

«ВОЙНА И МИР» КАК ТЕКСТОВОЙ ЛАБИРИНТ

З. Хайнади

Университет в Дебрецене (Венгрия)

Поступила в редакцию 2 августа 2014 г.

Аннотация: цель данной работы – расшифровать литературный топос, представленный в текстовом лабиринте «Войны и мира» Толстого. Монументальная структура этого романа-эпопеи больше тяготеет к мифу, чем к сказке. В романе отсутствует топографическое описание лабиринта как таковое; однако оно потенциально присутствует в качестве метафоры разных жизненных путей и поисков истины. В романе можно обнаружить несколько важных компонентов топоса: хождение героев по лабиринту, сражение с чудовищем, мотив возрождения к жизни при участии молодой девушки, элементы обрядов (посвящение и жертвование) и т. д. В современной интерпретации лабиринта пространство превращается во время, при этом время обретает пространственную форму. Лабиринт как мифическая схема является способом универсализации движения от хаоса войны к порядку мира. А это полностью соответствует классическому канону: не важно, сколько лабиринтов встретится на пути героя, в конце концов, автору нужно закончить свою работу и разрешить конфликт посредством катарсиса. Функция искусства – выводить людей из экзистенциального лабиринта.

Ключевые слова: Лев Толстой, «Война и мир», текстовый лабиринт, архетипический топос, «бесконечный лабиринт сцеплений».

Abstract: the aim of the present study is to decode the literary topos which Tolstoy's textual labyrinth in *War and Peace* represents. The deep structure of this novel-epos converges rather with myth than tale. There is no actual topographical description of the labyrinth in the text; however, it is latently present as a metaphor for covering different life paths and searching for truth. Several important components of the topos can be found in the novel: the heroes' wandering in a maze, the fight with the monster, the motif of the young girl who helps to find the way back to life, elements of the rites of passage (initiation and sacrifice), etc. This modern history of the labyrinth turns space into time while it spatialises time. The labyrinth as a mythic scheme is the means for universalising the meaning of the passage from the chaos of war to the order of peace. This is in total harmony with the classical canon: it does not matter how many labyrinths the hero has to find his way in, finally the author has to end his work and resolve the conflict in catharsis. The function of art is to lead individuals out of their existential labyrinth.

Key words: Lev Tolstoy, *War and Peace*, textual labyrinth, archetypal topos, „endless labyrinth of connections”.

Книга – это лабиринт.
Думая, что из него выходишь,
ты в него углубляешься.
Ж. Деррида

Лабиринт – одна из самых загадочных мифологем, он обнаруживается на протяжении всей истории культуры человечества. Мы находим его во всех культурах (за исключением иудаизма и ислама), воспринимаем универсальным символом, своеобразной «космограммой Вселенной», которая единственным словом выражает хаотические и космические начала. Физически лабиринт – это место заточения, метафизически он заключает в себе тайну жизни и смерти, воспринимается как метафора для обозначения запутанного положения и отношения. Хранящиеся в коллективном бессознательном человечества мифологические извечные образы возвращаются с та-

кой последовательностью, что могут быть восприняемы как универсальные понятия. Эти архаические остатки, имеющие магическое влияние на подсознание человека, К. Г. Юнг назвал архетипами. Он считал, что мифологемы древности как бы «просвечивают» в психике современного человека. «Они наличествуют предсознательно и предположительно образуют структурные доминанты психе вообще. Их можно сравнить с незримо, потенциально присутствующей в маточном растворе кристаллической решеткой» [1, 93]. Критерием ценности художественного текста Юнг считал наличие в нем архетипов.

Лабиринт-путаница с античных времен постоянно возвращается не только в изобразительное искусство, но и в литературу, начиная с Гильгамеша и эпосов Гомера, включая Данте, Пушкина, Толстого вплоть до современных писателей. Для понимания произведений Кафки, Набокова, Эко, Борхеса, Пелевина, Галковского и других лабиринт является ключевым понятием. Писатели не только перенимают

античный топос, но и сами творят смысловой лабиринт. От этого миф становится еще более многообразным и неисчерпаемым.

Толстой продолжил сотворение мира, посредством языка создал текстовой лабиринт, четыре книги «Войны и мира», дал возможность читателю найти выход из условного леса, чащи слов вместе с героями. Это жизненный путь четырех дворянских семей, представляющих разные типы культурных традиций и стремлений эпохи. В романе мы не встречаемся с описанием конкретной топографии лабиринта. Раскрытие ритуально-мифопоэтического топоса затруднено потому, что формально в тексте он не представлен (как таковой), а передается только разного рода скрытыми намеками, в преломлении. Приложение архетипа к указанной эпохе играет в основном метафорическую роль, как блуждания героев по различным жизненным путям в поисках истины.

Толстой усердно читал «Илиаду» в переводе Гнедича, а позже в древнегреческом оригинале. В «Войне и мире» мы не находим текстуальных совпадений, но обнаруживаем ссылки на Париса, Елену Прекрасную, Лаокоона. Неслучайно в романе встречаются мифические схемы и образы, которые определяют его структуру. Троянская война была совсем не похожа на наполеоновскую, однако Толстой, выявляя вечное, общечеловеческое содержание войны и мира, мог выйти за границы времени и места. Ему удалось слить мир античного эпоса с современной русской душой. При сравнении эпопей нового времени с архетипом напрашивается мысль: насколько сознательно пользуется Толстой мифопоэтическими топосами? Пользуясь терминологией Бахтина, можно ответить, что «жанр всегда помнит свое прошлое» и доминантой является не «субъективная память» писателя, а «объективная память самого жанра» [2; 120, 137]. Утверждение Бахтина побуждает нас сравнить «Войну и мир» Толстого с греческим мифопоэтическим миром. Цель нашего исследования – раскрытие и дешифровка толстовского текстового лабиринта как литературного топоса.

По Бахтину, если читателю «в роман можно войти самому», то «ни в эпопею, ни в другие дистанцированные жанры никогда не войдешь» [3, 470]. В роман-эпопею можно войти с нитью в руке. Согласно Толстому, задача критика заключается в том, чтобы помочь читателю ориентироваться в сложном сплетении мотивов лабиринта: «...для критики искусства нужны люди, которые [...] постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений» [4, т. 18, с. 785]¹. В ходе нашего анализа эта толстовская интенция дала нам направление пути в раскопке архаических пластов текста.

¹ В дальнейшем ссылки даются на это издание с указанием тома и страницы.

2

Книга – это бесконечный лабиринт сцеплений. Монументальный роман-эпопея не является традиционным романом, это нечто иное: лабиринт-путаница, в котором читатель вместе с героями в блужданиях ищет путь к свету и истине. В словесных построениях мы находим множество существенных составных лабиринта: блуждание в сторону смерти, призванное символизировать существование в мире, схватку с чудовищем, мотив молодой девушки, помогающей найти путь возвращения к жизни, моменты ритуалов посвящения и жертвенности. Книги-лабиринты могут различаться в деталях, но они весьма сходны по структуре. У них единая канва (матрица), несмотря на то, что они создавались писателями, никак не соприкоснувшимися между собой².

Окунемся в сложный лабиринт «Войны и мира», в лес повествования. Лес – это метафора художественного текста. Мы можем проникнуть внутрь через множество входов, среди которых ни один нельзя назвать парадным. Толстой сразу вводит читателя в самую суть дела, *in medias res*. В экспозиции мы оказываемся в салоне княгини Анны Павловны Шерер, где сливки петербургской аристократии собираются на *petite soirée*. Идет разговор на банальные, повседневные темы. Их пустота сравнивается с ткацкой мастерской, где веретена, не умолкая, шумят. Между плетением нитей и плетением словес имеется корреляция³. Тем временем над головами героев собираются темные тучи грандиозных исторических событий. Впервые имя Наполеона звучит в этом салоне. Одни титулуют его «холопским императором», «антихристом», «убийцей», «злодеем», другие – «героем», «великим человеком». В романе сталкиваются различные точки зрения за и против, но постепенно берут верх отрицательные оценки.

Обратим внимание на чудовище империи тьмы, пришедшее с Запада. Наполеон в «Войне и мире» показан как «плоская» двухмерная фигура⁴. Французский император сквозь толстовскую оптику деградирует в аллегорическое воплощение преступле-

² Стоит в этой связи сослаться на суждение Ю. М. Лотмана: «Русский роман, начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не на сказку». Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 333.

³ Этимологически «текст значит текстура, ткань. [...] текст выработан в процессе непрерывного сплетения». Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. Сост. общ. ред. Т. К. Косиков. – М.: Прогресс, 1989. – С. 515.

⁴ Английский писатель и критик Э. М. Форстер предлагает делить литературных персонажей на «плоские» (предсказуемые) и «круглые» (сложные), способные удивлять своим развитием. E. M. Forster Aspects of the Novel. – Cambridge: Trinity College, 1927.

ния, в людоеда Минотавра. И это не просто риторическая фигура, большинство русских буквально верили в то, что Наполеон – «исчадие ада», диавол в образе человека, от которого Россия должна спасти мир. Другие считают его «палачом народов», обманывающим себя и других тем, что цель его поступков – благо народов. Он является воплощенным злом в маске добра, выдающего себя за Христа, являясь его антиподом. Самозванцу-подыменщику, принявшему чужое имя и не принадлежащее ему звание, соответствует многоликость одного лица: Буонапарте, Бонапарт, Наполеон. Оттолкнемся от той аксиологической точки зрения, что в названии не только определение личности, но также объяснение ее. Жюли Карагина в письме к подруге называет его «кровавым корсиканским чудовищем», «которое возмущает спокойствие Европы». По мнению графа Ростопчина, «Бонапарт поступает с Европой, как пират на завоеванном корабле». Русский дипломат Билибин называет французского императора «узурпатором и врагом человечества», а его австрийский слуга «Bösewicht» – злодеем.

Среди названий чаще всего встречается «чудовище», которое питается человеческим мясом. Наполеон является олицетворением деструктивного духа войны, уничтожения: на поле битвы он равнодушно взирает на трупы и раненых. Его, как и Минотавра, можно успокоить только живым мясом. Неслучайно капитану Тушину пушки противника кажутся трубками, а выстрелы ружей – дыханием чудовища. А Пете Ростову в полусне чудится красное пятно в пещере – глаз огромного чудовища. Отдельные мифологемы и архетипические аллюзии, разбросанные в романе-эпопее, создают мифологическую субструктуру текста.

3

Миф о герое-спасителе является наиболее распространенным и известным. В лабиринте, как правило, блуждают мужчины. Рассмотрим по порядку «русских Тесеев», которые ценой риска для жизни хотят освободить страну от «чудовища-людоеда». Речь идет не о буквальном отождествлении их с мифическим героем, а о метафорической проекции. Тесей – это образец для юноши, готовящегося стать воином (или охотником). Отождествление с архетипом начинается с имажинации. Архетип индивидуализируется личным переживанием. У князя Болконского героический характер, он жаждет самоутверждения через сверхчеловеческий подвиг. Имя Андрей в переводе с греческого означает «мужественный». Он признается сестре, что женитьба не принесла ему удовлетворения, как не сделала она счастливой и его жену. «Отчего это? Не знаю...» Самое большое, что он может желать – это героический жизненный путь (*l'héroïsme*). Никто не понимает, зачем он спешит на войну. Беременную жену с ее

ручной работой (*ouvrage*) доверяет отцу и младшей сестре. Ручная работа (вышивка, Пенелопина пряжа), как назначенная мужской традицией женская роль, имеет метафорическую функцию. Исключенная из мужского дискурса женщина все мечты о счастье влагает в узор. По мифологическому восприятию женщина является представителем рода – хранителем домашнего очага, а мужчина – гражданской обязанности. Война ставит князя Андрея перед дилеммой выбора, и он готов ради воинской доблести пожертвовать своим семейным счастьем. В образах князя Андрея и его жены друг другу противостоят такие принципы, как семейные связи, с одной стороны, и гражданский долг, с другой. Как мифический герой, он, отправляясь в путь, получает от отца дорожное снаряжение: шкатулку, большой серебряный погребец, два турецких пистолета и шашку – подарок отца, привезенный из-под Очакова. Марья благословляет брата маленьким образом Спасителя на серебряной цепочке. Амулет призван охранять его от смертельной опасности. Отец вручает ему шашку (силу), чтобы убить чудовище, а сестра – образ (веру), чтобы не заблудиться. Князь Андрей спешит навстречу славе и становится первой жертвой войны. Вслед за мифопоэтическим мотивом «пожертвования первого» следует тоpos «возвращения умершего»⁵.

В схватке с чудовищем можно и погибнуть. Это была смертельная игра, которая потребовала великих жертв: смерти князя Андрея, Пети Ростова, Багратиона, Каратаева и многих безымянных героев. Болконский же так и не находит выхода из путаницы бытия. Умирая, он признается: «Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю». Смысл жизни навеки скрыт от него. Судьба духовно-нравственного максималиста, князя Андрея обречена на трагедию, а наивный мечтатель-энтузиаст Пьер остается в живых. Путь двух главных мужских героев продвигается вперед по кругу и спирали, из которых путь Болконского является замкнутым пессимистическим узлом. «Развитие князя Андрея происходит как бы кругами, каждый раз замыкающимися в себе, и перед героем постоянно возникает проблема выхода „рывком“ из очередного круга. На Аустерлицком поле замкнулся один круг (читатель с „сопереживающим“ интересом думает – а каков же был круг предшествующий, из которого герой „рывком“

⁵ Напрашивается здесь параллель с мифологемой о Протесилае и Лаодамии в «Илиаде» Гомера. Несмотря на предсказание, что первый ахеец, высадившийся на берег Трои, погибнет, Протесилай первый выскочил с корабля и был убит Гектором. Дома у Протесилая осталась супруга Лаодамия, с которой он вступил в брак за несколько дней до отъезда под Трою. После смерти Протесилая, боги разрешили ему вернуться к ней на одну ночь. Эта тема была разработана И. Анненским («Лаодамия» 1902), Ф. Сологубом («Дар мудрых пчел» 1906), В. Брюсовым («Протесилай умерший» 1912).

ушел на войну)» [5, 249–250]. Его жизненный путь – это путь человеческого духа, заплутавшего в лабиринтах смыслов бытия из-за того, что он полагается только на самого себя, на свой разум. Разум ищет, а сердце находит, «высшая мудрость основана не на одном разуме». Его путь похож скорее на блуждание (круговращение), чем на осознанное движение к отчетливо представляемой цели. В отличие от него, открытая, спиральная линия Безухова ориентирована на разрешение, вынуждающее человека двигаться и выводящее его из состояния инертности. Спиралевидное движение выражает открытость, распахнутость в будущее, в отличие от кругового, при котором все возвращается к исходной точке. Толстой сплетает открытый и закрытый узлы, образуя таким образом своеобразный лабиринтный рисунок. Сам путь оказывается формообразующим принципом. Споры о смысле человеческого существования между ними разгорелись в Богучарове на пароме, на котором они переправляются через разлившуюся реку на другой берег. Эта сцена в полумраке по своей символической многозначности во многом напоминает челнок Харона на реке Стикс, соединяющей берега жизни и смерти.

На поле Аустерлица раненый Болконский встречается с Наполеоном. Пьер же никогда не встречался с «чудовищем», хотя и остался в подоженной Москве с совершенно определенной целью: «Он должен был, скрывая свое имя⁶, остаться в Москве, встретить Наполеона и убить его с тем, чтобы или погибнуть, или прекратить несчастье всей Европы, происшедшее, по мнению Пьера, от одного Наполеона» [4, т. 6, с. 371–372]. Вместо того чтобы уничтожить грех, сконцентрированный в «козле отпущения», он спасает французского офицера капитана Рамбаля.

На жизненном пути Пьера происходит много неожиданных поворотных пунктов. Часто он чувствует, что не может распутать узлы своей жизни. Перед ним два пути: один из них праведный, а другой ложный. Пьер чувствовал, что вся его дальнейшая судьба зависит от того, пойдет ли он по старой, прежней дороге или по той новой, которая была указана ему масонами и на которой он твердо верил, что найдет возрождение к новой жизни. Он постоянно в пути, причем каждый новый этап содержит моменты заблуждения и прихода к новой правде, оказывающейся впоследствии тоже иллюзией. «Он долго в своей жизни искал с разных сторон этого успокоения, согласия с самим собою, того, что так поразило его в солдатах в Бородинском сражении, – он искал этого в филантропии, в масонстве, в рас-

сеянии светской жизни, в вине, в геройском подвиге самопожертвования, в романтической любви к Наташе; он искал этого путем мысли, и все эти искания и попытки все обманули его» [4, т. 7, с. 105].

Герои Толстого часто находятся в «пороговой ситуации», они стоят на пороге великих внутренних решений и кризисов. Дверь – это черта, рубеж. Прохождения через порог, дверь или ворота, встреча со стражем порога, символизирующие границу между двумя мирами смерти и жизни, повторяются во многих местах романа. Пьер часто находится в состоянии сомнения, колебания, выбора дальнейшего пути. У него слишком много обходных путей, приводящих его к блужданиям и изнурительным хождениям по лабиринту. Он плутает, блуждает на этом пути, но идет упрямо вперед. Для возрождения ему надо пройти обряд инициации, который ведет к совершенствованию, извечному смыслу вещей. Для того, чтобы возродиться, нужно пострадать от смерти, будь то действительная, телесная или символическая, через которую прошел Пьер при посвящении в масоны. Началу инициации предшествует ритуальный диалог у врат. Ритор предупреждает посвящаемого неопита о трудности и необратимости предприняемого пути. Кандидата в члены масонов во время инициального обряда называют «то *ищущим*, то *страждущим*, то *требующим*». Завязывают ему глаза, проводят его через темные коридоры, представляют циркуль и шпаги к груди. Ставят его на очную ставку с черепом (со своей символической смертью). Все это можно воспринимать как мотив погружения в загробный мир. И, наконец, возвращают его к новой жизни⁷.

Наташа – самая одаренная способностью чувствовать оттенки интонаций, взглядов и выражений лиц, при первой встрече со вступившим в масоны Пьером чувствует в нем что-то необъяснимо дисгармоничное: «Безухов – тот синий, темно-синий с красным, и он четверугольный...» [Толстой?5, 201]. *Темно-синий* цвет символизирует его спиритуальность и, рядом с ним и напротив него, *красный* – витальную живучесть. Квадратность (*homo quadratus*)⁸ Пьера противопоставлена круглости

⁷ Ср. «Сюжет мифа как текста весьма часто основан на пересечении героем границы «темного» замкнутого пространства и переходе его во внешний безграничный мир». Лотман Ю., Успенский Б. Миф–имя–культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992.

⁸ Толстой уделил немало внимания в своих произведениях числу «четыре» и «четверичности», «квадратности», от задуманной тетралогии «Четыре эпохи развития» и рассказа «Записки сумасшедшего», в котором «ужас красный, белый» воплощается в «квадратной» форме, до божественной тетрасомии («Четвероевангелие»). Квадратная структура внушает мысль о здании, построенном на прочном фундаменте.

⁶ Во французском плену Пьер не выдает своего имени, во время переклички его называют: «тот, который не говорит своего имени» [Т. 7, С. 41]. Одиссей в плену у одноглазого циклопа на вопрос Полифема об имени назвал себя «Никто» (по-гречески *Outis*). Аллюзия сама за себя говорит.

(*homo circulus*) Платона Каратаева, с которым судьба случайно свела его на «большой дороге»⁹. Круг, как совершеннейшая форма пространства (кругообращение, как совершеннейшее движение), выражает идеальное совершенство. Попавший в плен к французам Безухов ощущает в Каратаеве какую-то приятную округлость, в каждом его слове и даже в жесте. Круг есть символ неба, а квадрат – это символ Земли. Можно предположить, что превращение квадрата в круг (или квадратура круга) есть не что иное, как союз этих двух сфер. Эти мифопоэтические символы доступны читателю в той мере, в какой они воплощаются в красках и геометрических формах и становятся видимыми.

Духовная одиссея Пьера не была прямой и гладкой. После масонских блужданий настоящее братство он находит среди защитников отечества на Бородинском поле, где раскрылась перед ним тайна души русского народа. Открылась великая тайна жизни, и все прежние убеждения оказались лишними. Он намерен снять с себя бремя индивидуализма, выйти из закрытой жизни в открытое бытие, стать соборным человеком, «коллективным субъектом». Перемена, происшедшая в Пьере после мучительных перипетий, была замечена и его слугами. «Они находили, что он много попростел» [4, т. 7. с. 219].

В своей монографии о «Войне и мире» Андрей Сабуров старается отделить романские элементы от эпических, несмотря на то что они составляют органическое единство, как две нераздельные части единого целого. Он говорит об Андрее Болконском, как о герое романа, о Пьере Безухове, как о герое эпопеи. Критик утверждает, что «Война и мир» имеет кульминацию и как роман, и как эпопея. Действие ведет к постепенному преобладанию эпопеи над романом, которое достигает наибольшей полноты и широты в батальных картинах Бородинского сражения. В романе-эпопее Толстого сосуществуют два временных вектора. Историческое время линейно, мифологическое же – циклично. Повествование постоянно переключается из одного временного плана в другой: между ними постоянны наплывы и диафонии. Эпос мифологизирует историю, роман историзирует миф. В романе-эпопее открывается путь для двух историософских концепций Толстого. Ритуально-мифологические схемы во многом определяют сюжетную структуру романа-эпопеи, в котором древние мифопоэтические топосы органически связаны с новыми художественными приемами, с «новыми» в смысле разновидности «вечного».

⁹ «На дороге, на „большой дороге“ [...] могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы». Бахтин М. *Время и пространство* в романе. // *Вопросы литературы*. – № 3. – 1974. – 175.

Толстой, изобретая новое, обретает древнее. Это – миф, уже не заимствуемый, но заново творимый. Новаторство Толстого заключается в том, что у него закрытая романная структура сростается воедино с открытой структурой эпопеи.

В отличие от двух динамических героев, которые ищут истину на вертикали духа, Николая Ростова не занимают интеллектуально-теоретические и метафизические вопросы бытия. Для него важно не понимание мира, а выживание в нем. «В мужчинах Ростов терпеть не мог видеть выражение высшей, духовной жизни (оттого он не любил князя Андрея), он презрительно называл это философией, мечтательностью» [4, т. 7, с. 32]. Николаю Ростову необходимы только храбрость и решительность, чтобы живым выйти из смертельного лабиринта войны. Для него сабля важнее нити. Он отправляется на войну неопытным юнцом и выходит из нее закаленным бойцом. Он отдается судьбе, как мужчина. Двумя ногами стоит он в действительности, полный решимости идет своим путем, редко оказывается перед выбором направлений, поэтому редко попадает в тупик. Ростов чувствует себя по-настоящему дома в полку, где нормы поведения диктуются писаными и неписаными правилами офицерского кодекса. Если кто не соблюдает их, тот сбивается с пути. «Не было этой всей безурядицы вольного света, в котором он не находил себе места и ошибался в выборах» [...] Все, что «представлялось столь трудным в *миру*, а в полку столь возможным» [4, т. 5, с. 131, 132]. Он малый славный, для которого «долг и присяга выше всего». Вопреки всей его посредственности, он является тем, кто осуществляет на практике основную мысль «Войны и мира»: перековывает меч на орала. В эпилоге, однако, во сне Николеньки появляется и осуждение посредственности. Власть может сделать его приспешником преступления.

Прозорливый Тесей-Кутузов тоже «был убежден, что ему было предназначено спасение России» [4, т. 6, с. 284]. Однако он не хотел, подобно жаждущим награды генералам, конфронтировать с чудовищем, он следует тактике затяжек и отсрочек, за что Долгоруков называет его «старым Кунктатором» [4, т. 1, с. 326]¹⁰. Его героизм направляется не наружу, а вовнутрь. Тактику и стратегию Кутузова мы можем наиболее метко определить как «мудрое, деятельное бездействие» (Пушкин). Прибавим к сказанному: его недеяние существует не ради ничегонеделания, а ради ненарушения естественного порядка и хода вещей. Избегая излишнего кровопролития, он заманил Наполеона до Москвы – «нет сильнее тех двух воинов

¹⁰ *Cunctator* – медлитель, прозвище римского полководца Фабия, избежавшего сражения с Ганнибалом во второй Пунической войне.

терпение и время; те всё сделают» [4, т. 6, с. 181]. Здесь противостоят друг другу извечный конфликт добра и зла. Судьба не заставляет его совершать бесполезные попытки найти выход из путаницы, а призвана испытать его настойчивость и терпение.

Среди современных романистов Толстой первым поставил вопрос о силе и власти не в физическом, а в моральном аспекте. По его мнению, ход истории и провиденциален, и в то же время не избавлен от случайностей. При описании Бородинского сражения он сравнивает войну с шахматами. Несомненно, что в шахматной игре есть что-то от скрытых в ней многочисленных комбинационных возможностей лабиринта, цель которых – поставить главную фигуру – короля – в такое положение, откуда нет выхода. Наполеон произносит: «Шахматы поставлены, игра начнется завтра» [4, т. 6, с. 231]. В такой «игре» возможны либо выигрыш, либо сокрушительное поражение и даже гибель.

Имеется взаимозависимость между лабиринтом и охотой, и битвой. Ритуал стратегии и тактики псовой охоты во многом схож с военными¹¹. По наблюдению С. Бочарова, описание ростовской охоты – это «в миниатюре прообраз ситуации двенадцатого года» [6, 22]. Толстой ставит параллельно преследование противника с поиском зверя, загонем его в ловушку и поимкой. И то и другое описывается одними и теми же словами. Наполеон оказался при Бородине в ловушке. В первом варианте текста «Войны и мира» Толстой цитирует басню Крылова «Волк на псарне»: «Ты, Бонапарт, волк, ты сер, а я, брат, сед...» Однако Кутузов обрушивает на голову зверя не обоюдоострый меч (*labrys*), а дубину народной войны. Зверь был смертельно ранен под Бородином, но французское войско еще могло докатиться до Москвы. Прежнее счастье отвернулось от Наполеона. Он попытался выбраться из лабиринта-путаницы тем же путем, каким добрался до Москвы, но потерял четыре пятых своей армии в 453 тысячи человек. Русская Немесида постигает Наполеона, злоупотребляющего силой. Российский поход для него закончился траурно. Мировой порядок нельзя нарушить безнаказанно, ни одна обида не останется без возмездия. Злодейство получит воздаяние за содеянное. Всенародный гнев обрушился на Наполеона. Победители сослали «зверя» на Эльбу, а потом на остров Святой Елены, а Тесея-Кутузова же, спасителя России и Европы, везде восторженно чествовали.

4

Связывание путеводительницы с женственностью свойственно многим ритуалам посвящения. Этот кормчий дух чаще представлен властительницей (нежели властителем) посвящения, олицетво-

¹¹ Война «у архаических народов это тоже ритуал». Кереньи Карой Мифология. [статьи; пер. с венг. Ю. Гусев и др.]. – М.: Три квадрата, 2012. – С. 40

ряющей высшую женственность, как София в православии или Афина Паллада, древнегреческая богиня мудрости. Еще Дельфийский оракул советовал Тесею, чтобы он взял в помощницы богиню любви, остерегающую от лабиринта заблуждений и указующую дорогу в жизнь. Любовь, как движущая миры сила, имеет большое значение, но не решает проблемы бытия, по крайней мере для князя Андрея. Его жена умирает при родах, как и Ариадна, согласно кипрскому варианту мифа. Наташа, как воплощение вечной женственности, тоже не оказалась спасительной силой для него. Из ее рук выскользнула нить жизни, ведущая из лабиринта. Когда Наташа при смертном одре князя Андрея вяжет чулки, «она сделала движение – клубок скатился с ее колен. Она вздрогнула, оглянулась на него и, заслоня свечу рукой, осторожным, гибким и точным движением изогнулась, подняла клубок и села в прежнее положение» [4, т. 7, с. 68].

Черноволосая Наташа-Ариадна является мифологизированным образом женщины, ведущей от боли к счастью, которую окружает поэтический ореол любви. Характернейшая ее особенность – открытость к бытию, переполненность жизнетворными силами. Ей ничто не казалось запутанным и трудным. Благодаря ей потенциально могут возродиться и очиститься мужские герои романа: князь Андрей, которому она невеста, и Пьер Безухов, женой которого станет. Даже ее имя намекает на возрождение: Наталия (*dies natalis Domini*) – происходит от «дня рождения Господня». Некогда его давали девочкам, родившимся на Рождество. Между именем и его обладателем возникает магическая связь¹².

Бьющая ключом жизненная сила и природная устремленность к небесному являются ее существенным признаком. В ней есть какая-то эфирная, спиритуальная черта. «Ее душу как будто связывало ее тело». Она хочет вырваться из обыденности жизни и вспорхнуть в небо. «– Нет, ты посмотри, что за луна!.. Ах, какая прелесть! Ты поди сюда. Душенька, голубушка, поди сюда. Ну видишь? Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки – туже, как можно туже, натужиться надо, – и полетела бы. Вот так!» [4, т. 5, с. 164].

Луна и птица с архаических времен символизируют душу. Луна – женский принцип, место обитания души. Серб Луны является феминистическим символом девственной чистоты и невинности. Венера и Диана носили на голове лунный серп, в христианской мифологии его можно часто видеть у ног Мадонны. Согласно Юнгу, прекрасноволосая Ариадна является великой богиней Луны мира Эгейского моря. Боевую природу Пьера Толстой подчеркивает, сравнивая его с «бодящимся быком». Эпитет с «бы-

¹² См. «Миф есть развернутое магическое имя». Лосев А. Ф. Миф, число, сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 218–232.

чей» семантикой позволяет судить о характере героя. Ему противопоставляется воздушно-птичья природа Наташи. Даже этот идеальный женский образ не без греха. Элен и Анатолий устраивают западню, и наивная Наташа попадает в их сети. Два интригана подозреваются Толстым в кровосмешении брата с сестрой¹³. Анатоля он называет «мужской магдалиной», «дьяволом», что означает «возмутитель». Он змий-искуситель, пробуя сбить Наташу с праведного пути, но ему так и не удалось похитить ее. Увлечение Наташи Анатодем – «самое важное место романа – узел» [4, т. 18, с. 671]. Свидетельствует о способности общества разрушить добрые, естественные, простодушные человеческие свойства.

«Измена» Наташи, попытка бегства с «домашним чудовищем», злым обольстителем Анатодем Курагиным, может составить параллель поступку Ариадны, которая после того, как помогла убийству сводного брата (Минотавра), убегает из отчего дома. В этом поступке олицетворяется стихийная сущность «предвечной неверной жены», но женщины, верной своей женской сущности. Наташа, не имея представления о грехе, выходит за порог невинности, но нельзя же познавать добро и зло, оставаясь в детской невинности. Неведение и опыт-переживание – два соотнесенных состояния души человеческой. Лишь утратив свою неискренность, Наташа удостоивается истинного счастья в финале романа, где за мнимой изменой следует установление неизменной верности.

Обворожительная Наташа Ростова связывает судьбы двух философствующих героев, Пьера Безухова и Андрея Болконского, живым звеном цепи. Наташа становится женой Пьера, что сигнализирует о выборе Толстым из двух противоположных жизненных философий. Князь Андрей ставит перед собой высокий жизненный идеал, который сталкивается со всем посредственным. В этом заключается этический максимализм его характера. Пьер же, напротив, подкаблучник в тепле семейного очага, который вместе с женой провозглашает преимущества простого бытия. «Пьер и Левин – философствующий разум, христианская совесть обоих произведений – под башмаком своих жен, Кити и Наташи, плодовых самок, которые на все их „умствование“ возражают безмолвным и неотразимым доводом – появлением на свете нового ребенка. [...] На самой вершине своего произведения, одного из величайших зданий, когда-либо воздвигнутых людьми, творец „Войны и мира“ водружает это циничское знамя – „пеленки с желтым пятном“ – как путевое знамя человечества» [7; 10, 54–55].

¹³ По некоторым представлениям антихрист явится на свет «от кровосмесительной связи». Аверинцев С. С. «Антихрист» // Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 52.

О цинизме нет и речи. Красота и молодость (Толстой называет Наташу «поэтическим бесенком») не находятся в прямом противоречии с ценностями, представленными зрелой Наташей: с супружеской верностью и материнскими заботами. И то, и другое относится к субстанции вечной женственности. Первая является эстетической фазой, вторая – этической. В ее архетипическом образе сокрыты континуальность и идентичность девственной и плодотворной Наташи. Весь роман держится воедино всеобъемлющим женским принципом, как никогда не обрывающейся «нитью жизни» (пуповиной)¹⁴. Толстой подчеркивает, что жизнь непобедима, рядом с ней кажется ничтожным все. Роман, так же как эпос Гомера, заканчивается архетипическим топосом – «возвращением домой» (по древнегречески *nostos*): обретением родного приюта после многих невзгод и страданий. В более широком смысле – это коллективное возвращение домой России под знаком национального единства и «сопряжения».

Однако нелегко, чтобы мощь русских Тесеев растрчивала свои силы «в сладострастном рабстве» Омфал. Умиротворенная атмосфера детской комнаты в эпилоге омрачена темными тучами надвигающегося декабристского восстания. Финал не загадка, а следующая загадка.

Наряду с Наташей путь, ведущий из круга проблем романа, представляется Марьей Болконской. В ритуале нравственного очищения героев в финале романа они двое наставничают. Это – архетипы тех излучающих свет женщин, на которых держится мир. Они берут на себя роль проводника или посредника по отношению к внутреннему миру, чтобы подготовить своих мужей к более духовной жизни. Толстой неслучайно обращает внимание на блестящие, «лучистые глаза» княжны Марьи, соотносящиеся со светящимся венцом (короной) Ариадны¹⁵. Глаза персонажей Толстого индивидуализированы и выразительны, на них метонимически переносятся свойства их обладателей.

После смерти отца княжна Марья не может уехать из имени, которому угрожает захват французскими войсками, потому что взбунтовавшиеся крестьяне не дают ей телегу (повозку) и лошадей. Скорбящую деву спасает из рук неприятелей храбрый гусар. Мы являемся свидетелями лабиринтной

¹⁴ В данном контексте можно провести параллель между рождением и лабиринтом, выдвинутым Зигмундом Фрейдом: «К примеру, история Лабиринта является отображением анального рождения, когда родовыми путями служат кишки, а пуповина – это нить Ариадны». Фрейд А., Фрейд З. Детская сексуальность и психоанализ детских неврозов / Сост. и ред. Решетников М. М. – СПб.: Изд.: Восточно-Европейский Институт психоанализа, 1995. – С. 441.

¹⁵ Корона в греческой мифологии обозначает «сияющий» – это атрибут луны-богини Ариадны. По некоторым версиям мифа, Тесей, благодаря ее сиянию, нашел во тьме выход из лабиринта.

игры¹⁶, в ходе которой девушка занимает место в центре и ждет юношу, который освободит ее. Николай Ростов первым сразу догадался, что в этой встрече есть что-то романное и судьбоносное. «Беззащитная, убитая горем девушка, одна, оставленная на произвол грубых, бунтующих мужиков! И какая-то странная судьба натолкнула меня сюда!» [4, т. 6. с. 167] Марья благодарит Ростова за спасение, и позднее она становится его женой. Графиня Ростова во встрече княжны Марьи с Николаем видела «промысел Божий». По ее мнению, во всем, что делалось теперь, начинала выступать скрывающаяся прежде от взгляда людей «всемогущая рука». В христианском эпосе (*epopea christiana*) Тесея сменяет Христос, Ариадну – Одигитрия, которая переводится с древнегреческого как «Указующая путь», «Путеводительница». В Бородино солдаты и офицеры несли большую, с черным ликом в окладе, икону Богородицы. Это была икона, вывезенная из Смоленска, и с того времени возимая за армией. В конце романа нить Ариадны трансформируется во сне Николеньки в христианский символ – нить Богородицы «le fil de la Vierge», соединяющую земные и небесные реальности. На античную символику явно наслаиваются христианские мотивы.

В эпилоге все завязывается вместе, все сходится воедино. Толстой показывает две счастливые четы – Пьера и Наташу, Николая Ростова и княжну Марью. В связи с обеими решающими оказываются основные семейные начала Ростовых («ростовская порода»): ощущение взаимной любви и тепла домашнего очага, которые являются главной основой идентификации личности и национального сознания. Неслучайно в начале романа Николай и Наташа Ростовы поют «квартет Ключ». В их доме жизнь ключом кипит. В широком смысле излучающие ростовскую энергию герои придают действию ту ось, вокруг которой разворачивается судьба остальных героев. В княжне Марье в меньшей мере присутствует субстанция Болконских (этический максимализм отца и сына). Это делает возможным соединение ее мира с миром Ростовых, жизнерадостность которых уравновешивает трагический мир Болконских. Среди закоулков лабиринта имеется дорожка, ведущая обратно к центру бытия: ростовская. Ростовское жизнерадостное начало восторгается. После ощущения опасности смерти и катастроф все выходит из лабиринта очищенными и возрожденными и начинают новую жизнь. Человек, вышедший из лабиринта, уже не является тем, каким он туда попал.

Главным средством очищения считалась вода, как первостихия. Слова Гомера из «Илиады» могут

¹⁶ Можно сослаться и на старого князя Болконского, играющего в своеобразную лабиринтную игру со смертью: в своем многокомнатном дворце он «каждый день менял место своих ночлегов», чтобы его не нашла смерть.

быть применены к Пьеру: «Да будет готова теплая ванна, как с боя он в дом возвратится» (пер. Н.И. Гнедича). Наташа говорит княжне Марье о Пьере: «Он сделался такой-то чистый, гладкий, свежий; точно из бани, ты понимаешь? – морально из бани» [4, т. 7, с. 272]. Слова о мифоритуальном омовении и омоложении героев могут быть отнесены не только к протейскому Пьеру, но и к ней, и к остальным, вышедшим искупительными страданиями из ада войны. Только после очищения огнем и водой представляется возможность «ouvrir une carrière» (открыть поприще). Очистительный огонь (мужской принцип) уничтожает, вода (женский принцип) оживляет. Умиротворение и любовь омыают кровоточащий мир. Все это отражается в читателе и физиологически: одновременно он ощущает и тепло и холод (теплохладность). Смерть Андрея Болконского ужасает, рождение детей Наташи и Марьи Болконской вызывает метафизическое утешенье. Только самые великие художники способны выразить радость через печаль; вызвать волнообразное колебание нашего настроения, когда радость и счастье сменяются горем и болью, а затем вновь возвращаются к своим высшим точкам.

5

Ритуалы лабиринта часто закрепляются в памяти коллектива с помощью культовых танцев, сопровождаемых пением. Древние говорят, что лучший способ передвижения по лабиринту – это ритуальный танец. По мнению Карла (Кароя) Кереньи, все исследования, связанные с лабиринтом, должны начинаться с танца, которым молодые празднуют освобождение от чудовища. «Танец, по своему существу всегда праздничен» [8, 310]. Семь юношей и семь девушек исполняют танец журавля (погречески *geranos*), посвященный памяти нити, которая помогла им выбраться из лабиринта к свету. Они подражают кругообразному свадебному танцу журавлей, намекая на космический кругооборот планет. Танцоры выстраиваются в единую линию, образуя цепь. Они держат в руках бечёвку, шелковый платок или шаль, с помощью которых ведущий тянет танцующих сначала вокруг внутрь круга направо, потом из круга налево. Танцы-лабиринты имеют две части: в первой имитируются движения в витиеватых путях лабиринта, а во второй – вновь обретенный путь. «В некоторых лабиринтах танцоры держали в руках бечёвку, которая помогла им сохранять нужную дистанцию и безошибочно исполнять все фигуры. Эта бечёвка могла навеять историю о клубке ниток» [9; 10, 98; 194].

В романе Толстого бесчисленное множество танцевальной хореографии. Танцующие двигаются по правилам установленной хореографии, закодированные в геометрическую форму. Танцующие чаще всего располагаются друг против друга и движутся

по спирали. Уже в начале романа мы встречаемся с поющими и танцующими солдатами, и ближе к концу, после победы под Красным, один солдат начинает петь и кружиться в вихре безумного танца. Песня и танец являются универсальным языком, который раскрывает души и соединяет людей. Когда партизаны берут в плен Рамбаля и его денщика Мореля, то вместе поют французскую песню. Война может создавать не только конфликты, но и контакты.

Гражданские персонажи тоже часто поют и танцуют, не только на балах, но во время всевозможных праздников. Танец – это телесное выражение души. Наташа на совместных именинах с матерью пляшет с отцом древний шотландский танец Данилу Купора (Daniel Cooper). В доме Ростовых молодые на Рождество танцуют *pas de châle* (танец с шалью), который исполняется цепочкой (*chaîne*) танцующих. Князь Андрей исполняет с Наташей на первом балу французский котильон, в котором непрерывно менялись местами пары, образуя *grand-rond* (большой хоровод). После удачной охоты Наташа в доме дядюшки с большим энтузиазмом пляшет с платком в руке русский народный танец «Барыню». Во время рождественского веселья в Мелюковке молодые дворянские девушки и юноши вместе с наряженными дворовыми танцуют русские круговые пляски и хороводы. Все это можно поставить во взаимозависимость между древним танцем лабиринта и космическим круговоротом, имитирующим самое совершенное пространственное движение в категории времени. Стихийный хаос нарушает существующее равновесие сил, ритуальный танец восстанавливает правильный иерархический строй космоса. Таков закон космического движения и манеры выразительного танца.

В эпилоге Николай думает о том, что он со своей любимицей, трехлетней черноглазой Наташей, когда она вырастет и он начнет вывозить ее старичком, и, «как бывало, покойник отец, танцовывал с дочерью Данилу Купора, пройдет с ней в мазурке» [т. 7, с. 277]. Ростов хочет жить, как жили деды и отцы. Он воспринимает свою жизнь как цепь поколений, сменяющихся одно за другим, в которой работает нерушимая жизненная сила. Перед нами разворачивается нескончаемое течение жизни, вечная игра ее волны, несущейся вниз, чтобы затем опять подняться ввысь и продолжать до бесконечности эту игру. Вечный круговорот вспышки и угасания, взлета и падения происходит снова и снова, неизменным образом, не прерываясь. Создается впечатление циклического круговращения вокруг постоянного центра колеса бытия. Рождение и смерть, начало и конец, альфа и омега, бытие и небытие в вечном кругообороте. Осуществляется диалектика жизни-смерти. Исчезает из жизни трагедия, коренящаяся в однократности и неповторимости индивидуума. Образуется разомкнутая структура с тенденцией к безначальности и к бесконечности сюжета.

«С женщиной неразрывно связано дитя» [8, 482]. В эпилоге у Наташи три дочери и сын, княжна Марья ждет четвертого ребенка. Имена детей повторяют предыдущие: Андрюша, Наташа, Петя. Круговорот жизни повторяется, осуществляется циклическая цепь поколений, которую вслед за Гомером называют золотым поясом Венеры. В их доме шла «нерушимо правильная жизнь» [4, т. 7, с. 272]. Это уже преображенная жизнь, в которой скрыта тайна бытия. Финал «Войны и мира» – это прообраз неиссякаемой жизни и жизнерадостности. История мыслилась Толстым как бесконечное движение по кругу, как принцип вечной циклической регенерации мира.

Лабиринт может иметь центральную точку с Минотавром, чертом или антихристом. Это может быть какое-то настоящее или сакральное сокровище, красивая женщина, а может быть и городом, например Москвой, куда похититель Европы стремится. «Для того, чтобы идти тысячу верст, человеку необходимо думать, что что-то хорошее есть за этими тысячью верстами. Нужно представление об обетованной земле для того, чтобы иметь силы двигаться» [4, т. 7, с. 125]. Наполеон однажды ставил вопрос так: «Правда ли, что Moscou называют Moscou la sainte? Сколько церквей в Moscou?» [4, т. 6, с. 37]. Для православных Москва является таким же святым городом, сакральным объектом, каким для католиков является Рим. Все внимание сконцентрировано вокруг этой центральной точки. Здесь можно найти цель и значение военного нашествия Наполеона. Москва-матушка – душа всей России. «Всякий русский человек, глядя на Москву, чувствует, что она мать; всякий иностранец, глядя на нее и не зная ее материнского значения, должен чувствовать женственный характер этого города, и Наполеон чувствовал его»¹⁷. После того, как он расстелил пред собой карту Москвы, он подозвал переводчика и сказал ему: «Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность» [4, т. 6, с. 337]. Однако Наполеон напрасно ждал в Кремле бояр с ключами от города. Москва «была пуста, как пуст бывает умирающий обезматочивший улей»¹⁸. Одно из предназначений лабиринта – это охранение сакрального центра. Город-лабиринт с его зигзагообразными узкими улочками, перекрестками, тупиками и крепостями таит опасности. Каждый

¹⁷ Этот абзац отсутствует в 22-томном издании, поэтому цитируем по следующему изданию: Л.Н. Толстой Война и мир. М.: Государственное издание «Художественной литературы», 1949. Т. 2. С. 320.

¹⁸ Улей – защитный материнский символ – означает Москву-матушку, родную землю, управляемую женскими силами природы.

случай подчеркивает, что в ходе вторжения могут высвободиться опасные силы: пожар (сожжение Москвы), покушения, партизанские набеги. В символическом значении город, как опустевший улей, связан со смертью. Через три недели Наполеон был вынужден бежать из русской столицы, боясь, что «здесь заключенный погибнет»¹⁹.

7

Укорененный в сознании человека мифопоэтический топос лабиринта накладывает отпечаток на все им создаваемое: петроглифы, сады, города, лавры²⁰, романы, даже язык и т. п. Мережковский по праву сравнивает «Войну и мир» с монументальным зданием, поскольку книгу можно воспринимать как современную трансформацию лабиринта²¹. Перефразируя слова Вяч. Иванова, Толстого можно назвать «величайшим из Дедалов», с той разницей, что он был зодчим смыслового лабиринта (архитектором фразы). Одной из главных задач писателя Толстой считает создание архитектоники романа. Несомненно, возникает корреляция между ансамблем зданий, состоящим из сложной системы странных коридоров, залов, подвалов, и синтаксической структурой языка. Язык, как механизм реорганизации пространства и времени, по его структурному строению и развитию гомологичен с городом²². Город выступает в качестве своеобразного текста-лабиринта. Пространные периоды романов Толстого состоят порою из сотни слов. Нагромождение толстовских периодов соответствует извилистым дорожкам лабиринта.

¹⁹ В одной из семейных усыпальниц североафриканского города Гадрумент найдена изображающая лабиринт мозаика с надписью: „Nis inclusus vitam perdit“. Утверждение о невозможности возвратного пути трансформируется в знаменитое изречение над воротами дантова ада: «Оставь надежду, всяк сюда входящий».

²⁰ Византийские монастыри, окруженные стеной, назывались «лабра», откуда произошло русское название «лавра». Древнегреческое слово происходит от корня «лабра» – «улица, переулок, ущелье». Другая возможность – происхождение от слова «лабрис» – так назывался церемониальный топор с двумя лезвиями, который в древности использовался на Крите.

²¹ В романе «Имя розы» Умберто Эко и в рассказе «Вавилонская библиотека» Хорхе Луиса Борхеса в качестве лабиринта выступает библиотека.

²² «Наш язык – писал Витгенштейн – можно рассматривать как старинный город; лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и все это окружено множеством новых районов, с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами». Задача философа помочь человеку разобраться в неоднозначности и путанице языка: «помочь мухе выбраться из бутылки». Wittgenstein Ludwig. Philosophische Untersuchungen. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. – С. 245.

Язык «Войны и мира» характеризуется «стилистической многоязычностью»: в нем встречаются предложения не только на латинском, итальянском, французском, немецком и русском языках, но имеются диалекты и профессиональные слова, связанные с жизнью солдат, с крестьянской работой, охотой, танцем. Герои постоянно переходят с французского на русский и обратно. Один из генералов говорит по-русски, но с французским акцентом. На военном совете план оглашается на немецком. Русский солдат, подражая языку противника, лопотал на непонятном французском языке, произнося французские слова согласно русским фонетическим правилам.

Когда Наполеон вторгся в Россию, наблюдалась смена парадигм. Пришел конец доминанты французского языка и культуры. Парадоксально, но факт, что упадок французского языка, бывшего языком образованных русских, наступил благодаря Наполеону. Именно он явился причиной того, что русские не признавали больше превосходства французского языка и культуры. Война была и языковой войной. На языке противника не хотел говорить больше ни один русский. Франкоязычный «князь Голицын русского учителя взял, по-русски учится». Жюли теперь уже по-русски пишет письмо княжне Марье. Во многих обществах Москвы было положено говорить только по-русски, и те, которые ошибались, говоря французские слова, «платили штраф в пользу комитета пожертвований». Речью героев Толстой дает ключ к пониманию их и тогдашней эпохи. Языком общения в начале века был французский. Отчасти этим объясняется то, что в четвертом издании романа (1886) он снова восстановил французский текст, русифицированный в издании 1873 г. Но отчасти и потому, что от утомительной работы расшифровки языка освободить читателя нельзя: необходимо до конца пройти путь, проторенный автором.

Принцип лабиринта мы можем отнести и к языковым ракурсам (запутанной речи), которые воздействуют на структуру текста. Герои романа часто видят тяжелые сны, слышат странные звуки, являющиеся эквивалентом бредового лабиринта. Предсмертный горячечный бред Болконского можно трактовать как неспособность выйти из затруднения, как запутанный языковой лабиринт. Кстати, слова «бред», «бредовый» имеют значение «непроходимый». В этимологическом словаре Фасмера «брести» означает идти по бездорожью, в грязь, в топь, вброд, т. е. пребывать в затруднении [11; 1, 210].

8

Выбравшись Тесеем-читателем из текстового лабиринта «Войны и мира», пора восстановить нить разговора и сделать несколько выводов. Эллинисти-

ческая красота творчества Толстого проникнута светлой печалью греческих эпосов, в которых эзот жизни всегда одолевает пафос смерти. Роман-эпопея венчается сложной гармонией, вобравшей в себя и элементы дисгармонии. Это в полном согласии с классическим каноном: все равно, через сколько лабиринтов должен пройти герой, автор должен завершить свое сочинение и растворить конфликт в катарсисе. Функция искусства – вывести человека из экзистенциального лабиринта. Лабиринт как универсальная мифологема является средством перехода из хаоса войны в космос мира.

Художник тогда нуждается в пробразе, когда глубинная правда бытия не может быть выражена непосредственно, а только с помощью архетипических топосов и мифологических символов, которые показывают суть невидимого изображениями видимой действительности. Итак, в контексте лабиринта имеет одновременно конкретное и универсальное значение, точно так же как герои являются архетипами и незабвенными индивидами. Индивидуум может быть лучше понят в свете архетипа. Партикулярные характерные черты героев глубже обнаруживаются в сопоставлении с архетипами. По словам Карла Густава Юнга, «тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов, он охватывает и увлекает; при этом он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечнующего; притом же и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы и через это высвобождает и в нас благотворные силы, которые во все времена давали человечеству возможность выдерживать все беды и пережить даже самую долгую ночь. В этом тайна воздействия искусства» [12, 62–63].

*Университет в Дебрецене (Венгрия)
Хайнади З., доктор филологических наук, профессор кафедры славистики
E-mail: hajnady.zoltan@chello.hu*

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг К. Г. Попытка психологического истолкования догмата о Троице / К. Г. Юнг // Ответ Иову. – М.: Канон, 1996.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975.
4. Толстой Л. Н. Собр. соч. : в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1978–1985.
5. Громов П. П. О стиле Льва Толстого. «Диалектика души» в «Войне и мире». Л.: «Художественная литература».
6. Бочаров С. Роман Л. Толстого «Война и мир». Изд. 3-е. – М.: Художественная литература, 1978.
7. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество // Полное собрание сочинений в 24 томах. М.: Библиотека Русского Слова. Типография т ва И. Д. Сытина, 1914.
8. Кереньи Карой Мифология. [статьи; пер. с венг. Ю. Гусев и др.] / Карой Кереньи. – М.: Три квадрата. – 2012.
9. Kerényi Károly. Labyrinth-Studien // Kerényi Károly. Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee. Zürich : Albae Vigilae N.F.X.
10. Кереньи Карл. Дионис: Пробраз неиссякаемой жизни / Карой Кереньи / Пер. : А. Фролов, Л. Попова. – М.: НИЦ «Ладомир». – 2007.
11. Santarcangeli Paolo. A labirintusok könyve (Il libro dei labirinti) / Paolo Santarcangeli. – F.: Karsai Lucia; Budapest : Európa Könyvkiadó, 2009.
12. Фасмер Макс. Этимологический словарь русского языка / Макс Фасмер. – М.: Прогресс, 1986.
13. Jung C. G. Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk / C.G. Jung // Seelenprobleme der Gegenwart. Zürich : Rascher Verlag, 1950.

*Debrecen University (Hungary)
Hajnady Z., Doctor of Philology, Professor of Slavic Department
E-mail: hajnady.zoltan@chello.hu*