

**О. В. Сливацкая**

*Санкт-Петербургский государственный университет  
культуры и искусств*

**«Отверстия во что-то высшее»: «Война и мир»**

---

**Сливацкая О. В. «Отвори у щось вище»: «Війна і мир».** У статті досліджено естетичні функції моментів, у які відбувається особисте зіткнення героїв зі світовою гармонією у поетичному епосі Л. Толстого «Війна і мир». Показано, що толстовському зображенню «отворів у щось вище» найбільш близькі японські хайку (хокку). Між тим якщо хайку фрагментарні, то «отвори» у романі Л. Толстого — це елементи нарративу, що триває, відкритість усієї розповіді у вищий вимір.

**Ключові слова:** *поетичний епос, епіфанія, саторі, хайку.*

**Сливацкая О. В. «Отверстия во что-то высшее»: «Война и мир».** В статье исследуются эстетические функции моментов личного соприкосновения героев с мировой гармонией в поэтическом эпосе Л. Толстого «Война и мир». Показано, что толстовскому воссозданию «отверстий во что-то высшее» наиболее близки японские хайку (хокку). Однако если хайку фрагментарны, то «отверстия» в романе Л. Толстого — это элементы длящегося нарратива, распаивающие повествование в высшее измерение.

**Ключевые слова:** *поэтический эпос, эпифания, сатори, хайку.*

**Slivitskaya O. V. “The openings into some higher matters”: War and Peace.** The paper studies the esthetic functions of the moments when the characters personally touch the world harmony in L. Tolstoy’s poetic epos of War and Peace. The Japanese haiku (hokku) were shown to be the closest to Tolstoy’s recreation of “the openings into some higher matters”. However, as opposed to the fragmentary haiku, the openings in L. Tolstoy’s novel are elements of a continuous narration opening into a higher dimension.

**Keywords:** *poetic epos, epiphany, satori, haiku.*

---

*...были в этой обычной жизни как будто отверстия, сквозь которые показывалось что-то высшее.*

**Л. Н. Толстой [13:XIX:291]**

*...это переживание мое личное, но я чувствую, что корнями оно уходит куда-то еще. Индивидуальная оболочка, которая так сильно ограничивает мою личность, разрывается в момент сатори.*

**Д. Т. Судзуки [12:53]**

У Толстого часто встречаются мгновения, которые он называет «отверстиями во что-то высшее». Это мгновения, когда человек внешне входит в состояние резонанса с миром. Подобные моменты были издавна известны и назывались по-разному: озарениями, моментами расширения сознания, просветления, — в христианской традиции *эпифаниями*, в восточной — *сатори*. Их запечатлевали художники, о них писали философы и богословы. Речь идет не о состояниях, вызываемых религиозными практиками (медитациями и т.д.), не о переживаниях мистиков, а о тех мгновениях, которые посещают человека спонтанно и дают ему чувство абсолют-

ного, неомраченного счастья. В эти мгновения жизнь воспринимается со всей полнотой, мощью и погруженностью.

Терминологическая точность тут вряд ли возможна, да и не нужна, поскольку они невербальны по своей природе. Их можно только описать или прибегнуть к близким или отдаленным аналогиям. Уникальность и бесценность подобного состояния в том, что снимаются все оппозиции, гасятся все противоречия, а бесчисленные «или-или» заменяются величественным «и-и». Так заявляет себя недualность мира. Ту истину, что человек является одновременно и Всем, и Частью Всего, он сам понимает и ощущает непосред-

ственно, а не умозраительно. Мир становится неиерархичным. Все крупное и мелкое, значительное и незначительное оказывается равноважным. Человек чувствует себя и активнейшим участником вечно творимой жизни, и одновременно ее созерцателем.

Эти моменты возникают спонтанно. Они отмечены тем, что Толстой называл «особый блеск и радостная резкость впечатлений» [13:IX:174]. Каждая деталь воспринимается отдельно как самоценность и не сливается с другой, но в своей совокупности они создают единый эмоциональный тон, который может быть назван столь же просто, как просты все последние истины: счастье, восторг, отчаяние, горе и т.п. Между этими неожиданными вспышками особой интенсивности «располагаются пустынные зоны неистинного, машинального непрожитого существования в мире готовых вещей и дурной зависимости от этих вещей» [9:185].

Поскольку мы ограничиваем себя областью словесного искусства и рассматриваем эти мгновения в их эстетической функции, оставим в стороне богословские и философские толкования и споры, а для прояснения нашей мысли начнем с того, как переживаются подобные мгновенья в реальной жизни. О них, к примеру, много пишет в своих Дневниках прот. Александр Шмеман [19]. Многочисленные записи свидетельствуют о том, что подобные мгновенья посещали его постоянно и внезапно, а, возникнув как внешние впечатления, становились важнейшим элементом его внутренней жизни. А. Шмеман называет их: «укол полноты и блаженства» [19:162], «икона вечности» [19:510], «жизнь с избытком», «хранение души общения с космосом», «мир — как постоянно даруемый и постоянно принимаемый дар», «сама жизнь как молитва» [19:219].

Фрагменты из Дневника:

...вдруг — это полное единство со всем, что тебя окружает, точно все предметы как-то смягчают, оборачиваются к тебе дружбой, близостью. Это мгновение — вне времени, но в нем собирается, сосредотачивается вся жизнь. Все тут, хотя и неназванное, не объективированное, все — от самого детства. Прикосновение к душе вечности — когда не нужно «вспоминать», ибо нет пропасти между собой вспоминающим — и воспоминанием, то есть самой жизнью [19:162].

То же чувство в субботу, в Бостоне, где шел густой снег, точно рассказ, которого

никто не слушает. Удивительно — в природе, в мире все движется. Но в этом движении (падающего снега, солнцем освещенной ветки, луга) каждый момент его являет блаженную неподвижность, полноту, есть «икона» вечности как жизни, и «жизни с избытком» [19:51].

Идти на вокзал под мелким уже весенним дождем, видеть, ощущать, осознавать передвижение солнечного луча по стене — это не только тоже событие, это и есть сама реальность жизни [19:15].

Из русских мыслителей о смысле этих вспышек размышляли М. Мамардашвили [5] (в связи с М.Прустом), В. В. Библихин [1] и О. Седакова [9] (по поводу Л. Толстого). На Западе о них писал Умберто Эко [20], считая их основой поэтики Джойса. Разумеется, на них сосредоточено внимание исследователей искусства Востока, ибо в их поле зрения постоянно находится *сатори*, т. е., по определению такого теоретика дзен-буддизма, как Д. Т. Судзуки, — «интуитивное прозрение природы вещей в отличие от аналитического или логического его понимания» [12:46]. Поэтому ближайшее «сопряжение» с Толстым — это восточная литература.

Например, знаменитые «Записки у изголовья» Сэн-Сенагон — это цепочка сатори. Случайные впечатления, наблюдения, мелькнувшие чувства, внезапные мысли — без иерархии низкого и высокого, значительного и незначительного — брошены в хаотическом порядке — «вслед за кистью». Это произвольно затейливая россыпь моментов бытия, тех мелочей жизни, которые поддерживают душу в возвышенном, просветленном состоянии. Каждый фрагмент (*дан*) никак не связан с соседним. Пространство между ними не заполнено ничем: опущено все то, что сочтено тусклым, машинальным, потому и неподлинным. Прерывистость текста выявляет уникальность любого момента и эстетическую равноценность их всех.

Японские *хайку* (*хокку*) — это тоже мгновения сатори (японская калька — *самадхи*). Они закончены как любое мгновение и они же бесконечны, ибо — «когда время сводится к абсолютной точке без протяженности, мы имеем «абсолютно настоящее» или «вечное теперь» [12:58]. Эти мгновения — знак быстролетящего времени, но это и знак остановленного мгновения, разросшегося в воплощение вечности. Они столь естественны, что кажутся несотворенными, ибо «подлинное *хайку* падает само собой, подобно капле дож-

дя, и содержит в себе весь мир» [14:285]. Бесчисленны и неисчерпаемы, к примеру, толкования знаменитых хайку Басе «Старый пруд...» или «На голой вершине...». Тщетно искать в них символический смысл, но беспредельная глубина и предельная простота завораживают и заставляют эстетиков давать этому толкование. «Ворон на засохшей ветке — та стянута, которая позволяет соприкоснуться с вечностью... Выхваченное мгновение настолько мало, что выпадает из движущегося времени и переходит в безвременье» [3:208].

Художественная функция подобных картин жизни весьма значительна и многогранна. В определенном смысле все искусство как таковое — это грандиозное *сатори*, потому что и об искусстве можно сказать, что это «та же жизнь, только на два вершка над землей». Или, по словам Т. Манна, «Искусство <...> означает повышенную жизнь» [7:461]. По его же словам, природа искусства такова, что оно — «*возбудитель жизни*» (здесь и далее курсив мой — О. С.) [6:62].

«Война и мир» — это поэтический эпос (см. подробно: [10:63–128]), и, следовательно, это в особой степени «возбудитель жизни», а весь текст «на два вершка над землей». В. В. Библихин, останавливаясь на отдельных записях в Дневниках Толстого, замечает: «Толстой не знает *и имеет мужество не приписывать смысл*, почему вдруг мгновение остановилось, захватило его и заставило заворожено смотреть вокруг. Так и в прозе Толстого бесконечное множество описаний не имеет иного смысла, кроме одного: это «невыносимый вызов полноты мгновения без толкования» [1:257–258].

Когда же в этой повышенной жизни возникают моменты особой интенсивности, кажется, что душа достигла того предела, когда граница между ней и тем, что вне ее, истончается, размывается, исчезает. Как писал о. П. Флоренский: «Жизнь нашей собственной души дает опорную точку для суждения об этой границе соприкосновения двух миров, ибо и в нас самих жизнь в видимом чередуется с жизнью в невидимом, и тем самым бывают времена — пусть короткие, пусть чрезвычайно стянутые, иногда даже до атома времени — когда оба мира соприкасаются, и нами сокращается самое это прикосновение... В нас самих покров зримого мгновениями разрывается и сквозь его разрывы веет незримое, нездешнее дуновение: тот и другой мир растворяются друг в друге» [15:5].

Мир Толстого антропоцентричен (искусство XX века тяготеет к антропокосмизму. См.: [11:56–58, 237]), но роскошь, обилие, многообразие жизни, самоценность любого ее проявления часто ослабляют привязку к персонажу. Ослабляют, но все-таки сохраняют. В таком случае их функция может быть двойной: они либо *воспринимаются* героем, отвечая его душевному состоянию, т.е. играют психологическую роль, либо врываются в жизнь *вопреки* состоянию и меняют его. Схематически это выглядит так: либо первичным является состояние, и тогда вектор направлен от него в мир, либо первичным является мир, подчиняющей себе состояние, и тогда вектор направлен извне внутрь сознания героя. Однако это именно схема, опускающая богатство нюансов, без которого нет ни жизни, ни искусства. Человек и мир эстетически взаимодействуют, и граница между ними, сколь бы она ни была гибка и проницаема, все-таки существует.

Но возможны ситуации, подобные тем, о которых писал П. Флоренский, когда границы исчезают, «веет незримое, нездешнее дуновение», и в судьбу персонажа, и в интегральную картину мира вносятся коррективы с позиций более высокой истины. Это есть встреча внутреннего и внешнего как единого мира. В художественном тексте «отверстия во что-то высшее» могут находиться или в зоне сознания персонажа или в зоне авторского сознания, стало быть, выполнять либо антропологическую, либо общеэстетическую функцию. Фокализация повествования, в первых двух случаях еще различимая, хоть и нечетко, в моменты «таяния границ» расплывается до нефокализации.

Хотя тексты восточных авторов эстетически наиболее близки толстовским «отверстиям во что-то высшее», они отличаются тем, что принципиально фрагментарны и каждый фрагмент завершен и самоценен. У Толстого же — роман, в котором «отверстия во что-то высшее» — это элементы длящегося нарратива. И в «данах» «Записок у изголовья», и в хайку Басе художественное время замирает: точка воплощает в себе вечность. В эпосе же Толстого время господствует, а в «отверстиях» оно лишь приостанавливается, становясь «сущностным, вертикальным» [4] временем.

Тогда выступает в чистом виде поэзия, эстетически организованная не по законам эпоса, а по законам лирики, что способствует и поэтической ауре романа в его эстетической целостности. Ведь «лирика актуализи-

рует сильнее ракурс пространства, а не времени и «имеет тенденцию к нелинейности, ахронности», лирический мир «воспринимается весь сразу и целиком, и именно поэтому он внерационален, вненарративен, и его нельзя рассказать» [18:49, 56] Знаменательно, что, по мнению Э.-М.Форстера, в эпопее Толстого — как целостности — «властвует не время, а пространство», навеянное необъятными просторами России. «Мощные аккорды», звучащие со страниц «Войны и мира», — а это главное в «божественном арсенале средств», которым владеет Толстой, — объясняются преобладанием пространства над временем [16:345–346].

«Отверстия во что-то высшее» — это мгновенный разрыв в относительно ровном уровне повествования, который тоже находится «на два вершка над землей». И на этом ровном уровне тоже действуют две более или менее четко выраженные тенденции: либо душевное состояние окрашивает собой все вокруг, либо состояние мира воздействует на человека. Это проявляет себя уже в начальных военных эпизодах романа.

Первый бой Николая Ростова — переход реки Энс (кн.1,ч.2,гл.VI). Все отмечено «радостной резкостью впечатлений» и окрашено чувствами Николая. Опорное слово — «весело»: лица веселые, все говорят весело, блеск вокруг веселый и т.д. Страх смерти, испытанный впервые, только обостряет счастье существования:

и этот красивый звук одинокого выстрела и блеск яркого солнца слилось в одно бодрое и веселое впечатление [13:IX:169].

Но и тогда, когда повествование выплыло из фокуса восприятия Ростова, аура радости не покидает мир вне его. Полковник говорит

с видимой радостью, не в силах удержаться от счастливой улыбки, звучно отрубая красивое слово *наповал* [13:IX:181].

В сценах Аустерлицкого сражения центральная фигура — князь Андрей. Опорное слово — *туман*: все в «море тумана». Туман, действительно, был — и это отчасти объясняет неудачи русских войск. Но его эстетическая функция в том, что туман что-то скрывает, что-то искажает, что-то делает неясным, что-то выделяет, что-то поглощает — и все делает таинственным. Туман — частый атрибут восточного искусства. В вертикальной композиции картины восточного художника туман разрезает сплошную вертикаль, лиша-

ет ее монотонности и тем самым усиливает ее живую устремленность ввысь. Сквозь туман «просвечивает нечто, «совсем другое», таинственное. «Таинственный» — в мире Толстого — неперемный знак «поэтического» и «вечного». «Таинственный» приближает к смыслу того, что вскоре произойдет с князем Андреем.

Такой туман образуется у грани видимого и невидимого. Он заволакивает собой недоступное немощному зрению, но он же и указывает наличие того, что превыше мира [15:28].

Туман — это не проекция психологического состояния, как в случае с Николаем Ростовым, а провозвестник. Душа князя Андрея совсем не предрасположена заглянуть туда, что «превыше мира», она не готова к тому откровению, что ждало ее. Князь Андрей переполнен самыми земными страстями — стремлением к славе и т.д. Даже упав на спину, он еще надеялся узнать, чем закончилась борьба за банник рыжего артиллерииста с французским солдатом, то есть был еще полностью поглощен посюсторонними заботами и впечатлениями. Небо — высокое, бесконечное, с тихо ползущими по нему серыми облаками — открывается князю Андрею внезапно. Не он — по своим внутренним причинам — внезапно *увидел* его, а оно *предстало* над ним как нечто неизмеримо высокое, несопоставимое с тем, что он знал и к чему стремился.

Но автор тут же резко обрывает эпизод, с тем, чтобы вернуться к нему только через две большие главы. Кажется, чувство прорыва в бесконечность достигло такой силы, что остается умолкнуть. Обычно, когда Толстой внезапно разрезает эпизод долгим вторжением фрагмента из другой сюжетной линии, это бывает подобно тому, как рука оттягивается перед решительным ударом: во время этой протяженной паузы нарастает ожидание чего-то самого важного, сосредоточенного во второй части эпизода. *Эта* же пауза, кроме того, маркирована: и конец главы, и конец первой книги, стало быть, особо сильный удар.

И действительно, во второй части (гл. XIX) раскрывается *смысл*: «все то же высокое небо» и облака, «сквозь которые виднелась синеющая бесконечность» [13:IX:356]. Бесконечность, вечность, высота — и наконец — «великое все» [13:IX:359] — это не только итог жизни князя Андрея — это

распахнутость всего повествования в высшее измерение. Земной путь князя Андрея продолжается, и многое еще произойдет, но вечное, таинственное «великое все» — это истина, открывшаяся однажды, будет, осознанно или сокровенно, определять весь его путь и всплывать в самые важные минуты жизни. После богучаровского спора он опять

увидел то высокое, вечное небо <...> и что-то давно заснувшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе. Чувство это исчезло, как скоро князь Андрей вступил опять в привычные условия жизни, но он знал, что это чувство, которое он не умел развить, жило в нем [13:X:118].

Через всю жизнь князя Андрея тянется цепочка образов «высшего».

Все лучшие минуты его жизни вдруг в одно и то же время вспомнились ему. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна, — и все это вдруг вспомнилось ему [13:X:158].

...те неразумные, невыразимые словом, тайные, как преступление, мысли, связанные с Пьером, с славой, с девушкой на окне, с дубом, с женской красотой и любовью, которые изменили всю его жизнь [13:IX:159].

Небо, паром, «дубовые мысли», перетекающие одно в другое, создают непрерывность душевной жизни князя Андрея. Но, поднимаясь *над* ним, существуя уже вне его, они создают целостную поэтическую атмосферу книги, ее «высокое и таинственное».

Нечто высшее, сущее вне человека, не окращенное его переменчивыми настроениями, внезапно врывается в жизнь не только у того, кто находится в вечном движении, но и у того, кто, будучи неспособен к движению, восприимчив к поэзии. Так перед Николаем Ростовым, когда он находился в отчаянии после ужасного проигрыша, хотя бы на миг приоткрылось другое измерение: он услышал пение Наташи:

Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь — все это вздор <...> а вот оно — настоящее...

И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире [13:X:60].

Всем памяты — наряду с небом Аустерлица — две встречи князя Андрея с дубом. Но функционально они не тождественны. Первая встреча — классический пример психологической сцены. Князь Андрей *увидел*

старый дуб, не поддающийся обаянию весны, потому что находился в мрачно-безнадежном состоянии. Но и это не столь прямолинейно: все подтачивается богатством жизни. Пейзаж — со всеми своими деталями: и первой травой, и лиловыми цветами, вылезавшими из-под прошлогодней листвы, и т.д., с этим вздохом «легко» — все это шире сознания, а сознание шире мрачных и потому узких мыслей. Еще въезжая в лес, князь Андрей «ни о чем не думал, а весело и бессмысленно смотрел по сторонам» [13:X:153]. Всегда есть что-то большее, чем человек думает и чувствует и думает, что чувствует.

Настроение — переменчиво, а состояние, хотя и более устойчиво, все же преходяще. Существует, однако, более глубокий устойчивый уровень личности, ее доминанта, который всплывает при смене состояний и управляет ими. У князя Андрея такая доминанта — это томление по другим, жажда влиять на их, быть любимым ими: «одного этого я хочу, для одного этого я живу» [13:IX:324]. «А для чего она мне, для себя или вас, людей, я не знаю» [13:XIII:529]. Это — жажда расширения своего «я», преодоления границ между «я» и миром. Лунная ночь в Отрадном — расшатала эти границы, впечатление от тоненькой девочки и ее неожиданная инстинктивная мудрость, что этой ночи «никогда, никогда не бывало» — и не будет, небо (опять небо!) и боль: «И дела нет до моего существования!» [13:X:157] — все это переломило его безнадежное состояние.

Следующая за этим главка (III) — это вторая встреча с дубом. Она рифмуется с первой встречей, но эта рифма неполная. Глава начинается с того, что утром князь Андрей уезжает из Отрадного и — это уже следующий абзац! — возвращаясь домой, въезжает в ту же рощу. Сделано так, что, кажется, эти события идут подряд, и все происходит на обратном пути из Отрадного. Не сразу становится ясно, что прошли — не изображенными — несколько месяцев, в которые жизнь шла своим чередом и что-то происходило. Теперь князь Андрей видит дуб преображенным. И трудно сказать, то ли князь Андрей изменился настолько, что теперь он видит *это*, то ли могучая жизнь предьявляет свидетельства своего вечного обновления, опровергая любые безнадежные мысли. Эта сцена психологична, потому что она резонирует с предыдущей встречей с дубом и свидетельствует об изменившемся душевном состоянии. И она же над-психологична, потому что находится в фокусе авторского сознания,

свидетельствующего от лица объективного мира о том, что все изменчиво, и июнь неизбежно иной, чем ранняя весна, а закон жизни таков что «вечные теперь» — не что иное, как сменяющиеся мгновенья. Что доминирует в этой сцене — человек или мир? Проекция сознания или мир вне сознания? Психология или онтология? Сама неясность ответа означает исчезновение «антропологической границы» как чего-то внеположного человеку. Открывается *Все*.

В человеке, — показал Толстой, — есть узкое и телесное, подверженное смене состояний и настроений, и оно притягивает к себе созвучные впечатления извне. Этот внешний слой подвижен, изменчив, и мир, находящийся в фокусе подобного сознания, подчиняясь настроению, мерцает в соответствии с ним. Но есть в человеке и «бесконечно великое и неодолимое» — «великое все». У князя Андрея «неодолимо» вечное томление по Другому и по Всему:

надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мной вместе! [13:Х:157].

Смысл эпизода второй встречи с дубом в том, что это вечное томление внезапно разрешилось: кристаллизовалось *все* (т.е. совокупность множества внешних и внутренних событий) для того, чтобы открылось *Все*. Подобное произошло с Пьером, который, пережив впечатления Бородина и услышав в полусне вещее слово «сопрягать», «вспоминая потом эти мысли, несмотря на то, что они были вызваны впечатлениями этого дня, был убежден, что кто-то вне его говорил их ему» [13:ХI:294]: так встречаются личный душевный опыт человека и «великое все».

Для этого должна была истаять антропологическая граница. Понятие антропологической границы — определяющая черта современной антропологической ситуации [17:135–170]. Граница — это то, «к чему выводят определенные границы деятельности» [17:135], нормального, обычного эмпирического существования. О границе говорит и Толстой:

Ежели бы не было страдания, человек не знал бы границ себе, не знал бы себя самого [13:ХI:294]).

«Границы себе» познаются не только страданием и не только всей совокупностью экзистенциального опыта, но и такими моментами, когда душа рвется в «вечное и та-

инственное», в «великое Все». П. Флоренский указал на три случая исчезновения границ: сон, художественное творчество и мистическое прозрение. У Толстого — встреча с природой или музыкой. Когда князь Андрей первый раз слушал пение Наташи, ему захотелось плакать.

Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живосознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшем в нем, и чем-то узким и телесным, чем он был сам и даже была она [13:Х:212].

Граница между человеком и миром исчезает и в точке естественной кульминации всей книги — ее середине, т.е. в последних строках второго тома. Это же и существенная линия слома: конец мира и начало войны. Пьер, выйдя от Наташи в состоянии «умиления и счастья», увидел над головой комету 1812 года. Она, казалось Пьеру,

вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе [13:Х:375].

Комета что-то говорила душе, поэтому она играет психологическую роль, но *увидена* она была не только поэтому. Она *была*, это исторический факт и, «как говорили», предвещала «всякие ужасы и конец света», она несоизмерима с человеческой душой и является знаком космического масштаба наступающего события.

Нечто подобное происходит, когда русские солдаты потчуют кашей пленного француза, потому что французы «тоже люди».

Звезды, как будто зная, что теперь никто не увидит их, разыгрались в черном небе. То вспыхивая, то потухая, они хлопотливо о чем-то радостном, но таинственном перешептывались между собой [13:ХII:196].

Небо, комета и звезды в этой веселой, поголовски звучащей фразе. Всюду тот же порыв — ввысь.

Вектор, направленный от «Всего» к человеку, и вектор, идущий от человека ко «Все-му», неразличимы. В эти моменты происходит личное соприкосновение с мировой гармонией. Смысл всех исканий Пьера открывается ему в плену в момент такого же озарения:

Высоко в светлом небе стоял светлый месяц. Леса и поля, невидимые прежде вне расположения лагеря, открывались теперь вдали. И еще дальше этих лесов и полей виднелась светлая, колеблющаяся, зовущая к себе бесконечная даль. Пьер взглянул

в небо, в глубь уходящих, играющих звезд.  
«И все это мое, и все это во мне, и все это я!» думал Пьер [13:ХІІ:106].

Бесконечность мира и бесконечность моего «я» — это одно и то же. Куда ведет эта бесконечность, эта глубь, эта светлая даль? К каким пределам подводят «отверстия во что-то высшее»?

Объем романа грандиозен — не только за счет времени, но и за счет пространства. Кажалось, автор хотел изобразить все, не торопясь, не пренебрегая ни одной подробностью. Но литературному тексту положены пределы. Положены пределы изображенному и неизображенному. Подводя к границе и размывая границы, Толстой дает ощутить присутствие того, что *за* этими границами, того, что он называл *Все*, существование того, что он называл Бог:

Бог — это бесконечное, все то, что во мне, конечно. Бог будет то, как я понимаю себя, но только бесконечное [13:ЛІІ:184].

Когда Блок писал «Волнение идет от «Войны и мира» <...> потом распространяется вширь и захватывает всю мою жизнь и жизнь

близких и близкого мне» [2:147], он имел в виду не только очевидное: то, что ситуации романа переживаются, воздействуют на читателя и т.д., и т.д., но и то, что аура книги музыкальна и, преодолев границы текста, распространяется в жизнь — в музыку жизни. *Музыкально* для Блока — одна из основных поэтических категорий. Она предполагает и музыкальные вибрации, как в пределах текста, так и за его пределами. Сон Пети: небо, бегущие облака и незвучащая музыка — это интегральный образ всех «отверстий» во *Все*. Душа в молчаливом экстазе выходит из себя в мир, а граница между текстом и тем, что вне его, истончается настолько, что поэтический эпос входит в мировой поток.

Возникает аналогия с симфонией Софии Губайдулиной «Слышу... Умолкло...» (1986). Дирижер дирижирует в ритме последовательности Фибоначчи. Наконец, согласно этому ритму, оркестр умолкает. А дирижер не перестает дирижировать. Беззвучная музыка продолжает свое звучание в слушателях и, наконец, достигает апогея... [8:353].

## Литература

1. Бибихин В. В. Дневники Льва Толстого / В. В. Бибихин. — СПб : Из-во Ивана Лимбаха, 2012. — 480 с.
2. Блок А. А. Записные книжки / А. Блок. — М. : Худож. лит., 1965. — 663 с.
3. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция / Т. П. Григорьева. — М. : Наука, 1978. — 104 с.
4. Дусов Олег <Интервью с Софьей Губайдулиной> // Новое время (The new Time). — 2007. — № 4. — С. 53—54.
5. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / М. Мамардашвили. — М. : Ad Marginem, 1995. — 547 с.
6. Манн Т. Путь на Волшебную гору / Томас Манн. — М. : Вагриус, 2008. — 464 с.
7. Манн Т. Собр. соч. : В 10 т. / Томас Манн. — М. : 1960. — Т. 7. — 551 с.
8. Налимов В. В. Спонтанность сознания : Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности / В. В. Налимов. — М. : Академический проект, 2011. — 287 с.
9. Седакова О. А. Героика эстетизма / О. А. Седакова // Седакова О. А. *Moralia* / О. А. Седакова. — М. : Университет Дмитрия Пожарского, 2010.
10. Сливичкая О. В. «Истина в движении»: О человеке в мире Л. Толстого / Ольга Сливичкая. — СПб. : ТИД Амфора, 2009. — 443 с.
11. Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина / О. В. Сливичкая. — М. : РГГУ, 2004. — 270 с.
12. Судзуки Д. Т. Наука Дзен-Ум Дзен / Д. Т. Судзуки. — Киев, 1992. — 176 с.
13. Толстой Л. Н. Полн. (юбилейн.) собр. соч. : В 90 т. / Л. Н. Толстой. — М. ; Л., 1928—1959.
14. Уотс А. Путь дзен / Алан Уотс. — Киев : «София», 1993. — 320 с.
15. Флоренский П. Иконостас. Имена / Павел Флоренский. — М. : АСТ, 2009. — 192 с.
16. Форстер Э.-М. Избранное / Э.-М. Форстер. — Л. : Худ. лит., 1977. — 375 с.
17. Хоружий С. С. Очерки синергийной антропологии / С. С. Хоружий. — М., 2005. — 408 с.
18. Чумаков Ю. Н. В сторону лирического сюжета / Ю. Н. Чумаков — М.: Языки славянской культуры, 2010.
19. Шмеман А. Дневники 1973–1983 / А. Шмеман. — М. : Русский путь, 2007. — 720 с.
20. Эко У. Поэтики Джойса / Умберто Эко. — СПб. : Symposium, 2006. — 144 с.

