

Мария А. Александрова  
Нижегородский государственный лингвистический  
университет им. Н. А. Добролюбова (Россия)  
nam-s-toboi@mail.ru

Maria A. Aleksandrova  
Linguistics University of Nizhny Novgorod (Россия)  
nam-s-toboi@mail.ru

«РУССКАЯ ФРАНЦУЖЕНКА» В РОМАНЕ  
БУЛАТА ОКУДЖАВЫ *СВИДАНИЕ С БОНАПАРТОМ*:  
ПОЛЕМИКА С КЛАССИКОМ

“RUSSIAN FRENCHWOMAN” IN BULAT OKUDZHAVA’S  
NOVEL *DATE WITH BONAPARTE*:  
DISPUTE WITH THE CLASSIC WRITER

Анализ творческой рецепции *Войны и мира* Л. Толстого в романе о наполеоновских войнах сосредоточен на образе «русской француженки» — персонаже, который соотнесён с m-lle Bourienne, но освещён принципиально иначе. Избранный ракурс наблюдений даёт возможность проследить логику полемики Окуджавы с толстовским «текстом врага»; в то же время показано, что высшим ориентиром автора *Свидания с Бонапартом* была идея родства «детей человечества» (Толстой). Диалог Окуджавы с великим предшественником охарактеризован в свете опыта катаклизмов XX века, спроецированного писателем на историческое прошлое.

*Ключевые слова:* Лев Толстой, Булат Окуджава, рецепция, диалог, полемика.

The analysis of the creative reception of *War and Peace* in the novel about the Napoleonic Wars focuses on the image of “Russian Frenchwoman” — a character associated with m-lle Bourienne but represented in a fundamentally different way. The chosen perspective makes it possible to trace the idea of Bulat Okudzhava’s dispute with Tolstoy’s “enemy text”; at the same time, the priority of the author of *Date with Bonaparte* was the idea of an alliance between the “children of mankind” (belonging to Tolstoy). Okudzhava’s dialogue with his great predecessor is characterized in light of the experience of the calamities of the 20th century, projected by the writer on the historical past.

*Key words:* Leo Tolstoy, Bulat Okudzhava, reception, dialogue, dispute.

**Роман о войне 1812 года на фоне *Войны и мира*:  
толстовская традиция или ревизия классического наследия?**

Обращение исторического романиста к событиям 1812 года означало вступление в ту область, где авторитет Толстого непререкаем. Без рефлексии о книге, вошедшей «в состав воздуха нашей культуры» (Сухих 2002: 7), не мог возникнуть сам замысел романа *Свидание с Бонапартом*. Первые интерпретаторы констатировали ответственность этого шага Окуджавы, по-разному трактуя характер связей новой книги с классическим произведением.

А. Адамович, который исследовал роль *Войны и мира* в осмыслении войн XX века, но игнорировал обширную послетолстовскую беллетристику на материале наполеоновской эпохи, утверждал: «Лишь сто лет спустя <после *Войны и мира*> русский писатель напрямую обратился к теме, открытой (и закрытой) в русской прозе Львом Толстым, — Булат Окуджава в романе “Свидание с Бонапартом”» (Адамович 1986: 3–4). Видимо, в глазах автора этого отзыва не имели эстетической и познавательной ценности ни *Двенадцатый год* Д. Мордовцева (1879), ни *Сожжённая Москва* Г. Данилевского (1886), ни советская военно-историческая, историко-биографическая проза той же тематики. *Свидание с Бонапартом*, достойное быть прочитанным на фоне великой книги, оказалось поставлено чрезвычайно высоко: «Но смотрите, как он <Окуджава> это сделал: совершенно не скрывая, что образы и картины Толстого, атмосфера толстовской эпопеи были для него, являются основной “реальностью” (как и для каждого из нас: *другой реальности 1812 года мы не знаем и восприняли бы её с немалым, очевидно, сопротивлением*)»<sup>1</sup> (Адамович 1986: 4). В сущности, речь идёт о национальном мифе, который подлежит актуализации, но защищён от ревизии. Заворожённость толстовской «реальностью» помешала рецензенту *Свидания с Бонапартом* увидеть, что в каноническую картину 1812 года не вписывается одна из фигур первого плана: «Женщина на развалинах мира... Французенка, не знающая предрассудков» (Окуджава 1989: 406). «Горестные воспоминания о минувшем Луизы Бигар», составляющие вторую часть романа, не упомянуты и в другом, более подробном разборе диалога Окуджавы с Толстым (Абуашвили 1999). Когда же исследовательская интуиция подсказывала, что образ французенки имеет отношение к творческой рецепции *Войны и мира* (Дронова 1992: 29, 30), конкретные наблюдения не перерастали в анализ функций персонажа.

Иную перспективу обозначили два одновременных высказывания — краткая, но ёмкая статья Е. Лебедевой, осветившая спор Окуджавы с философией истории Толстого (1986: 380–382), и глава монографии Г. Белой *Литература в зеркале критики*: «Так, с периферии событий, войну 1812 года до Окуджавы не писал ещё никто...» (1986: 212). Подразумеваемое рас-

<sup>1</sup> Курсив в цитатах везде наш. — М. А.

шифровал С. Зенкин: «...напрашивается продолжение: “...никто, даже Толстой!”» (1987: 71). Но признанию, что роман Окуджавы «открыто полемичен» (Белая 1986: 210), подчас противоречили интерпретационные модели самого критика. Французенка предстаёт вариантом знакомого по *Войне и миру* человеческого типа — чуждого русским иноземца:

*Наивная и ничего не понимающая Луиза Бигар в силу своей цепкости и наблюдательности как героиня оказала бесценную услугу автору: из её бесхитростного рассказа мы узнаём, что делали (именно что делали, а не что думали — этого ей не понять) главные герои романа в самые тяжкие для отечества дни, что происходило в горящей Москве.*

(Белая 1986: 212)

Хотя Г. Белая не подчиняет окуджавскую картину прошлого «реальности» *Войны и мира*, именно законы толстовской эпопеи диктуют объяснение судьбы Луизы Бигар: соединённая воля патриотов «выталкивает её из России» (1986: 216); при этом «русская боль» французенки (Окуджава 1989: 405) просто не замечена. Между тем процитированный выше тезис Г. Белой о новаторстве писателя, показавшего эпоху *с периферии событий*, отнесён непосредственно к «посторонней» Луизе. Поэтому персонаж должен быть рассмотрен не в качестве «зеркала», простодушно отражающего чужую жизнь, но как носитель особого взгляда на мир, реализующий авторские интенции.

Вопрос о месте образа французенки в художественной системе *Свидания с Бонапартом* впервые поставлен С. Бойко. Проведя убедительные параллели между романом и автобиографической прозой Окуджавы, исследовательница заключает: актриса и певица Луиза Бигар — «второе я» поэта-барда (Бойко 2013: 333–335, 342–343). Здесь же намечен ещё один аспект сопоставления автора («московского грузина») и его героини — по признаку этнической «инаковости» среди русских. Остаётся сделать следующий шаг: выяснить роль персонажа, связанного с внутренним опытом писателя, в диалоге с Толстым.

Французы, считавшиеся украшением столичного и провинциального общества, именуемые в этом качестве «русскими французами» (Записки 1910: 197, 200), неизбежно появлялись на страницах романов о 1812 годе — до Толстого и после него. Выдвижение такой фигуры на первый план говорит об особом ракурсе восприятия классической книги, где «психическое отличие национальностей схвачено и выдержано до тонкостей» (Страхов 2000: 284), где «ясно светится <...> чисто русский идеал» (Страхов 2000: 348), трактуемый Толстым как основа идеала всечеловеческого. Специфику окуджавской рецепции *Войны и мира* обусловили современные проблемы, обострившиеся в период работы над *Свиданием с Бонапартом* (1979–1983). С одной стороны, позднесоветское общество переживало кризис идеи «братства народов». В литературную критику проникла шовинистическая риторика, из лагеря «почвенников» раздавались внятные намёки: и богат-

ства русской классической традиции писателям-«нацменам» недоступны, и судить об истории России такие, как Окуджава, не смеют<sup>2</sup>. С другой стороны, росла угроза самоубийственной ядерной войны. В этих обстоятельствах единство «детей человечества» (Толстой 1940б: 39) мыслилось сверхценностью, от приятия либо отвержения которой зависит и судьба страны, и само существование мира.

В интервью 1970–1980-х годов Окуджава называл Толстого в ряду любимых писателей и литературных учителей. Читательская любовь не только не исключала полемики, но делала её особенно пристрастной.

### **Толстовский «текст врага» как творческий импульс автора *Свидания с Бонайаршом***

В XX веке из наследия Толстого традиционно извлекалась идея общности национальной, заслонявшая всечеловеческую мысль писателя. Такой подход имел опору и в литературной критике предшествующего периода, но советские идеологи полностью подчинили задачам «военно-патриотического воспитания» *мысль народную*, «“обструганную” до состояния болванки» — пресловутой «дубины» (Миллер 2015: 21). Академические и популяризаторские прочтения *Войны и мира* зачастую придавали нравственному облику классика непредумышленную карикатурность: этакий «матёрый человечище, неутомимо, будто неандерталец, размахивающий “дубиной народной войны”» (Дубшан 2001: 25). В то же время официальную версию нельзя считать совершенно произвольной по отношению к реальной позиции писателя в 1860-е годы; советский идеологический конструкт лишь резко выделил «националистический руссоизм», который «резюмирован в рассуждении о преимуществах дубины» перед любой иноземной силой (Майдель 2006: 28).

В советской версии классического канона не было места позднему Толстому — автору статей «Христианство и патриотизм» (1894), «Патриотизм или мир?» (1896), «Патриотизм и правительство» (1900), где последовательно проводится мысль об ограниченности даже самого искреннего национального чувства ввиду его генетической связи с войной (1956: 27–80; 1958: 45–53, 425–444). Публикация этих текстов в академическом собрании сочинений сопровождалась предуведомлением об ошибках гения, а приёмом разграничения произведений «ущербных» и образцовых служил укор Толстому в отказе от самого себя: осудил войну и патриотизм с точки зрения «абстрактного» христианского гуманизма, «словно отрешившись от своего бывшего взгляда на освободительные войны, художественно-реалистически выраженного им некогда в “Севастопольских рассказах” и “Войне и мире”» (Брейтбург 1956: XI). Отсылки к статье «Патриотизм

<sup>2</sup> См. обзор нападок на Окуджаву в советской печати 1970–1980-х гг. (Александрова 2005: 260–261).

или мир?» в *Свидании с Бонапартом* (Александрова 2021: 338–339) позволяют считать, что свободой рефлексии о *Войне и мире* Окуджава в немалой степени обязан самому Толстому.

Осмыслению подлежал прежде всего «текст врага» — важнейшее проявление аксиологии *Войны и мира*:

Категория враждебного в романе Толстого не тождественна этической категории злого. В тексте врага оказываются персонажи, поступки, речи, жесты, не имеющие ни воли, ни цели, ни действия зла, но, будучи бесполезными, мнимыми, чужими, являются вредными <...> для того утопического русского космоса, который сотворил Толстой в эпилоге романа.

(Козлова 2004: 56)

Универсальная враждебность лишь отчасти реализуется в конкретной военной вражде, но по понятным причинам «наиболее репрезентативным национальным элементом текста врага <...> является французский текст» (Козлова 2004: 56). Апелляция Толстого к мнению французских историографов и мемуаристов неизменно заключается в иронические интонационные кавычки. Один из действенных приёмов дискредитации французского взгляда на события — обнажение театральности чужого (чуждого) сознания. «Великий человек», воображающий себя режиссёром и солистом исторического спектакля, находит послушных его замыслу партнёров среди современников и потомков; таков Адольф Тьер — соавтор «наполеоновской легенды»:

29-го мая Наполеон выехал из Дрездена, где он провёл три недели, окружённый двором, составленным из принцев, герцогов, королей и даже одного императора. Наполеон перед отъездом обласкал принцев, королей и императора, которые того заслуживали, побранил королей и принцев, которыми он был не вполне доволен, <...> и, нежно обняв императрицу Марию-Луизу, как говорит его историк, оставил её огорчённою разлукой, которую она — эта Мария-Луиза, <...> казалось, не в силах была перенести.

(Толстой 1940а: 8)

Толстой иронизирует и над отечественными трансляторами «наивной, необходимой военной лжи» (Толстой 1955: 12), изготовленной по чужим образцам<sup>3</sup>. Театрализацию войны, всей государственной истории он связывает «с агрессивным своеволием личности, социальных групп и наций, притязающих на привилегии и лидерство» (Кормилов, Хализев 1984: 16), причём всестороннее обоснование индивидуалистической природы «театра жизни» уравнивает Даву и Растопчина, Мюрата и Милорадовича. Тем не менее антифранцузский пафос доминирует. С Наполеоном, готовым излить свою милость на жителей Москвы, соотнесён капитан Рамбаль: прощая по просьбе Безухова сумасшедшего старика, француз «выставил

<sup>3</sup> «Все знают, что в наших армиях должность эту, составления реляций и донесений, исполняют большей частью наши *иностранцы*» (Толстой 1955: 12).

грудь и сделал *царский жест* рукой» (Толстой 1940а: 365). Как историческая фраза Наполеона «поле сражения было *великолепно*» (Толстой 1940а: 171), так и рассказ Рамбаля о «деле 7-го сентября» превращает войну в эффектный спектакль, разыгранный для ценителей этого жанра:

*О! это было чудесно! Надо было видеть, это был потоп огня. Задали вы нам трудную работу, можете похвалиться. И ей-богу, несмотря на этот козырь (он указал на крест), я был бы готов начать всё снова. Жалею тех, которые не видели этого. <...> Ваши гренадеры были *великолепны*, ей-богу. Я видел, как их ряды шесть раз смыкались и как они выступали точно на парад. Чудный народ! Наш Неаполитанский король, который в этих делах собаку съел, кричал им: *браво!**

(Толстой 1940а: 263)

Автор *Свидания с Бонапартом* не включил в свой роман ни одной батальной картины, отказавшись от возможности сравнивать боевое поведение и самосознание рядовых участников событий, и не последовал за Толстым в противопоставлении актёрствующего Наполеона естественному Кутузову. Принципиальные для Окуджавы творческие решения обусловлены рецепцией другого уровня. Писатель откликается на коллизию, которую образует, с одной стороны, признание «детьми человечества» даже военных противников (Толстой 1940б: 39), с другой — отчуждение всех «посторонних», чьи поступки не имеют «ни воли, ни цели, ни действия зла» (Козлова 2004: 56), обесценивание их взгляда на происходящее. Окуджава делает одним из четырёх героев-рассказчиков *Свидания с Бонапартом* французскую актрису, сочетая в позиции персонажа всё, что неприемлемо для творца «утопического русского космоса» (Козлова 2004: 56).

### Документальный источник образа Луизы Бигар

Работая над второй частью *Свидания с Бонапартом* («Горестные воспоминания о минувшем Луизы Бигар»), Окуджава черпал сведения о «русских французах» из яркого документа наполеоновской эпохи — *Souvenirs d'une actrice*, принадлежащих перу m-me Louise Fusil (1771–1846). Мемуары, вышедшие двухтомником в Париже (1841), вызвали большой интерес в России; их пересказывали многократно (в рецензиях, исторических обзорах) и дважды переводили ту часть, которая отразила русские впечатления француженки: впервые — для журнала *Пантеон и репертуар русской сцены* (1850) как «Воспоминания Луизы Фюзи о России с 1806 по 1812 год», повторно — для издаваемого П. Бартневым *Русского Архива* (1910), где публикация получила заглавие «Записки актрисы Луизы Фюзиль (1806–1812)». Этот текст частично воспроизведён под названием «Записки артистки Фюзиль» в сборнике *Двенадцатый год* (XII выпуск *Русской были*, приуроченный к столетию исторического события).

Окуджава целенаправленно собирал материалы о прототипе своей героини, но различал их по степени ценности. Перевод, напечатанный



в *Пантеоне и репертуаре русской сцены*, который «не блещет <...> красотой стиля», в романе ни разу не процитирован (Бойко 2013: 342). Сборник *Двенадцатый год*, где помещена «вторая, “военная” половина “российского” отрывка» мемуаров (Бойко 2013: 343), явился, по мнению исследовательницы, главным источником для соответствующих эпизодов *Свидания с Наполеоном*. Публикация в *Русском архиве* нашей предшественницей не учтена; решая вопрос о документальной основе целого ряда картин романа, С. Бойко высказывает предположение, что Окуджаву опирался (помимо «Записок артистки Фюзиль») на «художественный перевод» *Souvenirs d'une actrice* неизвестного автора (2013: 342).

Сравнение второй части романа с текстом из *Русского архива* позволяет убедиться в том, что это издание, представляющее мемуарный источник наиболее полно, привлекло особое внимание Окуджавы. Рассказ Луизы Фюзиль начинается с её приезда в Петербург за шесть лет до наполеоновского вторжения и обрывается на эпизоде в Вильно, где в декабре 1812 года мемуаристка отстала от бегущей французской армии<sup>4</sup>. Перевод «с парижского (1841), ныне редкого, издания» (П.Б. 1910: 214) выполнен скорее всего самим П. Бартевым. Этот вариант «Записок...» отличается изящным стилем — и некоторой вольностью обращения с французским текстом: публикатор позволил себе редакторскую правку, обычную для его деятельности<sup>5</sup>. С. Бойко, ссылаясь на переводоведческий анализ Е. Азимовой, отмечает в параллельных мемуарах местах романа «ряд неточностей» (2013: 342); они восходят к бартевской редакции.

В пользу нашей реконструкции свидетельствует жена Юлия Даниэля. Прочитав мемуары Фюзиль благодаря Окуджаве, она запомнила полученную из его рук «старинную книгу»: «Думаю, это был “Пантеон и репертуар русской сцены”. Если память не изменяет, там же было — о деле Сухово-Кобылина: его обвиняли в убийстве подруги-француженки, тоже угодившей в Москву» (Уварова-Даниэль 2005: 45). На самом деле статью «Драма в жизни писателя» за подписью А. Голомбиевского содержит выпуск *Русского архива*, где опубликованы «Записки актрисы Луизы Фюзиль». Уточнение документального источника имеет принципиальное значение для осмысления диалога Окуджавы с Толстым.

«Записки...» сопровождаются коротким послесловием, чьё авторство обозначено инициалами П. Б.; принадлежность текста П. Бартеву не вызывает сомнений<sup>6</sup>. Это типичные для него «лукавые строки, <...> в кото-

<sup>4</sup> В *Русском архиве* опущены только те страницы, где Луиза Фюзиль рассказывает о ранней смерти приёмной дочери, вывезенной из России.

<sup>5</sup> См. о подобной практике Бартева: (Брюсов 1912: 116).

<sup>6</sup> По свидетельству современника, «никакого редакционного комитета при журнале не существовало; если иногда лица, стоявшие особенно близко к журналу (например, сын П. И. Бартева — Юрий П. Бартев), и пытались поделить труд с “издателем и составителем” Архива, их намерения разбивались о непреклонную волю <...> Бартева — всё делать самому. Он сам собирал материал для журнала, сам готовил его к печати, редактировал, снабжал примечаниями, сам писал заметки и рецензии» (Брюсов 1912: 109).

рых часто, в форме едва уловимого намёка, скрываются целые откровения для истории нашей старины» (Брюсов 1912: 109). Знаток старины в своё время консультировал Толстого, напечатал его статью «Несколько слов по поводу книги “Война и мир”» (1868). Хотя своё первоначальное расположение к писателю П. Бартенев утратил<sup>7</sup>, его оценки человеческих типов и событий прошлого остались близки аксиологии *Войны и мира*. Луизе Фюзиль, при всех её личных достоинствах, отведено место «чужой», рядом с печально знаменитой Мари Роз Обер-Шальме, хозяйкой модного магазина, которая была центром «всего французского московского населения» (Толстой 1940а: 281):

Ум, настойчивость, любезность и *врождённое французам лицедейство* спасли добрую Луизу Фюзиль от бедствий, и она снова появилась на театральных подмостках <...>.

Не такова была судьба другой умной француженки. Это мадам Обер-Шальме (рекомая Обер-Шельма). Она устроила для Наполеона кухню в Архангельском соборе. У одного из её внуков <...> осведомлялись мы, какая участь постигла его бабушку. Ah, notre pauvre mère! Elle a suivi la grand' armée et elle y a été cosaquée (Она последовала за главной армией, и там казаки доканали <так!> её).

(П.Б. 1910: 214)

Пресловутое *лицедейство* мадам Фюзиль состояло в умении остроумно пересказывать свои злоключения, одновременно оживляя в памяти слушателей трогательные сценические положения; таким образом на реальность проецировались законы «благородного театра», а партнёру отводилась роль спасителя. Эти невинные уловки позволяли актрисе получать помощь от русских и французов везде — в горящей Москве, при отступлении наполеоновской армии, в Вильно, где ей покровительствовал сам Кутузов. Хлопоча о себе, мемуаристка неизменно поддерживала товарищей по несчастью, спасла от смерти и удочерила девочку-сироту (этим событием завершается текст, напечатанный в *Русском архиве*). Предубеждённый взгляд публикатора на *добрую Луизу* вполне соответствует духу толстовского «текста врага».

Рассказ П. Бартенева о страшной судьбе Обер-Шальме фактически воспроизводит логику *Войны и мира*, согласно которой бегущих из России настигало не личное возмездие, а неразборчивая «дубина народной войны» (Толстой 1940б 120): ведь полученная от москвичей презрительная кличка Обер-Шельма, репутация «шпионки Наполеона» — всё это было неведомо казакам, отбивавшим французские обозы, и мадам погибла в качестве безыменной, но «целесообразной» (там же: 120) жертвы народного ожесточения. Судьба Луизы Фюзиль на фоне толстовской концепции «чужого» воспринимается двойственно. С одной стороны, её спасение подтверждает мысль о *детях человечества*, способных ощутить своё родство

<sup>7</sup> См. об этом: (Гусев 1938: 38).



вопреки войне. С другой стороны, благополучный исход обеспечен умением действовать артистически на грани жизни и смерти — в тех ситуациях, которые (по Толстому) делают игру безнравственной. С учётом этой системы контекстов мы и рассмотрим интерпретацию мемуарного источника в *Свидании с Бонапартом*.

### От Луизы Фюзиль к Луизе Бигар: окуджавская философия артистизма

Луиза Бигар «получилась в большей степени француженкой», чем её прототип (Уварова-Даниэль 2005: 45). Черты характера и поведения Луизы Фюзиль, иронически прокомментированные П. Бартевым, в рецепции Окуджавы даже заострены. Соединение бессознательного (*врождённого французам*) артистизма с профессиональной актёрской тактикой автор *Свидания с Бонапартом* полностью оправдывает. Её Луиза способна то «притвориться мудрой», то «прикинуться дурочкой» (Окуджава 1989: 407, 412). В оккупированной Москве она «больше всего боялась остаться одна» (там же: 411) и искала спасения, завоевывая симпатии участников маленькой дружеской коммуны — русского и француза, бывших товарищей по Сорбонне:

Я расточала своё жалкое обаяние перед полковником <интендантом Пасторэ>, чтобы он не забывал обо мне среди повседневных хлопот, я старалась, как могла, услужить суровому своему господину Свечину <...>.

Иногда по ночам до меня доносились из-за окон выстрелы, и я понимала, что жива лишь по милости Божьей. <...> Наш призрачный союз не мог продолжаться вечно.

(там же: 411)

Однако оправдание *лицедейки* не сводится к сочувственному изображению её стремления выжить. Артистическое поведение понято как способ «овнешнить» чувство человеческого достоинства. В мирные дни актрисе приходилось играть на сцене «театра жизни», выстраивая отношения с великосветскими знакомыми. Окуджава использовал в романе эпизод мемуаров мадам Фюзиль, близко напоминающий его собственный опыт поющего поэта. «Нетактичное смешение ролей “заказанного” актёра и друга» (Бойко 2013: 342–343) вынуждает Луизу прибегнуть к нарочитому актёрству:

«О графиня, — сказала я *огорчённым голосом*, — я *несказанно расстроена*, что не могу отвечать вашим ожиданиям: у меня болит голова, и я никак не смогу петь». <...> Если певца приглашают для концерта, ему не подобает заставлять просить себя, но когда его принимают как друга дома, то следует более приличным образом просить его об одолжении. <...>

<...> К счастью, графиня Л. не была злопамятна, и мы продолжали видеться.

(Окуджава 1989: 360–361)

В обстоятельствах войны артист теряет публику, способную оценить его жесты самоутверждения, но верность себе позволяет устоять перед напором хаоса:

Я проплакала довольно долго <...>. Я молила Бога <...>. Затем осушила слёзы и сказала себе: «Успокойся, Луиза, дорогая, это просто спектакль, и у тебя в нём роль, всё кончится хорошо, главное — не забывать текст, играть натурально, но умирать не всерьёз».

(там же: 387)

Утверждая человечность подобной тактики, Окуджава последовательно спорил с Толстым, для которого всякое обособление от жизни предосудительно. Если в эпическом мире Толстого ценность любой частной позиции определяется по отношению к «народному смыслу события» (1940б: 185), то Окуджава, остающийся лириком даже в повествовательной прозе, реабилитирует одиночку, чья «сольная партия» звучит на равных с другими голосами эпохи.

В художественной системе *Свидания с Бонапартом* согласуются, взаимно подкрепляют друг друга «инаковость» артистическая и этническая, что позволяет автору наделить Луизу Бигар всеми преимуществами непредвзятого восприятия и суждения. Тем самым художник обеспечивает (по формулировке В. Шкловского) «виденье», а не «узнавание» предмета изображения. Под взглядом «со стороны» эпоха, запечатлённая классиком, открывается заново. Таким образом, ещё один аспект своеобразного двойничества автора и героини — это реализация философии артистизма на мета-уровне, в творческой позиции художника, поднявшегося над историческим преданием и литературной традицией.

### Метафоры театра

В полемике с Толстым автор *Свидания с Бонапартом* прибегает к инверсии сквозного приёма *Войны и мира* — разоблачительного «остранения» как театральных зрелищ, так и практикуемого людьми «театра жизни».

Толстовский «текст врага» включает метафоры «театр войны», «историческая сцена», «историческая роль»; внятный идеологический акцент сделан и на собственно театральных эпизодах, где тон задают французские актёры: «...по мокрым доскам прыгал под музыку с голыми ногами Dupont в курточке с блёстками»; «Mlle Georges <...> в красной шали, надетой на одно плечо, <...> остановилась в ненатуральной позе» (Толстой 1938: 333, 340). В своём язвительном пересказе наполеоновской историографии писатель не прошёл мимо заботы императора об учреждении в Москве театра для «поднятия духа войска и народа» (Толстой 1940б: 87).

Знаменитые спектакли на сцене домашнего театра Позднякова детально описаны мадам Фюзиль, причём ключевой эпизод потенциально допускает обличительное — в духе *Войны и мира* — прочтение. В сгоревшей

Москве разыгрываются водевили и распеваются романсы, отвечающие вкусам капитана Рамбаля: «Страшны в сражениях, любезны с красавицами, вот французы...» (Толстой 1940а: 263). Романс, исполненный актрисой в присутствии Наполеона, «был рыцарского содержания»:

Рыцарь, стремящийся в бой,  
 Так на прощание утешал свою возлюбленную:  
 «На поле честной битвы мною руководит любовь,  
 Она укрепляет мою руку; не бойся за мою жизнь.  
 Я вернусь с двойными лаврами:  
 Любовник, вдохновлённый любовью,  
 Умеет владеть лирою трубадура  
 И верно направлять копьё воина.  
 Победителем вернусь я к тебе  
 И получу награду за свою храбрость...»

(Записки 1910: 199)

В публикации *Русского архива* опущено замечание мемуаристки о том, что содержание романса «можно было приложить ко многим тогдашним героям» (Воспоминания 1850: 186), но и так ясно, чем вызван единодушный восторг слушателей:

Аплодисментов не полагалось в присутствии императора, но этот романс, которого никто не знал, произвёл впечатление. Наполеон, за разговорами, не слышал его. Он спросил Боссе, что значат аплодисменты, и Боссе, префект дворца, пришёл сказать мне, чтобы я повторила романс. Это так взволновало меня, что голос задрожал, и я не надеялась окончить. Однако я овладела собою, и с той поры романс вошёл в такую моду, что я беспрестанно должна была его петь, а Неаполитанский король велел положить его на ноты. <...> Это я привезла его в Париж.

(Записки 1910: 199)

Сохранив ряд деталей текста-источника, Окуджава в целом перекодировал театральный эпизод — соответственно своему пониманию ценности взгляда «постороннего». Если в *Войне и мире* французские историки и мемуаристы выступают недостоверными рассказчиками, которые способны лишь повторно разыгрывать удавшийся «великому человеку» спектакль, то в романе Окуджавы «бедная французская певичка» (1989: 407) получает статус пронизательного очевидца. Только Луизе Бигар — единственной среди всех персонажей романа — выпадает настоящее, не умозрительное свидание с *Бонапартом*. Она разминулась с императором, когда хотела встретить его у Дорогомилловской заставы, чтобы «выкрикнуть <...> своё отвращение» завоевателю (там же: 369); историческое свидание должно состояться именно в театре:

Сначала я очень боялась увидеть императора и думала, что, увидев его, упаду в обморок, но, когда однажды ему наконец пришла фантазия присутствовать на спектакле, *страха почему-то не было*. Где-то передо мной, теря-

ясь в полумраке, сидел он в кресле, маленький, располневший, весьма скромно одетый. Давалась пьеса «Открытая война». Я пела на сцене у окна выбранный мною романс. Аплодисментов не полагалось в присутствии императора, но этот романс, которого ещё никто не слышал, произвёл впечатление. Раздались аплодисменты. Ко мне за кулисы явился граф Боссе с просьбой повторить романс. *Я была очень взволнована, я пела, не сводя глаз с Бонапарта.*

(там же: 413–414)

Сократив рассказ мадам Фюзиль о романсе «рыцарского содержания», Окуджава нейтрализовал эффект, способный поддержать антифранцузские выпады Толстого. Не менее важной задачей автора было переключение внимания на заглавие пьесы: *Открытая война*. Комедию *Guerre ouverte* упоминают многие мемуаристы (Французы в России 1912: 79–84), но превращение факта реального в художественный радикально меняет жанр спектакля. Как догадывается взволнованная Луиза, в символическом пространстве театра Бонапарту открывается сущность его «победы»:

О чём он думал в этот момент: о словах ли романса или о собственной судьбе? Ожесточался или сожалел? Его поредевшая армада была ещё жива, но рука мёртвой Москвы лежала на всём вокруг тяжким камнем. Не об этом ли он думал, застывши в кресле и обратив на меня белое лицо?

(Окуджава 1989: 414)

Военная катастрофа, наступающая вскоре после спектакля, уподоблена театральному провалу; *свидание с Бонапартом*, повторившееся во сне Луизы, подтверждает запоздалое прозрение завоевателя:

Я вглядывалась в их <французов> молчаливые колонны, дрожа от холода и безнадежности, и слышала им вслед свист и улюлюканье всей Европы. <...>

Всю ночь я плакала, а когда наконец сон сморил меня, я увидела императора. <...> Восковое лицо его выступало из полумрака, в глазах стояла такая тоска, что я не выдержала и закричала.

(там же: 416–417)

Актриса слишком хорошо понимает состояние сгоняемых с исторической сцены и потому не может присоединить свой голос к общему *свисту и улюлюканью*.

Театральный эпизод «Горестных воспоминаний...» и театральные проекции, характерные для мировосприятия Луизы Бигар, включены в систему мотивов, которые закрепляют общезначимый смысл субъективных впечатлений. Калужская дворянка Варвара Волкова, ставшая в 1812 году «партизанской атаманшей», вспоминает увиденное как взаимное истребление в декорациях «пышной трагедии» (там же: 449). Отступающие французы тратят последние силы на арьергардную стычку и, одолев преследующих колонну казаков, вскоре гибнут от истощения и холода:

Эта смертная дорога в поле казалась *театральной сценой*, но с правдашним снегом и с *безумными актёрами*, обрекшими себя на мучительную смерть. *И действие развивалось стремительно, картины сменяли одна другую.* <...>

<...> *эта снежная сцена, на которую бесшумно валятся один за другим все, все, где убийц убивают и их убийц убивают тоже, а за ними уже спешат новые... И тот, кто крутит это колесо, ввергает их в преступления, связывает их по рукам и ногам, и у них уже нет сил отрешиться...*

(там же: 451)

Здесь неизбежно вспоминается вопрос Пьера Безухова, потрясённого властью безликой машины смерти над страдающими людьми: «Да кто же это делает наконец?» (Толстой 1940б: 49). Но в рецепции Окуджавы антивоенный образ-мотив парадоксально соединён с важнейшей для Толстого идеей непостижимости воли «Того, Кто руководит людьми и мирами» (1940а: 264). Догадки персонажа *Свидания с Бонапартом* о сверхчеловеческой силе, приводящей в движение поворотный круг на сцене исторического театра, отсылают к историософской аллегории из IV тома *Войны и мира*. «Распорядитель, окончив драму», велит главному актёру эпохи «раздеться и смыть сурьму и румяны», чтобы люди, «ослеплённые силой <исторического> движения», смогли наконец-то различать фантомы и реальность (Толстой 1940б: 244, 245). Напротив, в романе Окуджавы театр (настоящий и метафорический) позволяет преодолеть ограниченность человеческого видения. Театральная «оптика» искажает реальные пропорции, зато даёт происходящему ту наглядность, которая действует неотразимо, обостряя моральное сознание человека. Даже если прозрение Бонапарта на представлении *Открытой войны* — лишь фантазия Луизы Бигар, то французская актриса и русская дворянка несомненно уравниены в своём приближении к истине.

### От m-lle Bourienne к Луизе Бигар: драма «постороннего»

Как типичная фигура эпохи — иностранка, застигнутая в России вторжением Бонапарта, героиня Окуджавы сопоставима с m-lle Bourienne. Очевидно также, что впечатление об этом персонаже стало важнейшей для романиста конкретизацией толстовского «текста врага». Целый ряд аллюзий к соответствующим эпизодам *Войны и мира* позволяет считать m-lle Bourienne ещё одним, наряду с мадам Фюзиль, но радикально переосмысленным источником образа «русской француженки».

Молодость Луизы Бигар отличает её от исторического прототипа<sup>8</sup> и сближает с m-lle Bourienne. Толстовскую француженку характеризует сквозная деталь — улыбка, знак непричастности к душевной жизни окру-

<sup>8</sup> Мадам Фюзиль к началу войны 1812 года уже за сорок, в мемуарах упоминается её взрослая дочь.

жающих: «<...> заговорила быстро-приятным, сочным голосом *улыбающаяся m-lle Bourienne*, <...> внося с собой в сосредоточенную, грустную и пасмурную атмосферу княжны Марьи совсем другой, *легкомысленно-весёлый и самодовольный мир*» (Толстой 1937: 117); «<...> m-lle Bourienne вошла к княжне Марье, *улыбаясь* и что-то *весело* рассказывая своим приятным голосом» (Толстой 1938: 302). Черта, напоминающая о m-lle Bourienne, дана автором *Свидания с Бонапартом* в сильной позиции начала, когда происходит знакомство с новым персонажем-рассказчиком: «Что ждёт меня в Москве? <...> Беспечная и *вечно смеющаяся*, я не слишком заботилась о завтрашнем дне»<sup>9</sup> (Окуджава 1989: 355). Оптимизм и легкомыслие молодости мешает Луизе вникнуть в переживания добрых знакомых по поводу исторических потрясений: «Для меня всё это было слишком туманно, и я обычно отвечала: “Ах, господа, не мучьте меня. Я не философ — я актриса”» (там же: 357). При этом Окуджава совершенно иначе, нежели Толстой, трактует личность француженки.

Актриса олицетворяет естественность и бескорыстие: «У меня был лёгкий талант, который, снискав мне успех, позволил также приобрести множество верных друзей» (там же: 356). Блистать на сцене и в кругу поклонников — потребность Луизы, но она не знает чувства соперничества, владеющего себялюбцами из *Войны и мира*. Эгоизм героини Окуджавы — наивно-детский; ему не противоречит «умение любить», «доброта и отзывчивость, и *душевная лёгкость, столь несвойственная русским и потому так почитаемая ими*» (там же: 357). Обобщение, принадлежащее героине, прочитывается как реплика автора по поводу толстовской иерархии человеческих типов — самоуглублённого (родного) и поверхностного, «блестящего» (чужого).

Компаньонка княжны Марьи мечтает о «настоящем русском князе», который «сразу сумеет оценить её превосходство над русскими, дурными, дурно одетыми, неловкими княжнами, влюбится в неё и увезет её. <...> Он увезёт её, потом явится *ma ravine mère*, и он женится на ней» (Толстой 1937: 277). К истории, разыгранной m-lle Bourienne в воображении и отчасти на деле (в дуэте с Анатодем Курагиным), Окуджава даёт контрастную параллель — короткий роман Луизы с графом Строгановым:

<...> мысль о том, что меня можно заподозрить в корыстном желании овладеть его доверием, а пуще того, богатством, приводила меня в ужас. Я набралась мужества и сказала ему об этом. Он обнял меня и с жаром прошептал: «Дорогая моя, разве ты меня соблазнила? Это я пал тебе в ноги, я сам и сам за всё отвечаю!» <...>

Опять шёл снег, снег двенадцатого года, когда мой конногвардеец в накинутаой шинели шагнул от флигеля к воротам.

(Окуджава 1989: 362–363)

<sup>9</sup> Окуджава использует для первого знакомства с героиней фразу, которая в мемуарном источнике появляется только на 12-й странице текста (Записки 1910: 172), как ситуативная, а не сущностная характеристика.



Оба любовных эпизода, не имеющих сюжетного продолжения, моделируют человеческое мироотношение, которому предстоит окончательно раскрыться в 1812 году. M-lle Bourienne (какой видит её Болконский перед отъездом в армию) «была та же радостно-пользующаяся каждой минутой своей жизни и исполненная самых для себя радостных надежд, довольная собой, кокетливая девушка» (Толстой 1940а: 34). Напротив, Луиза, «смеясь и ликуя в ту ночь под Новый, двенадцатый год» (Окуджава 1989: 363), испытала внезапную тревогу и приняла любовь «русского графа» как предзнаменование общей беды:

Наверное же, неспроста <...> мой милый Строганов так лихорадочно и торопливо открыл мне своё сердце, словно чувствовал, что *мы перед катастрофой*. Теперь я вспоминаю множество крупных и мелких событий, которые в скором времени слились в *одно наше большое страдание*.

(там же: 363)

Доверяя француженке *говорить о нас, нашем страдании*, Окуджава дистанцировался от толстовского «эпически наивного ценностного единства мира», от «ностальгии по эпическому “мы”, объединяющему автора, героя, читателя в едином аксиологическом кругозоре (при полном отсутствии других его вариантов)» (Казаков 2009: 72).

M-lle Bourienne проявляет свою чуждость русским особенно явно, когда желает быть полезной, советуя княжне в опасной ситуации искать помощи у французского генерала:

Княжна Марья читала бумагу, и сухие рыдания задержали ее лицо.

— Через кого вы получили это? — сказала она.

— *Вероятно, узнали, что я француженка по имени, — краснея сказала m-lle Bourienne.*

Княжна Марья с бумагой в руке встала от окна, и с бледным лицом, вышла из комнаты и пошла в бывший кабинет князя Андрея.

— Дуняша, позовите ко мне Алпатыча, Дронушку, кого-нибудь! — сказала княжна Марья, — *и скажите Амалье Карловне, чтоб она не входила ко мне, — прибавила она, услышав голос m-lle Bourienne.* <...>

«Чтобы князь Андрей знал, что она во власти французов! Чтоб она, дочь князя Николая Андреича Болконского, просила господина генерала Рамо оказать ей покровительство и пользовалась его благодеяниями!» Эта мысль приводила её в ужас, заставляла её содрогаться, краснеть и чувствовать ещё неиспытанные ею припадки злобы и гордости.

(Толстой 1940а: 150)

Спонтанную реакцию на «чужое» определяет та «разница <...> между Бурьенкой и княжной Марьей», которая подобна противоположности Кутузова и Наполеона (Страхов 2000: 340). *Француженка по имени* (то есть самозванка, претендующая на близость к русским) отвергнута княжной словно бы от лица всех соотечественников.

Смена ракурса изображения позволяет Окуджаве символизировать в позиции «постороннего» тоску по общности высшего порядка. Своё «промежуточное» положение Луиза Бигар готова превратить в миссию:

Я хотела сказать им <Свечину и полковнику Пасторэ>: «Опомнитесь, господа. Ещё не всё потеряно. Есть любовь, есть воспоминания о лучших днях, есть слабая надежда не погубить этого окончательно, я, наконец, могу спеть вам лучшую из моих шансонеток, которую я пела когда-то, даже не подзревая, сколь слаба она, чтобы облагородить людей». Но я промолчала...

(Окуджава 1989: 401)

К молчанию принуждает понимание, что человеческие связи на глазах истончаются, рвутся. И вопреки силам разлада в разгар войны Луизу настигает безответная любовь к мрачному философу Свечину, а в неё саму влюбляется шестнадцатилетний Тимоша Игнатьев:

— *Это ваш брат?* — спросил господин Пасторэ.

— Почти, — сказала я печально.

— Какой загадочный ответ! <...>

<...> мысли мои были неотступно с Тимошей; его молчание, сосредоточенность на чём-то, мне неведомом, переполняли меня тревогой.

(там же: 403)

Драматизм положения Луизы Бигар определяется тем, что в своих отношениях с русскими она переживает одновременно отчуждённость и причастность:

<...> Или я всё-таки настолько была француженка, что понимание этого <уз между русскими> было мне недоступно? Но если не кровь, разве не *русская боль* kloкотала во мне? Разве я не привязалась *всем сердцем и душой* к этой несчастной стране и разве нынешнее рубище на мне не было верным свидетельством моего общего с нею страдания?

(там же: 405)

Мысль, не высказанная вслух, подхвачена Тимошей Игнатьевым; отправляясь воевать против французов, он прощается с француженкой словами: «Я знаю, что Вы *русская душою*» (там же: 408). Этим новым родством и объясняется желание Луизы остаться в России после отступления наполеоновской армии: «<...> я просто не могла *продать душу. Душа моя оставалась здесь*, в этом несчастном городе, превращённом в кладбище моими соотечественниками» (там же: 416).

Завершение сюжетной линии «русской француженки» выражает убеждение Окуджавы: неизбежное препятствие на пути к сверхценностям — обострённое войной национальное чувство.

### «Дубина народной войны» и утопия «общей жизни»

По Толстому, отторжение всего инородного является необходимой предпосылкой становления «национального единства, “общей жизни”, мира двенадцатого года» (Бочаров 1987: 41): «Пока Россия была здорова, ей мог служить чужой» (Барклай-де-Толли), «но как только она в опасности, нужен свой, родной человек» (Толстой 1940а: 207); «Мы не немцы какие-нибудь...» (1940а: 85); «Разве мы немцы какие-нибудь?..» (1940а: 315); Петя Ростов «решил сам с собою, что генерал его, которого он до сих пор очень уважал, — дрянь, немец» (1940б: 136). Отсюда понятно, почему Окуджава выбирает в командиры для Тимоши Игнатьева «русского француза»: «Вот граф Сен-При, российский дворянин, пусть не по рождению, а по душе» (1989: 317).

В *Войне и мире* сплотившийся народ действует «противно всем правилам», но «целесообразно», как мужик — дубиной, «не разбирая ничего», пока «чувство оскорбления и мести не заменяется презрением и жалостью» (Толстой 1940б: 120, 121). Исследователи Толстого неизменно подчёркивают, что «на протяжении романа в людское сообщество <мир> входят и французы — соединяющиеся с русскими в одно целое через посредство жалости, милосердия, через личный человеческий разговор, общий смех» (Плюханова 2000: 837). Отметим другую сторону «эпически наивного ценностного единства мира» (Казаков 2009: 72): побеждённые враги оказываются предпочтительнее «посторонних»; условные *немцы* заведомо не могут быть приняты в родство, в «общую жизнь» (Толстой 1940а: 29). Таким образом, «наши инородцы» (Толстой 1955: 12) становятся жертвами народной войны, о которых автор просто забывает. Без вины виноватые взяты Окуджавой под защиту.

В романе Толстого действие могучих сил, разбуженных 1812 годом, просветлено нравственным чувством участников событий. Когда же насилие вырывается из-под власти морали (таково убийство толпой Верещагина), вина возлагается на Растопчина и подобных ему — случайных в деле народной войны людей. С любимой Толстым *мыслью народной* диссонирует бесчеловечность Тихона Щербатого, видящего во французах лишь охотничью добычу; но этот персонаж замкнут в единственном эпизоде, и Петя Ростов, которого при догадке об убийстве Тихоном пленного «что-то кольнуло <...> в сердце» (Толстой 1940б: 135), даже за краткое время, отпущенное ему автором, успевает избавиться от гнетущего впечатления. В символ 1812 года возведены другие фигуры, многократно воскрешаемые памятью персонажей: это встреченные Пьером в день Бородина солдаты «с своими простыми, добрыми, твёрдыми лицами» (Толстой 1940а: 293), благообразный Платон Каратаев. Поэтому «“Война и мир” по заданию, но не по восприятию читателя, — канонизация легенды» (Шкловский 1928: 75).

Вся система переключек с *Войной и миром* в романе Окуджавы свидетельствует, что классический образ 1812 года воспринят как ретроспектив-

ная утопия. К такому пониманию писатель был подготовлен рефлексией об уроках второй Отечественной войны (1941–1945), направлявшей также его многолетние исторические штудии. Наблюдаемые Окуджавой «исторические повторы проясняют сущность стихийных массовых действий: они всегда реализуют право силы, заглушая личные нравственные веления» (Александрова 2021: 497), и «заветный» для русской культуры 1812 год не может быть исключением. Проблема отношения к «чужому», актуальная для любой войны, освещается автором *Свидания с Бонапартом* исходя из опыта ожесточений XX века, которые не подтвердили веру Толстого в непогрешимое нравственное чувство воюющего народа.

Размышления писателя обобщены в буквализации эпической метафоры *дубина народной войны*. Её смысл обращён на конкретную жертву — «русскую француженку», которая неожиданно для себя превращается из «посторонней» в ненавистного врага. Толпа, воистину *не разбирая ничего*, избивает Луизу Бигар в день исхода наполеоновских войск из Москвы, то есть в ситуации, предполагающей — по Толстому — великодушные победителей:

— Теперь они больше не вернутся, — крикнула я по-русски, ликуя, — я знаю! Можно не бояться! Vive Moscou!

<...> Кто-то спросил:

— А ты кто такая?..

— Я француженка, — сказала я упавшим голосом, — но я давно живу в Москве, и я осуждаю моих соотечественников...

<...> Они тотчас окружили меня. <...>

— Что вы делаете! — закричала я. — Я ни в чем не виновата! — Меня схватили за волосы, кто-то бил по спине, чьи-то пальцы подбирались к горлу. — *Сжальтесь! Сжальтесь!* — кричала я.

Они били меня, я видела среди них Свечина и даму с громадными синими глазами. Затем что-то обрушилось, и я потеряла сознание.

(Окуджава 1989: 418)

Весь эпизод, в особенности напрасные мольбы о жалости — недвусмысленный ответ на толстовскую идеологему народной мощи. Вслед за Толстым Окуджава объясняет событие как совокупное действие множества человеческих волей и демонстрирует «механизм» происходящего, делая Свечина и Варвару Волкову символическими участниками расправы с Луизой. Знакомые и неизвестные француженке люди объединяются против неё на тех основаниях, которые в *Войне и мире* признаны несомненным благом. Окуджава сохраняет остроту толстовской коллизии «родное — чужое», но именно с ней связывает разрушение принципа *общей жизни*: «Я ехала по Москве, и слёзы катились по моим щекам, и, плача среди этого смрада и пепла, среди развалин, несправедливости и тихого ликования, я поняла, что уже ничего воротить невозможно, и навсегда покинула Россию» (там же: 418).

Формула «ничего воротить невозможно» отнесена и к личным надеждам Луизы, и к тому единству *детей человечества*, которое недолгое время было реальностью для разноплеменных жителей Москвы, сошедшихся «на развалинах мира» (там же: 406).

Финал «Горестных воспоминаний о минувшем Луизы Бигар» резонирует со смысловым итогом романа. Названный «брат» Луизы по окончании войны находит старшую «сестру» в Париже: «Вдруг она рассмеялась и сказала: “Я на минуту подумала, что вы преодолели эти страшные пространства *только для того, чтобы встретиться со мной*”. — “Ну да, ну да, — заторопился Тимоша, — *для чего же ещё?*”» (там же: 525). Рассказ о послевоенной встрече, включённый в записки товарища Тимоши по европейскому походу, оборван, а вслед за тем (практически без повествовательной связки) читателю сообщено, что через полгода после восстания декабристов («детей 1812 года»<sup>10</sup>) отставной поручик Игнатьев, всеобщий любимец, покончил с собой, разделив судьбу казнённых мятежников — тоже «братьев».

В мире Окуджавы принцип *общей жизни* не допускает исключений. Идеал либо сбывается для всех, либо не сбывается ни для кого.

### Заключение

Олицетворение в «русской француженке» мечты о родстве высшего порядка характеризует этический максимализм писателя, развивающего толстовскую тему *общей жизни*.

Если в *Войне и мире* 1812 год предстает торжеством идеала, причём во всех его аспектах — национальном (русском) и общечеловеческом, то *Свидание с Бонапартом* даёт совершенно иную оценку прошлого: её выражает трактовка участи «посторонних» как драмы отверженности, восприятие прославленной войны как трагедии человечности, не имеющей разрешения. Именно в этом качестве 1812 год становится для Окуджавы прообразом будущих войн.

Окуджава полемизировал с теми сторонами художественной идеологии *Войны и мира*, которые оказались доступны для радикального упрощения в советской практике «освоения классического наследия» и были поставлены на службу национально-государственному самоутверждению. Новая историческая ситуация побуждала писателя абсолютизировать родство *детей человечества* — и сомневаться в осуществимости братского идеала.

Автор *Свидания с Бонапартом* видит союзника в позднем Толстом, чья тревога о человечестве, неспособном освободиться из плена разделяющих народы преданий и предрассудков, оказалась пророческой.

<sup>10</sup> Об рецепции знаменитой формулы Матвея Муравьёва-Апостола (оригинал по-французски: «Nous étions les enfants de 1812») в творчестве Окуджавы и его поколения см.: (Александрова 2021: 277–278, 509–510).

## ЛИТЕРАТУРА

- Абуашвили Аида. «Два истока». *Вопросы литературы* 1 (1999): 56–69.
- Адамович Алесь. «За происходящим непреходящее». *Литературное обозрение* 1 (1986): 3–4.
- Александрова Мария. «Советская критика об исторической прозе Б. Ш. Окуджавы: перевернутая страница?» *Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX веков*. Псков: Изд-во Псковского гос. пед. университета, 2005: 259–267.
- Александрова Мария. *Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке»*. Москва: Флинта, 2021.
- Белая Галина. *Литература в зеркале критики*. Москва: Советский писатель, 1986.
- Бойко Светлана. *Творчество Булата Окуджавы и русская литература второй половины XX века*. Москва: Изд-во РГГУ, 2013.
- Бочаров Сергей. *Роман Л. Толстого «Война и мир»*. Изд. 4-е. Москва: Художественная литература, 1987.
- Брейтбург Семён. «Предисловие к тридцать девятому — сорок второму томам». Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 39. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1956: V–XXXVIII.
- Брюсов Валерий. «“Обломок старых поколений”. Пётр Иванович Бартенева». *Русская мысль* XII (1912): 108–118.
- «Воспоминания Луизы Фюзю о России с 1806 по 1812 год». *Пантеон и репертуар русской сцены* 1 (1) (1850): 139–202 (1–64).
- Гусев Николай. [Предисловие]: «Письма Толстого П.И. Бартенева». *Летописи Государственного Литературного музея*. Кн. 12. Л. Н. Толстой. [Т. I]. Москва: Изд-во Гос. Лит. музея, 1938: 37–39.
- Дронова Татьяна. «Автор и читатель в исторической прозе Б. Окуджавы». *Размышления о жанре: Межвузовский сборник научных трудов*. Москва: Изд-во Московского пед. университета, 1992: 25–37.
- Дубшан Леонид. «О природе вещей» [вступительная статья]. Окуджава Булат. *Стихотворения*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001: 5–55.
- «Записки актрисы Луизы Фюзиль (1806–1812)». *Русский архив* 2 (1910): 161–214.
- Зенкин Сергей. «Испытание теорией». *Литературное обозрение* 4 (1987): 70–72.
- Казаков Алексей. «Авторская позиция в “Войне и мире” Л.Н. Толстого в аспекте ценностной феноменологии». *Вестник Томского университета. Филология* 3 (2009): 71–75.
- Козлова Светлана. «“Текст врага” в романе Л.Н. Толстого “Война и мир”». *Вестник Томского государственного педагогического университета. Сер. Гуманитарные науки (Филология)* 3 (2004): 56–62.
- Кормилов Сергей, Хализев Валентин. «Изображение войны и формы поведения в “Войне и мире”». *Научные доклады высшей школы: Филологические науки* 2 (1984): 9–16.
- Лебедева Екатерина. «“Война и мир” Л. Толстого и “Свидание с Бонапартом” Б. Окуджавы: Традиции и новаторство». *Zeitschrift für Slawistik*. Bd. 31. 3 (1986): 380–382.
- Майдель Рената, фон. «О руке, кулаке и дубине народной войны». *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: в 2 ч.* Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1: 28–48.
- Миллер Алексей. «Юбилей 1812 года в контексте политики памяти современной России». *Два века в памяти России. 200-летие Отечественной войны 1812 года: сборник статей*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015: 7–24.
- Окуджава Булат. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1. Москва: Современник, 1989.
- П.Б. [Послесловие]: «Записки актрисы Луизы Фюзиль (1806–1812)». *Русский архив* 2 (1910): 214.
- Плюханова Мария. «Творчество Толстого. Лекция в духе Ю.М. Лотмана». *Л.Н. Толстой: Pro et Contra*. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000: 822–857.



- Страхов Николай. *Литературная критика*. Санкт-Петербург: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2000.
- Сухих Игорь. «Война и мир вокруг “Войны и мира”». *Война из-за «Войны и мира»: Роман Л.Н. Толстого в русской критике и литературоведении*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2002: 7–32.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 9. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1937.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 10. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1938.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 11. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1940а.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 12. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1940б.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 16. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1955.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 39. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1956.
- Толстой Лев. *Полное собрание сочинений*: в 90 т. Т. 90. Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1958.
- Уварова-Даниэль Ирина. «Рифмы судеб: Окуджава и Даниэль». *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2. Москва: Булат, 2005: 43–57.
- Французы в России: 1812 г. по воспоминаниям современников-иностранцев*: в 3 ч. Ч. 2. Москва: Задруга, 1912.
- Шкловский Виктор. *Матерьял и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»*. Москва: Федерация, 1928.

## LITERATURE

- Abuashvili Aida. «Dva istoka». *Voprosy literatury* 1 (1999): 56–69.
- Adamovich Ales'. «Za proiskhodyashchim neprekhodyashcheye». *Literaturnoye obozreniye* 1 (1986): 3–4.
- Aleksandrova Maria. «Sovetskaya kritika ob istoricheskoy proze B.Sh. Okudzhavy: perevernutaya stranitsa?» *Zabytyye i «vtorostepennyye» kritiki i filologi XIX–XX vekov*. Pskov: Izd. Pskovskogo gos. ped. universiteta, 2005: 259–267.
- Aleksandrova Maria. *Tvorchestvo Bulata Okudzhavy i mif o «zolotom veke»*. M.: Flinta, 2021.
- Belaya Galina. *Literatura v zerkale kritiki*. Moskva: Sovetskiy pisatel', 1986.
- Bocharov Sergey. *Roman L. Tolstogo «Voyna i mir»*. Izd. 4-e. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1987.
- Boyko Svetlana. *Tvorchestvo Bulata Okudzhavy i russkaya literatura vtoroy poloviny XX veka*. Moskva: Izd-vo RGGU, 2013.
- Breytburg Semen. «Predisloviye k tridsat' devyatomu — sorok vtoromu tomam». Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. Т. 39. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1956: V–XXXVIII.
- Bryusov Valeriy. «“Oblomok starykh pokoleniy”. Pëtr Ivanovich Bartenev». *Russkaya mysl'* XII (1912): 108–118.
- Dronova Tat'yana. «Avtor i chitatel' v istoricheskoy proze B. Okudzhavy». *Razmyshleniya o zhanre: Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov*. Moskva: Izd-vo Moskovskogo Ped. universiteta, 1992: 25–37.
- Dubshan Leonid. «O prirode veshchey» [vstupitel'naya stat'ya]. Okudzhava Bulat. *Stikhotvoreniya*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proyekt, 2001: 5–55.
- Frantsuzy v Rossii: 1812 g. po vospominaniyam sovremennikov-inostrantsev*: v 3 ch. Ch. 2. Moskva: Zadruga, 1912.
- Gusev Nikolay. [Predisloviye]: «Pis'ma Tolstogo P.I. Bartenevu». *Letopisi Gosudarstvennogo Literaturnogo muzeya*. Kn. 12. L.N. Tolstoy. [T. I] Moskva: Izd-vo Gos. Lit. muzeya, 1938: 37–39.
- Kazakov Aleksey. «Avtorskaya pozitsiya v “Voynе i mire” L.N. Tolstogo v aspekte tsennostnoy fenomenologii». *Vestnik Tomskogo universiteta. Filologiya* 3 (2009): 71–75.
- Kozlova Svetlana. «“Tekst vraga” v romane L.N. Tolstogo “Voyna i mir”». *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Ser. Gumanitarnyye nauki (Filologiya)* 3 (2004): 56–62.

- Kormilov Sergey, Khalizev Valentin. «Izobrazheniye voyny i formy povedeniya v “Voynе i mire”». *Nauchnyye doklady vysshey shkoly: Filologicheskiye nauki* 2 (1984): 9–16.
- Lebedewa Jekatherina. «“Voyna i mir” L. Tolstogo i “Svidaniye s Bonapartom” B. Okudzhavy: Traditsii i novatorstvo». *Zeitschrift für Slawistik*. Bd. 31. 3 (1986): 380–382.
- Maydell Renata von. «O ruke, kulake i dubine narodnoy voyny». *Studia Russica Helsingensia et Tartuensia* X: «Vek nyneshniy i vek minuvshiy»: kul’turnaya refleksiya proshedshey epokhi: v 2 ch. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ch. 1: 28–48.
- Miller Aleksey. «Yubiley 1812 goda v kontekste politiki pamyati sovremennoy Rossii». *Dva veka v pamyati Rossii. 200-letniye Otechestvennoy voyny 1812 goda: sbornik statey*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2015: 7–24.
- Okudzhava Bulat. *Izbrannyye proizvedeniya*: v 2 t. T. 1. Moskva: Sovremennik, 1989.
- P. B. [Poslesloviye]: «Zapiski aktrisy Luizy Fyuzil’ (1806–1812)». *Russkiy arkhiv* 2 (1910): 214.
- Plyukhanova Maria. «Tvorchestvo Tolstogo. Lektsiya v dukhe Yu. M. Lotmana». *L. N. Tolstoy: Pro et Contra*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000: 822–857.
- Shklovskiy Viktor. *Mater’yal i stil’ v romane L’va Tolstogo «Voyna i mir»*. Moskva: Federatsiya, 1928.
- Strakhov Nikolay. *Literaturnaya kritika*. Sankt-Peterburg: Izd-vo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2000.
- Sukhikh Igor’. «Voyna i mir vokrug “Voyny i mira”». *Voyna iz-za «Voyny i mira»: Roman L. N. Tolstogo v russkoy kritike i literaturovedenii*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2002: 7–32.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 9. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1937.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 10. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1938.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 11. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1940a.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 12. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1940b.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 16. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1955.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 39. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1956.
- Tolstoy Leo. *Polnoye sobraniye sochineniy*: v 90 t. T. 90. Moskva: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1958.
- Uvarova-Daniel’ Irina. «Rifmy sudeb: Okudzhava i Daniel’». *Golos nadezhdy: Novoye o Bulate Okudzhave*. Vyp. 2. Moskva: Bulat, 2005: 43–57.
- «Vospominaniya Luizy Fyuzi o Rossii». *Panteon i repertuar russkoy stseny* 1 (1) (1850): 139–202 (1–64).
- «Zapiski aktrisy Luizy Fyuzil’ (1806–1812)». *Russkiy arkhiv* 2 (1910): 161–214.
- Zenkin Sergey. «Ispytaniye teoriyey». *Literaturnoye obozreniye* 4 (1987): 70–72.

Марија Александрова

„РУСКА ФРАНЦУСКИЊА“ У РОМАНУ БУЛАТА ОКУЦАВЕ  
СУСПРЕТ С БОНАПАРТОМ: ПОЛЕМИКА С КЛАСИКОМ

Резиме

Анализа стваралачке рецепције *Раија и мира* Л. Толстоја у роману о наполеоновским ратовима фокусирана је на представг „руске францускиње“ — јунака који је у вези с m-Ne Bourienne, али се даје у принципијелно другом светлу. Изабрана тачка гледишта нуди могућност да се испрати логика полемике Окуцаве с толстојевским „текстом непријатеља“; у исто време се показује да је најважнији оријентир аутора *Сусрећа с Бонапартјом* била идеја сродности „дече човечанства“ (Толстој). Дијалог Окуцаве с великим претходником окарактерисан је у контексту искуства катаклизми XX века, које писац пројектује на историјску прошлост.

Кључне речи: Лав Толстој, Булат Окуцава, рецепција, дијалог, полемика.