

Прочтения

Вячеслав Курицын «Война и мир», начало книги¹

Viatcheslav Kuritsyn
“War and Peace”, the Beginning of the Book

Вячеслав Курицын (писатель, постоянный автор «НЛО») rehbwsy@gmail.com.

Viatcheslav Kuritsyn (writer, The “New Literary Observer” regular contributor) rehbwsy@gmail.com.

Ключевые слова: Толстой, *Война и мир*, структура текста

Key words: Tolstoy, *War and Peace*, text structure

УДК: 82.09+82.31
DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_149

UDC: 82.09+82.31
DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_149

Подробно исследуя внутреннее устройство первых глав «Войны и мира» (композицию, количество и типы персонажей, «точку зрения», преобладающий тип движения и т.д.), автор приходит к выводу, что от главы к главе изменения происходят в согласии со сложной, но строгой схемой, и ставит вопрос, какая идеология стоит именно за таким развитием структуры.

Examining the internal structure of the first chapters of Lev Tolstoy’s *War and Peace* (composition, number and types of characters, “point of view”, the prevailing type of movement), the author comes to the conclusion that changes from chapter to chapter occur in accordance with a complex but strict scheme, and raises the question of what ideology is behind this development of the structure.

Сергею Тютинкову

1—1—VII² (a)

В конце петербургских глав пути главных героев расходятся. Оба, и Пьер, и Андрей, едут каждый к своему отцу. Московские главы — их пятнадцать — расположены на «пути Пьера», появляется он в них не сразу.

-
- 1 Продолжение. Первая часть: *Курицын В.* Война и мир. Начало книги // Новое литературное обозрение. 2020. № 165. С. 162—189.
 - 2 Первый том, первая часть, седьмая глава. Ссылки на «Войну и мир» здесь и далее приводятся с обозначением глав и без указания страниц.

Между шестой и седьмой главами прошел минимум месяц. Начался роман в июле 1805 года, это сразу сообщено в 1—1—I. Правда, в 1—1—VI возникает вдруг — в тот же день — «июньская ночь». Это первый пример пренебрежительного отношения Толстого к истории и хронологии. Может быть, действие начинается на переломе июня и июля (это возможно, Лукка и Генуя стали «поместьями фамилии Бонапарте» в июне), а датируется событие с точки зрения настолько верховного рассказчика, что календарная мелочь в несколько дней не имеет значения. Если речь о рубеже июня и июля, прошло даже почти два месяца: начинаются московские главы в день ангела двух Наталий, «графинюшки» Ростовой и ее дочери, который отмечается 26 августа.

Кинематографистам такая длинная пауза не нужна. В американском фильме действие сразу происходит в Москве, и князь Андрей уводит Пьера к умирающему отцу прямо с вечеринки у Анатоля, в английском — князь Василий увозит Пьера в Белокаменную на следующее утро после пари Долохова. В тексте же, напротив, этот временной разрыв важен, он увеличивает «пространство» романа, в книгу как бы входят и те закадровые события, что упомянуты мельком (например, что гвардия вышла в поход 10 августа), читатель должен четко ощущать, что, несмотря на размах повествования, большие куски жизни героев остаются вне зоны непосредственного внимания, но тоже принадлежат «Войне и миру».

Машина текста, движущаяся с торможениями и препинаниями, в 1—1—VII дважды сдает назад, включается ретроспекция. Рассказано о производстве Бориса в гвардию (но в адъютанты Анна Михайловна пропихнуть его не смогла), рассказано, чем завершилась забава с медведем (охальники привязали к зверю квартального надзирателя и запустили тандем плавать в речке Мойке), о наказании хулиганов (Пьер выслан «в Москву», Анатолий выслан «из Петербурга», Долохов разжалован в солдаты). Все эти указанные в скобках истории как бы недорешены или решены половинчато, напоминают застывшие в полудвижении качели. Борис выиграл, но не весь куш; высылка «в Москву» наказание, но такое, эрзац; квартальный пострадал, но спасен; кстати, и весь агрегат из медведя и человека напоминает фантазмагорические качели, парафраз богородской игрушки «Кузнецы». Реально пострадал Долохов, быть разжалованным в солдаты — дело серьезное, у условного первочитателя, ранее не сталкивавшегося с книгой Толстого, запрашивается прогноз, что, упав, Долохов вернется и взлетит, что разжалование лишь первый такт движения, чреватый обратным тактом. И решение Борисом проблемы статуса порождает новую проблему (нужны деньги на гвардейский мундир, потому он задержался пока в Москве), новый такт, и движет книгу дальше.

Может быть, и появление июньской ночи после июльской — это не ошибка в том классическом смысле, что автор мог бы ее заметить и исправить. Текст вздрогнул, как пиратская телетрансляция, которая застряла, а потом пришла в ритм, зажевав, однако, пропущенные секунды... передернулся, ведомый некоей внутренней логикой, заставил читателя чуть-чуть споткнуться. Да, это откровенно фантазийный абзац, но дальше я попробую показать, что не так он и абсурден в рассуждениях о «Войне и мире».

Как и петербургские главы, московские начинаются с описания светской ситуации, мы попадаем в гостиную Ростовых, в центре гостиной графиня, принимающая гостей. Параллель подчеркивается контрастом: если Анна Павловна «старая дева», то у Ростовой было двенадцать детей (в романе нас познако-

мят с Верой, Николаем, Наташей и Петей, получается, что восемь остальных умерли). Мадемуазель Шерер управлять веретенами помогали Лиза Болконская и Элен, здесь в роли помощницы княгиня Друбецкая. Нам вновь рассказывают о важности ритуалов: «Начался тот разговор, который затевают ровно настолько, чтобы при первой паузе встать, зашуметь платьями, проговорить: “Je suis bien charmée; la santé de maman... et la comtesse Apraksine” и опять, зашумев платьями, пройти в переднюю, надеть шубу или плащ и уехать»; шуба в августе, надо думать, не по ошибке возникла, а чтобы подчеркнуть всесезонность ритуала. Граф говорит с гостями с одинаковым выражением на полном лице, снова контраст с Шерер: для Анны Павловны важна идея социальной лестницы (в 1—1—II она приветствует Пьера поклоном, «относящимся к людям самой низкой иерархии в ее салоне»), а в характере Ильи Андреевича подчеркивается ровное отношение к «низшим» и «высшим».

Вот крупным планом очередные гости:

— Марья Львовна Карагина с дочерью! — басом доложил огромный выездной лакей графини, входя в двери гостиной.

Нужна повышенная конспирологичность взгляда, чтобы в «огромном выездном лакее» увидеть рифму к анекдоту Ипполита из 1—1—IV, в котором бедная московская барыня использовала в качестве выездного лакея крупную переодетую служанку? Наверное. Но невозможно не обратить внимания на фамилию Карагины, парадоксально — для вымышленной книжки — близко стоящую к фамилии Курагины. Кэтрин Б. Фойер недоуменно писала, что абсолютно «необъяснимо», зачем Толстому понадобилась фамилия, которая заставляет читателя путаться. А объяснение самое простое: именно для путаницы и понадобилась.

Схожего рода затруднение — это двоение именинниц, одинаковые имена матери и дочери. Кинематографисты этого двоения стараются избежать. «Я навещу Ростовых, у Наташи сегодня именины», — сообщает Пьер в британском сериале, выпрыгивая из кареты князя Василия (в оригинале Пьер вряд ли помнит Наташу: когда он уехал за границу, ей было года три-четыре), «Ма шер именинница» — приветствует граф Ростов Наташу в советском кино, а имя Ростовой-старшей на передний план не выносятся. А вот создатели театрального спектакля (продукта, адресованного более начитанной публике), напротив, обыграли этот факт, вложив в уста Ростова-старшего отсутствующую у Толстого формулу «именинница-дочка и именинница-мама», причем граф еще и повторяет это дважды в течение пятнадцати секунд.

То, что граф Ростов «*ma chère*» или «*mon cher*» «говорил всем без исключения, без малейших оттенков, как выше, так и ниже его стоявшим людям», повторено в одном абзаце дважды, а сами эти обращения в этом же абзаце — трижды. Шум платьев при встрече гостей отсылает к шуму платья Лизы Болконской из 1—1—VI и повторен в 1—1—VII в одном абзаце опять же трижды.

Двадцать незаконных детей Безухого-старшего (что именно столько — предположение Карагиной-старшей) возвращают к двенадцати детям Ростовой-старшей (четыре и восемь). В той же беседе Друбецкая упоминает сорок тысяч душ Безухого, и это рифма к сорока тысячам рублей из 1—1—I; столько тратит ежегодно князь Василий, по его словам, на содержание Анатолия (и число тут же двойится, стол у Ростова накрывается на восемьдесят кувертов).

Историю о квартальном и медведе читатели и гости узнают от Карагиной, а Ростова-старшая слышит ее уже в пятнадцатый раз, но виду не подает, соблюдая светский сценарий. Присутствующий при рассказе Илья Ростов, тоже несомненно хорошо знакомый с историей, заходится в хохоте: «Хороша, ma chère, фигура квартального!» — явно не впервые, а в конце главы возвращается к теме: «Хороша фигура была у квартального, я воображаю».

При этом в фильме у англичан безграничная жизнерадостность Ростова-старшего, воспринимающего в истории с медведем лишь комическую сторону, передана и Наташе: она первая, услышав историю, восклицает: «А медведь цел?», — а позже повторяет: «Медведь остался цел? Лишь это мне и было интересно». Не вдаваясь на данном этапе в вопрос, насколько такое презрение к жизни социально низшего стража правопорядка вписывается в образ Наташи, замечу, что повтор в устах кинематографической Наташи — это повтор повтора романного графа Ростова. Сценарист взял прием и нахлобучил его на другое действующее лицо.

В книге историю рассказывает Карагина, в спектакле и у англичан этой героини нет, рассказ и там, и там передан Друбецкой; американцы же, верите ли, вовсе обошлись без медведя. В советском фильме Карагина есть, граф слушает историю со скучным лицом, он уже слышал ее и теперь ждет, чтобы вступить с уже заготовленной и тоже явно неоднократно произнесенной фразой про фигуру квартального, а поскольку фраза удачная, то разумно и дважды ею выстрелить. И вот занятно: смысл в советском кино толстовский (светская жизнь есть жужжание веретен), сцена — полностью из книжки, однако, боюсь, зритель, не помнящий наизусть текста и не учитывающий, что история звучит в пятнадцатый раз, не понимает, почему Ростов слушает без удивления. Поэтому, наверное, в фильме или спектакле разумнее делать вид, что рассказ для присутствующих — новость; предметом изображения, таким образом, может стать их удивление, как это и сделано у англичан и в театре Фоменко. Кроме того, в английском и советском кино именно в момент обсуждения проделок Пьера Безухов появляется в гостиной собственной персоной: разумное обострение ситуации.

Настоящего медведя, конечно, в кино показать хочется, но не так это просто. В советском фильме он присутствует несколько секунд в квартире Анатоля, пьет из бутылки, тянет со стола скатерть, в английском даже есть вроде бы сцена привязывания, промельком внутри воспоминания-вспышки в похмельной голове Пьера, так что не разглядеть, живой ли медведь и что вообще происходит. Полноценную сцену со связанными медведем и человеком в реке снять невозможно. Соответствующая иллюстрация есть в «литературно-рисовальном попури» «Война и мир» М. Знаменского, довольно странная, надзиратель выглядит там очень спокойно, как столоначальник, принимающий посетителя.

Еще в этом сюжете занята траектория, так сказать, досуга: шалуны вроде бы поехали за плотскими удовольствиями определенного толка, а на выходе Толстой предъявляет нам другую «телесную» комбинацию, которую можно, наверное, при желании интерпретировать в каком-нибудь задорном модернистском ключе.

1—1—VII (в)

В петербургских главах гости — один за другим — заполнили гостиную Шерер, затем — опять же один за другим — ее покинули, два главных героя, Пьер и Андрей, отправились к Андрею, затем Пьер продолжил движение, приехал к Анатолию, потом гости Анатолия дружно двинули к «актрисам»: все это последовательное перемещение куда-то дальше, без ретирад. В московских главах перемещаются иначе.

В гостиной Ростовых принимают друзей и знакомых графиня Наталья Ростова-старшая (отчество ее неизвестно), ее дочь Вера и княгиня Анна Михайловна Друбецкая. Граф встречает и провожает гостей, то есть курсирует между прихожей и гостиной. Гости, прибывшие с поздравлениями, не остаются в доме ждать обеда, а уезжают, чтобы позже вновь приехать, то есть по два раза оказываются в доме Ростовых и по два раза покидают его. Упомянуты цуги, которые с самого утра «не переставая подъезжали и отъезжали». Граф, кроме того, заворачивает в залу, где происходят приготовления к обеду, причем подчеркивается многократность процедуры: «Иногда, возвращаясь из передней, он заходил через цветочную и официантскую в большую мраморную залу...» Такого движения, чтобы человек (а тут речь о множестве людей) входил-выходил, вновь входил и выходил, в петербургских главах не было вообще.

Не знаю, стоит ли усматривать в этой разнице (с формулой «вышел-вошел/вбежала-выбежала» мы столкнемся во всех без исключения пятнадцати московских главах) намек на противопоставление семейное роевой Москвы и холодного прямолинейного Петербурга. Оно, возможно, и просматривается на разных уровнях книжки. Так, Андрей Ранчин обращает внимание, что «петербургские топографические реалии практически не упоминаются в книге... Между тем московские реалии, адреса упоминаются очень часто, причем в расчете на посвященного читателя, их хорошо знающего» [Ранчин 2014: 108]. В подтверждение этого тезиса можно добавить, что в петербургских главах в черновиках топонимы были (князь Андрей дислоцировался на Фонтанке, князь Василий — у Обуховского моста через ту же водную артерию; и это тоже была своего рода рифма, две точки притяжения Пьера на одной реке), но все вылетели, и даже название речки Мойки в связи с купанием медведя звучит уже в московской части, а первый же московский топоним (дом Ростовых — на Поварской) появляется на первой же московской странице. И то, что в московских главах несравнимо меньше французского языка, может работать на ту же мысль. Для этого исследования она, однако, факультативна: больше понимаемой семантики этого и других спецэффектов нас интересуют приключения ритма, прихотливое устройство механизма книги.

1—1—VIII (а)

Наступило молчание (*пауза*)³. Графиня глядела на гостью, приятно улыбаясь, впрочем, не скрывая того, что не огорчится теперь нисколько, если гостья подни-

3 Курсивом в скобках даны комментарии автора статьи к тексту Л.Н. Толстого. — *Примеч. ред.*

мется и уедет (качели эмоции: улыбка, но с намеком, что неплохо бы уехать + полутакт типичного для московских глав возвратно-поступательного движения). Дочь гостыи уже оправляла платье (второй полутакт другого движения, платье оправляется, если оно несколько подтянулось; жест, замещающий реальное обратное движение, покидание комнаты), вопросительно глядя на мать (ситуация передернулась и предъявлена дважды: пауза акцентируется в этой фразе взглядом Жюли, а в предыдущей акцентировалась взглядом Ростовой-старшей), как вдруг из соседней комнаты послышался бег к двери нескольких мужских и женских ног (резкая смена ритма), грохот зацепленного и поваленного стула (закадровое препятствие), и в комнату вбежала тринадцатилетняя девочка, запахнув (обратный жест) что-то короткою кисейною юбкою, и остановилась по середине комнаты (пауза). Очевидно было, она нечаянно, с нерассчитанного бега, заскочила так далеко. В дверях в ту же минуту показались студент с малиновым воротником, гвардейский офицер, пятнадцатилетняя девочка и толстый румяный мальчик в детской курточке (конвульсивное движение группы: сбой ритма в исполнении заскочившей вперед Наташи + резкое торможение после бега).

Великое множество ритмических перипетий для столь короткого эпизода... Наверное, их очень любопытно визуализировать. В советском фильме в этом эпизоде Наташа выскакивает в гостиную, проводит в ней пятнадцать секунд и выбегает из гостиной. Из оставшейся группы (Николай, Борис, Соня и Петя) Петя выступает в этот момент несколько вперед, как бы повторяя в миниатюре опережающее движение Наташи, а когда Наташа выносится прочь из гостиной, увлекая за собой остальных, остается на мгновение последним и театрально закрывает перед собой двери. В московском спектакле есть постоянный модуль, вращающаяся вокруг своей оси большая рама, трактуемая то как зеркало, то как дверь, то как переход между мирами, и в отчетной сцене юные герои сверхплотно набиваются туда, отталкивая друг друга с переднего плана, и зачитывают посвященные себе цитаты из книжки, удивляясь своим характеристикам (Наташа, например, обнаружит, что граф Л.Н. Толстой назвал ее некрасивой), и есть еще милейшие детали в виде игрушечной пушки в руках Пети (она как бы заменила куклу; именно ее у Толстого Наташа прикрывала кисейной юбкой) и особенно в виде ступни, которую Наташа хочет почесать и дважды поднимает для этого ногу, в результате чего ступня выскакивает за рамку, как выскакивают иной раз у искусных художников-графиков за границу изображения делано неряшливые почеркушки. Есть и пример из графики: оцените ту же группу в дверном проеме на известной иллюстрации Д. Шмаринова, они там все впятером похожи на устремленную вперед птицу со светлым окрасом спереди, постепенно темнеющую (за светлую часть отвечают элементы одежды барышень и Пети) и с крыльями в виде рук Николая и Бориса. В английском фильме эта сцена (не знаю, намеренно ли) цитируется с перестановкой героев: Ростовы и Друбецкая в общей группе, Наташа выскочила вперед, а вот Николай и Борис теперь вне группы, смотрят на нее... их провожают на войну.

Вернемся к первому абзацу: оправленное платье — рифма к жесту Лизы, оправлявшей платье в начале романа. Не обязательно в замысел автора вошло составить из Лизы и Жюли, двух несчастных — каждой на свой манер — женщин, смысловую пару, но запущенный механизм работает и поверх замысла. На предумышленную пару больше похожи Николай и Борис (годами живавший в доме более обеспеченных своих родственников Ростовых) — мужчины-антиподы, как и заявленные в первых главах в качестве во-многом-антиподов

Пьер и Андрей. И в юной компании, вбегающей сейчас в книгу, помимо пар Наташа — Борис и Соня — Николай (или Наташа — Соня и Николай — Борис), крокоподъячий наблюдатель может высмотреть «детскую» пару из Пети и куклы. В последнем случае будет уместна и цитата из анонимного отклика 1866-го в «Книжном вестнике» на первую публикацию «1805 года» в «Русском вестнике»: «...автор выставляет своих бледных Николичек, Наташенек, Мими и Борисов, на которых невозможно сосредоточить внимания среди описаний военных действий» (цит. по: [Соболев 2007: 182]); кукла в сознании автора отклика — равноправный член молодежного коллектива. Собственно, как о живой о кукле говорит в этой главе и Борис: «...эту Мими куклу он знал еще молодую девицей с неиспорченным еще носом. ...она в пять лет на его памяти состарилась и... у ней по всему черепу треснула голова» (цит. по: [Там же]).

1—1—VIII (6)

Главное событие этой короткой главы (4500 знаков; двадцать третья по размеру из двадцати пяти глав первой части): первое появление Наташи Ростовской «в кружевных панталончиках и открытых башмачках... в том милом возрасте, когда девочка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка». Идея переходности поддержана движением открытых плечиков, которые выскакивают из корсажа от быстрого бега. Возраст указан прямо — тринадцать лет — и это одна из проблем экранизаторов, ибо дальше Наташе будет от шестнадцати и старше, другое состояние человека... как же быть с актрисой? Актрис, разумеется, не меняют, возраст не упоминается. В московском спектакле, где один из сквозных приемов — зачитывание текста из книжки, фраза «Уже не ребенок... еще не девушка» звучит, а тринадцать лет выпало. В советском фильме кружевные панталончики сохранены и выглядят совершенно абсурдно на почти двадцатипятилетней актрисе. Проблема решается утаиванием: Наташа в первых детских сценах появляется и исчезает с безумной скоростью, чтобы зрители не могли рассмотреть лицо. Зарубежные же коллеги просто купировали саму идею детскости, Наташа у них сразу почти взрослая девушка, исключена кукла, исключена детская дерзость за столом (Наташа в оригинале спрашивает поперек приличий, какой предполагается десерт).

С возрастом Наташи связана более важная проблема, касающаяся самого толстовского текста, его внутренней хронологии. В августе 1805-го Наташе тринадцать лет, а когда «был 1809 год, тот самый, до которого она четыре года тому назад по пальцам считала с Борисом», — ей шестнадцать, это сообщено в 2—3—XII. Конечно, один год мог куда-то закатиться оплошно, но тут как раз место напомнить, что книжка напичкана многими более вопиющими анахронизмами. Вера в начале книжки, в 1805-м, «четырьмя годами старше сестры», то есть ей должно быть семнадцать, однако в 1809 году ей уже двадцать четыре... Прыгает через ступеньки лет. Замечательна и история с родами Лизы Болконской: если в июле 1805-го она уже заметно беременна, то Николинка Болконский должен появиться на свет до Рождества, было бы неплохо прямо на Рождество, происходит же это 19 марта 1806-го.

М. Блинкина, подробно исследовавшая эти хронологические странности, говорит о тридцати случаях сбитого времени и приходит к выводу, что «отрицательные» герои в книге стареют быстрее «положительных», и даже высчи-

тывает, что «коэффициент старения в пространстве “положительные — отрицательные” равен – 2.247, т.е. при прочих равных положительный герой будет на два года и три месяца моложе отрицательного» [Блинкина 1998]. Ю. Бирман, изучавший ту же проблему, сравнивает толстовское время с «открытым временем» у Шекспира (Гамлет взрослеет на десять лет за очень короткий период) [Бирман 1996]. Не вдаваясь в подробное обсуждение этих концепций, замечу, что разное течение времени разных героев — действенный способ усложнения движения «тугой сосиски» романа.

1—1—IX

Из пяти, не считая куклы, молодых людей трое покинули гостиную в 1—1—VIII, Соня выскочила в середине 1—1—IX, обидевшись, что Николай заворковался с Жюли, Николай за ней чуть позже.

В воздухе расчерчивается любовный треугольник. Сначала Николай рядом с Соней, но потом оглядывается по ходу своей патриотической реплики и на Соню, и на Жюли, а они смотрят на него с улыбкой одобрения, потом подчеркнуто, что он на обеих поглядывает «с кокетством красивой молодости», Жюли увлекает его беседой, и вот уже Николай усаживается рядом с ней. Опять же «с улыбкой кокетливой молодости» (уже привычный нам мгновенный лексический повтор, разновидность рифмы). Стороны треугольника перекинулись, но Соня встает и уходит, и Николай задерживается в гостиной после ухода Сони лишь до ближайшей паузы в разговоре. Автор словно бы начал строить влюбленным героям препятствие — и тут же его разрушил. И значит, надо нарастить новое препятствие: читателю напоминают, что влюбленные — кузены.

Обязательная рифма с петербургскими главами звучит в разговоре взрослых о судьбе Николая, он рвется в армию, наплевав на университет, а мог ведь стать «архивным юношей», место в архиве МИДа уже зарезервировано: так и князю Андрею напрасно пытались выхлопотать теплое место во дворце.

В 1—1—IX мы впервые слышим голос «красивой Веры». Появилась она в 1—1—VII, но эту сцену, и следующую, и большую часть 1—1—IX просидела молча, а в конце, когда речь зашла о воспитании детей, подала одну-единственную реплику: «Да, меня совсем иначе воспитывали». И все удивились, что она что-то вообще сказала, и почувствовали неловкость. Вера сразу позиционируется жестоким автором как помеха — и неудивительно, что Веры нет ни в московском спектакле, ни в одном из трех фильмов.

1—1—X (a)

В 1—1—X мы покидаем гостиную Ростовых, но еще вернемся (в Петербурге, напомню, ни читатели, ни герои никуда не возвращались). Собственно, отсюда уже отлучался граф в переднюю и столовую, но неизменно возвращался, действие продолжало концентрироваться в гостиной... и вот настала глава, действие которой происходит в цветочной (при этом герои попадают в цветочную и покидают ее через разные двери).

Это миниатюрная глава — всего 3700 знаков с пробелами, двадцать четвертая по размеру из наших двадцати пяти — очень изящной выделки. Она нач-

нется и закончится переживаниями Наташи, будет описано замечательнейшее в ее жизни событие, первый поцелуй, при этом композиционно в центре главы — поцелуй Сони, а история Наташи оказывается рамкой для истории Сони.

Итак, Наташа прибежала в цветочную, прячется и ждет Бориса: точка эмоционального подъема. Борис не идет, качели вниз. Борис все же приходит, качели вверх, но, полюбовавшись на себя в зеркало, выходит. Это неудача Наташи, качели вниз, но Наташа не признает неудачу, полагая, что Борис продолжит ее искать. Тут появляется обиженная Соня, вслед за ней Николай, интенсивное противостояние, Николай вынужден четырежды примирительно обратиться к Соне, прежде чем случается поцелуй.

Поцелуй возбуждает Наташу, она — контраст с Соней — и не думает важничать, сама бежит за Борисом, приводит его. Она хочет поцелуя, но нужна пауза, она предлагает Борису поцеловать куклу. Кукла не поцелована, но Наташа целует Бориса, после чего следует еще род качелей. Наташа взывает слов любви, Борис говорит, что любит ее, Наташа требует повышения градуса, спрашивает, влюблен ли он (любить-то можно и сестру, и кошку). Борис подтверждает, но все это для него слишком, он просит не повторять поцелуев четыре года, после чего будет просить Наташиной руки (эмоция вниз и компенсация в одной реплике).

Зеркало, в которое смотрится Борис, — это первое зеркало в «Войне и мире»; приятно его появление в главе, которая сама устроена как зеркало... Поцелуй Наташи — отражение поцелуя Сони, и несостоявшейся поцелуй Бориса с куклой как отражение пародийное.

1—1—X (б)

В советском фильме в фабулу убедительно домыслена связка: Борис там уходит, услышав шаги (у Толстого этого впрямую нет, можно даже подумать, что в книге Борис уходит, удовлетворенный общением с зеркалом, просто во славу возвратно-поступательной схемы). В московском спектакле получилось странно, сцена устроена максимально близко к книге, но так как в предыдущей сцене нет Жюли (она вообще вырезана из инсценировки), то получается, что Соня убежала, приревновав Николая не к потенциальной богатой невесте, а к желанию уйти на войну, и вдвойне странны его оправдания, фраза «Можно ли так мучать меня и себя из-за фантазии?» теряет смысл, это про Жюли можно сказать «фантазия», но про войну-то так не скажешь. У англичан нет куклы, Наташа предлагает Борису поцеловаться, прямо указывая на пример Сони и Николая, то есть зеркало тут иначе, но соблюдено.

В редакции «Русского вестника» глава была больше, друзья принуждали Бориса обвенчаться с куклой, Николай обсуждал с ним свои отношения с Соней, разговор вокруг поцелуя тоже был длиннее; хорошо, что автор все это выстриг и поставил перед нами совершенную лаконичную конструкцию.

1—1—XI (а)

В конце 1—1—X мать обратила внимание на Веру как на препятствие, в начале 1—1—XI она это препятствие устраняет. Гостей велено больше не пускать, пусть

приезжают к обеду, графиня хочет поговорить спокойно с другом детства княгиней Друбецкой, но в гостиной пока трое... Графиня отсылает Веру с утрированной грубостью, даже и не верится, что мать так говорит: «Разве ты не чувствуешь, что ты здесь лишняя?» — на что Вера, впрочем, не обижается.

«Проходя мимо диванной», Вера видит, что «в ней у двух окошек симметрично сидели две пары» (похоже, она идет сквозь анфиладу, вход-выход в которую и из которой сбоку, а окна в глубине комнат). Рассредоточившись у окон, отделившись друг от друга, пары тоже как бы вышли из общего пространства, но сейчас Вера их туда вернет.

Веру турнули, качели вниз, теперь надо вверх: Вера нападает на «молодежь». Атакует трижды подряд. Сначала Николая, без спросу взявшего ее чернильницу: он переписывает Соне лично сочиненные стихи. Это справедливый упрек. Николай обещает скоро закончить, но Вера забирает из его рук чернильницу. Упрекает всех четверых за то, что будто бы неприлично вбежали в гостиную. Автор подчеркивает, что и это справедливое обвинение, тут уже не все читатели с ним согласны. «Молодежь» переглядывается, молчит, психологически объединяется. Третья атака:

— И какие могут быть в ваши года секреты между Наташей и Борисом и между вами, — все одни глупости!

Ответ на первую атаку — признание справедливости, на вторую — молчание, на третью — отпор. Наташа возражает, сначала «тихоньким» голосом, что Вере не должно быть до этого дела. Вера настаивает в своей претензии, Наташа начинает горячиться, качели-качели, накат-откат, Вере возражает уже и Борис, но, по мнению Наташи, слишком дипломатично, она раскачивает качели, говорит Вере, что ее главное удовольствие — делать неприятности другим, и в результате четверо молодых убегают, дружно дразня Веру мадам Жанлис. Вера, довольная, что вытеснила противника, смотрит в зеркало, это второе зеркало в книге; сцены срифмованы, о Борисе выше было «рассматривая свое красивое лицо», а здесь — «глядя на свое красивое лицо». Поправила шарф, прическу, видимо, одной рукой, поскольку во второй она должна держать отвоеванную чернильницу.

Мы возвращаемся в гостиную, сцена графини в 1—1—XI — рамка для сцены Веры, как сцена Наташи в 1—1—X была рамкой для сцены Сони; и кстати, что в обеих главах зеркала. Между графиней Ростовой и княгиней Друбецкой нет видимой стычки, но сразу предьявлен обратный ход других качелей: читателю показывали бар, живущих на широкую ногу, и вот Ростова признается, что состояние их скоро иссякнет, и даже обнаруживает зависть к вовсе бедной Друбецкой, которая скачет в повозке одна в Москву, в Петербург, ко всем министрам и умеет обойтись с любой знатью (поскольку — Ростова этого не говорит, потому в скобках — она и сама знать). Друбецкая сначала соглашается, что завидовать есть чему, рассказывает о своей наступательной тактике в общении с сильными мира сего (едет, если надо, второй, третий, четвертый раз, то есть после отбитых атак предпринимает новые и новые). Объясняет, как пропихнула Бориса в гвардию (повторяя с более лестной для себя точки зрения знакомую нам сцену разговора с князем Василием). Но, сообразив, надо полагать, что излишне возвышаться в ее положении не стоит, резко гнет рычаг вниз, начинает жаловаться на нищету, на невозможность обмундировать Бориса (в кармане 25 рублей, а надо сразу 500) и говорит, что едет сейчас к больному

князю Безухову, который крестил Бориса, и, может быть, как-то поможет. Хотя «эти богачи и вельможи такие эгоисты». Это тонкий ход: формально упрек адресован Безухову, но это и атака на графиню Ростову, позиция которой как бы встряхнута и обновлена: ведь она хоть и разоряющаяся, но богачка. И в последней строке главы граф Ростов напоминает об этом, сообщая, что обед нынче будет — какого не бывало и у графа Орлова. Статус Ростовых, приниженный в начале беседы графиней, намеками Друбецкой поднят на высокий уровень, а стараниями графа и резко возвышен.

1—1—XI (б)

Когда в разговор попадает князь Василий Курагин, Ростова-старшая с улыбкой вспоминает — «Il me faisait la cour» — он мне делал куры, заигрывал со мной. Разумеется, это может ничего особенного не значить... был в прошлом некий вежливый светский флирт. Эта реплика, однако, возвращает нас в 1—1—VII, где графиня отмечала, что не видывала мужчины красивее старого Безухова. В момент произнесения та реплика значила еще меньше, чем ничего, точно казалась фигурой светской речи, прозвучала при муже (сертификат невинности реплики), да и была посвящена старику... никак не усмотреть в ней эротической составляющей. Однако теперь, когда прозвучали куры, не выстраивается ли — оглядывается внимательный читатель — цепочка «Ростова-старшая и мужчины», и второе звено в цепочке — пусть не слишком откровенно само по себе, но явно ведь ярче первого... или показалось.

1—1—XII (а)

Мы прочли уже почти пятую часть первого тома, но практически не были на улице. Формально были. В 1—1—V гости садились в карету у дома Шерер, но мы ничего особо не видели, только слушали разговоры. Вторая попытка — в 1—1—VI — могла быть успешнее, ехал по пустым ночным улицам Пьер, было видно далеко... Что видно, неизвестно, но она появилась — по крайней мере, чреватая заполненностью пустота. В 1—1—VII гости съезжаются — третья попытка — к Ростовым, — и упомянут их «всем известный» дом, подчеркнуто, что он «большой»: можно уже считать за вид, с натяжкой. Пейзаж медленно, но нарастает. И вот в начале 1—1—XII новый подход: появляется «усланная соломой улица». В «Русском вестнике» в том же предложении раскидывался еще «широкий усыпанный красным песком двор известного, с колоннами дома графа», это было бы слишком щедро, потому вычеркнуто, но и «усланная соломой улица» — много больше, чем нам показывали на пленэре раньше.

1—1—XII (б)

Основное содержание главы — наступление Анны Михайловны, ее попытки добиться встречи с больным Безуховым-старшим. Ей приходится преодолевать множество препятствий, что в начале главы предсказано на довольно-таки величественный манер: мать и сын «прямо вошли в стеклянные сени

между двумя рядами статуй в нишах». Первое — холодный, едва не враждебный настрой сына, который не верит (или якобы не верит, о чем позже), что из попытки выйдет что-то кроме унижения. Второе — нежелание швейцара пустить в дом даму в стареньком салопе, и тут же — третье — снова от Бориса, который говорит, что можно в таком случае и уехать. В дом пробиться удалось, из спальни графа, продолжая тему перемещения между многочисленными помещениями, выходит князь Василий, а с ним — четыре — целый букет препятствий, князь Василий ведет себя с Друбецкой еще более важно, чем в доме Шерер, явно намерен никуда Анну Михайловну не пустить, поскольку боится «найти в ней соперницу по завещанию графа Безухова». По ходу дела входит и выходит одна из княжон — племянниц графа, тоже исполняющая фигуру препятствия: сообщает, что от Анны Михайловны шум, не удостоивая ее при этом личного обращения.

Но Анну Михайловну, как мы уже знаем, смутить сложно, она забалтывает князя высокими рассуждениями о последнем долге, взвинчивает риторику, так что князь понимает, как и в 1—1—IV, что Друбецкой проще уступить, чем идти с ней на открытый конфликт. И вот Анна Михайловна уже располагается по-хозяйски в кресле. Князь не в духе — слегка скрашивая его настроение, Друбецкая говорит, что Пьер приглашен на обед к Ростовым. Князь Василий рад, что Пьера увезут... ведь именно Пьер должен казаться более опасным соперником в борьбе за наследство. Неудача князя в борьбе с Друбецкой отчасти компенсирована, но лишь отчасти и на первый взгляд.

В стычке Друбецкой и Курагина важную роль играет присутствие Бориса. Князь Василий видит юношу — которому, напомним, пока книги не было с нами, помог — впервые, присутствие его (Борис, нехстати для Василия, крестник Безухова-старшего) должно дополнительно раздражать князя Василия, но Борис ведет себя так спокойно и почтительно, что это сбивает князя, ему трудно проявлять враждебность... он почувствовал в Борисе человека своей породы. К тому же Анна Михайловна удачно вкручивает: «Это тот Илья Ростов, который женился на Nathalie Шиншиной». Князь Василий считает Ростова глупой и смешной особой, называет его медведем (в рифму к тому, как называл медведем Пьера), раздражение уходит в сторону, Анна Михайловна позволяет себе возразить, что Ростов добрый человек, улыбаясь при этом так, будто знает, «что граф Ростов заслуживал такого мнения, но просила пожалеть бедного старика» (о Ростове при этом говорят по-французски, то есть как бы «по-петербургски»). Большая битва за доступ к телу разбивается на мелкие стычки, внутри которых есть место и для согласия, что и нужно Анне Михайловне.

При этом замечательно, что Борис, сомневавшийся в успехе, когда беседовал с матерью, теперь, в решающей ситуации, ведет себя так, что приближает успех. Своей природной, не по средствам, сдержанностью он образует с матерью контрастную пару, и князь Василий, находящийся в стрессовой ситуации, несколько путается и теряет силы противостоять. Анна Михайловна раздражает своей настырностью, но ее сын, которого, видно, это тоже раздражает, но который держится с достоинством, заставляя собеседника, в данном случае Курагина, тоже держаться с достоинством и оказываясь в этой конфигурации ближе к собеседнику, а не к матери. Д.И. Писарев в статье «Старое барство» подробно анализирует работу этого слаженного агрегата Друбецких, полагая, впрочем, что автором этой концепции остроумного разделения ролей является Борис, а мать наивно отрабатывает свою функцию [Писарев 1976]. Мне же

кажется, Анна Михайловна прекрасно понимает, как работает схема, а Борис в следующей главе успешно воспользуется одним из материнских приемов.

Анна Михайловна — в конечном итоге оказывающаяся главным менеджером проекта «деньги для Пьера» — действует в одиннадцати из пятнадцати московских глав (Ростова-старшая — восемь, Пьер — семь, Борис — шесть, Наташа — пять).

1—1—XII (в)

Вот целиком короткий разговор о Ростовых. Борис сказал, что живет именно у них.

— Это тот Илья Ростов, который женился на Nathalie Шиншиной, — сказала Анна Михайловна.

— Знаю, знаю, — сказал князь Василий своим монотонным и с свойственным Петербургу презрением ко всему московскому голосом. — *Je n'ai jamais pu concevoir, comment Nathalie s'est décidée à épouser cet ours mal-léché! Un personnage complètement stupide et ridicule. Et joueur à ce qu'on dit* (Я никогда не мог понять, как Натали решилась выйти замуж за этого грязного медведя. Совершенно глупая и смешная особа. К тому же игрок, говорят).

— *Mais très brave homme, mon prince* (Но добрый человек, князь), — заметила Анна Михайловна, трогательно улыбаясь, как будто и она знала, что граф Ростов заслуживал такого мнения, но просила пожалеть бедного старика.

Слова князя Василия выдают в нем пристрастное, едва ли не ревнивое, отношение к Ростовой-старшей, Nathalie Шиншиной. Тема игривого прошлого графини, таким образом, нам не пригрезилась. В этой связи интересна также пропущенная при анализе 1—1—IX реплика Ростовой: «Николинька, по своему пылкому характеру, ежели будет шалить (мальчику нельзя без этого), то все не так, как эти петербургские господа». Ее и при чтении можно пропустить, не поняв смысла: пылкие склонности сына надо канализировать (и лучше не у непонятных «актрис», а скорее с помощью горничной); мама Наташи Ростовой показывает себя докой в интимных вопросах.

1—1—XIII

В первом абзаце повествование отъезжает назад, сообщается, что история про медведя и квартального действительно была. Любопытно: автор дает понять, что информация, исходящая от персонажей (про медведя читатель узнал от Карагиной-старшей) может быть ложной. Но эта — правдивая. Пьер приехал, попытался наладить контакт с тремя недоброжелательными сестрами, княжнами Мамонтовыми (племянницами старого графа), робко попросился к отцу, его не пустили, он пошел в свою комнату ждать разрешения. В московском спектакле в этом моменте вставлен краткий диалог от инсценировщиков. «Я пойду к себе», — говорит Пьер. «К себе?!» — насмешливо переспрашивает одна из сестер — дескать, ничего своего у него в доме отца нет. У Толстого все, конечно, гораздо сдержаннее, у него все немножечко в этом смысле «князи Андреи», в лицо не хамят, но интерпретаторы другой эпохи хотят иной раз об-

острить; помните, как в английском фильме обострено недовольство мадемуазель Шерер Пьером.

Через день приехал князь Василий — и тоже не пустил Пьера к отцу. В этой точке повествование само себя нагоняет, мы возвращаемся в день именин. Скучающий Пьер, не устоявший против княжон и князя (особо и не сопротивлялся), борется с виртуальными соперниками: воображает себя Наполеоном, тычет в воздух невидимой шпагой и выкрикивает приговоры врагам. Эффектно для кино! Но всего, видимо, не вставишь, ни в одном из трех фильмов этой сцены нет; след ее есть в московском спектакле, там Пьер просто размахивает картой как флагом в непонятном для зрителя смысле.

Появляется Борис, уполномоченный пригласить Пьера к Ростовым. Спрашивает, узнает ли его Пьер (в рифму к тому, что Пьер страницей раньше спросил княжон, узнали ли они его). Пьер узнает неправильно, путает имена, потом хочет втянуть Бориса в беседу о Наполеоне, но у Бориса есть своя тема. В 1—1—XI его мать, сообщая, что надеется на деньги Безухова, истинной целью имела сообщить графине Ростовой об острой нужде. Борис совершает то же самое на свой манер: он гордо говорит Пьеру, что ни в коем случае не будет, несмотря на бедность, претендовать на деньги старого графа, завоевывая своей деланой искренностью расположение Пьера; читатель понимает, что Пьер при случае Бориса облагодетельствует.

1—1—XIV

Текст снова сдает назад, мы видим, что происходит в гостиной Ростовых, пока Друбецкая прыгает по дому Безуховых. Графиня по-прежнему сидит в центре, по ходу главы в гостиную заходит и выходит горничная, заходит граф, заходит и выходит управляющий Митенька, выходит граф, снова заходит и выходит управляющий Митенька, возвращается наконец княгиня Друбецкая.

Короткий разговор с горничной, девушка резко критикуется за нерасторопность. Возможно, автор таким образом как-то характеризует графиню; а для движения текста полезно, что и на этом необязательном месте оборудована маленькая битва. С графом противоречий нет, но в разговоре находится место для препятствия, графиня просит денег, граф тянется за бумажником, но этот жест отвергнут, ибо нужно много, 500 рублей. Граф зовет Митеньку, велит принести 700, подчеркивая, что нужны чистые. Увеличение суммы — ожидаемый в исполнении графа перехлест; подобным образом он дал качелям размаху в конце 1—1—XI, обещая превзойти обеды графа Орлова, а на иной взгляд — подобным образом и Наташа в 1—1—VIII высказывала на середину комнаты. Митенька намерен усомниться в своевременности приказа (денег нет свободных, что-то такое хочет сказать), но граф не терпит возражений, готов накалить обстановку — Митенька тут же послушно уходит. В финале графиня вручает деньги княгине Друбецкой (при этом именно графиня чувствует себя неловко, как Пьер чувствовал себя неловко в беседе с Борисом), и подружки заливаются слезами.

Все эти столкновения и перемены в наикратчайшей — 3500 знаков — главе.

Графиня все в центре гостиной, теперь уже с дочерьми и гостями; мужчин граф увел в кабинет, там они курят трубки, а граф курсирует меж кабинетом и гостиной.

Крупным планом разговор светского тролля Шиншина и поручика Берга, жениха Веры. Отмечено, что любимое дело графа Ростова — стравить собеседников (просмотрев первые главы романа, мы убедились, что не чурается этого и граф Толстой). Это неравный поединок. Берг охотно излагает свою наивную философию небогатого человека, который повышение в доходе в 20 рублей в год самодовольно считает удачей и рассуждает, что война удобна для карьеры, поскольку в рядах вышестоящих возможна убыль. Шиншин, «перекладывая янтарь на другую сторону рта», над ним подтрунивает, но Берг этого не замечает (рифма к его невесте, не заметившей оскорбления от матери, двоюродной сестры Шиншина).

Из кабинета выходят в гостиную, повисает пауза. «Перед званым обедом... гости не начинают длинного разговора в ожидании призыва к закуске, а вместе с тем считают необходимым шевелиться и не молчать, чтобы показать, что они нисколько не нетерпеливы сесть за стол». Многие догадываются о причине препятствия: кто-то важный еще не приехал.

Препятствием другого рода для собравшихся становится Пьер: «...приехал перед самым обедом и неловко сидел посредине гостиной на первом попавшемся кресле, загородив всем дорогу». С другой стороны, расселся удобно для обзора, Пьера мало кто видел из присутствующих, но все слышали про квартального и медведя, любопытно посмотреть на виновника анекдота.

Явление Марьи Дмитриевны Ахросимовой, суровой ветеранши света, привыкшей всем говорить правду, ожидается с некоторой опаской, но тревога ложная, ее строгие разговоры с Ростовыми и Пьером оказываются очень короткими и не очень уж строгими, последнее препятствие перед обедом пройдено быстро.

Завершается глава массовой сценой за столом (в книге обещано восемьдесят кувертов, даже в мегабюджетном советском фильме показано лишь сорок, и это выглядит увесисто). Перечислено много героев, все, кого мы знаем, содержания бесед неизвестно (одно исключение: «Берг говорил с Верой о том, что любовь есть чувство не земное, а небесное»), силовые линии натягиваются под звуки музыки и звон посуды. Графиня с тревогой смотрит на охотно пьющего графа, Соня, мучаясь ревностью, безуспешно пытается услышать, о чем Николай болтает с Жюли, Наташа сидит напротив Бориса и Пьера, и есть еще доселе незнакомый нам гувернер-немец, который обижается про себя, когда дворецкий обносит его вином.

По ходу паузы перед обедом графиня Ростова пыталась развлечь Пьера, а он отвечал на разнообразные подходы нехотя и односложно: инверсионная рифма к ситуации у Шерер, где Пьер лез в разговоры, а его отфутболивали. Гости Ростовых, глядя на Безухова, «на этого большого, толстого и смиренного человека», недоумевают, как мог такой увалень и скромник сделать такую

штуку с квартальным. Действительно, мы уже и в 1—1—XIII заметили, что Пьер далеко не так боевит, как в петербургских главах.

Мы неоднократно уже сталкивались по ходу анализа с идеей расширения, «конуса», когда какое-то явление постепенно развивается от неподвижной точки. Пьер же при первых появлениях застигнут текстом на эмоциональном пике, сейчас качели пошли вниз. Перед нами скорее обратный конус: реальная активность у Шерер и Курагина — фантазийная активность в упражнениях с виртуальной шпагой — замирание на краешке стула в гостиной Ростовых.

1—1—XVI

В начале предыдущей главы масса гостей растеклась по дому, а в конце гости сосредоточились за столом, мы видели все лица, но не слышали голосов. В 1—1—XVI гости немного насытились, следует приближение. Вся глава — несколько конфликтов, выхваченных крупным планом. Первый — разговор о войне, Шиншин считает, что воевать глупо, немец-полковник активно выказывает русский патриотизм, Николай, «вертя тарелку и переставляя стаканы с... решительным и отчаянным видом», вспыхивает и утверждает, что русские должны умирать или побеждать. Это место для второго конфликта: словами Николая громко восхищается Жюли, а Соне это все крайне не нравится. Третий конфликт: Ахросимова интересуется через стол, в чем сыр-бор, Ростов отвечает, что сын вот идет воевать, Ахросимова парирует, что у нее четыре сына воюют, и ничего. Четвертая коллизия: детское желание Наташи поперек приличий спросить, какой десерт будет, спор с Петей, который уверен, что Наташа не решится, но она решилась, Марья Дмитриевна грозит пальцем, а Наташа настаивает на своем желании знать. Война и смерть, любовь и ананасное мороженое — поспорили про все самые главные вещи.

В «Русском вестнике» Наташа еще проливали на стол квас из стакана и производила на Пьера большое впечатление, он даже с Борисом им делился, и в других московских главах несколько раз возникала тема, что Пьер видит в Наташе нечто такое, чего не видят другие, но автор оставил лишь малую часть... Пустил все развиваться неспешно. И стоявшее в «Русском вестнике» «Знаю, что повеса девка, сечь бы ее надо, а люблю», благоразумно заменил в устах Ахросимовой на «Знаю, что зелье девка, а люблю».

1—1—XVII

В 1—1—XV гости организованно рассредоточены по разным комнатам, в 1—1—XVI организованно сосредоточены за обедом, 1—1—XVII снова рассредоточены, но теперь не организованно, а по интересам. Кто-то играет в карты, музыкальная молодежь группируется у клавикорда и арфы, планируется исполнение квартета «Ключ». Но куда-то пропала Соня: Наташа находит ее плачущей в коридоре на сундуке.

В короткой беседе Соня перечисляет пять препятствий, стоящих между нею и Николаем: его интерес к Жюли, враждебность Веры, утверждающей, что мать не благословит этот союз, впрямь невыгодный для разоряющегося семейства, родственные отношения между потенциальными женихом и невестой...

а ведь еще война, война! Соня валит все в кучу... предположу, что это соответствует ритму главы... в ней все комом.

Действие смялось и топчется на месте. Конец главы — четыре подряд музыкальных номера, неожиданный (затянутый, сказал бы редактор) дивертисмент. Исполняется квартет «Ключ», затем Николай поет лирическую песню (но нет отыгрываний в сюжет: как слушает Соня, как Жюли; причем в «Русском вестнике» они были, сокращения сделали номер более дежурным, «вставным»), затем Наташа танцует с Пьером и, наконец, Ростов-старший заряжает «Данилу Купора» (фигура англеза) с Марьей Дмитриевной Ахросимовой. Это апофеоз беспорядочной суетливой главы. «Скорее, скорее и скорее, лише, лише и лише развертывался граф, то на цыпочках, то на каблуках, носясь вокруг Марьи Дмитриевны». Видимо, изрядно отплясывает, если уж Пьер в черновике перед сном «под одеялом невольно ногами выделывал еще подобие тех па, которые делал граф Ростов в Даниле Купоре». При этом странно, что в фильмах, где танец экранизирован, — и в советском, и в английском, а также в московском спектакле — в выкаблучиваниях актеров, играющих графа, нет и десятой части толстовской живости (притом что в советском фильме Наташа кричит «смотрите на папá», сбегаются даже и слуги), везде очень скромные перетаптывания... возможно, у меня неадекватные представления о «скорости» и «лихости» в танцах вообще.

Был в «Русском вестнике» и пятый вставной номер, стихи авторства Николая, обращенные к Соне:

Не растравляй меня разлукой,
Не мучь гусара своего;
Гусару сабля будь порукой
Желанья счастья твоего.
Мне нужно мужество для боя,
Еще нужней для слез твоих,
Хочу стяжать венец героя,
Чтобы сложить у ног твоих.

Потом он вылетел... Слишком уж много номеров. И так затоптались в паузе, понадобившейся автору в преддверии серьезных событий.

1—1—XVIII (a)

В то время как у Ростовых танцевали в зале шестой англез под звуки от усталости фальшививших музыкантов, и усталые официанты и повара готовили ужин, с графом Безуховым сделался шестой удар.

Следовательно, предыдущие удары случались параллельно веселому обеду и танцам.

Уместный в такой ситуации параллельный монтаж есть в советском и американском фильмах, есть и в спектакле. В спектакле вообще оборудована мультисцена, на втором этаже комнатка умирающего графа, и он очень смешно там нечленораздельно покрикивает в стиле черного юмора. Тот случай, когда актуализируется бессмысленный вопрос: «Что сказал бы автор?» Мог и кивнуть, что да, верно, люди перед смертью редко являют образец изящества.

Во всех четырех наших примерах интерпретаций скрещиваются звуковые ряды. В советском фильме танцевальная музыка дважды переходит в молитву, и есть момент, когда два звука сливаются аж на пятнадцать секунд. В спектакле в молитву переходит квартет «Ключ», у американцев богослужение накладывается на разговор в приемной, у англичан «религиозная» мелодия начинает звучать в голове Пьера, пока он говорит в карете с Анной Михайловной, следуя от Ростовых к отцу.

Отдельно еще отмечу момент из советской ленты, когда в одном кадре, больше двадцати секунд, совмещаются наплывом спальня и танцевальная сцена от Ростовых, и может даже показаться, что это смотрит умирающий, который гостиную, конечно, видеть не мог. Но миры уже переплелись.

1—1—XVIII (б)

Перемещаемся к дому старого графа:

Вне дома, за воротами, толпились, скрываясь от подъезжающих экипажей, гробовщики, ожидая богатого заказа на похороны графа.

Улица продолжает понемногу нарастать. Снова и экипажи, и ворота как архитектурный элемент, но толпящиеся гробовщики превращают описание уже в маленькую городскую сценку.

Среди прощающихся с Безуховым — московский главнокомандующий. Проводив его, «князь Василий сел в зале один на стул, закинув высоко ногу на ногу, на коленку упирая локоть и рукою закрыв глаза. Посидев так несколько времени, он встал и непривычно-поспешными шагами, оглядываясь кругом испуганными глазами, пошел чрез длинный коридор на заднюю половину дома, к старшей княжне». Длинный проход, тоннель, шлюз между мирами.

В доме собрались разные незнакомые нам люди, в темной комнате (темнота дома Безухого — контраст к праздничному освещению у Ростовых) звучат реплики вроде «Предел человеческий положен, его же не преи́дешь», отплывающие от своего контекста, неизвестно кем слышимые, и людей, их произносящих, мы больше скорее всего не встретим... словно это разговаривают призраки.

В комнате княжны между князем Василием и княжной Катишь происходит длинный сложный разговор, тяжелейшая стычка. Катишь упорно не хочет понять, что наследство в опасности, не верит, что завещание, написанное графом в пользу незаконного сына Пьера, может иметь силу. Князь Василий вынужден совершить полдюжины атак (интерес самого князя в том, что его жена, наряду с сестрами Мамонтовыми, одна из наследниц; возможно, она сестра старого графа, точнее мы не узнаем), княжна не слышит, демонстративно отказывается обсуждать деньги перед лицом смерти (рифма с Друбецкой, которая тоже прежде всего, по видимости, озабочена высокой риторикой), уходит в сторону, сообщая нам вдруг, что изменению завещания задолго до начала книги могла способствовать как раз Друбецкая. Так в конфликт с князем Василием вплавлен давний конфликт Катишь с Анной Михайловной, а также с собачкой, которую княжна по ходу беседы яростно сбрасывает с колен. В конце беседы удастся прийти к консенсусу: решено, что надо тихо вытащить из-под подушки графа мозаиковый портфель с нехорошим завещанием.

1—1—XVIII (в)

Тема призраков, пародийно затронутая Ипполитом в самом начале книжки, вернулась в доме умирающего, вслед за гробовщиками, логично.

Герои московских глав, да и петербургских до 1—1—XVIII, существуют в реальности, в материальном мире. Разумеется, у всех есть закадровые интересы, тайны, задний ум, но все интересы понятные, прозаические, да и тайн не так много, все они на ладони, как любви Наташи и Сони, например. Но князь Василий, одиноко сидящий на стуле, он явно внимает вибрациям каких-то иных миров. И реплики людей в гостиной звучат как слегка потусторонние.

Когда князь Василий у Катишь садится в кресло, из которого она встала, он удивляется, «как ты нагрела, однако». Видимо, княжна нервничает, у нее поднялась температура... можно сказать, что так нас возвращают к реальности, а можно и иначе: автор напоминает, выбрав очень подходящий момент, как бытие многослойно.

Вряд ли случайно это тема расслоения мира является в книжку одновременно с «параллельным монтажом».

1—1—XVIII (г)

В доме Безухова висит портрет Екатерины, и, кроме того, князь говорит Катишь, что граф показывал на портрет Пьера, который, возможно, тоже висит. Это первые ясно предъявленные произведения изобразительного искусства в «Войне и мире», раньше были статуи в нишах и в темноте, но без конкретизации. Строго говоря, о портрете Пьера в книжке лишь князь говорит, автор нам его не показывает, это может быть какой-то камерный портрет, не на стене. Кинематографисты, конечно, рады повесить портрет Пьера на стену... их можно понять.

Между портретами Екатерины и Пьера есть не сразу заметная, но точная рифма... Какая? Ахросимова в 1—1—XV упоминает в разговоре с Пьером, что его отец «был в случае», то есть — фаворитом императрицы. Вообще «быть в случае» можно было и без интимных отношений. В переводе повести мадам Жанлис «Добродушный» (фамилией этой авторки нравоучительных текстов «молодежь» дразнит Веру в 1—1—XI, а повесть была известна Толстому по публикации в «Русском вестнике» в 1804 году; она даже упоминается в черновиках «Войны и мира»), например, «случай» просто синоним допущенности героя ко двору. Но в данном случае мы вряд ли сомневаемся, что имела в виду М.Д. Ахросимова. Так что в доме старого князя висят портреты любовницы (незаконной жены) и незаконного сына.

1—1—XIX (а)

Снова действие отодвигается назад: указано, что карета с Пьером и Анной Михайловной въезжала во двор графа Безухого параллельно беседе князя Василия и Катишь. Опять упомянута солома под колесами, но улица еще выросла, деталей больше, дом обзавелся задним крыльцом, стена тенью. И отмечены

гробовщики: «...два человека в мешанской одежде торопливо отбежали от подъезда в тень стены». Наглядный пример зависимости описания от точки зрения: в 1—1—XVIII про гробовщиков нам сообщил безличный рассказчик, а здесь мы воспринимаем ситуацию вместе с Пьером, который пребывает сейчас в сложном эмоциональном состоянии и не понимает, что это за мешане. В черновике в этом месте стоял впечатляющий поток сознания Пьера: перебивая мысли о чернокудрой Коринне из романа де Сталь, везомой в Колизей, и о неправильном милом лице Наташи, он пытался задать себе вопрос, желает ли он смерти отца. Это ушло, в книге Пьер в соответствующих главах не слишком меняем и далек как от самоанализа, так и от анализа наблюдаемых фактов.

Вся глава — прерывистый путь Пьера к смертному одру отца (второго — после Пьера в 1—1—V — героя, которого читатель застаёт в лежачем положении). Они с Друбецкой заходят в дом по задней лестнице, где Пьеру бывать не доводилось, какие-то люди с ведрами чуть не сбивают Пьера с ног, сбивает с ритма дверь в помещение, где разговаривают Куракин и Катишь (кто-то из них встает и резко захлопывает дверь), потом Пьер просто боится участвовать в столь важных событиях и дважды пытается отпроситься у Анны Михайловны (рифма к поведению Бориса в этом же доме), уйти «к себе». При выходе с лестницы в переднюю заднего хода путники встречают слугу княжон, вяжущего чулок (возможно, для одинокого Пьера он стал бы помехой).

Разные коридоры, разные комнаты «вышли в полуосвещенную залу, примыкавшую к приемной графа. Эта была одна из тех холодных и роскошных комнат, которые знал Пьер с парадного крыльца. Но и в этой комнате, посередине, стояла пустая ванна и была пролита вода по ковру. Навстречу им вышли на цыпочках, не обращая на них внимания, слуга и причетник с кадилом». Слуга и причетчик, как и обгоняющая вдруг путников девушка с графином на подносе, слегка призраки, выполняют какие-то задания иных миров, и очень хороша пустая ванна, величественный символ перехода. Она есть в советском фильме, между прочим, пустая ванна в огромном пустом зале выглядит очень неожиданно. Следующая сцена там еще более величественна: герои проходят фронтально через слабо освещенный зал мимо преогромной, эрмитажного размера пустой картины (то есть просто не видно в темноте, что на ней нарисовано и нарисовано ли вообще что-либо).

1—1—XIX (6)

В приемной Пьер роняет перчатку, и неизвестная дама ее поднимает. Любопытно, что ничего, кроме своей собственной перчатки, в книжке он не роняет (в двух черновиках еще ронял очки на подушку отца), в то время как интерпретаторы один за другим норовят именно таким способом показать «неуклюжесть» героя. В американском фильме Пьер в сцене ожидания у спальни отца, едва сев и потянувшись за бокалом с водой, сшибает вазу, нарочно поставленную бутафором так, что не задеть ее сложно, а ранее, веселясь у Анатоля, ронял бутылки, которыми пробовал жонглировать, одной даже вышиб оконное стекло. У англичан он в самом начале фильма, зайдя к Шерер, обливал кого-то из бокала, а в московском спектакле ронял подарки, которые ему дала подержать Наташа.

Монументальная глава прощания Пьера с отцом. Повинуясь отданному взглядом приказу Анны Михайловны, Пьер целует графу руку. Наблюдатели из числа впечатлительных ожидают, что это включит уже почти мертвого графа в какое-то прощальное движение. Нет, ожидание обмануто: «Ни рука, ни один мускул лица графа не дрогнули». Пьер садится, а граф смотрит на то место, «где находилось лицо Пьера, в то время как он стоял». Граф смотрел на Пьера, пока тот подходил, но было неясно, видит ли он его, а сейчас становится понятно, что не видит: второе обманутое ожидание. Вдруг отец начинает издавать непонятные звуки, не к Пьеру ли он обращается?.. Нет, слуга определяет, что граф хочет перевернуться на другой бок, вовсе не Пьер ему нужен: третьей обманутое ожидание, атака-откат.

Пьер бросается помочь перевернуть, одна рука графа «беспомощно завалилась назад, и он сделал напрасное усилие, чтобы перетящить ее. Заметил ли граф тот взгляд ужаса, с которым Пьер смотрел на эту безжизненную руку, или какая другая мысль промелькнула в его умирающей голове в эту минуту, но он посмотрел на непослушную руку, на выражение ужаса в лице Пьера, опять на руку, и на лице его явилась так не шедшая к его чертам слабая, страдальческая улыбка, выражавшая как бы насмешку над своим собственным бессилием»: эта великолепная насмешка означает, что контакт отца с сыном состоялся. По странной касательной, но нам ли, пока живым, судить о такого рода контакте. В этой сцене во время службы слуга придерживает в пальцах правой руки графа свечу, а Пьер позже пытается креститься рукой, в которой одновременно держит свечу: тоже рифма, странная, но важная связь.

В кино, конечно, всего этого богатства содержания не передать, темно, плохо видно, акцентировать смысл сложно; в результате у англичан и американцев граф вымучено-счастливо улыбается самому факту прощального явления сына, советские авторы вновь пытаются воспроизвести всю конструкцию, даже и усложнив ее, граф тут вместо Пьера смотрит в какой-то момент на его портрет.

Даже в этой главе, сосредоточенной вокруг неподвижного тела, находится место для возвратно-поступательности: на заднем плане князь Василий и княжна Катишь Мамонтова ненадолго покидают спальню и возвращаются в нее, более того, перемещается и сам неподвижный граф. До сих пор он располагался в кресле — по ходу главы его переносят на кровать, а учитывая, что большая комната разделена колоннами и аркой, граф тоже передвигается в как бы другое помещение. Нашлось место и для линий напряжения в молчащей толпе: одна из княжон не может смотреть на Пьера без смеха, Катишь на Друбецкую без злобы, князь Василий демонстрирует набожность, одновременно испытывая некоторую враждебность ко всем окружающим («Ежели вы не понимаете этих чувств, то тем хуже для вас», казалось, говорило его лицо»).

Старого графа в последний раз мы видим вместе с Пьером, в момент их парадоксального контакта. Из спальни, из зоны смерти, Пьер и Анна Михайловна, преодолев короткий шлюз приемной, где при их появлении замолкают Катишь

и князь Василий (рифма с дверью, захлопнутой в 1—1—XIX), выходят в несколько ирреальную жизнь, в маленькую круглую гостиную, где «около стола собрались, чтобы подкрепить свои силы, все бывшие в эту ночь в доме графа Безухова». Призрачная молчаливая сцена. Отсюда Пьер проваливается в детское воспоминание, во время балов в доме графа он «любил сидеть в этой маленькой зеркальной и наблюдать, как дамы в бальных туалетах, бриллиантах и жемчугах на голых плечах, проходя через эту комнату, оглядывали себя в ярко освещенные зеркала, несколько раз повторявшие их отражения».

Зеркала, не так давно допущенные в книжку, хлынули бриллиантами. Среди отражающихся дам наверняка были любовницы отца, там что перед нами продолжение сюжета с портретами Пьера и Екатерины, продление «рифмы», только Пьер здесь маленький (впрочем, у Толстого не указано, какого возраста Пьер изображен на портрете), а любовницы — безмянные и почти бестелесные.

«Пьер не стал есть, хотя ему и очень хотелось»: реальность попыталась прорваться, Пьер отразил попытку. Но у реальности есть козыри посильнее, она бьет дулетом: скандал и потасовка.

Причем не сразу и не до конца понятно, что происходит. Мы включаемся в спор между Друбецкой и Катишь, когда они обсуждают, нужно ли сейчас консультироваться с графом о неких бумагах. Анна Михайловна резонно настаивает, что умирающему не до того. Читатель может вспомнить, что князь Василий и Катишь планировали выше убедить умирающего графа отменить завещание в пользу Пьера, получается, что это Катишь и хочет сейчас сделать, но не абсурден ли такой план? Безухов в беспамятстве; с другой стороны, будь он в сознании, то скорее подтвердил бы права Пьера, а не наоборот (князь Василий надеялся в черновике, что «ежели [граф] не может говорить, он знаками может показать, что желает уничтожить это завещание», то есть предполагалось удачно трактовать знаки). С третьей стороны, неясно, как Анна Михайловна отследила за кадром судьбу портфеля, почему Катишь не нашла способа сделать вид, что портфеля вовсе не существует, что в нем нет именно этой бумаги... Толстым, в общем, момент прописан невянятно, интерпретаторы его проясняют каждый на свой манер. У американцев вообще нет конфликта: слуга по знаку умирающего графа вручает Пьеру шкатулку с завещанием. В спектакле Друбецкая застаёт злодеев, перебирающих документы, и вмешивается, у англичан застаёт Катишь выходящей с бумагами из спальни и тоже, ясное дело, вмешивается. Советский фильм оставляет толстовскую неясность, можно, как и при чтении книги, лишь догадываться, как вышло, что две степенные женщины рвут друг у друга портфель.

Так или иначе, есть наглядный конфликт: женщины рвут портфель (рифма к перетягиванию шляпы Пьером и генералом в 1—1—V). Князь Василий убеждает их вручить дело в его авторитетные руки, но за соседней дверью есть более авторитетный мужчина. Из спальни выбегает одна из княжон и сообщает, что мужчина этот умер.

Пьер не зря повернул тумблер, поцеловал отца, тот включился, умер в нужный момент: заставил Катишь разжать в ужасе руки, портфель упал и достался Анне Михайловне. Она довела этот проект до конца, но в последнюю секунду помогла абсурдно эффектно и просто сработавшая связка Кирилла Владимировича и Петра Кирилловича Безуховых.

В 1—1—XXI люди по-прежнему много «входят-выходят», в финале княгиня Друбецкая повела Пьера в темную гостиную, где и объявила, что завещание

еще не вскрыто, но наложит, будучи вскрытым, на Пьера серьезные обязанности. Этот отрезок «пути Пьера» завершается выразительной параллелью с отцом с ловко переставленными смыслами: темная гостиная, ослепительный свет в конце туннеля для Безухова-старшего, а для сына — ослепительное богатство.

1—1—XXI (б)

Не только момент обнаружения завещания остался за кадром, но и момент смерти старого графа. Такой важный момент, смерть. В черновике эта тема решалась еще более радикально. Поговорив с отцом (в черновике он еще разговаривал), Пьер не раздеваясь «лег на диван и заснул до другого утра. Когда он проснулся, граф в гробе уж лежал на столе и князь Василий в трауре пил кофе в своем кабинете». Это может показаться странным на фоне такого, например, факта. Василий Петрович Боткин, переводчик и литературный критик, родственник А.А. Фета, умер в окружении близких людей, но сам момент смерти они проворонили. Толстой в письме 21 октября 1869 года Фета за это корил: «Меня ужасно поразил характер смерти В.П. Боткина. Если правда, что рассказывают, то это ужасно. Как не нашлось между всеми друзьями одного, который бы придал этому высочайшему моменту в жизни тот характер, который ему подобает» [Толстой 1962: 275—276]. Но как автор «Войны и мира» он сам — буквально несколькими годами ранее — отвернулся от умирающего графа и позволил сделать эту Пьеру. Ради монтажного, ритмического эффекта?

В книге много сцен, которые Толстой не разворачивает, прячет между строк в запакованном виде. Вороватый Митенька наверняка очень выразительно доставал в своей комнате из надежного места деньги и отсчитывал, не слишком довольный фыркая, чистые купюры: в московском спектакле эта сцена материализована (Митенька никуда не уходит, считает деньги за спинами Ростовых, но это театральная условность, ясно, что он в другом пространстве). В британском сериале выносятся из-за кулис не описанная, но упомянутая сцена, в которой Безухов-старший указывает на портрет Пьера. Все это естественные решения интерпретаторов; более того — Толстой будто бы сам на них провоцирует: может быть, не будущих кинематографистов, о которых писатель мало что знал в 1860-х годах, но читательскую фантазию.

1—1—XXII (а)

Последние четыре из наших двадцати пяти глав, озаглавленные при первой публикации «В деревне». Между московскими и деревенскими кусками прошло что-нибудь около месяца, в черновике точно указывалась, что мы переезжаем в конце сентября, и ничто в окончательном тексте этой датировке не противоречит. Как и Пьер в своих московских, князь Андрей в своих деревенских главах возникает не сразу.

Жизнь в Лысых горах строжайше регламентирована. В рифму к бездвижному Безухому-старшему — статичная фигура старого князя Болконского, что неотлучно живет в деревне; в черновиках он доезжал иногда до Москвы, но эта идея выпала. Князь сам учит дочь алгебре и геометрии и выходит к обеду каж-

дый день в одну и ту же минуту. Чтобы попасть в кабинет отца, княжне Марье приходится преодолеть препятствие, получить (шепотом!) разрешение напудренного старика-слуги (рифма к слуге с вязанием в доме Безухова-старшего).

За дверью — в рифму к веретенам мадемуазель Шерер — ровно шумит токарный станок: географическую неподвижность старый князь компенсирует разнообразными трудами. Токарный станок и уроки геометрии — хорошая пища для иллюстраторов и экранизаторов, они переваривают ее всяк на свой манер, более того — изобретательно фантазируют на заданную тему, дополняя образ князя иными чудачествами. В советском фильме почему-то обошлись без станка, но зато там старик гуляет по осеннему лесопарку, в буклях и с тростью, с рукой за спину, под скрипичную мелодию, и вдруг обнаруживается, что музыканты здесь же, в его владениях, на полянке небольшим оркестром и расположились. А у американцев Болконский запечатывает письмо Кутузову на застекленной конторке, внутри которой видны чучела птиц... перо одной из них при этом тут же сверху в чернильнице... В черновике у Болконского была целая комната чучел птиц и зверей, так что американцы либо просто попали в точку, либо заглядывали в том с черновиками.

Князь дает дочери поцеловать щеку (рифма к поцелую Пьером отцовской руки), но щетинистую, и дальше общается с дочерью крайне сурово (рифма к ситуации Ростовской-старшей и Веры), даже называет ее дурой (вы помните, что дураками называл своих сыновей князь Василий). Все предыдущие главы пестрели оперативно возникающими по любому поводу многочисленными конфликтами, здесь сразу возникает глобальный, связанный с самодурством старого князя.

Князь вручает Марье присланные Жюли Карагиной благонамеренно-мистическую книгу и письмо, изучив которое Марья тут же пишет ответ. Текст писем с переводом (да, вернулся французский язык) занимает больше 20 000 печатных знаков (главка 1—1—X про поцелуи Сони с Николаем и Наташи с Борисом в шесть раз короче этих писем), это семьдесят процентов объема всей главы 1—1—XXII, самой большой из первых двадцати пяти. Радикальное торможение после двух десятков стремительных московских глав.

Письмо Жюли возвращает нас к предшествующим событиям, мы с ее точки зрения узнаем об отбытии Николая в армию и таинственном трогательном прощании (никакой Сони, разумеется, в ее версии истории нет), о том, что Пьер получает наследство и становится лакомым женихом, а также о том, что саму княжну Марью хотят выдать за Анатолия Курагина. Книга отъехала и снова проехала по тем же сюжетам, показав нам их с новой стороны и уточнив.

В конце главы появляется компаньонка мадемуазель Бурьен, предупреждающая, что старый князь нынче разбранил архитектора Михаила Ивановича; княжна Марья строго отвечает, что никому не следует судить о поведении бабюшки. Читатель книги получает пару привычных конфликтов (за кадром и в кадре), а также представление о том, что мадемуазель Бурьен недостаточно органично встроена в лысогорский механизм.

1—1—XXII (6)

В петербургских главах герои жили в прозрачном мире, в московских появилась теневая сторона, связанная со смертью, с иным светом, деревенские гла-

вы — третий вариант. Теневая сторона здесь есть, но без мистики, это пространство тайн, связанных с эросом.

Сообщение о возможном замужестве (сначала в письме, а в следующей главе устно от Лизы) производит на Марью огромное впечатление, она скрывает его окружающих делано-небрежно, сводя все к религиозным моментам в ответном письме Жюли; автор тоже его не выпячивает, но проговаривается (уже в 1—1—XXIII), что в княжне установился какой-то свой особый ход мыслей. Создатели московского спектакля вытаскивают ее волнение наружу, по ходу чтения письма Марья в своей комнате вытягивает ноги к потолку, как старшеклассница в интернете, рисует ими треугольники («Треугольники эти подобны», — фраза из лысогорского урока геометрии) и выделяет иные колнца: радикальное режиссерское решение, но логичное.

Некий темный эрос может померещиться в самой ситуации уединенной усадьбы... Каковы, например, отношения между старым князем и мадемуазель Бурьен? В таких-то декорациях. В черновиках у Болконского-старшего была наложница из прислуги, которую он примерно раз в год жестоко отправлял на медицинскую процедуру; автор наложницу вычеркнул, но тревожная атмосфера осталась.

1—1—XXIII (а)

Княжна Марья за клавирами до двадцати раз повторяет сложные пассажи, а старый князь завершит дневной сон через двадцать минут, несмотря на то что в Лысые горы приехал сын и привез жену: так в двух первых абзацах утверждено четкое деревенское течение времени.

Мадемуазель Бурьен хочет сообщить княжне о прибытии Андрея и Лизы, но те против, хотят сделать Марье сюрприз: Бурьен вторую главу подряд встречает нехвата.

Продолжаются закадровые эффекты: клавиры слышно из-за двери, а Лиза сообщает в потоке речи, что на Спасской горе (в «Русском вестнике» стояла Мценская гора) имел место неясный случай, грозивший Лизе опасностью в ее положении.

Лиза и Марья заключают друг друга в объятия, а потом заливаются слезами — рифма к совместному плачу Ростовской-старшей и Друбецкой в 1—1—XIV. Андрей оказывается наконец у отца, целует его в бритую уже щеку, и они, конечно, долго говорят о Наполеоне, и в конце отец резюмирует — вновь подчеркивая тему статики и стабильности — что ничего нового сын ему не сказал. К Наполеону Болконский относится крайне отрицательно, зато — в рифму — имеет прозвище «пруссский король» за свое подражание другому небесталанному полководцу, Фридриху Великому.

1—1—XXIII (б)

Лиза в Лысых горах впервые, Марья ее видела лишь один раз короткое время на свадьбе Андрея (которая, как я предположу чуть ниже, была совсем недавно). Мадемуазель Шерер утверждала, что первый раз пробует себя в сводничестве,

Пьер недавно прибыл в Петербург и впервые попал на светский вечер. И что вообще говорить — мы видели первый поцелуй Наташи Ростовой. В первой части первого тома активно присутствует эта тема «первого раза», но она так глубоко зарыта в сутробе огромного текста, что имеет смысл ее коротко акцентировать.

1—1—XXIV (а)

За обеденным столом в Лысых горах: архитектор Михаил Иванович, «по странной прихоти [князя] допускаемый к столу, хотя по своему положению незначительный человек этот никак не мог рассчитывать на такую честь», князь Андрей, Лиза, Марья и мадемуазель Бурьен.

Архитектор, чья сторона качелей недавно шла вниз, сидит за общим столом: акции его, упав, теперь подрастают. В трех частях первой части первого тома три разных отношения к вопросам субординации: Шерер делит людей по сортам, граф Ростов со всеми одинаково приветлив, князь Болконский инвертирует ситуацию, тоже деля по сортам, поступая в данном случае навыворот. По ходу разговора князь, апеллируя к архитектору, скажет про Бонапарта: «Мы с вами все его пустым человеком считали»; в этой связи, возможно, имеет некоторое юмористическое значение то, что у архитектора инициалы Кутузова.

В столовой висят в золотых рамах генеалогическое древо Болконских и отдельно портрет основателя рода: старый граф Безухов вывешивал неофициальных близких, старый князь кичится официальными.

С Андреем за столом князь продолжил спорить о Наполеоне, но, конечно, не воздержался от конфликтов и с другими участниками обеда. На живот Лизы онотреагировал замечанием «Поторопилась, нехорошо!» (и мы понимаем, что речь о добрачной беременности, которая, возможно, даже стала причиной брака), потом вступил с ней в разговор об ее отце и общих знакомых, а когда Лиза стала отвечать слишком оживленно, грубо от нее отвернулся.

Тема неустойчивости позиции мадемуазель Бурьен выставляется новым боком: на этот раз она ничего неосторожного не сделала, но старый князь обвинил ее в бонапартизме; француженке приходится опровергать это страшное подозрение.

1—1—XXIV (б)

Многочисленные «рифмы» устанавливают тайные связи между героями, но вовсе не обязательно их роднят. Да, приключение свечей в пальцах Безуховых подчеркивают связь отца и сына, как и пафосное «mon dieu» одинаково органично в устах разных светских дам, но конгруэнтные ситуации князя Андрея и Николая Ростова (их отказ от комфортных блатных должностей ради войны) не делают их духовно близкими, а какие-то рифмы устроены по контрасту, «многодетность Ростовой — бездетность Шерер», например. С другой стороны, контрастность рифмы с «картинами» в домах стариков Безухова и Болконского не мешает им сближаться по другим линиям, Болконский Безухову симпатизировал, называет его «предпоследним представителем уходящей эпохи». Словом, рифма может быть логичной, алогичной или вообще случайной... так же обстояли дела с прыгающей точкой зрения.

1—1—XXV (a)

Князь Андрей последовательно прощается с сестрой, отцом и женой.

Марья застаёт Андрея в его комнате. Он задумался, быстро ходит из угла в угол, но, «заслышав шаги в сенях», тормозит, возвращаясь в принятый в этих главах, в Лысых горах, и привычный для себя неспешный ритм. Разговор брат и сестра ведут очень аккуратно, момент серьезный, но все равно он — в духе всей книги — строится как противостояние, и обсуждаются в нем тоже разные противостояния. Марья недовольна отношениями Андрея с Лизой (это кольцевая тема, ею разговор начинается и заканчивается), Андрею не нравится Бурьен, кроме того, он предполагает, что Марье все труднее общаться с отцом. Ключевой момент — колебания качелей: Марья осторожно, боясь отказа, просит Андрея надеть образок, который носил на всех войнах еще отец отца — Андрей соглашается, но иронично — Марья обижается — Андрей ее утешает.

Рифма к этой просьбе следует очень быстро. Андрей осторожно, боясь отказа, просит отца позвать к жене городского врача, когда придет срок, — отец реагирует удивленно — Андрей не обижается, но из очень слабой позиции (Лиза боится, и сам Андрей за ней) объясняет свою просьбу — отец соглашается. Даже операция благословения совершается, как это сказать, на штыках, все помнят «А коли узнаю, что ты повел себя не как сын Николая Болконского, мне будет... стыдно, — взвизгнул [князь]». Есть еще тонкая рифма к прощальной улыбке Безухого-старшего, холодный смех князя, показывающий, что он все понимает об отношениях Андрея и Лизы.

Прощание с женой — самое краткое и абсолютно формальное. В черновике в последний момент «проснулось в нем чувство справедливости к своей бедной жене», но только в черновике. В окончательном варианте книжки в главе прощания возник, напротив, момент, способный вызвать неприязнь к Лизе у симпатизировавшего ей читателя. Она возбужденно говорит о фальшивых зубах графини Зубовой, полагая, что это смешно. Андрей это слышит «точно ту же фразу» пятый раз: это рифма к пятнадцатому рассказу про квартального и медведя, и не только: подчеркнутая грубость каламбура про зубы позволяет нам лучше, чем прежде, понять, насколько это раздражает молодого князя.

Итак, Пьер и Андрей разъехались в разные стороны. Но мы помним, как они, сев в разные кареты, скоро оказались в одной точке, и думаем, что они и сейчас расстались не навсегда.

1—1—XXV (б)

Во всех четырех лысогорских главах есть что-то о неловкости-неуместности мадемуазель Бурьен; в 1—1—XXV вариант самый острый:

По дороге к комнате сестры, в галерее, соединявшей один дом с другим, князь Андрей встретил мило улыбающуюся m-lle Bourienne, уже в третий раз в этот день с восторженною и наивною улыбкою попадавшую ему в уединенных переходах. — Ah! je vous croyais chez vous (Ах, я думала, вы у себя), — сказала она, почему-то краснея и опуская глаза... На лице князя Андрея вдруг выразилось озлобление.

Это ответ на вопрос об отношениях Бурьен и старого князя. В английском сериале сын косвенно задает его отцу и получает ответ, что приятно видеть в доме милое женское личико, в одном из черновиков французенка была единственным человеком в доме, смело разговаривавшим с князем, но в окончательном варианте «Войны и мира» на момент 1—1—XXV Бурьен еще явно не является любовницей Болконского-старшего, в противном случае она не вела бы так себя с младшим (в «Русском вестнике» навязывалась еще откровеннее, говорила, что любит эту галерею, ибо в ней «так таинственно»).

Во всех четырех лысогорских главах раздаются закадровые звуки — и целых два примера в 1—1—XXV: Андрей слышит за дверью приближение Марьи, а в самом финале из кабинета отца «слышны, как выстрелы, часто повторяемые сердитые звуки стариковского сморкания».

Наконец, во всех четырех лысогорских главах кто-то из героев акцентирует внимание княжны Марьи на сложности коммуникации со старым князем. В 1—1—XXII отлуп получает Бурьен, в 1—1—XXIII Андрей намекает на это едва заметно, с иронией, лайт-вариант, в 1—1—XXIV Лиза по итогам обеда признается княжне, что боится ее батюшку, на что любящая дочь отвечает: «Ах, он так добр!» (В московском спектакле на тему тяжелого характера князя высказался аж слуга; тут авторов постановки подвело, конечно, классовое чутье, слуга не мог так высказаться в разговоре с барамми.) В 1—1—XXV во время доверительной беседы с братом даже княжна Марья проговаривается, что ее тревожит батюшкино отношение к религиозным вопросам.

1—1—XXV (в)

Коляска шестериком стояла у подъезда. На дворе была темная осенняя ночь. Кучер не видел дышла коляски. На крыльце суетились люди с фонарями. Огромный дом горел огнями сквозь свои большие окна.

Сценка короткая, но, если всмотреться, в ней гораздо больше, чем в любом из шести предыдущих появлений на улице, разных ракурсов. Фронтально фрагмент дома, коляска у подъезда — предельно общий ракурс, темная осенняя ночь — резкий переход к индивидуальному ракурсу кучера — «отъезд камеры», более общий план крыльца и движение на нем — и, наконец, дом целиком.

Это максимум улицы, показанный нам в первой части первого тома «Войны и мира». Завершается она захлопнутой дверью. Отец, простившись с сыном в своем кабинете, не считает нужным провожать его до порога. Это все нюни, сопли. Сын взрослый, сядет уж как-нибудь в карету сам.

После отца Андрей простился с женой и сестрой, жену обнял, сестре поцеловал руку и вышел из комнаты. Тогда отец выглянул из кабинета — «строгая фигура старика в белом халате».

— Уехал? Ну и хорошо! — сказал он, сердито посмотрев на бесчувственную маленькую княгиню, укоризненно покачал головою и захлопнул дверь.

Резкий контраст, размыкание пространства — в следующем абзаце. Русские войска занимают села и города Эрцгерцогства Австрийского. Простор, размашистое движение. Но этот абзац будет уже во второй части тома.

«Война и мир»: в названии книги обозначены ее «темы», но, прочитав двадцать пять глав, первую часть, мы увидели, что это и ее устройство. Отдельные главы, сочетания глав, отдельные сцены в главах, цепочки сцен, большинство разговоров — все работает в режиме наката-отката, атаки-защиты. После разрешения ситуации «победивший» персонаж часто инициирует своим успехом следующую проблему, «проигравший» — ищет пути отыграться. В следующей стычке у персонажа часто новая роль, противоположная или перпендикулярная предыдущей.

Препятствия должны постоянно преодолевать герои, читатели и сам механизм текста.

Героям, понятно, так и надо, на то они и герои. «Герой, преодолевающий препятствие», — основа классического нарратива. В связи с «Войной и миром» можно говорить о повышенной интенсивности. Препятствия возникают в том числе там, где большинство авторов спокойно бы без них обошлись. Гости не могут просто пройти из кабинета в столовую: им надо организовать паузу в ожидании запаздывающей Ахросимовой. Граф Ростов не откажет, разумеется, графине в просьбе о деньгах, но препятствие должно быть, поэтому он не сразу поймет, сколько именно надо. Умиравшему графу Безухову нужно напоследок поставить затруднение, пусть помучается, переворачиваясь на другой бок.

Читателю ставятся многочисленные препоны в виде циклопических французских пассажей (с неточностями в подстраничных переводах), туманного исторического контекста, автор путает его похожими фамилиями (Карагины и Курагины), совпадением имен матери и дочери; читатель запинается о то, что июльская ночь спокойно оборачивается июньской, о торчащее из строки «йер-п», о неожиданные повторы... зачем автор дважды по ходу половины страницы сравнил виконта с куском говядины? — таких повторов десятки, и десятки куда более сложных, когда, например, один герой соотносится с другим по какому-либо признаку, который может быть совершенно случайным, а пытливый читатель напрасно ищет в нем смысл. Точки зрения вне логики переключаются прямо по ходу сцен (см. 1—1—VI (г)), а два момента (разговор Друбецкой и Куракина и отбытие Николая в армию) описываются в разных местах с двух точек зрения. И это мы пока не касаемся синтаксиса.

Кажется, что машина текста сама испытывает сложности в протаскивании-протискивании себя вперед.

Да, мы на самых разных примерах проследили, как последовательно разворачиваются те или иные мотивы, почти всегда можно обнаружить нарастание. Из статичной сцены на двух человек вырастает многофигурный мир, последовательно нарастают типы движения. Из статики к горизонтальному, потом к вертикальному; от камерной беседы в комнате — в гостиные двух столов, дальше в деревню. Постепенно появляются разные типы персонажей. Петербургские перемещения персонажей только вперед в Москве сменяются на перемещения в разных направлениях. Мы видели, как медленно нарастает улица, очень медленно... Ясно, почему автор сдерживал: в начале второй части первого тома текст вывалит на военный простор, к крепости Браунау, к фруктовым садам и дальним горам.

Медленно нарастает вещный мир, предметы низкого быта, фаянс, ковры и шкатулки... Глянем на образы животных: в петербургских главах сначала возник метафорический медведь (с ним сравнивается Пьер), метафорическая белка (с ней сравнивается Лиза), метафорическая собака (опять Лиза), конь в названии казарм (Анатоль живет близ конногвардейских казарм; остается лишь в скобках пожалеть, что не доскакала до книги скульптура лошади!), потом появляется закадровый голос медведя, и только потом живой, наконец, медведь.

Но разные мотивы разворачиваются на разных скоростях. Когда Пьер с княгиней Друбецкой идут по большому темному дому к умирающему старому графу, их обгоняет девушка с графином на подносе, и это — движение на разных скоростях, даже если оно в одном направлении, — структурная уловка всей книги.

Нарратив отпрыдывает, история несколько — мы с вами уже насчитали шесть — раз отъезжает назад... Итоги петербургских событий мы узнаем уже в Москве, итоги московских — в деревне. Появляются мелкие несистемные анахронизмы, легкое, но заметное нарушение временной логики: княгиня Друбецкая включает кокетство, когда объект уже удаляется, старый князь дает Марье домашнее задание до начала урока. Меняется ритм: в Москве он сильно разгоняется по сравнению с Петербургом, в деревне резко тормозит (13 000 — 7400 — 16 400 знаков: средняя длина глав в каждой из трех частей первой части первого тома).

Внутри движения обнаруживаются локальные структурные сгустки. Две главы подряд с принципом рамки, десятая и одиннадцатая, три главы с единой рамкой, с двенадцатой по четырнадцатую. Движение гостей в доме Ростовых (растекание по дому — сосредоточение в одном месте — общий план — много крупных планов). «Молодежь» Ростовых реагирует на претензии Веры ранжированными тактами (начала согласие с претензией, потом молчаливое несогласие, потом несогласие немолчаливое, с нарастанием силы возражения, числа возражающих...). Всякий такой «сгусток» призван продвигать вперед историю в целом, но должен состояться и как самостоятельное упражнение, изощренная формальная фигура.

Наконец, можно осторожно поднять вопрос об авторефлексивности текста. Внимательный взгляд обнаруживает элементы автопародии: граф Ростов любит сталкивать собеседников, как это любит и граф Толстой, Шиншин разговаривает на монструозной смеси французского с русским, так пишет и Толстой, светские беседы строятся на повторах, но они милы и сочинителю. И еще следующий уровень: тема слоистости жизни появляется рука об руку с параллельным монтажом, глава, передающая сумбур в голове Сони, сама устроена особо сумбурно.

«Война и мир» знаменита своим «жизнеподобием». Сценарист британского сериала Эндрю Дэвис говорит в интервью: «Когда показывали эпизод, в котором Анатоль соблазняет Наташу, был прямо взрыв в твиттере. Все писали: “Нет-нет, Наташа, не делай этого, он же мерзавец!”»⁴

Это интервью взяла у Дэвиса журналист Анна Наринская, которая начала с вопроса, понимал ли сценарист, что имеет дело с «главной русской книжкой».

4 Наринская А. «Семья Ростовых вполне персонажи Диккенса». Интервью со сценаристом сериала «Война и мир» Эндрю Дэвисом (<https://gorky.media/intervyu/semya-rostovyh-vpolne-personazhi-dikkensa-s-sumasshedshinkoj/> (дата обращения: 20.07.2022)).

Позже я спросил у Анны, что именно она имела в виду, почему эта книжка главная, много ведь у нас хороших и очень хороших. Наринская ответила: «Кажется, в книжке есть *всё*; практически любое чувство, любая мысль, что может заскочить в голову человеку русской цивилизации, уже предусмотрена в “Войне и мире”». И рассказала, как, увидев в детстве в советской церкви иностранца, со странным выражением лица наблюдающего за происходящим, поняла, что знает этого иностранца из Толстого (француз-доктор на молебне при умирающем Безухове-старшем в 1—1—XX стоит «без зажженной свечи, прислонившись к колонне, в той почтительной позе иностранца, которая показывает, что, несмотря на различие веры, он понимает всю важность совершающегося обряда и даже одобряет его»).

В этих примерах речь идет о легендарном глубоком «психологизме» текста... на то, дескать, и гениальный писатель, чтобы глубоко постигать психологию. Но «психология» — это ведь не только смыслы, а в не меньшей степени структура.

На что похоже устройство тяжело продвигающегося вперед механизма текста? Ретирады и препинания, ритмические пируэты, параллельно проплывающие на разных скоростях слои реальности, в том числе до поры до времени неактуализированные «закадровые» слои, многочисленные и по видимости спонтанные изменения регистров восприятия и точек сборки, сотни вспыхивающих, разрешающихся и тут же вспыхивающие под новым углом конфликты, занимательные связи между далеко отстоящими явлениями... как-то так, в общем, устроено само человеческое сознание... психика... можно сказать, «личность». «Война и мир» производит на человека такое сильное впечатление, поскольку устроена как сам человек.

Библиография / References

- [Бирман 1996] — *Бирман Ю.* О характере времени в «Войне и мире» // Русская литература. 1996. № 3. С. 125—131.
(*Birman Ju.* O kharaktere vremeni v “Voynе i mire” // Russkaya literatura. 1996. № 3. P. 125—131.)
- [Блинкина 1998] — *Блинкина М.* Возраст героев в романе «Война и мир» // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 1. С. 18—27.
(*Blinkina M.* Vozrast geroev v romane “Voyna i mir” // Izvestiya AN. Seriya literatury i yazyka. 1998. T. 57. № 1. P. 18—27.)
- [Писарев 1976] — *Писарев Д.И.* Литературно-критические статьи. Минск: Изд-во БГУ им. В.И. Ленина, 1976.
(*Pisarev D.I.* Literaturno-kriticheskie stat’i. Minsk, 1976.)
- [Ранчин 2014] — *Ранчин А.* Переключка камен. Филологические этюды. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
(*Ranchin A.* Pereklichka kamen. Filologicheskie etyudy. Moscow, 2014.)
- [Соболев 2007] — *Соболев Л.* «Современники читают “Войну и мир”» // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 179—224.
(*Sobolev L.* “Sovremenniki chitayut ‘Voynu i mir’” // Voprosy literatury. 2007. № 6. P. 179—224.)
- [Толстой 1962] — *Толстой Л.Н.* Переписка с русскими писателями. М.: Гослитиздат, 1962.
(*Tolstoy L.N.* Perepiska s russkimi pisatelyami. Moscow, 1962.)