, потому что работа над ней была начата уже в 1943 году, т.е. до конца войны, а именно вскоре после Сталинградского сражения. Однако писалась книга до 1949 года (она была опубликована только в 1953 году, а в полном виде в 1956), вторую часть своей дилогии, *Жизни и судьбы*, автор окончил только в 1960 году (роман вышел в Швейцарии в 1980 и в России в 1988 году). Итак, телесное время текста о войне, т.е. время его написания, время возникновения его цепей графем, как правило, намного более отдалено от телесного времени движущихся в рассказанном мире человеческих тел.

У Толстого был свой собственный, конкретный опыт Крымской войны,² но о так называемой «Отечественной» было абстрактное знание. А как раз Отечественная война входит в сюжет романа *Война и мир*. Таким образом, его *Севастопольские рассказы* отличаются, с точки зрения времени, непосредственным, «близким» взглядом рассказчика на рассказанные события,³ а точка зрения рассказчика романа *Война и мир* характеризуется таким состоянием, которое соответствует панорамный охват и которое способствует историографическим дигрессиям.

Несомненно не только личный опыт молодого офицера, но и все, что автор романа *Война и мир* прочитал о Крымской войне оказало влияние на его представление о войне как таковой и таким образом и об Отечественной. Несмотря на региональность сражений война 1854–1856 оказалась настоящей первой мировой, если мы принимаем во внимание число участвующих в ней великих держав: Великая Британия, Франция, Россия (непосредственно) и Австрия и Пруссия (опосредованно). Парижский 1856 мирный договор лишил Россию той доминирующей роли в Европе, которой она достигла в результате Венского конгресса: она стала одной из мировых держав (Werth 1992, Baumgart 1999). Старый европейский порядок, «Священный союз» Александра, развалился.

Вследствие ужасной Севастопольской позиционной войны, требовавшей так много жертв, историк Верт назвал Крымскую войну даже «предвосхищением Вердона» („Vorwegnahme von Verdun“; Werth 1992). По мнению некоторых историков, после Крымской войны неприветливые соотношения

² Осенью 1854 года Толстой был переведен сначала в Дунайскую армию, которая сражалась против турок, а потом в осажденный войсками врага Севастополь. Целый месяц он командовал батареей на 4-м бастионе и был награжден орденом Анны 4-ой степени за храбрость, проявленную в боях. Он даже составил проект о переформировании артиллерийских батарей, написал записку о создании штунцерных батальонов и составил план военного журнала с названием «Военный листок». («Штунцера» – название нарезных ружей.)

³ Например, события, рассказанные в тексте «Севастополь в декабре месяце», происходят в декабре 1854 года и описываются уже через три месяца.

между Россией и Австрией и подъем Пруссии прокладывали путь в сторону Первой мировой войны (1914–1918).⁴

Кроме вопроса о не-прерывности памяти о войне, мы встречаем и проблему не-прерывности процесса ее описания. При этом сам процесс письма может стать альтернативой военного действия, как в случае *Севастопольских рассказов*, и таким образом прервать военные действия автора. Или наоборот: во время Второй мировой войны в уже приводимых «Записках блокадного человека» Лидия Гинзбург (Гинзбург 1989, 531) размышляет: «Ну, а нужно ли писать? А вот нужно ли еще писать? Или один только поступок – на фронт! Драться с немцами...». Таким образом, в жизненном тексте автора борьба может прервать время письма, как, например, в случае Бориса Савинкова, который на короткий срок отказался от террористической борьбы, чтобы написать свои книги *Конь бледный* (1909), *Воспоминания террориста* (1917–1918) и *Конь вороной* (1923).

Кстати, особенно замечательно, что литературовед Гинзбург еще во время войны пишет научную статью «О романе Толстого *Война и мир*».⁵ Эта статья была посвящена вопросу «общей [русской] жизни» в романе Толстого; в ней ставилась цель показать, что автор как бы переступил границу индивидуального характера, чтобы показать совместный быт и совместное бытие войны в форме «общей жизни»; в романе графа, так аргументирует критик немножко наивно, показывается «процесс самой жизни, действительность как таковая» (Гинзбург 1971, 317). Конечно, мы уверены, что как «процесс самой жизни», так и войну невозможно просто так «показать» в форме историографии, мемуарной или романной прозы. Наоборот, наше знание, почерпнутое из такой прозы, накладывает свой отпечаток на наш возможный опыт войны. Трансформация военного опыта в письменный текст зависит больше от того, что мы слышали или прочитали о том, что такое война, чем от самого нашего опыта. Таким образом, в европейской традиции события и деяния, происходящие во время войны, в значительной степени индивидуализируются. Эта склонность показать военные деяния и страдания на примере индивидуальной личности, которая находится уже в *Илиаде* Гомера и встречается даже в сатирическом романе *Дон Кихот* Сервантеса, определяет еще образ войны в драмах Клейста *Принц Фридрих Гомбургский* и *Пентисилея*. В первый раз в большом масштабе и в историософском смысле война изображается не как индиви-

⁴ Этой точки зрения придерживались влиятельные русские ученые на заседании Совета Федерации России, на котором в феврале 2004 года обсуждались последствия Крымской войны для современной России. И в качестве ответа на то, что с середины XIX века западная Европа ложно обвинила и до сих пор обвиняет Россию в агрессии, планируются и юбилей памяти этой войны в Крыму (www.russland-nachrichten.de/rual0010/morenews.php?iditem=378.de;28.03.2004).

⁵ *Звезда* 1944, № 1.

дуальное, но как коллективное явление в европейской литературе Львом Толстым.

Автор романа *Война и мир* освобождает войну от ее скрепления с индивидуальной телесностью и от такого пронзания тела воина и разрезания его на части, которые испытывают уже Гомеровский Гектор и еще Ахилл Клейста. Вместо этого он связывает войну с коллективным духом, с духом «народа»,⁶ т.е. коллективного конструкта, который он унаследовал от романтизма.

Чем же явление телесного времени войны связано у Толстого с тематикой тела, души и духа? За основной тезис принимаем следующее: после проигранной русской армией Крымской войны – сам Толстой повествовал об ужасах этих сражений в своих *Севастопольских рассказах* – русскому писателю и мыслителю хотелось написать как целительную апологию большую поэму, по масштабам соотносимую с Гомеровской *Илиадой*. Однако, как уже показал Виктор Шкловский (1928), писателю не удалось выдержать эту концепцию, которая предполагает наряду с положительным пониманием мировой истории также обещающую успех стратегию так называемых народных войн. Ядро этой концепции состоит в том, что народный организм, народное тело воплощает одновременно дух и душу народа. Если по этой концепции, восходящей к Руссо, конвенциональный язык предоставляет привилегию притворству или даже неизбежно приводит к лжи, то нецивилизованное тело способствует выражению правды. Таким образом, русская идея для Толстого – это именно коллективное тело русского народа. И в его романе это тело в десятые годы XIX века проявляется именно в движении русской армии.

Итак, когда в 70-ые годы граф Толстой писал свой самый большой роман *Война и мир*, ему хотелось передать «действительность» Отечественной войны. Этот габитус писателя, который передает как бы аутентичный рассказ о периоде русской истории, вполне совпадает с традицией русской культуры от Карамзина и Пушкина до Розанова и Солженицына. Но на самом деле граф вносил тем самым вклад в русскую историософию и русскую культурософию.

И хотя Толстой отказался именно в этом романе от ряда своих идеологических принципов, например, от идеи «не сопротивился злему», то ему все-таки не удалось передать словами то, что на самом деле случилось на российской земле во время наполеоновского нашествия. Этот крах

⁶ «Народ» является конструктом, который после распада конструкта христианской «общности верующих» Средневековья на 250 лет определил и еще в наше время определяет мышление европейской интеллигенции. Первым в русской культуре Достоевский (XXII, 44) распознал понятие народа как теоретический конструкт («теорию»), определил его как «загадку» и отметил, что «любители» этого народа предпочитают свою идею его действительности.

реализма, который не позволил изобразить военную действительность, нам хочется показать на примере того, что мы называем «телесное время» войны.

В романе *Война и мир*, для которого Лев Толстой употребил и другое, исторически более четкое название «Роман 1905 года», время, а именно время войны, выступает как воплощение хроноса в телах. А самое главное, нам кажется, то, что писатель показал победу русских войск как следствие как бы адекватной инкорпорации исторического времени в тело народа. Маршал Кутузов одержал победу над «стратегическим гением» Наполеона, потому что он не мешал народному телу выявить воплощение исторического времени. Это время писатель понял как историческую необходимость в смысле Гегеля.

Чтобы осуществить свою концепцию, Толстой противопоставил коллективное тело народа, с одной стороны, групповым телам представителей русского дворянства, а с другой – индивидуальному телу и духу Наполеона. Победа русской армии после вторжения французских войск на русскую территорию, т.е. на «землю русского народа», является следствием того, что главнокомандующий генерал Кутузов не выполняет стратегические планы немецких или русских советников, то есть теоретиков войны, а поступает в соответствии со своим собственным интуитивным пониманием («чувством») народного тела. При этом небезынтересно, что основным текстом теории войны с середины XIX века являлась книга прусского генерала Клаузевица *О войне*, в которой теоретик представляет войну как «продолжение политики другими средствами». ⁷ Кстати, на этого автора, состоявшего в 1812–1814 гг. на русской службе, указывает и рассказчик романа. ⁸

Итак, наша задача состоит в том, чтобы найти специфическое соотношение между телом, духом и душой в романе *Война и мир* на примере изображения телесного времени. Начинаем с исследования времени на оси выражения. Если Юрий Тынянов писал, что в прозе в отличие от поэзии время на оси выражения исчезает, то в случае *Войны и мира* Толстого мы обнаруживаем противоположное. Время здесь выступает как чувственный размер возникновения текста и как ритм чередования языков.

⁷ C. v. Clausewitz 1980, 39: „Der Krieg ist eine Fortsetzung der Politik mit andern Mitteln.“

⁸ Толстой 1928–1958 XI, 209; в дальнейшем ссылки на это издание даются след за цитатой в тексте с указанием тома и страницы. Высказывание Клаузевица „Der Krieg muß im Raum verlegt werden“ соотносится с концепцией защиты в его книге «О войне», где говорится о «концентричности нападения и эксцентричности защиты» („Konzentrität des Angriffs und Exzentrizität der Verteidigung“; Clausewitz 1980, 225). Контекстуализация этого высказывания в романе с тезисом Клаузевица „der Zweck ist nur den Feind zu schwächen, so kann man gewiss nicht den Verlust der Privat-Personen in Achtung nehmen“ (О да, так как цель состоит в том, чтоб ослабить неприятеля, то нельзя принимать во внимание потери частных лиц. – О да.) присуждает теории войны Клаузевица оценку негуманности.

2. Движение знакового тела текста

Есть поэзия романиста (Толстой 1928–1958 III, 64).

В случае романа *Война и мир* его творческая история является составной частью самого текста. Как никакое другое сочинение Толстого этот роман – настоящий *work in progress*, потому что его текст почти везде несёт на себе следы значительной переработки. Над этим текстом писатель трудился семь лет, и в тексте имеется не менее 600 персонажей, развитие которых в творческом процессе ни в какой версии текста не доведено до состоятельной или «конечной» цельности. В архиве автора сохранилось более чем 5000 рукописных листов романа. Такое представление текста как развивающегося целого поддерживалось и его первоначальной публикацией частями, и рецензиями на эти части, например, критика Страхова. Эта динамическая рецепция текста продолжается и в наше время. В 1983 году снова была издана первая редакция текста, которая в значительной мере меняет представление русского читателя о романе Толстого. Итак, знаковое тело текста само находится в движении, оно показывает само себя как постоянно развивающееся целое, т.е. оно само воплощает принцип телесного (знакового) времени. Редакция 94 тома *Литературного наследства* (М. 1983) разделяет время написания текста на следующие периоды: 1) «поиск начала» (февраль 1863 до первой половины 1864 года), 2) «создание первой завершённой редакции» (вторая половина 1864 г. – последние месяцы 1867), 3) «переработка первой редакции – создание окончательного текста, работа над корректурами в процессе печатания» (1867 г. – декабрь 1869; *Литературное наследство*, 1983, 7).

Это знаковое движение выступает уже в развитии названия текста – от романа о декабристах до «Романа 1905 года», от названия с девизом «Все хорошо, что хорошо кончается» до названия «Война и мир», от написания слова мир в этом титуле с буквой «і» со значением «свет»⁹ до написания этого слова с буквой «и», обозначающего «покойное время». Мотив такой постоянной обработки сам автор нашёл в отсутствии прочной жанровой традиции в русской литературе: «Мы русские вообще не умеем писать романы в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе» (Толстой 1928–1958 XIII, 55), сказано в одном из набросков предисловия автора. Постоянное обогащение текста романа историософскими отступлениями уже П. Анненкову, одному из первых критиков, показалось художественным недостатком (*Л.Н. Толстой в русской критике*, 253). Если И.С. Тургенев (Тургенев 1968, 107) нашёл в тексте сочинение, «сое-

⁹ Именно это написание, это значение названия интертекстуально принимал Владимир Маяковский (Маяковский 1939, 236сл.), чтобы во время Первой мировой войны воплотить любовь.

дияющее в себе эпопею, исторический роман и очерк нравов»; то мы должны сказать, что на самом деле эпопея больше и больше переходила в исторический роман и обогащалась не только очерком нравов, но и историческими рефлексиями. Подвижность романа даже дала Шкловскому (Шкловский 1967, 304) основание назвать эпопею Толстого его «дневником». Это необычное определение жанра содержит правду в том смысле, что при чтении текста чувствуются дни его написания; но от дневника как в узком, так и в широком смысле этого понятия, включающего в себя, например, и такую прозу, как *Уединенное* и *Опавшие листья* Розанова, *Война и мир* Толстого отличается тем, что «дневниковая» телесно-знаковая хронология письма не аналогична хронологии рассказанного (смешанного, исторического и фиктивного) времени. Читатель замечает в процессе чтения, что, кроме времени рассказа и времени рассказанных событий, есть еще третье время, выступающее посредником между ними; это время письма, т.е. время абстрактного автора (Шмид 2003, 41–57) или (по традиционной русской терминологии) время образа автора. Итак, в романе *Война и мир* образ автора или абстрактный автор принимает временной вид. Сам текст (а с ним и его абстрактный автор) становится хронотопом уже на уровне выражения.

На самом деле, первоначальная (1865–1866 гг.)¹⁰ и окончательная (1886 г.) версии романа являются разными сочинениями, но в то же самое время первая версия содержится также и в окончательной. Даже критическое, «любилейное» издание 1930–1933 гг. – не статическое, постоянное, но изменчивое издание. Первое научное издание первого и второго томов романа (1930–1933) в большей степени основано на второй (1886 г.) версии, чем второе (1937), которое обращает больше внимания на издания 1868–1869 и 1873 гг. Кроме того, и второй, «дополнительный тираж» (IX, 1937, XIV) издания не совпадает ни с каким ранее изданным текстом сочинения, а представляет собой новую комбинацию или даже монтаж из старых изданий с новыми разночтениями!

Эта временная изменчивость текста видна и на уровне композиции – как распределение томов, частей и эпилога, так и расположение исторических отступлений внутри текста или же в конце текста (как приложение под названием «Статьи о кампании 12-го года») – и на уровне употребляемого медиума, т.е. средств коммуникации. Во-первых, в тексте русский язык довольно часто чередуется с французским и реже с немецким языком,¹¹ а во-вторых, само употребление этих языков по ходу текстовых редакций нестабильно: в шестой редакции 1886 года «для народа» автор

¹⁰ Кроме того, вторая половина «второго издания» текстуально совершенно идентична с соответствующей части первого издания!

¹¹ Ср. Holquist 1990.

перевел все французские диалоги на русский язык, то есть на язык людей, составляющих коллективное тело прогрессивной в смысле автора истории.

Сам текст романа открывается в окончательной версии рядом французских и русских абзацев, которые рассказчик вложил в уста представителей русского дворянства. Первые критики романа оценивали такие переходы отрицательно, особенно в тех случаях, когда французские персонажи романа переходили с французского на русский язык. Толстой же защищал эти смены кода, а особенно защищал динамические, немотивированные реальностью разговора переходы с французского языка на русский – часто и французы говорят на русском языке – при помощи очень убедительного аргумента как формальную художественную необходимость: как художник рисует черное пятно под носом, чтобы изобразить таким (несоответствующим реальности) образом носовые дырки, так писатель, отклоняясь от действительности, употребляет разные языки по потребностям. Автор пользуется языком не как средством, характеризующим моментальный языковой габитус говорящего в смысле реалистической *couleur locale*,¹² а как средство, динамизирующее язык повествования.

Уже в начале романа дается явное противопоставление русского народного говора и цивилизованной французской речи:

– Ну, как же, батюшка, *mon très honorable* Альфонс Карлыч, – говорил Шиншин, посмеиваясь и соединяя (в чем и состояла особенность его речи) самые народные русские выражения с изысканными французскими фразами. – *Vous comptez vous faire des rentes sur l'état*, с роты доходец получать хотите? (IX, 1937, XVIII; курсив в оригинале. – Р.Г.)

Конечно, такая смена языка обращает внимание читателя на тело языка, на целочки графем и фонем. И уже первый абзац на русском языке подчеркивает значение графем, передавая слово «грипп» курсивным шрифтом и добавляя в скобках следующее объяснение: «(*грипп* был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими)» (IX, 3). Таким образом это слово из речи Анны Павловны свидетельствует о развитии русского языка в начале 19-ого века и в то же время приводит язык повествования в движение.¹³

¹² Так ложно аргументирует Шкловский (Шкловский 1967, 294): «локальная достоверность». Константин Леонтьев (Леонтьев 1968, 89–95) же критиковал Толстого по поводу именно «грубостей, неопрятностей и вообще [...] физических собственно примечаний и наблюдений».

¹³ В научной литературе нередко указывается на факт, что в своих письмах Сергей Волконский, в котором видят праобраз Андрея Болконского, часто комбинировал русский язык с французским (ср. Figes 2003, 130). В приведенной цитате же рассказчик называет комбинацию русских народных выражений с французскими предложениями особенностью речи (и это значит: косвенным образом и характера) Шиншина.

Кстати, в тексте немецкий язык выдаст себя как средство коммуникации с отрицательной ценностью именно тем, что на этом языке высказывается пренебрежительное суждение о русских. Мы читаем в четвертой части первого тома изречение: «Zum Henker diese Russen!» (IX, 349).¹⁴ А во второй части того же тома приводится целое письмо Наполеона к принцу Мюрату на французском языке, в котором французский император жалуется на самовольство подданного, выражая собственную бессловесность: «Il m'est impossible de trouver des termes pour vous exprimer mon mécontentement» (IX, 209).¹⁵ Достаточно редко рассказчик передает и смешение языков, причем в одном случае он даже показывает невозможность русского офицера Билибина произносить фамилию на другом (здесь польском) языке: «Herr general [sic!] Wimpfen, le comte de Langeron, le prince de Lichtenstein, le prince de Hohenloe [sic!] et enfin Prsch... prsch...»¹⁶ et ainsi de suite, comme tous les noms polonais» (IX, 317). Иноязычные фамилии представляют здесь инородность всех «начальников колонн» кроме Кутузова, Милорадовича и Дохтурова, и это, с точки зрения абстрактного автора, является злым предназначением, потому что человек хорошо сражается только на своей земле, на своей почве, защищая её. Итак Долгоруков, говоря «Taisez vous, mauvaise langue»,¹⁷ обращается не только к иностранным именам, но и подчеркивает неуместность их носителей.

Сам рассказчик вводит в повествование образ нападения чужих языков на русскую землю: «Силы двенадцати языков Европы ворвались в Россию» (XI, 269). Хотя слово «язык» употребляется здесь в смысле метафоры или/и метонимии,¹⁸ сам первоначальный и конечный тексты романа придают значение и непосредственному смыслу слова. В связи с этим показательно, что русские дворяне употребляют как средство коммуникации язык врага. В этом смысле большинство из них – предатели. Конечно, сам Кутузов говорит не по-французски, а по-русски. С этой точки зрения, последовательный перевод французских реплик в романе в издании для народа эксплицитно связывает победу русских войск с народом

¹⁴ («К черту этих русских!..») В первом томе встречается целая «сложная и трудная» диспозиция 20-го ноября 1805 года на немецком языке (IX, 319сл.). Немецким языком (абстрактный?) автор нередко пользуется (намеренно?) несколько странным, неуклюжим образом. (Русские переводы Толстого к цитируемым нерусским пассажирам текста (или их частям) даются в сносках, чтобы показать постоянные смены кода.)

¹⁵ (Я не могу найти слов, чтобы выразить вам мое неудовольствие.)

¹⁶ Речь идет о польском генерале Игнатии Пришибышевском, командовавшем во время войны 1805 года 3. колонной русских войск. В начале Аустерлицкого сражения он был взят в плен французами, а по возвращении из плена в Россию отдан под суд (XII, 470).

¹⁷ (Замолчите, злой язык.)

¹⁸ Истолкование тропа зависит от того, понимаем ли мы слово «язык» в прямом, анатомическом, или в переносном, культурном, смысле.

и даже расчищает путь в единополье социалистического реализма.¹⁹ Кстати, идея Толстого о том, что победа народа сопровождается победой средства коммуникации, совпадает с фактом уменьшающегося значения французского языка после войны 1871 года и немецкого языка после Второй мировой войны.

В письме 1 января 1832 к Н.А. и К.А. Полевым, опубликованном в 1861 году, Александр Бестужев написал, что никто не знает русский народ, который не говорит с ним на русском языке (Бестужев 1861, 319). Таким образом русский язык становится «телом» русского духа и словесное общение с ним на этом языке как бы актом причастия (*communio*).

В связи «с телом языка» имеет значение и ввод самого слова «тело» в тело, т.е. в словесный текст, в ткань романа. Кстати, частотный словарь романа показывает не менее 136 случаев использования этого слова (*Частотный словарь...*, 159). Первый случай употребления слова «тело» отличается явно отрицательной оценкой. При этом древняя красота тела женщины противопоставляется современному безобразию мужского тела:

Le charmant Hippolyte поража́л своим необыкновенным сходством с сестрою-красавицей и еще более тем, что, несмотря на сходство, он был поразительно дурен собой. Черты его лица были те же, как и у сестры, но у той все освещалось жизнерадостною, самодовольною, молодою, неизменно улыбкой жизни и необычайною, античною красотою *тела*; у брата, напротив, то же лицо было отуманено идиотизмом и неизменно выражало самоуверенную брюзгливость, а *тело* было худощаво и слабо. Глаза, нос, рот – все сжималось как будто в одну неопределенную и скучную гримасу, а руки и ноги всегда принимали неестественное положение. (IX, 15; курсив мой. – Р.Г.)

На примере смеха, т.е. непосредственного языка человеческого тела, мы можем показать странную иерархическую и в то же время отвратительную телесность языка в романе.²⁰ Надо даже сказать, что Толстой в отношении языка предлагает обратную модель телесности, потому что в этом случае все телесное отвратительно.

Такая оценка телесности соответствует толстовской модели дополнительного соотношения тела и души:

Чем хуже становится человеку телесно, тем лучше ему становится духовно. И потому человеку не может быть дурно. Я долго искал сравнения, выражающего это. Сравнение самое простое: коромысло

¹⁹ Однако, в отличие от русского символизма, единополье характеризует и русский футуризм Хлебникова и Маяковского, так что в единопольной дискурсивной стратегии Толстого можно обнаружить и предвосхищение авангардизма.

²⁰ Ср. об отходе издателей драм Шекспира от изображения смеха в этих текстах Pfister 2000.

весов. Чем больше тяжесть на конце телесном, чем хуже телесно и в смысле славы людской (тоже телесное), тем выше поднимается конец духовный, тем лучше душе (XXII, 196).

И в этом смысле понятен и отказ Толстого от смеха. В отличие от Гоголя и Достоевского, в мире Толстого положительное значение смеха снижается и отрицательное его значение возрастает. А космический смех, это единство тела мира с его духом, почти совсем отсутствует. Итак, в романе *Война и мир* администратор Сперанский характеризуется именно через его смех:

Еще из передней князь Андрей услышал громкие голоса и звонкий, отчетливый хохот – хохот, похожий на тот, каким смеются на сцене. Кто-то голосом, похожим на голос Сперанского, отчетливо отбивал: ха... ха... ха... Князь Андрей никогда не слышал смеха Сперанского, и этот звонкий, тонкий смех государственного человека странно порастил его (X, 208).

Смех даже – совсем в противовес тому, что полвека позже скажет о нем Михаил Бахтин – убивает положительную коммуникацию: «В то время как князь Андрей вошел в комнату, слова Магницкого опять заглушились смехом» (X, 208).

Князь Андрей с удивлением и грустью разочарования слушал его смех и смотрел на смеющегося Сперанского. Это был не Сперанский, а другой человек, казалось князю Андрею. Всё, что прежде таинственно и привлекательно представлялось князю Андрею в Сперанском, вдруг стало ему ясно и непривлекательно. (X, 208сл.)

Смеющееся тело, так сказать, раскрывает отрицательность фигуры администратора и связывается с его движениями и с видом его глаз:

«Вся фигура Сперанского имела особенный тип, по которому сейчас можно было узнать его. Ни у кого из того общества, в котором жил князь Андрей, он не видал этого спокойствия и самоуверенности неловких и тупых движений, ни у кого он не видал такого твердого и вместе мягкого взгляда полужакрытых и несколько влажных глаз; не видал такой твердости ничего не значащей улыбки, такого тонкого, ровного, тихого голоса...» (X, 164).

Кроме смехового габитуса, автор принижает Сперанского и показом его интеллекта. Итак, странным образом серьезная разумность и смеховая пустота совпадают:

«Сперанский в глазах князя Андрея был... человек, разумно объясняющий все явления жизни, признающий действительным только то,

что разумно, и ко всему умеющий прилагать мерило разумности...» (X, 168).

Надо добавить, что люди холодного, исключительно логического ума всегда производили отталкивающее впечатление на Толстого, для которого одним из высших мерил человеческой личности была способность глубоко чувствовать, откликаться на несправедливость и зло прежде всего сердцем, а не умом.

Писатель тонко иронизирует над Сперанским: «Видно было, что никогда Сперанскому... не приходило сомнение в том, что не вздор ли все то, что я думаю, и все то, во что я верю?» (X, 169).

3. Обесценивание референциальных тел Наполеоном и их ревальвация «русским духом»

Обесценивание государственных тел Наполеоном особенно наглядно выступает на примере захвата владений герцога Ольденбургского. Поступки императора сравниваются с манерой пирата и таким образом осуждаются как нелегальные и нелегитимные:

– Бонапарт поступает с Европой как пират на завоеванном корабле, – сказал граф Растопчин, повторяя уже несколько раз говоренную им фразу. – Удивляешься только долготерпению или ослеплению государей. Теперь дело доходит до папы, и Бонапарт уже не стесняясь хочет низвергнуть главу католической религии, и все молчат! Один наш государь протестовал против захвата владений герцога Ольденбургского. И то... – Граф Растопчин замолчал, чувствуя, что он стоял на том рубеже, где уже нельзя осуждать (X, 306).

Чувство нелегитимности осуждения русского царя, хотя рассказчиком она вложена в уста графа Растопчина, подразумевает основную разницу между телом властелина (владыки) и управляемыми, особенно крепостными мужиками:

– Предложили другие владения вместо Ольденбургского герцогства, – сказал князь Николай Андреич. – Точно я мужиков из Лысых Гор переселял в Богучарово и в рязанские, так и он герцогов (X, 306).

Несмотря на то, что недопустимость габитуса Наполеона выражается при помощи сравнения («точно»), здесь согласие Андрея Болконского со мнением графа Растопчина показывает и согласие абстрактного автора с противопоставлением дворян и крестьян. Именно из-за этого почтительное замечание Бориса о герцоге Ольденбургском, высказанное на французском

языке, звучит амбивалентно – серьезно из уст Бориса и иронически, с точки зрения абстрактного автора: « – Le duc d'Oldenbourg supporte son malheur avec une force de caractère et une résignation admirable » (X, 306).²¹

В этом контексте не безразлично, каким образом русский протест на то, как Наполеон поступил с владениями немецкого герцога, критикуется графом Растопчинным; он удивляется «плохой редакции этой ноты» (X, 306) и отвечает на реплику Пьера «Разве не всё равно, как написана нота, граф?»: « – Mon cher, avec nos 500 mille hommes de troupes, il serait facile d'avoir un beau style » (X, 306сл.).²² Стиль текста прямо соотносится с числом тел солдат.

Другим способом обесценивание тел, в нашем случае географического и культурного тела, является их перенос в иное семантическое поле. В рассказе о первом взгляде Наполеона на старую столицу России, точки зрения рассказчика и Наполеона интерферируют. Различение мертвого и живого тела – т.е. Москвы – принадлежит именно повествователю. Однако то, что для рассказчика является живым телом культурного и (в смысле Москвы как Третьего Рима) религиозного явления, в представлении иностранного императора больше и больше превращается из трупа в стратегическое место и в конце концов – в экзотическое женское тело.²³

При виде странного города с невиданными формами необыкновенной архитектуры Наполеон испытывал то несколько завистливое и беспокойное любопытство, которое испытывают люди при виде форм не знающей о них, чуждой жизни. Очевидно, город этот жил всеми силами своей жизни. По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого, Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела (XI, 326).

Хотя Наполеон и знаком с религиозным топосом старой русской столицы, его намного больше занимает ее стратегическое значение. Живой город заменяется мертвым и смертоносным стратегическим планом:

– Cette ville asiatique aux innombrables églises, Moscou la sainte! La voilà donc enfin, cette fameuse ville! Il était temps,²⁴ – сказал Наполеон и, слезши с лошади, велел разложить перед собою план этой Moscou и подозвал переводчика Lelorme d'Ideville (XI, 326).

²¹ Герцог Ольденбургский переносит свое несчастье с удивительной силой характера и спокойствием).

²² (Мой милый, с нашими 500 тысячами войска было бы легко иметь хороший слог.)

²³ Конечно пансексуализм Наполеона соответствует и стереотипу французов не только в русской культуре.

²⁴ (– Этот азиатский город с бесчисленными церквями, Москва, святая их Москва! Вот, наконец, этот знаменитый город! Пора.)

Но больше всего его интересует тело города как тело женщины. Таким образом, мертвое стратегическое тело снова оживляется, но на место первоначального живого сакрального тела города выступает тело обещанной девушки:

«Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur»²⁵ думал он (как он и говорил это Тучкову в Смоленске). И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу. Ему странно было самому, что, наконец, свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание (XI, 326).

В одном из неопубликованных фрагментов текста абстрактный автор намного более жестко, чем в окончательном тексте, дает рассказчику осудить Наполеона за развитие его характера. «Сначала односторонность и beau jeu...»²⁶ потом опущу – самонадеянность и счастье а потом сумасшествие – faire entrer dans son lit la fille des Césars...»²⁷ (II, 60). Это пренебрежительное отношение французов к телам русских женщин высказывается и в разговоре французского офицера с Пьером в осажденной Москве. Неслучайно сам разговор в целом передается на французском языке и только комментирующие замечания рассказчика на русском:

– A propos, dites donc, est-ce vrai que toutes les femmes ont quitté Moscou? Une drôle d'idée! Qu'avaient-elles à craindre?²⁸
– Est ce que les dames françaises ne quitteraient pas Paris si les Russes y entraient?²⁹ – сказал Пьер.

– Ah, ah, ah!.. – Француз весело, сангвинически расхохотался, трепля по плечу Пьера. – Ah! elle est forte celle-là,³⁰ – проговорил он. – Paris?... Mais Paris... Paris...

– Paris la capitale du monde...³¹ – сказал Пьер, доканчивая его речь (XI, 369).

При этом показательно, что последняя реплика Пьера, которая лишней раз имплицитно подчиняет старую столицу России столице Франции (как подчинялись бы русские женщины французскими захватчиками), высказывается с точки зрения французского офицера.³²

²⁵ (Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность.)

²⁶ (благоприятная игра)

²⁷ (разделить ложе с дочерью цесарей)

²⁸ (– Кстати, скажите пожалуйста, правда ли, что все женщины уехали из Москвы? Странная мысль, чего они боялись?)

²⁹ (– Разве французские дамы не уехали бы из Парижа, если бы русские вошли в него?)

³⁰ (Ха – ха – ха!.. А вот сказал штуку.)

³¹ (– Париж?... Но Париж... Париж... – Париж – столица мира...)

³² В этом контексте стоит припомнить сборы Ростовых и общее возбуждение и особо приподнятое, странное в такой обстановке радостное настроение Пети с Наташей.

Эротическая телесная функция города Москвы, с точки зрения Наполеона, подчеркивается фоном рассказа об Элен, которая переносит французскую моду и соответствующий габитус показа женского тела на русскую почву:

Она была, как и всегда на вечерах, в весьма открытом по тогдашней моде спереди и сзади платье. Ее бюст, казавшийся всегда мраморным Пьеру, находился в таком близком расстоянии от его глаз, что он своими близорукими глазами невольно различал живую прелесть ее плеч и шеи, и так близко от его губ, что ему стоило немного нагнуться, чтобы прикоснуться до нее. Он слышал тепло ее тела, запах духов и скрыл ее корсета при движении. Он видел не ее мраморную красоту, составлявшую одно целое с ее платьем, он видел и чувствовал всю прелесть ее тела, которое было закрыто только одеждой. И, раз увидав это, он не мог видеть иначе, как мы не можем возвратиться к раз объясненному обману (IX, 251сл.).

Противоположный образ невинного красивого тела представляется в знаменитом танце Наташи в четвертой части второго тома: «Наташа сбросила с себя платок, который был накинута на ней, забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала» (X, 267). Ревальвацию русского тела производит почти магическим, может быть, даже ритуальным образом «русский дух», т.е. именно то нематериальное явление, которое в конце концов и решает исход борьбы с французами:

Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые раз раз *de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, *русские*, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел и они уже любовались ею (X, 267; курсив мой. — Р.Г.).

Как Наташа в мирном контексте, так и Кутузов в военном усваивает русский дух, в его случае «дух войска», и представляет он его таким же магическим образом. В критической ситуации в течение Бородинского сражения, когда флигель-адъютант Вольцоген доложил, что положение на левом фланге катастрофическое, что все позиции заняты врагом и русские бегут в панике, главнокомандующий реагировал на это донесение как

Автор так объясняет его: «Главное же, веселы они были потому, что война была под Москвой, что будут сражаться у заставы, что раздадут оружие, что все бегут, уезжают куда-то, что вообще происходит что-то необычайное, что всегда радостно для человека, в особенности для молодого» (XI, 304).

пассивный созерцатель событий.³³ В этой ситуации Кутузов диктует кажущийся неуместным приказ о наступлении русских войск:

Кутузов, не глядя на Вольцогена, приказал написать этот приказ, который, весьма основательно, для избежания личной ответственности, желал иметь бывший главнокомандующий. И по неопределимой, таинственной связи, поддерживающей во всей армии одно и то же настроение, называемое духом армии, и составляющее главный нерв войны, слова Кутузова, его приказ к сражению на завтрашний день, передалась одновременно во все концы войска (XI, 250сл.).

4. Коллективизация и инкорпорация войны в романе Толстого

Европейское представление о войне как о массовом, коллективном явлении восходит к французскому философу Руссо. У него, как другие, так и Толстой взял идею об Отечественной войне как войне народа. Руссо пишет в книге *Contrat social*:

La guerre n'est donc point une relation d'homme à homme, mais une relation d'Etat à Etat, dans laquelle les particuliers ne sont ennemis qu'accidentellement, non point comme hommes ni même comme citoyens, mais comme soldats (Rousseau 1964, 357).³⁴

В своей *Исповеди* Лев Толстой рассказывает о собственном сближении с народом. Однако это сближение осуществляется не через контакт с коллективным телом народа, а через сознание индивидуальной личности, которую граф возвышает до ранга представителя народа.³⁵ В самом тексте романа соответствующий опыт иллюстрируется встречей Пьера с Платоном Каратаевым. Кроме этого, контакт с народом происходит в обоих случаях при помощи рецепции мышления такого простого, как бы аутентичного человека, то есть именно его духа:

Слушал я разговор безграмотного мужика-странника о боге, о вере, о жизни, о спасении, и знание веры открылось мне. Сближался я с народом, слушая его суждения о жизни, о вере, и я все больше и больше

³³ Ср. Кандиев 1967, 249.

³⁴ (Из-за этого война не отношение человека к человеку, а отношение государства к государству, в котором люди – враги только благодаря случаю, и не как люди и не как граждане, а как солдаты.)

³⁵ В русской литературе раньше Толстого Гоголь соединил народный военный дух с (семейной) любовью, а именно в речи Тараса Бульбы своим соратникам, казакам (1835). Так так в речи героя Гоголя этот дух основывается на исключительной любви «русской души» (как в конце концов и в романе Толстого) мы можем предположить интертекстуальную связь между этими текстами.

понимал истину (Толстой, «Исповедь»; Толстой 1978–1985, XVI, 158).

Это значит: идея Толстого о том, что он как бы сам уловил дух народа, чистейшая конструкция.³⁶ На примере Пьера, попавшего в плен, автор показывает как физическое сближение графа с крестьянином, так и телесный отход дворянина от других «представителей» народа. Возвратившийся на поле битвы, Николай Ростов чувствует себя в кругу фронтовых товарищей дома. Полк становился его настоящей родиной.³⁷

Кутузов, мнение которого не так далеко от убеждений автора, даже выделяет русский народ в кругу других народов: «– А!.. Чудесный, бесподобный народ! – сказал Кутузов и, закрыв глаза, покачал головой. – Бесподобный народ! – повторил он со вздохом.» (XI, 200) Эта оценка высказывается после того, как Борис Друбецкой сказал, что ополченцы, готовясь к битве следующего дня, т.е. практически к смерти, «надели белые рубахи» (XI, 200). Конечно, простота русской солдатской одежды противопоставляется изысканности туалета Наполеона и в особенности императорской туалетной сцене накануне Бородинского сражения: «Выхоленное тело императора» (XI, 213) обрабатывается двумя камердинерами: «Он [Наполеон. – Р.Г.], пофыркивая, побряхтывая, поворачивался то толстою спиной, то обросшею жирною грудью под щетку, которою камердинер растирал его тело» (XI, 213). Своим безобразием и своей «цивилизационной» обработкой (даже и одеколонной!) тело императора разъединяется с простым и красивым коллективным телом как французского, так и русского народа.

В январе 1905 года Толстой описал в своем дневнике единение общества в народ как вполне физический процесс. Сила, здание, камень и цемент как связующие средства являются физическими явлениями:

Общественный прогресс истинный – в большем и большем единении людей. Для единения людей нужны три вещи: 1) сила, которая заставляла бы людей соединяться, так же, как для того, чтобы камни сложились в здание, нужно, чтобы были люди-каменщики, которые соединяли бы эти камни. Эта сила есть помимо воли людей: их дело

³⁶ Василий Розанов (Розанов 2003, 307) был не только уверен, что в отличие от Достоевского Толстой не рисовал интеллигентов, но «простых людей» – именно в романе *Война и мир*. И он имплицитно образовал смысловый (герменевтический) круг, когда он написал, что роман *Война и мир* дает народный дух – который Толстой (как тот думал) почерпнул из самого народа – народу: «Но только тогда, когда деревне станет понятна *Война и мир* и эта громадная эпопея станет достоянием села, мы можем [...] сказать: „Слава Богу, народ наш культурен“». Как мировой дух познает самого себя в философии Гегеля, так русский народный дух в романе Толстого.

³⁷ Историк А. Астапов (2004) показал на материале полевой почты, протоколов цензуры, солдатских песен и медицинской статистики, что во время Первой мировой войны перестройка семейных отношений вело «к обособлению каждого из членов большой крестьянской семьи», к «распадению последней и ускоренному созданию семьи малой».

только не мешать проявлению этой силы любви, 2) что нужно, это то, чтобы люди для того, чтобы могли соединиться, не имели бы свойств, отталкивающих их друг от друга: пороков, страстей, себялюбия, так же, как для того, чтобы сложить здание из камней, надо обтесать их, чтобы в них не было неправильных форм. И третье, что нужно, это то, чтобы, соединившись, люди сознавали бы необходимость и благо этого соединения, и чтобы это сознание держало их вместе так же, как известь или цемент держит вместе камни здания (Толстой 1978–1985, XXII, 191).

В связи с этим небезынтересно заметить, что со времен Декарта европейское мышление нового времени имеет представление о теле как о коллективном явлении, но его модель духа является индивидуальной, как показывает изречение Декарта: “*cogito ergo sum*”. Представление о коллективном духе, которое соответствовало бы представлению о коллективном теле, долго отсутствует в европейском сознании, а сами модели тела имеют строго механический характер, как показывает пример часов у самого Декарта (Богданов 2002, 145). Ещё Руссо интересовался работой отдельных «деталей», составляющих «телесную машину» (Lupton 1994, 59–60). А со времен Ньютона главенствующей становится модель внутренней гармонии телесного мира и соответствующая ей, например, в оптике, индуктивная гносеология: внешнее тело семиотическим образом показывает внутренние заболевания. В этом контексте интересно изображение ранения Андрея Болконского, потому что он не чувствует никакой боли, он ощущает лишь непосредственную смену сознания. Эта концепция тяжелого заболевания, связанная с идеей Толстого о смерти как пробуждении из сна, показана в романе *Война и мир* на примере умирающего Андрея (XI, 64).

В романе Л. Толстого, у Кутузова эта необычная правда о войне достигает сознания, как у Гегеля в его философии – дух мира. Таким образом, и претензии Наполеона на индивидуальное вождение, на руководство отвергаются.

Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся с смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сражения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая *духом войска*, и он следил за этою силой и руководил ею, насколько это было в его власти. (XI, 247; курсив мой. – Р.Г.)

И этот дух воплощается в теле русского главнокомандующего и даже ведет к преодолению старости и слабости его тела: «Общее выражение лица Кутузова было сосредоточенное, спокойное внимание и напряжение, едва преодолевавшее усталость слабого и старого тела» (XI, 247).

5. Смена духа как следствие смены телесной позиции

Все перемещается и движется, и это движение есть Бог.
(Гьер; XII, 158)

Дмитрий Мережковский не без основания противопоставил психологизму Достоевского («духу») материальность («мясо») эстетических решений Толстого.³⁸ У символиста эта оппозиция называется «дух или тело». Но соотношение между телом и духом у Толстого выглядит совсем не простым. В философском смысле писатель является идеалистом и материалистом в одно и то же время. Как материалист, он показывает самого себя, когда в его романе идеологическая позиция героя связана именно с его телесной позицией. Например, смена сознания, смена духа в романе *Война и мир* связана со сменой позиции тела. Так, Андрей Болконский лишается своих претензий на славу после того, как он на фронте бежит вперед, как простой солдат. Именно это быстрое движение как бы соединяет его с солдатами и в то же самое время подготавливает его к смене идеологических позиций: «И действительно, он пробежал один только несколько шагов. Тронулся один, другой солдат, и весь батальон с криком “ура!” побежал вперед и обогнал его» (IX, 343).

Освобождаясь от габитуса штабного офицера, Андрей Болконский как бы бежит в едином ритме со своим (солдатским) народом:

Князь Андрей опять схватил знамя и, волоча его за древко, бежал с батальоном. Впереди себя он видел наших артиллеристов, из которых одни дрались, другие бросали пушки и бежали к нему навстречу (IX, 343).

Новая точка зрения появляется у него как в буквальном, так и в переносном смысле только после того, как он раненным падает на землю: «“Что это? я падаю? у меня ноги подкашиваются”, подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза, надеясь увидеть, чем кончилась борьба французов с артиллеристами» (IX, 344).

Теперь вместо картины сражения Андрей видит небо, и этот образ явно противопоставлен картине сражения. Бег закончен, и новая, неподвижная его позиция согласуется с тем, что он видит:

Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались; совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили

³⁸ Мережковский 1995 [1900]. Показательно, что анализ карнавализма Достоевского у Бахтина (1965) дает совсем другую картину. Сам Бахтин об этой разнице именно в книге о Рабле умалчивает.

друг у друга банный француз и артиллерист, — совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! всё пустое, всё обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его. Но и того даже нет, ничего нет, кроме тишины, успокоения. И слава Богу!... (IV, 354).

Аналогичное мы обнаруживаем у Пьера. Его новая точка зрения — явное следствие телесного посещения сражения под Бородином.

Особое значение имеет земля как фундамент русского коллективного тела. Главной причиной неудач русских войск в Шенграбенском и Аустерлицком сражениях было не то, что Кутузова «подводили его незадачливые союзники» и что «армия не получала боеприпасов, провианта и подкрепления» (*Русские писатели* 1971, 630), а тот факт, что война проходила не на русской, а на «чужой» земле. Русская армия, а это значит в историософском взгляде Толстого и русский народ, не знали, ради чего она велась.

Родная земля, русская почва становится фундаментом оборонительной войны, и это — как замечает Андрей — абсолютно неожиданно для врага:

Но он не мог понять того, — вдруг как бы вырвавшимся тонким голосом закричал князь Андрей, — но он не мог понять, что мы в первый раз дрались там за Русскую землю, что в войсках был такой дух, какого никогда я не видал, что мы два дня сряду отбивали французов, и что этот успех удесятерил наши силы (XI, 209).

Повествователь Толстого сравнивает смену точки зрения, т.е. и объекта внимания, с принципом действия паровой машины:

Теперь только Пьер понял всю силу жизненности человека и спасительную силу перемещения внимания, вложенную в человека, подобную тому спасительному клапану в паровиках, который выпускает лишний пар, как только плотность его превышает известную норму (XII, 153).

Кстати, уже Владимир Мономах написал в *Поучении* о быстрой езде: «А из Щернигова до Киева нестишьды ездих ко отцю, днем есмь переездили до вечерни.» (*Повесть временных лет* 1950, 162). Дмитрий Лихачев (Лихачев 1991, 244), который ошибочно говорил о езде из Киева в Чернигов, понял быстроту езды как составную часть «языческого идеала князя». Не исключено, что такое понимание быстрой езды соответствовало бы семантической системе романа *Война и мир*.

Укажем здесь хотя бы коротко на дальнейшее развитие темы быстроты (скорости) в итальянском и русском футуризме. Замечательна в этом отношении тесная связь быстроты (скорости) и войны в концепции Маринетти

и принципиальный отказ от быстроты в эссеистическом творчестве Малевича.

6. Манера принятия военного решения у Кутузова

Когда в своих *Лекциях об истории философии* Георг Вильгельм Фридрих Гегель описал специфику древнегреческого мышления и при этом противопоставил новому мышлению Сократа традиционный греческий тип мышления, он обратил внимание на манеру полководцев принимать решение. Философ предположил, что они принимали решение о ходе событий не по собственному субъективному суждению, а по внешним признакам, которые они истолковывали как божественные приметы:

Полководец, которому предстояла битва, принимал свое решение с помощью внутренностей жертвенных животных, как это часто встречается в *Анабазисе* Ксенофонта; Пausаниас мучается целый день до того, как он отдаст приказ о битве.

Der Feldherr, der eine Schlacht liefern sollte, hatte aus den Eingeweiden der Opfertiere seine Entscheidung zu nehmen, wie sich dies in Xenophons *Anabasis* öfter findet; Pausanias quält sich einen ganzen Tag lang, ehe er den Befehl zur Schlacht gibt (Hegel 1971, 619).

Повествователь в третьей части четвертого тома романа *Война и мир* размышляет о новой форме войны на европейской территории. Он говорит, что со времен пожара Смоленска в России началась новая форма войны, «началась война, не подходящая ни под какие прежние предания войны» (XII, 120). Эта новая манера войны состояла главным образом в сожжении деревень и городов, в отступлении после сражений, она же проявилась и в «оставлении и пожаре Москвы».

Реакцию Наполеона на эту неконвенциональную форму войны рассказчик передает как упреки француза Кутузову и императору в том, «что война велась противно всем правилам», и, становясь толстовским рунором, добавляет: «Как будто существуют какие-то правила для того, чтобы убивать человека» (XII, 120). Этот поединок двух культур передается противопоставлением метафор дубины и шпаги. Повествователь даже говорит о «дубине народной войны» (XII, 120). Двусмысленное слово «дубина» активизирует и вульгарное стилистическое значение этого слова, и этот низкий стиль предпочитается высокому стилю изречений дворянства на французском языке.

При этом интересно, что конфронтация традиционной императорской и новой «народной войны» противопоставляет друг другу не индивидуальное

поведение коллективному, а наоборот, коллективное индивидуально. Люди, жмущиеся в кучу, наталкиваются на разрозненных людей:

Одним из самых осязательных и выгодных отступлений от так называемых правил войны есть действие разрозненных людей против людей. Такого рода действия всегда проявляются в войне, принимающей народный характер. Действия эти состоят в том, что, вместо того чтобы становиться толпой против толпы, люди расходятся врозь, нападают поодиночке и тотчас же бегут, когда на них нападают большими силами, а потом опять нападают, когда представляется случай. Это делали гверильясы в Испании; это делали горцы на Кавказе; это делали русские в 1812-м году (XII, 121).

Когда правила войны распадаются или не соблюдаются одной из борющихся сторон, тогда возникает вполне новая ситуация, в которой и язык отказывается служить как медиум коммуникации:

Войну такого рода называли партизанскою и полагали, что, назвав ее так, объяснили ее значение. Между тем такого рода война не только не подходит ни под какие правила, но прямо противоположна известному и признанному за непогрешимое тактическому правилу. Правило это говорит, что атакующий должен сосредоточивать свои войска с тем, чтобы в момент боя быть сильнее противника (XII, 121).

Автор романа переосмысляет еще одно основополагающее понятие: «народная война». Появившись во время французской революции, оно переводится на почву противника французских войск, а старая манера вести войну приписывается теперь французам. С точки зрения второй половины двадцатого века, например, афганских конфликтов и боев в Чечне, особенно интересно заключение русского романиста: «Партизанская война (всегда успешная, как показывает история) прямо противоположна этому правилу» (XII, 121).

На самом же деле Кутузов не принимает решение, его поведение — не акция, но ре-акция.. Он как бы выполняет заказ «русского духа». А черпает он его из собственного чувства, т.е. из его души. Не стратегическая теория, а душевная связь главнокомандующего с коллективным духом (солдатского) народа является предпосылкой победы:

Далеко не самые слова, не самый приказ передавались в последней цепи этой связи. Даже ничего не было похожего в тех рассказах, которые передавали друг другу на разных концах армии, на то, что сказал Кутузов; но смысл его слов сообщился повсюду, потому что то, что сказал Кутузов, вытекало не из хитрых соображений, а из чувства, которое лежало в душе главнокомандующего, так же, как и в душе каждого русского человека (XI, 251).

Это понимает и Андрей и высказывает непосредственно перед тем, как немец Клаузевиц излагает свою основанную на местности стратегию. Из геометрического явления война переходит в психологический феномен. В романе *Война и мир* Марс психологизируется и становится объектом массовой психологии:

Успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа; а уж меньше всего от позиции.

— А от чего же?

— От того чувства, которое есть во мне, в нем,— он указал на Тимохина, — в каждом солдате (XI, 208).

7. Историко-эстетическая позиция *Войны и мира* Толстого

Именно явление войны может служить для проверки соотношения действительности с искусственным изображением феноменов реальности в литературе. Уже первый знаменитый рассказ о Войне, Гомеровская поэма *Илиада*, а именно встреча Ахилла с Гектором, показывает искусственность рассказа. Так и следующие известные случаи показа времени в теле войны, а именно *Генрих V* и *Генрих VI* Шекспира, а также *Принц Фридрих Гомбургский* Клейста (ср. Bohrer 2004), доказывают, что изображение войны в литературе менее всего связано со стремлением показать то, что на самом деле случилось, более значимым является то, что можно эффектно рассказать об этом.

Уже в поэме Гомера человеческая судьба интерпретируется как судьба человеческого тела (Bohrer 2004). Однако до *Принца Фридриха Гомбургского* Клейста литературная интерпретация войны оставалась перформацией индивидуального тела. Только автор *Войны и мира* заговорил о решительном значении коллективного тела.

В подтверждение своей концепции Толстой противопоставляет коллективное тело народа, с одной стороны, индивидуальным телам представителей русского дворянства, а с другой — индивидуальному телу и духу Наполеона, «палача народов». Огромное значение для характеристики Наполеона имеет образ волка. Это чувствовал и Тургенев, который сказал, что сам автор романа стал «настоящим львом литературы» (И.А. Гончаров /И.С. Тургенев 1923, 62). Охота на волка (X, 252–256) в романе *Война и мир* подается как параллельное действие, которое позволяет предсказать после победы над зверем (X, 252) и победу над Наполеоном и его войсками.

Победа русской армии после вторжения французских войск на русскую территорию, т.е. на землю русского народа, — результат того, что главнокомандующий Кутузов следует не стратегическим планам русских и немецких советников, но интуиции народного тела. Если Толстой, ком-

ментировав смысл своего романа, написал, что он «старался написать историю народа» (VL, 241), то эта история проявляется именно в коллективном теле того явления, которое после Средних веков с его объединяющим принципом веры составляет новое единство общества.

По меткому замечанию Лотмана, в романе Толстого переход от одной точки зрения к другой близок к приему монтажа в кинофильмах. Предпосылка успешности этой манипуляции вниманием зрителя или читателя там и здесь – скорость процедуры. Таким образом, быстрой скорости движения русских войск соответствует соответствует быстрота смены точек зрения в ткани повествовательного текста. Абстрактный автор, «образ автора», побеждает своего императорского героя неожиданно «настильным» огнем, скорыми сменами точек зрения.

Исключительное, даже экстремальное по скорости время войны и аллегорически связанной с ней охоты показывается рассказчиком романа на примере эмоционального поведения (визга) Наташи на охоте:

В то же время Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала все то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время (X, 261).

Конечная сцена романа показывает Николая Болконского во сне. Он видит себя и Пьера в касках впереди огромного войска. После угрозы со стороны его дяди Николая Ильича убить их (Николиньку и Пьера) по велению Аракчеева, что, несмотря на свою любовь к ним, по велению Аракчеева, он должен убить их, Пьер превращается в его погибшего отца, Андрея. «Николинька почувствовал слабость любви» (XII, 294). Таким образом, конец романа противопоставляет силе борьбы побеждающую ее слабость любви. Как ядро конструкта русского духа эта «слабость любви» предшествует христианскому девизу Толстого «не противися злему!». В душе и теле ребенка рождается надежда на успешное будущее. И это будущее является и грядущим содержанием русского духа. Телесное время войны, которое накопилось в Пьере и в Андрее, сосредотачивается в мальчике.

На тезис Карамзина, что история принадлежит царю, Толстой в согласии с Никитой Муравьевым (*Декабристы-литераторы* 1954, 582) и Костомаровым (*Бунт Стеньки Разина*, 1859) ответил, что история принадлежит народу (т.е. коллективному народному духу). В этом смысле роман Толстого противостоит и юбилейным пятидесятилетним торжествам (26 августа 1862 года) Бородинского сражения царем Александром II.

Накануне Первой мировой войны своей переработке романа Толстого для театра Федор Сологуб акцентирует коллективность народного духа. В

согласие с его символистической теорией «театра одной воли» инсценировка *Война и мир. Картины из романа Л.Н. Толстого, избранные и приспособленные для сцены Федором Сологубом* (1912) подчеркивает зависимость индивида от единой воли и толкует текст Толстого не как реалистическое отражение действительности, но как символическое изобретение гармоничного мира.

Совсем иную позицию, отличную от позиций Льва Толстого и Сологуба, занял Владимир Маяковский, когда писал свою поэму *Война и мир* (1916). Во-первых, он сочинил свой текст во время Первой мировой войны, о которой в поэме и идет речь. Во-вторых, оптимизм успешной защиты родины заменяется скептицизмом, а нередко и безнадежностью военного трагизма. Вместо совместности русского духа мы встречаем одинокость души говорящего Я: «А я на земле один глашатай грядущих правд.» Из-за этого война прямо уравнивается с убийством. Здесь герой из любви к человечеству (не только к русскому народу!) приносит самого себя в жертву. Телесность находится в амбивалентном отношении с Азией и с запретом применения насилия в «религии» Толстого:³⁹

Россия!
Разбойной ли Азии зной остыл?!
В крови желанья бурлят ордой.
Выволакивайте забившихся под евангелие Толстых!
За ногу худую!
По камню бородой! (Маяковский 1939, 236 и сл.).

8. Заключение: необходимость и свобода

Ответ на вопрос, почему пацифист Толстой, девизом которого стал призыв «не противися злему!», выбрал именно войну иллюстрацией единого тела народа, дает история культуры. Сам Толстой поставил свой проект в один ряд с эпосом Гомера *Илиада*. Но и такие писатели, как Шекспир (например, в драме *Генрих V*), Пушкин в трагедии *Борис Годунов* и Генрих Клейст в драме *Принц Фридрих Гомбургский* и еще Томас Эллиот в поэме *Бесплодная земля* (*The Waste Land*) выбрали войну центральной темой своих главных сочинений. Толстой первым выработал коллективное телесное время как сущность военных движений. Перед этим фоном быстрого

³⁹ Менее наглядно отношение к роману Толстого в кинофильме *Октябрь* (1928) Эйзенштейна, показывающем Керенского новым Наполеоном. Сцена, в которой лошадь сивой масти с моста падает в реку, соотносится с высказыванием Ленина, что подавление июльских демонстраций Керенским, стремящимся к бонапартистской диктатуре, стал поворотным пунктом революционного года 1917. Таким образом Керенский, которого режиссер отождествил со своим отцом, растолковывается как чужеземный захватчик.

движения, которое соответствует мифическому времени охоты, позиционная война 1854–1856 как и мировые войны XX века представляются крайними примерами культурного упадка. В глазах Толстого этот упадок прямым образом связан с техническим развитием.

В мае 1905 года, после проигранной битвы близ Цусимы – это было следующая травма внешней политики России после Крымской войны⁴⁰ – Толстой написал: «И потому в войне с народом нехристианским, для которого высший идеал – отечество и геройство войны, христианские народы должны быть побеждены.» Снова историкософ говорит о значении духовных ценностей, об их приоритете над материальными, техническими.

Если до сих пор христианские народы побеждали некультурные народы, то это происходило только от преимущества технических военных усовершенствований христианских народов (Китай, Индия, африканские народы, хивинцы и среднеазиатские); но при равной технике христианские народы неизбежно должны быть побеждены нехристианскими, как это произошло в войне России с Японией. Япония в несколько десятков лет не только сравнялась с европейскими и американскими народами, но превзошла их в технических усовершенствованиях. Этот успех японцев в технике не только войны, но и всех материальных усовершенствований ясно показал, как дешевы эти технические усовершенствования, то, что называется культурой. Перенять их и даже дальше придумать ничего не стоит. Дорого, важно и трудно: добрая жизнь, чистота, братство, любовь, то самое, чему учит христианство и чем мы пренебрегли. Это нам урок (Толстой 1978–1985 XXII, 198).

Трансформацию нематериальных явлений в явления материальные писатель представил себе в духе Гегеля как самотек истории. При этом, как и у Гегеля, отношение между свободой и необходимостью играет особенную роль.

В конце шестидесятых годов в эпилоге своего романа *Война и мир* Толстой рассмотрел соотношение между свободой и необходимостью на основе критерия зависимости vs. независимости от пространства, времени и причинности. По убеждению писателя абсолютная необходимость возникает в связи с бесконечным пространством, бесконечным временем, бесконечной причинностью, полная свобода берёт своё начало в положении вне пространства, вне времени и причинности. Разум выражает законы необходимости, сознание же, напротив, выражает сущность свободы. В то время как *ratio* истолковывает время, согласно Ньютону, как бесконечное постоянное движение, сознание считает «бегущее время» «неподвижным моментом

⁴⁰ Ср. у Розанова (Розанов 2003, 305): «Знают ли многие, что в самый час Цусимского боя в Петербурге некоторые знали, что все провалилось?».

настоящего времени, в котором одним я сознаю себя живущим». По Толстому, для исторической науки свобода является непознанным остатком того, чего мы ещё не знаем о законах жизни человека. Как после открытия Коперника человек должен был отказаться от понятия неподвижности в пространстве, так он должен был отказаться и от сознания свободы и признать незаметную для него зависимость, т.е. связь с необходимостью.

У Наполеона случайности в такой мере возрастают, что они принимают характер кошмарного сна:

В прежних сражениях своих он обдумывал только случайности успеха, теперь же бесчисленное количество несчастных случайностей представлялось ему, и он ожидал их всех. Да, это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей, и человек во сне размахнулся и ударил своего злодея с тем страшным усилием, которое, он знает, должно уничтожить его и чувствует, что рука его, бессильная и мягкая, падает, как тряпка, и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека (XI, 245сл.).

И в самом тексте романа именно явления внешнего времени в своей исторической последовательности определяют выбор из материала событий. Так, в 4-ой главе 3-ей части 4-го тома эпоса рассказчик в полном согласии с автором объясняет большие потери французской армии во время отступления после битвы на Вязьме и попадание в руки преследующей русской армии ложной информации о местонахождении французов быстрым продвижением как французских, так и русских войск; для тех времён необычная техника ведения войны – проходить по 40 вёрст в день. Не психические явления, как, например, страх или даже паника, стали причиной больших потерь французов, а объективная телесная скорость физического движения, принесшая и русской стороне значительные потери: «Главная причина уменьшения армии Наполеона была быстрота движения, и несомненным доказательством тому служит соответственное уменьшение русских войск» (XII, 180).

В отличие от своих генералов (по мнению Толстого) Кутузов находился в гармоническом согласии с историческим ходом событий, с исторической необходимостью, и в общем-то ничего другого не делал, как только поддерживал это разрушительное физическое движение:

Кутузов знал не умом или наукой, а всем русским существом своим знал и чувствовал то, что чувствовал каждый русский солдат, что французы побеждены, что враги бегут и надо выпроводить их (XII, 181).

Это, на первый взгляд, «естественное», в наивном понятии, может быть, даже «реалистически» действующее гармоническое соответствие между

генералом и его солдатами коренится на самом деле в мистическом единстве (*unio mystica*) главнокомандующего со своими подчинёнными, причиной которого является позднеромантическая концепция народа. Народный вождь «знает», что «чувствует» народ, является как бы его органом восприятия, выражением его воли, его действительным руководителем. И если французский претендент (самозванец) Наполеон пытается противиться ходу времени, то именно согласие русского командующего армией со своими подчинёнными делает этого командующего законным властителем.⁴¹

Далёкие от такого исторического согласия гениального главнокомандующего с народом штабные офицеры деградируют до слепого инструментария, до рабов исторической необходимости. Свободой, достигнутой ими за счёт их согласия с окружением, они жертвуют, так как отличаются внутренней зависимостью от своих страстей:

Люди эти, увлекаемые своими страстями, были слепыми исполнителями только самого печального закона необходимости; но они считали, что то, что они делали, было самое достойное и благородное дело (ХП, 182).

Здесь, как и в романе *Анна Каренина*, это находящиеся в биологически-физическом времени внешние события, в которых – нередко при участии большого количества людей – как, например, в сражении или на балу, в опере или во время конных скачек, решается судьба тем, что необходимость неуклонно набирает свой ход.

Концепция Толстого нашла и своих критиков. Одним из самых ярких был Н.В. Шелпунов, который иронически и не без известного цинизма воспроизводил идеальный образ Кутузова у Толстого. При этом критик распознал метаисторическую позицию абстрактного автора, который в мире наррации как бы сам руководит народом.⁴²

Унижая личный произвол людей, воображающих себя руководителями судеб народов, граф Толстой в то же время старается выставить в выгодном свете тех, кто не высовывает себя на первый план. Гениальнейшим человеком этого сорта является у него Кутузов. И

⁴¹ Ср. уже у Пушкина (Пушкин 1958, 484): «Один Кутузов мог предложить Бородинское сражение; один Кутузов мог отдать Москву неприятелю, один Кутузов мог оставаться в этом мудром деятельном бездействии, усыпляя Наполеона на пожарище Москвы и выжидая роковой минуты: ибо Кутузов один облечен был в народную доверенность, которую так чудно он оправдал!» Солженицын же показал в романе *Август четырнадцатого* (1971) (первой части трилогии *Красное колесо*, что бездействие русских генералов причинил гибель целой армии. Только полковник Воротынец (соответствующий Андрею Болконскому) выступает как деятельный офицер.

⁴² Эта позиция совпадает с ролью абстрактного автора романа *Анна Каренина*, который вопреки собственному эпиграфу «Мне отмщение и аз воздам», предоставляющему управление судеб самому Богу, осуждает героиню к смерти.

гениальность Кутузова выражается именно в том, что он умеет понять народную душу, народное стремление, народное желание и делает им уступку. Кутузов бережет человеческую кровь и щадит солдатскую жизнь. Кутузов плачет, когда дуализм велит ему посылать людей на очевидную смерть, между тем как можно достигнуть выгодного результата и без этой жертвы. Кутузов всегда друг народа, он всегда слуга своего долга, а долг, по его мнению, в том, чтобы выполнить стремление и желание большинства единоличных производителей. Кутузов велик потому, что он отрешается от своего я и пользуется своею властью как точкой силы, концентрирующей всенародную волю (Шелгунов 2002, 350; курсив мой. – Р.Г.).

Шелгунов не понимает, что русский главнокомандующий Кутузов у Толстого – такой же идеал, как русский царь в *Выбранных местах* у Гоголя (и эту функцию героя Гоголя тогда не понял Белинский).

Как толстовского Кутузова, так и его Наполеона Шелгунов ложно понимает как историческую личность. С такой точки зрения император на самом деле выступает как карикатура на самого себя:

Наполеон – пигмей, потому что он действует обратно. Гениальнейший из гениев, Наполеон, сбившийся с толку, подобно царю Соломону, хочет быть не выразителем народной воли, как он заявил это в своей собственной конституции, а, напротив, усиливается заставить народы действовать по его единоличному произволу. От этого все его мудрые распоряжения, приказания в Москве ведут к абсурду в результате, к гибели миллионной армии и торжеству России (Шелгунов 2002, 350).

Вследствие смешивания литературного текста с историографическим, которое сам Толстой поддержал своим убеждением, что он действительно написал правдивую историю Отечественной войны, критик не может понять и то, что Толстой в своем романе дал и художественный образ грядущих тиранов XX века.⁴³

Также критик не замечает и многозначность нарративного дискурса Толстого.⁴⁴ Романист в своей прозе выражает условность происходящего посредством многослойности придаточных дополнительных предложений. Подчинительное сочетание «..., что ..., что ...» было в русском языке того времени скорее непривычным, что даже побудило Олешу выразиться о «своеобразной неправильности стиля». Так, в приведённом уже примере

Кутузов знал не умом или наукой, а всем русским существом своим знал и чувствовал то, что чувствовал каждый русский солдат, что

⁴³ В этой связи показателен факт, что именно в Париже (!) в тридцатые годы 20-го века гегельянец Александр Кожевников (Kojeve) провозгласил Сталина новым Наполеоном и – завершителем мировой истории (Ср.: *Hegel, das Ende...*, 122 и сл.).

⁴⁴ Ср. о многозначности повествования Толстого Grübel 2003, 90-97.

французы побеждены, что враги бегут и надо выпроводить их (XII, 181).

окажется нерешенным вопрос, относятся ли второе и третье придаточные предложения к первому придаточному (т.е. чувству солдат) или же к главному предложению (т.е. мыслям и чувствам Кутузова).⁴⁵ Но ввиду полного логического и аксиологического соответствия мыслей Кутузова и его солдат такие размышления, с точки зрения смысла, становятся излишними, хотя, с другой стороны, в грамматическом отношении были бы необходимы. Таким образом, синтаксический порядок, соединение слов и частей предложения, т.е. тело языка, подчиняются порядку смысла и в конечном счете переплетению действий, событий и состояний, т.е. телу мира.

Итак, как вера, как соединяющий принцип заменяет дух народа, так язык снова становится решающим средством коммуникации. В тексте Толстого русский язык играет ту же роль святого языка, какую в средние века играли иврит, древнегреческий, латинский и церковнославянский языки. Таким образом, имплицитно отвергается равноправие языков в смысле гуманизма или протестантизма, и русский язык, кстати, как еще и в пост-символизме Хлебникова или Маяковского, выступает как не только наилучший, но и как, собственно говоря, единственно подходящий язык. Из-за этого частое употребление французского или (реже) немецкого языка является в первой очередь не средством отражения габитуса говорящего, но оценкой сказанного персонажами со стороны рассказчика. Из-за этого Толстой так настойчиво защищал употребление русского языка для передачи прямой речи французов, немцев и австрийцев. При этом показательны частые переходы в прямой речи французов и членов русской аристократии с французского на русский язык, которые содержат не переключение кода (*codeswitching*), а смену оценки сказанного с точки зрения повествователя. В этом контексте показателен и перевод почти всех иноязычных мест романа на русский язык в издании романа для народа. Автор как бы приблизил тело текста к телу адресата. Кстати, и этот перевод является резким движением тела текста.

В своей эссе *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории* (1900) и в главе «Смысл войны» своей книги *Оправдание добра* Владимир Соловьев считает войну злом, которое в конечном счете имеет положительный смысл, так как ведет к «политическому объединению человечества» (Соловьев 1988, 478; Смирнов 1999, 233–243). Пока такого

⁴⁵ Еще недавно русская научная литература, посвященная роману, рассматривала текст как «книгу о жизни всего [русского] народа», а его автора как «пророка». По указам верхушки вопреки намерениям Толстого опера *Война и мир* (1941) Прокофьева должна была подчеркнуть гениальность Кутузова (т.е. эквивалента Сталина). В Советском Союзе окончательная версия оперы была исполнена на сцене только в 1959 году (ср. Robinson 1987).

результата даже мировые войны не принесли. В этом смысле более прав оказался Толстой, для которого в то время были оправданы исключительно оборонительные войны. Однако, оборонительная война является выражением желания, чтобы в мире ничего не менялось. Она – крайний знак непрерывности. В конечном счете в ней и самое быстрое движение, самое скоростное телесное время служит гарантией иммобильности того, что является конструктом русского духа. Антиподом изобретателя этого духа, т.е. абстрактного автора романа *Война и мир*, является греческий философ Гераклит, сказавший: «Война – отец всех дел.»

Л и т е р а т у р а

- Астапов А. 2004. liber.ruh.ru/Conf/Russia5/astashov.htm
- Бахтин М. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М.
- Бестужев А. 1861. «Письмо 1 января 1832 к Н.А и К.А. Полевым». *Русский вестник*, 32.
- Богданов К.А. 2002. «'Тела, тела, тела...' К истории медицинского дискурса в русской литературе». *Wiener Slawistischer Almanach*, 49, 141–172.
2002. *Война из-за «Войны и мира»*. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир» в русской критике и литературоведении. СПб.
- Гинзбург Л. 1971. «Проблемы психологического романа». *О психологической прозе*. Л., 283–463.
- Гинзбург Л. 1989. «Записки блокадного человека». *Человек за письменным столом*. М., 517–578.
- Гоголь Н.В. 1937. «Тарас Бульба». *Полное собрание сочинений*. Т. 2, Л.
- Гончаров И.А. / Тургенев И.С. 1923. *Письма*. Петроград.
- Гудзий Н.К. 1960. *Лев Толстой. Критико-биографический очерк*. (3) М.
1954. *Декабристы-литераторы. Литературное наследство*, 59, М.
- Кандиев Б.И. 1967. *Роман-эпопея Толстого «Война и мир»*. Комментарий. М.
1983. *Литературное наследство. Первая завершенная редакция романа «Война и мир»*. Т. 94. М.
- Лихачев Д. 1991. *Книга беспокойства*. М.
1952. *Л.Н. Толстой в русской критике*. М.
- Маяковский В. 1939. «Война и мир». *Собрание сочинений в 12-ти тт.* Т. 1 М., 223–266.
- Мережковский Д. 1995. *Лев Толстой и Достоевский*. М.
1950. *Повесть временных лет*. Т. 1, М.-Л.
- Розанов В. 2003. «О народной душе». *Около народной души*. М., 305–308.
1971. *Русские писатели. Биобиблиографический словарь*. М.
- Скафтымов А. 1959. «Образ Кутузова и философия истории в романе Толстого 'Война и мир'». *Русская литература*, 2, 72–94.
- Смирнов И. 1999. *Ноты homini philosophus...* СПб.
- Соловьев В.С. 1988. *Сочинений в двух томах*. Т. 1. М.

- Толстой Л. 1928–1958. *Полное собрание сочинений*. Юбилейное издание. 90 тт. М.
- Толстой Л. 1978–1985. *Собрание сочинений в двадцати двух томах*. М.
- Тургенев И.С. 1968. *Полное собрание сочинений в 28 тт.* М., Т. 15.
- Леонтьев К. 1968. *Анализ, стиль и влияние. О романах гр. Л.Н. Толстого*. (Репринт) Провиденс.
- Опунская Л.Д. 1990. «К творческой истории романов Льва Толстого (Проблема жанра)». З.С. Паперный / Э.А. Полоцкая (ред.), *Динамическая поэтика. От замысла к воплощению*. М., 120–133.
1978. *Частотный словарь романа Л.Н. Толстого "Война и мир"*. Тула.
- Шелгунов Н.В. 2002. «Философия застоя. 'Война и мир', сочинение графа Л.Н. Толстого». [1869] *Война из-за «Войны и мира»*, 327–352.
- Шкловский В. 1928. *Матерьял и стиль в Романах Льва Толстого «Война и мир»*. М.
- Шкловский В. 1967. *Лев Толстой*. М.
- Шмид В. 2003. *Нарратология*. М.
- Эйхенбаум Б. 1931. *Лев Толстой. 60-ые годы*. Л./М.
- Baumgart W. 1999. *The Crimean War 1853-1856*. London.
- Bloom H. (ed.). 1988. *Leo Tolstoy's War and Peace*. New York a.o.
- Bohrer K.H. 2004. «Kriegsgewinnler Literatur». *Merkur*, 1, 1-16.
- Clausewitz C. v. 1980. *Vom Kriege (1832-34)*. Auswahl. Stuttgart.
- Figes O. 2003. *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Berlin.
- Grübel R.G. 2003. *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs*. München.
- Jepsen L. 1978. *From Achilles to Christ. The Myth of the Hero in Tolstoy's War and Peace*. S.I.
- Hegel G.W. 1971. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. 3 Bde. Bd. 1, Leipzig.
- Hegel, das Ende der Geschichte und des Ende des philosophischen Diskurses. Gespräch mit Alexandre Kojève. Jürgen Sieß (Red.), *Vermittler. H. Mann/Benjamin/Groethuysen/Kojève/Szondi. Heidegger in Frankreich. Goldmann/Sieburg*. (Deutsch-französisches Jahrbuch 1) Frankfurt (M.) 1981, 119-125.
- Holquist M. 1990. «Character change as language change in 'War and peace'», *Russianness, Studies on a Nation's Identity. In Honor of Rufus Mathewson 1918-1978*, 210-226.
- Lupton D. 1994. *Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in the Western Societies*. London.
- Pfister Manfred. 2000. «Inszenierung des Lachens im Theater der frühen und späten Neuzeit». Erika Fischer-Lichte, Anne Felig (Red.). *Körperinszenierungen*. Tübingen, 35-54.
- Rheinberger H.-J. 2001. *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen.
- Rousseau J.-J. *Oeuvres complètes*. Vol. 3, Paris 1964.
- Šilbajoris R. 1991. *Tolstoy's Aesthetics and his Art*. Columbus.
- Smirnov I. 1994. «Der wirkliche Krieg». *Sprache im technischen Zeitalter*, 132, 399-406.

- Werth G. 1992. *Der Krimkrieg. Geburtsstunde der Weltmacht Rußland.* Frankfurt a.M. / Berlin.
- Zborilek V. 1969. *Tolstoy and Rousseau. A Study in Literary Relationship.* (Unpublished dissertation) Berkeley.