

Поэзия и пение в русском романе XIX века

Андрей Зорин

Женское пение, эрос и насилие в мире Л. Н. Толстого¹

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ. «CRUDELE AFFETTO»
В ДОМЕ РОСТОВЫХ

Andrei Zorin

Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy.
Article 1. "Crudele Affetto" in Rostovs' House

Андрей Зорин (Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук)
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Andrei Zorin (Professor, University of Oxford; DPhil)
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Ключевые слова: *Война и мир*, женское пение, переживание, *Последний день Помпеи*, *Одиссея*, сирены, *Il bacio*

Key words: *War and Peace*, female singing, lived experience, *The Last Day of Pompeii*, *Odyssey*, sirens, *Il bacio*

УДК: 82.091+82-311.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_102

UDC: 82.091+82-311.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_102

Первая статья цикла анализирует характерное для Толстого восприятие женского пения, отразившееся и в его биографическом опыте, и в творчестве, прежде всего романе «Война и мир». Взгляды Толстого рассмотрены на фоне романтической мифологии женского голоса второй половины XVIII — первой половины XIX веков, начиная с романтического переосмысления сцены с пением сирен из «Одиссеи».

The first article of the cycle analyses Tolstoy's attitude to female singing as reflected both in his lived experience and fiction, especially *War and Peace*. Tolstoy's perception is reconstructed against the background of the romantic mythology of female voice developed in late 18th — early 19th century starting with romantic reconceptualization of the Sirens episode from *Odyssey*.

1 Я приношу глубокую благодарность Н.П. Великановой за помощь в работе с черновиками «Войны и мира», И. Бендерскому за сверку цитат из Рукописного отдела Государственного музея Л.Н. Толстого и Е. Верещагиной за консультации по вопросам итальянского вокала.

В написанном в 1890-х годах трактате «Об искусстве» Толстой определил искусство как деятельность, состоящую «в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (XXX, 65)².

Таким образом, именно единство *переживания* связывает автора, текст, а в музыкальном или драматическом искусстве еще и исполнителя, и аудиторию. Более того, оно укореняет искусство в историческом времени его создания. По Толстому, способность писателя, художника, музыканта или актера «заразить» других своими чувствами так, чтобы они «переживали их так же, как он переживал их» (Там же), определяется не только его умением выразить свои чувства в словах, красках, звуках или жестах, но и содержанием самих этих чувств, от того, насколько они, с одной стороны, отвечают «религиозному сознанию» его эпохи, а с другой — «новы и не испытаны людьми». Отражая эмоциональный репертуар эпохи, искусство в то же время способствует его обновлению. «Произведение искусства только тогда есть произведение искусства, когда оно вносит новое чувство (как бы оно ни было незначительно) в обиход человеческой жизни» (XXX, 85).

Еще задолго до начала работы над трактатом «Об искусстве» Толстой в письме Н.Н. Страхову сформулировал свое часто цитируемое положение, что

для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений (ЛП, 269).

Толстой не разъяснил тогда, в чем именно состоят эти «сцепления». Одна из самых убедительных интерпретаций этой его идеи принадлежит С.Г. Бочарову, который почти шестьдесят лет назад в своей ставшей заслуженно знаменитой книге о «Войне и мире» проанализировал роман, сопоставляя внешне не связанные друг с другом эпизоды «Войны и мира», соединенные «прежде всего не единством действия», но «более скрытой, внутренней связью» [Бочаров 1978: 5]. В центре внимания исследователя оказались переживания героев, которые при полном несходстве внешних обстоятельств часто обнаруживают неожиданное родство между собой. Такие смысловые и эмоциональные констелляции формируют в концепции С. Бочарова своего рода каркас, на котором держится конструкция романа.

Подход, примененный С. Бочаровым к «Войне и миру», был распространен Ричардом Густафсоном на все художественное и философское наследие Толстого. Как подчеркивает Р. Густафсон, «каждый конкретный текст Толстого обретает значение только в контексте всего его творчества. <...> Основное правило при чтении Толстого таково: позднее проясняет раннее» [Густафсон 2003: 20—21]. Густафсон обосновывает это «правило» особой толстовской «моделью выражения себя», направленной «от опыта (experience) к образу, а от

2 Здесь и далее цитаты из сочинений Толстого даются с указанием в тексте тома и страницы по изданию: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928—1964.

образа к идее». Такой подход позволил исследователю отвергнуть расхожие представления о толстовских противоречиях и подчеркнуть целостность его жизненного опыта: «В Толстом поражают не противоречия в его жизни и учении, которые многие с легкостью находили, но внутренняя последовательность его кризисов и тех вопросов, которые они ставили перед ним» [Там же]³.

Вместе с тем анализ, предпринятый Р. Густафсоном, отмечен известной герметичностью. «Жизненный опыт» Толстого рассмотрен в монографии вне контекста его фактической биографии, а также вне исторического контекста его времени. Обсуждая природу толстовских «переживаний», Р. Густафсон находит им аналогии, по сути дела, только в святоотеческой традиции, оставляя без рассмотрения историчность сознания Толстого, органически связанного с глубоко усвоенной им европейской романтической культурой.

Путешествие по «бесконечному лабиринту сцеплений» нам бы хотелось начать отсюда же, откуда его начал С. Бочаров, — с эпизода, в котором Николай Ростов, проигравшийся в карты и поставивший всю семью на грань разорения, возвращается домой и слышит пение Наташи:

Что ж это такое? — подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрывая глаза. — Что с ней сделалось? Как она поет нынче?» — подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и всё в мире сделалось разделенным на три темпа: «Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз, два... три... раз... Oh mio crudele affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! — думал Николай. Всё это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь — всё это вздор... а вот оно настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! ну матушка!... как она этот *si* возьмет? взяла! слава Богу!» — и он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору в терцию высокой ноты. «Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!» подумал он.

О, как задрожала эта терция, и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире, и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!... Всё вздор! Можно зарезать, украсть и всё-таки быть счастливым... (X, 60).

По словам С. Бочарова, именно пережитая катастрофа дает Николаю возможность по-настоящему выйти за границы собственной личности и жизненной ситуации и хотя бы на короткий срок приобщиться к миру «настоящего»:

Переживание музыки в эту минуту — не приятное удовольствие, а экстаз, в котором смешались восторг и отчаянье. Ростову является музыка в той ее силе, которую знал и чувствовал, как немногие, сам Толстой. Музыка дает наслаждение, но за это хочет от человека чего-то, требует жизненного решения, развивая для этого в нем энергию сверх обычного.

Своим несчастьем Николай расторможен для восприятия этой музыки. Патриархальная гармония нарушена в нем, он в разладе с обычным Ростовым, с тем, что для него является смыслом жизни. Важность и обязательность кастовых регламентаций вдруг исчезает в потоке нахлынувшего и поднявшего его над самим собой отчаянно-счастливого: «Эх, жизнь наша дурацкая!» То, что было всегда безусловно, ощущается относительным и незначачим, зато настоящее безуслов-

3 Густафсон специально оговаривает связь своего подхода к творчеству Толстого с книгой С. Бочарова, которую он называет «великолепной» [Густафсон 2003: 455].

ное отпадает от разных мнимостей. Настоящее открывается через разлад, через кризис.

Очень для Николая драматична эта минута острой и яркой радости: она на фоне перевернувшего его потрясения, она и вышла из этого потрясения, ее бы не было без него [Бочаров 1978: 8].

Эта очень тонкая интерпретация все же представляется недостаточной. Конечно, автор книги, предназначенной для советских школьников, едва ли мог подробно остановиться на том, почему способность «быть счастливым» оказывается доступна человеку, совершившему самые страшные преступления. Однако и Р. Густафсон, подробно и убедительно анализирующий этот эпизод, также обходит стороной этот психологический парадокс. По его мнению, читатель «Войны и мира» здесь «соединяется» с Наташей и ее братом «в общем видении гармонической радости»:

Ростов приходит именно в то психологическое состояние, которое Наташа сознательно пытается вызвать своим пением. Его настроение — это ее «радость», переживаемая и выражаемая в ту минуту, когда она поет своим «необработанным», «бархатным» голосом. <...> Испытываемое им «заражение» оказывается от него для него мгновением освобождения от власти Долохова. В гармонии с Наташей он чувствует себя свободным, освобожденным от своего угнетателя, чувствует себя истинно самим собой [Густафсон 2003: 361—362].

Точнее, на наш взгляд, почувствовала драматическую природу охватившего Николая переживания Донна Орвин. В отличие от С. Бочарова и Р. Густафсона, она специально обратила внимание на связь, которую Толстой проводит между «лучшим, что было в душе Ростова» и возможностью «зарезать и украсть»:

Ростов на мгновение отбрасывает свою индивидуальность со всеми ее хорошими и дурными сторонами. Он бессознательно присоединяется к сестре и с чувством облегчения от снятого бремени ответственности спускается глубже чести, гордости и чувства личного достоинства на уровень чистого чувства. Это тот же уровень, на котором действует *дух*, одушевляющий армию и каждого отдельного солдата. Личная мораль отбрасывается вместе с индивидуальностью, оказываясь проявлением *общей жизни* [Orwin 1993: 117—118].

Николай, несомненно, выходит за пределы собственной личности, поднимается над собой. И все же охватившее его чувство трудно назвать «чистым» и приобщающим к «общей жизни». Скорее наоборот, его переживание оказывается уникальным по глубине постижения искусства, в котором Николай, благодаря случившемуся с ним несчастью, оказался способен почувствовать то, что доступно лишь избранным натурам в особые моменты художнического вдохновения. Пение Наташи так сильно «заражает» его именно потому, что оно проникнуто переживанием, созвучным его состоянию.

2

Некоторое время Толстой не мог прийти к решению, какое именно музыкальное сочинение так потрясло Ростова. В первоначальной редакции эпизода Ни-

колай сам садился за клавикорды и начинал играть свою любимую баркаролу. Можно предположить, что жанр баркаролы, восходивший к песням венецианских гондольеров, но часто использовавшийся и в операх, был нужен ценившему народное пение Толстому как образец легко запоминающейся и неотступно сопровождающей человека мелодии. В черновой редакции есть довольно подробный рассказ о «любимой баркарolle Ростовых»:

Баркарolle эта, привезенная недавно из Италии графиней Перовской, только что была понята и разучена в доме Ростовых. Это была одна из тех музыкальных вещей, которые напрашиваются в ухо и чувство, неотразимо привлекая к себе первое время и исключая всякие другие музыкальные воспоминания. Спать ложиться, просыпаешься — всё в ушах повторяются эти музыкальные фразы, кажется всё вяло, скучно и изысканно в сравнении с этими фразами. Запоет ли хороший голос эту мелодию, слезы навертываются на глаза, и всё кажется легким и ничтожным, и счастье так близким и возможным. Правда, такие мелодии, как эта баркарolle, скоро надоедают, делаются столь же невыносимыми, сколько они были неотразимыми первое время (XIII, 580).

При дальнейшей редакции Толстой конкретизировал это описание и в копии, переписанной Софьей Андреевной, вписал сверху слова: «баркарolle La Madre del' suo cog»⁴. Однако затем он отказался от этого варианта. На том же листе текста внизу рукой Софьи Андреевны написаны слова: «Oh mio crudele affeto»⁵. Мы не знаем, подсказала ли Софья Андреевна эту мысль Толстому или просто записала итальянскую фразу с его слов. Во всяком случае и в следующей, сделанной ею, копии, по которой Толстой еще продолжал редактуру, и в окончательном тексте романа ария, которую поет Наташа, обозначена именно так.

Вероятно, решение изменить сочинение, потрясшее Ростова, связано с тем, что страстность и накал, которые хотел придать его переживанию Толстой, не соответствовали простоте и лиризму поначалу выбранной им баркаролы. Слова «слезы навертываются на глаза, и всё кажется легким и ничтожным, и счастье так близким и возможным» уже не попадают в такт чувствам, владеющим Николаем. При окончательной доработке Наташе аккомпанирует Соня. При этом Толстой снимает первоначальное описание мелодии и вписывает кульминационные слова: «Можно зарезать, украсть и всё-таки быть счастливым...»

К сожалению, идентифицировать баркаролу «La Madre del' suo cog» нам пока не удалось⁶, но в итоге Толстой остановился на фрагменте из довольно известного произведения. «Oh mio crudele affeto» — это ария из пятой сцены второго действия оперы Джузеппе Пачини на либретто Андреа Леоне Тоттола «Последний день Помпеи» (1825), которой вдохновлялся Карл Брюллов, работая над одноименной картиной. Разумеется, Наташа не могла исполнять эту арию в 1806 году, но такого рода анахронизмы нередки в «Войне и мире».

4 Мать его сердца (итал.).

5 О моя жестокая страсть (итал.).

6 В 1979 году Э. Лерман по просьбе Э. Зайденшнур обратился к международному музыкальному сообществу с просьбой о помощи в установлении источника этой строки [Lehman 1979]. Но, насколько нам известно, результатов это обращение не принесло.

После триумфальной премьеры в Неаполе и серии постановок во многих европейских столицах опера сошла со сцены, но некоторые ее арии, дуэты и хоры сохранили свою популярность, регулярно исполнялись на концертах и переиздавались в музыкальных столицах Европы. В частности, в Российской государственной библиотеке хранится венское издание десяти аранжированных для фортепьяно вокальных произведений из «Последнего дня Помпеи»⁷.

Ария «*Oh mio crudele affeto*» в опере Пачини была рассчитана на тенора. Вероятно, поэтому Николаю и удалось так непринужденно подпеть сестре. С другой стороны, способность справиться с подобной арией свидетельствовала о богатстве и диапазоне голоса Наташи. В первой трети XIX века, в частности у Россини, тенорам нередко доставались партии злодеев. Коллизия «Последнего дня Помпеи» представляет собой вариацию на тему «Отелло», воспроизведенного в древнеримском антураже. Трибун Аппио Диомед охвачен страстью к Оттавии, жене своего благодетеля Соллюстио, магистрата Помпеи. Отвергнутый Оттавией, Аппио клеветает на нее, обвиняя в измене мужу, и ее приговаривают к мучительной смерти. Затем, уже на фоне извержения Везувия, Аппио раскаивается, признаётся в своем преступлении, и его отправляют на казнь, в то время как Соллюстио, Оттавии и их детям удается спастись. «*Oh mio crudele affeto*» изображает внутренние муки героя, предшествующие его раскаянию⁸. В премьерном спектакле партию Аппио исполнял тенор Джованни Давид, который во время начала работы Толстого над «Войной и миром» был директором итальянской оперы в Петербурге, хотя уже давно не выходил на сцену.

Толстой мог не знать сюжета «Последнего дня Помпеи» и слов арии Аппио. Как известно, он полагал, что в опере слова вообще не имеют значения, а «для слушателя важна... только музыка на известный текст, а никак не текст», который может быть «даже самым бессмысленным» (XXX, 130). Тем не менее он, скорее всего, помнил название оперы, которое всегда печаталось в нотных изданиях, и потому представлял себе ее общую атмосферу. Аппио поет «*O mio crudele affeto*» в момент, когда Помпея уже гибнет. Точно так же обречен на гибель и семейный мир Ростовых.

Еще важнее, что Толстой должен был чувствовать, какое именно переживание выражает выбранная им ария. Наташа, возможно, не вполне понимая смысл итальянского текста, пела Николаю, Денисову и Соне не просто о жестокой (*crudele*), но и прямо преступной страсти, о муках совести и сознании собственной вины. Не удивительно, что ее голос заставлял ее несчастного брата «содрогаться и плакать» (X, 59).

Поначалу настроения, владеющие Николаем и Наташей, только отдаляли их друг от друга — они находились по разные стороны барьера, отделяющего изгнанника от той «любовной поэтической атмосферы, которая царствовала в эту зиму в их доме», и Наташа была слишком поглощена духом общей радости, чтобы обратить внимание на состояние брата:

7 Gesang-Motive: aus der oper „L'ultimo giorno di Pompei“: für den Umfang jeder Stimme: zum nützlichen Gebrauche bei Gesangstunden eingerichtet und mit Begleitung des pianoforte / Musik von G. Pacini; Herausgegeben von Ant. Diabelli. Vienne: chez A. Diabelli et Comp., [1833—1834].

8 Арию в исполнении тенора Рауля Хименеса см.: <https://youtu.be/1zjzI-li-so> (дата обращения: 02.04.2023).

«У них все то же. Они ничего не знают! Куда мне деваться?» — подумал Николай и пошел опять в залу, где стояли клавикорды <...> И вот охота заставить ее петь! Что она может петь и ничего тут нет веселого». <...>

Соня взяла первый аккорд прелюдии.

«Боже мой, я бесчестный, я погибший человек. Пулю в лоб — одно, что остается, а не петь, — подумал он — Уйти? Но куда же? Все равно, пускай поют». <...>

Наташа со своею чуткостью... заметила состояние своего брата. Она заметила его, но ей самой было так весело в ту минуту, так далека она была от горя, грусти, упреков, что она (как это часто бывает с молодыми людьми) нарочно обманула себя. «Нет, мне слишком весело теперь, чтобы портить себе веселье сочувствием к чужому горю», — почувствовала она и сказала себе: «Нет, я верно ошибаюсь, он должен быть так же весел, как и я». <...>

«И чему она радуется! — подумал Николай, глядя на сестру. — И как ей не скучно и не совестно!» (X, 58—59).

Николай знает, что разрушил счастье своих близких, и чувство собственной виновности поначалу отталкивает его от Наташи. Но, слушая ее пение, он ощущает происходящий в сестре перелом от детской невинности к осознанию собственной соблазнительности:

Она пела теперь не по-детски, уж не было в ее пении этой комической, ребяческой старательности, которая была в ней прежде; но она пела еще не хорошо, как говорили все знатоки-судьи, которые ее слушали. <...> В голосе ее была та девственная нетронутость, то незнание своих сил и та необработанная еще бархатность, которые так соединялись с недостатками искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его (X, 59—60).

Кроме Николая, Наташу слушает Денисов, и впечатление, произведенное на него ее пением, оказывается не менее сокрушительным. Как это часто бывало у Толстого, при редактировании он прятал швы, делая незаметными конструктивные элементы текста, четко прорисованные в черновиках. В окончательном варианте Наташа, «отвечая на восторженный взгляд Денисова, следившего за ней», только выходит «на самую середину зала», как будто говоря жестами и выражением лица «Вот она я!» (X, 59). В ранней редакции их безмолвный диалог передан полней и отчетливей:

«Вот она я», как будто говорила она. «Ну-ка, кто останется равнодушным ко мне, посмотрим». Ей все равно было, что два, три человека смотрели на нее. Она вызывала весь мир этим взглядом. Добрый восхищенный взгляд Денисова встретился с ее взглядом. — «Однако, какая вы злодейская кокетка будете», сказал ей его взгляд. — «Да еще какая!» отвечал ее взгляд и улыбка. «А что же, разве это дурно?» (XIII, 581).

Пение дает Наташе абсолютную власть над Денисовым. «Nicolas, садись аккомпанируй, а потом он сделает всё, что я велю» (XIII, 579), — говорит она брату перед тем, как начать.

Денисов, поддавшись тому же самому переживанию, понимает смысл полученного повеления, воображает, что счастье для него возможно, и неожиданно для себя делает предложение четырнадцатилетней девочке. «Он не хотел сказать, да уж нечаянно сказал», — точно объясняет Наташа матери его поведение.

Сила воздействия Наташиного пения на обоих слушающих ее мужчин связана не только с обаянием ее голоса, но прежде всего с тем, что она сама находится на грани, отделяющей райский мир детства от мира страсти, греха и преступления. Ее голос как бы соединяет эти миры, дает возможность двум уже испытавшим житейские бедствия героям узнать свои сокровенные переживания, одновременно маня их возможностью заново пережить чувство полноты существования, ту «удивительную таинственность» жизни, которую, как много позднее писал в «Воспоминаниях» семидесятипятилетний Толстой, «мы сознаём» только в детстве (XXXIV, 375).

Обещание счастья обманывает героев. «Как только Наташа кончила свою баркаролу, действительность опять вспомнилась» Николаю. Предложение Денисова неизбежно оказывается отвергнутым, и Наташина мать отказывает ему от дома, где он был счастлив. Но крушение иллюзии не может отменить ценности мгновения, когда человек способен выйти за пределы собственной личности и отведенной ему судьбы и ощутить бесконечную открытость бытия.

3

Согласно реконструкции Э.Я. Зайденшнур, в самой первой редакции романа, написанной в октябре — декабре 1864 года и доведенной до Тильзитского мира, этого эпизода еще не было [Зайденшнур 1983: 24—27]. После проигрыша Николая разоренные Ростовы вынуждены переехать в деревню, где их по поручению отца посещает Болконский.

Князю Андрею уже довелось пережить свою первую эпифанию, когда, смертельно раненый, он увидел небо Аустерлица. Однако смерть жены и тяжелые испытания заставили его забыть об этом опыте. Открывшийся ему домашний мир Ростовых, казалось, давал ему «сознание возможности новой, счастливой жизни» (XIII, 625). «В первый раз после Аустерлицкого сражения» он опять «увидел высокое, высокое, бесконечное небо, и оно было не с ползущими по нем облаками, а голубое, ясное и уходящее» (XIII, 625). Наташа появляется сразу как райская вестница с этого неба, и в первом впечатлении князя от будущей невесты сочетаются умиление ее детской невинностью и эротический соблазн:

Какой-то шум, похожий на звук влетевшей в комнату и бившейся об окно птицы, послышался на окне, выходящем на балкон, и отчаянный и веселый голос кричал: — Отворите, я зацепилась, мама! Я зацепилась, — кричал, смеясь и плача, как показалось князю Андрею, какой-то мальчик, стоявший на окне. Увидав его, мальчик, и прелестный мальчик, встряхнув черными кудрями, покраснел, закрыл лицо руками и соскочил с окна. Это была Наташа. Она в мужском costume своей пьесе для репетиции, зная о возвращении отца и с гостем, пришла похрабриться и показаться, но зацепилась за задвижку, выдумала слово «зацепилась», и желая и посмеяться над этим словом, и отворить окно, которое не подавалось, и показаться в мужском costume, который, она знала, очень идет к ней, новому лицу... <...> На ней были лосиные панталоны, гусарские сапожки и, открытая на груди, серебром шитая, бархатная курточка. Тонкая, грациозная, с длинными до плеч завитыми локонами, румяная, испуганная и самодовольная, она хотела сделать несколько шагов вперед, но вдруг застыдилась, закрыла лицо руками и, чуть не столкнув с ног мать, проскользнула в дверь, и только слышен был по паркету быстрый удаляющийся скрип ее гусарских сапожек (XIII, 625).

Мы не знаем, какой спектакль готовила Наташа к именинам старого графа, но неопределенный намек на военную форму наводит на ассоциации с Керубино из «Женитьбы Фигаро», роль которого, как писал Бомарше в предисловии к пьесе, «может исполнять только молодая и красивая женщина, как это уже и было», и который появляется на сцене «в военной форме, в шляпе с кокардой и при шпаге»⁹. Скорее всего, речь здесь могла идти только о самой комедии, но не о написанной по ней Моцартом опере, которую Толстой, как известно, высоко ценил¹⁰. Наташа в этом эпизоде не поет, но, так сказать, в «латентном» виде тема пения присутствует и здесь и оказывается неотделима от переживания любви и вожделения. За ужином, где Наташа сидит «уже в женском платье, которое на ней было как у больших, но в той же прическе» (XIII, 626), старый граф упоминает, что она «певица»:

— А вы поете? — сказал князь Андрей. Он сказал эти простые слова, прямо глядя в прекрасные глаза этой пятнадцатилетней девочки. Она тоже смотрела на него, и вдруг без всякой причины князь Андрей, не веря сам себе, почувствовал, что кровь приливает к его лицу, что его губам и глазам неловко, что он просто покраснел и сконфузился, как мальчик (XIII, 627).

Ограничившись проходным упоминанием о Наташином вокальном даре, Толстой сберегает впечатления князя Андрея от ее пения для более поздней стадии развития его чувств:

Поздно вечером князь Андрей уехал домой, на другой, на третий день он был опять у Ростовых. На третий день после обеда она пела. Пела, как и всегда, забывшая себя и всех для своего пенья. Князь Андрей был счастлив, был влюблен, знал, что она его могла любить, знал, что ему отдадут ее, но, слушая ее пенье, он должен был отойти от клавикирд, чтобы подавить рыдания и скрыть слезы, выступившие ему на глаза.

Ему решительно не об чем было плакать, но он плакал и что-то грустное представлялось ему. Какая-то страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, что было в нем, и чем-то узким и телесным, что был он сам. Она улыбнулась тоже. Всё в Наташе пленяло князя Андрея, но одно, в чем он (может быть именно от того, что это было ошибочно, и что ему только хотелось, чтоб это так было), была непосредственность, первенность, девственность ее чувства.

«Она не только никого никогда не любила, она и теперь не знает, что она любит», думал он, не слыхавший ее вечерней конференции с графиней (XIII, 722).

Князь Андрей заблуждается насчет чувств Наташи. Он ничего не знает ни о ее детской влюбленности в Бориса Друбецкого, ни о том, что она прекрасно поняла его состояние и его намерения и была взволнована не меньше его. Точно так же он не вполне отдает себе отчет и в характере собственных чувств, как бы вытесняя в сферу чистой спиритуальности эротическое опьянение, неотделимое от духовного преображения, которое он испытывает. Именно это переживание охватило князя Андрея на бале, когда он начал танцевать с Наташей:

9 *Бомарше П.О.К. де. Севильский цирюльник. Женитьба Фигаро.* М.: Просвещение, 1987. С. 156.

10 *Толстой С.Л. Очерки былого.* Тула: Приокское кн. изд-во, 1975. С. 368.

...едва он обнял этот тонкий, подвижный, трепещущий стан и эта оголенная девочка зашевелилась так близко от него и улыбнулась так близко от него, вино ее прелести вдруг ударило ему в голову. Во время вальса он сказал ей, как она прекрасно танцует. Она улыбнулась. Потом он сказал ей, что он видел ее где-то. Она не улыбнулась и покраснела. И вдруг Риеге на пароме, дуб, поэзия, весна, счастье — всё вдруг воскресло в душе князя Андрея (XIII, 720).

Наташино пение помогло Болконскому отфильтровать свои чувства, очистив обещание счастья и тоску по «великому и неопределимому» от «узкой и телесной» оболочки, которой «был он сам» (XIII, 722). Но когда через несколько дней он, засыпая, размышляет о том, должен ли он жениться на Наташе, связь между детской невинностью и греховными помыслами, уже зафиксированная в формуле «оголенная девочка», снова всплывает в его сознании:

Он старался забыть, выкинуть из своего воображения воспоминание о лице, о руке, о походке, о звуке голоса, последнем слове Наташи и без этого воспоминания решить вопрос, женится ли он на ней и когда? Он начинал рассуждать: «невыгоды — родство, наверно недовольство отца, отступление от памяти жены, ее молодость, мачеха Коко... Мачеха, мачеха. Не мачеха, а мальчик, милый, девственный, невинный, прелестный мальчик». И опять ему с особенной силой представлялось то, что он думал, он любил больше всего в ней — ее чистоту, девственность. «Кроме куклы, музыки и летания по воздуху ничего она не любила прежде меня». Эта святость ее девственности в мыслях его больше всего прельщала (XIII, 722).

Трижды подряд повторенное слово «девственность» указывает на настойчивые усилия князя Андрея «выкинуть из своего воображения» телесный облик Наташи, но отгоняемые им чувства снова прорываются в слове «мальчик», вызывающем в памяти появление Наташи в окне дома в Отрадном.

В процессе переработки текста Толстой меняет не только хронологию и обстоятельства событий, но отчасти и саму концепцию отношений героев. Чувственная составляющая увлечения князя Андрея отходит на второй план, а духовная усиливается. В сцене их встречи в Отрадном, происходящем теперь двумя годами позднее, весь фрагмент с Наташей в мужском костюме отброшен, а увидев ее за обедом, Болконский не «обращает на нее ни малейшего внимания» (XIII, 756). Переворот в его душе совершается, только когда он случайно подслушивает ночной разговор Наташи и Сони. Точно так же Толстой снимает все намеки на Наташино кокетство — в кульминационной сцене она вообще не догадывается, что Болконский может ее слышать.

При этом переживание, которое испытывает князь, сохраняется и даже оказывается парадоксально усилено тем, что он не видит Наташу, а только слышит ее голос. Болконский различает «какую-то музыкальную фразу, составлявшую конец чего-то», «какую-то тихую мелодию» (XIII, 757), но решающую роль в неосознанно пробудившемся в нем чувстве играют Наташино восхищение необыкновенной ночью за окном и стремление улететь и слиться с окружающим миром, которые оказываются столь созвучны томящейся в нем потребности в духовном преображении.

Разумеется, в сцене бала, описывая первый танец Андрея и Наташи, Толстой сохраняет эротическое напряжение, но и здесь оно существенно ослаблено, вместо эпатажирующих слов «оголенная девочка» появляется более осторож-

ное определение «тонкий, подвижный, трепещущий стан», а вместо «ее оголенного тела» (XIII, 720) — «ее оголенные шея и руки» (X, 204). Если в первоначальной редакции князь Андрей пытается вытеснить охватившее его чувственное возбуждение мыслями о девственной чистоте Наташи и «святости» ее девственности, в переработанной версии чувственная сторона его увлечения сведена к минимуму.

Не менее значимые изменения претерпевает сцена пения. Ставшее ненужным слово «девственность» и все рассуждения по этому поводу исчезают из текста. Автор вычеркивает и возникающую в воображении Болконского ассоциацию Наташи с прелестным мальчиком, потерявшую смысл, поскольку эпизод, к которому отсылала эта ассоциация, был исключен ранее. На завершающем этапе работы над текстом Толстой дописывает во фразу о «страшной противоположности между чем-то бесконечно великим и неопределимым, что было в нем, и чем-то узким и телесным, что был он сам» слова «и даже была она» (X, 212). Князю Андрею кажется, что Наташина материальная оболочка при всей ее бесконечной обольстительности слишком тесна для ее души и ее любви, воплощенных в голосе.

Болконский вообще не размышляет здесь, следует ли ему жениться — он воображает себе возможность новой жизни, которая характерным образом представляется ему как освобождение и преодоление искусственных границ:

...так радостно и ново ему было на душе, как будто он из душной комнаты вышел на вольный свет Божий. Ему и в голову не приходило, чтоб он был влюблен в Ростову; он не думал о ней; он только воображал ее себе, и вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом свете. «Из чего я бьюсь, из чего я хлопочу в этой узкой, замкнутой рамке, когда жизнь, вся жизнь со всеми ее радостями открыта мне?» — говорил он себе (X, 212).

Мы не знаем, что именно пела Наташа Болконскому. Возможно, ее репертуар не мог побудить его, в отличие от Николая и Денисова, слышавших в ее исполнении арию «*Oh mio crudele affeto*», погрузиться в переживание преступной и неодолимой страсти. В любом случае охватившее его ожидание счастья также оказалось обманчивым. В первой версии прямо сказано, что впечатление влюбленного князя было «ошибочно, потому что ему хотелось, чтобы так было». Редактируя роман, Толстой устранил это несколько прямолинейное суждение, поскольку задуманное им развитие сюжета должно было само подвести читателя к этому выводу. Неспособность услышать в пении Наташи эротическую составляющую оказалась роковой ошибкой князя Андрея, не сумевшего понять природу чувств его будущей невесты. Как и другим персонажам «Войны и мира», Наташе было суждено перейти грань, отделяющую райскую невинность от мира греха и заблуждения. Характерным образом это событие произошло в оперном театре.

4

Такого рода переживание женского пения вовсе не составляло индивидуального достояния Толстого, но было в целом характерно для романтической культуры, по-своему переработавшей и переосмыслившей классический топос. Как показал в своих исследованиях М.Х. Абрамс, в основе романтического ми-

ровосприятия лежал синтез античного мифа о золотом веке с библейскими сюжетами о первородном грехе и изгнании из рая, а также с притчей о блудном сыне. В индивидуальной жизни роль потерянного рая играло детство, пора невинности, чувства неограниченности своих возможностей и гармонии с природой. Изгнанник или беглец из рая всю жизнь одержим несбыточной мечтой о возвращении в потерянный дом или об обретении нового очага, который заменил бы ему навек утраченное детство. Женское пение, которое обещает невозможное блаженство любви, позволяющей заново пережить ощущение полноты бытия, оказывается в этом мифологическом мире идеальным воплощением такого рода упований [Abrams 1973].

М.Х. Абрамс обратил внимание на особый интерес романтических авторов к гомеровскому эпосу, подчеркнув, что «Илиада» в этой интерпретации воспринималась как поэма об уходе, а «Одиссея» — о возвращении [Ibid.: 223—224]. Заметим, что один из самых сильных и прославленных соблазнов, поджидающих Одиссея на обратном пути, — это пение сирен. Предостерегающая героя богиня Цирцея подсказывает ему средство избежать неминуемой гибели:

Ты ж, заклеив товарищам уши смягченным медвяным
Воском, чтоб слышать они не могли, проплыви без оглядки
Мимо; но ежели сам роковой пожелаешь услышать
Голос, вели, чтоб тебя по рукам и ногам привязали
К мачте твоей корабельной крепчайшей веревкой; тогда ты
Можешь свой слух без вреда удовольствовать гибельным пеньем.
Если ж просить ты начнешь иль приказывать станешь, чтоб сняли
Узы твои, то двойными тебя пусть немедленно свяжут¹¹.

Хитрость, подсказанная Цирцеей, оказывается спасительной для Одиссея и его спутников, но она же свидетельствует о том, насколько абсолютна власть оболстительного женского пения над человеческой волей и насколько жизненно значима для вечного странника возможность его услышать. Повелев залепить матросам уши воском, богиня все же делает для самого Одиссея исключение.

Многие античные авторы, комментировавшие этот эпизод, подчеркивали в соблазне, исходящем от сирен, их всеведение, знание всего, «что на лоне земли многодарной творится»¹². Как писал Цицерон, «очевидно, что не сладость их голосов и не новизна и разнообразие их песен, но их многознание привлекало путников» (см.: [Nugent 2008: 47]). В то же время в пору, когда Фосс и Жуковский переводили «Одиссею» на немецкий и русский языки, на первый план выходит именно их «сладкопенье» и эротический соблазн. Достаточно вспомнить прославленных «сирен» этой эпохи, губящих своим пением путников, зачарованных оболстительным голосом: Лорелей Гейне или лермонтовскую царицу Тамару из одноименной баллады (см.: [Таборисская 2014—2015: 57]).

Главное отличие античного и романтического понимания этой коллизии, однако, состоит в другом. У Гомера сирены заманивают Одиссея на пути до-

11 Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 6. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 181.

12 Там же. С. 185.

мой, они отчетливо противопоставлены домашнему очагу, к которому он стремится вернуться, — напротив того, для романтиков женское пение и звучащий в нем призыв неотделим от образа заветного пристанища, поэтому в нем звучат не только демонические, но и ангельские ноты. В балладе Лермонтова это со-противопоставление выражено с предельной четкостью и прямолинейностью. В написанном в то же пору, что и «Тамара», стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» «сладкий голос», поющий «о любви», становится частью гармонического мироздания, принимающего усталого скитальца в свое лоно и дарующего ему вечный покой. У Гейне, заслышав песню Лорелей, путник глядит не столько на гору, откуда ему поет обольстительница, сколько на небо: «hinauf in die Höh»¹³.

В 1891 году, по просьбе издателя М. Ледерле, Толстой составил список книг, произведших на него «сильное впечатление» в разные периоды его жизни, специально оговорив, было ли это впечатление «огромным», «очень большим» или просто «большим». «Одиссею» (как и «Илиаду») он назвал в числе произведений, произведших на него «большое впечатление» в период от 20 до 35 лет (LXVI, 67—68). Позднее, освоив древнегреческий язык, Толстой перечел поэмы Гомера в оригинале, и на этот раз его впечатление было «очень большим» (LXVI, 68). Перечень этот сравнительно невелик и вовсе не содержит произведений, которые бы произвели на Толстого «огромное» впечатление. В то же время ему предшествует куда более обширный и выше оцененный по шкале эмоционального воздействия список произведений и авторов, чтение которых стало для него событием от 14 до 20 лет, — в пору жизни, когда, по позднейшему определению Толстого, так сильно переживаются детьми и юношами «произведения искусства, в первый раз передающие им не испытанные еще ими чувства» (XXX, 85). Самое большое место (ровно две трети заголовков) занимает здесь классика западноевропейской и русской литературы раннего романтизма от Руссо до Гоголя (LXVI, 67—68).

Толстой упоминает здесь три сочинения Руссо, причем два из них, «Эмиль» и «Исповедь», произвели на него «огромное» впечатление, а третье — «Новая Элоиза» — «очень большое». Разумеется, Толстой внимательно изучал и другие произведения женева мыслителя. Позднее он вспоминал, что «прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая “Словарь музыки”» (цит. по: [Бирюков 1921: 288]). Музыкаведческие сочинения вспомнились ему не случайно — именно в годы, когда его увлечение Руссо носило особенно интенсивный характер, Толстой писал свои «Три отрывка о музыке» и интенсивно занимался ею на практике (I, 241—246; XLVI, 36; и др.).

В своей детально разработанной теории музыки Руссо отводил особое место пению, обладающему, с его точки зрения, уникальной способностью вы-

13 Интересна попытка русского переводчика объяснить это противоречие исходя из оптики взгляда гибнущего корабельщика: «В последней строчке пятого катрена у Гейне “шкипер” смотрит “...hinauf, in die Höh...” (в высоту, в вышину). Повтором этих почти тождественных обстоятельств места, через запятую поэт хочет подчеркнуть огромную высоту нахождения Лорелей, на которую направлен взгляд мореплавателя. Точнее, даже не столько саму высоту, сколько то, что для того, чтобы увидеть деву, надо высоко поднять голову — с естественной при этом потерей из виду поверхности воды» (*Осень В. Русская «Лорелей»*. Анализ некоторых переводов стихотворения Г. Гейне «Лорелей». <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa12/331-342.pdf> (дата обращения: 22.03.2023)).

ражать чувства. В статье «Рассмотрение двух принципов, выдвинутых господином Рамо...», он, в частности, писал:

Самые красивые аккорды, как и самые красивые краски, могут доставить нам приятные ощущения и ничего более. Но модуляции голоса доходят до самой души, поскольку служат естественным выражением страстей и изображая их, возбуждают их <...> В пении, а не в аккомпанементе звуки обретают выражение, огонь, жизнь, только пение сообщает им то нравственное воздействие, в котором состоит вся энергия музыки¹⁴.

В «Новой Элоизе» Сен-Пре, уже всецело поглощенный своей страстью, открывает для себя итальянскую музыку, признавая, что раньше, слушая пение, «не замечал могучего и таинственного слияния со звуками, не понимал... что именно выразительная картина движений души, создаваемая при пении, является истинным очарованием для слушателей». Такой музыке «дано изображать могучие страсти, повергающие нас в смятение», потому она приобретает власть над душой слушателя, способного чувствовать:

Такие впечатления не испытываешь только отчасти. Они или потрясают, или оставляют равнодушным... либо для тебя это лишь бессмысленные звуки непонятного языка, либо неудержимый натиск чувств, которые захватывают тебя так, что душа не в силах противиться¹⁵.

Понятно, что такое искусство оказывается естественным достоянием влюбленных:

О Юлия, душа моя! — восклицает Сен-Пре. — Не мы ли с тобой имеем право на весь мир чувств? <...> О, сколько страсти вложило бы в музыку сердце, если бы с тобой спели один из прелестных дуэтов, исторгающих отрадные слезы¹⁶.

Сен-Пре умоляет возлюбленную освоить эту новую сферу искусства, и она сразу же откликается на эту просьбу, с радостью обнаруживая, что «пение в итальянской манере всегда нежно и легко, оно живо трогает душу, многое ей говорит, а усилий не требует»¹⁷. Поделившись с возлюбленным своими вокальными успехами, Юлия уже в следующем письме назначает ему второе, их самое главное и счастливое любовное свидание, оказавшееся последним.

Такое понимание пения и музыки в целом стало достоянием всего романтического искусства. Как подчеркивал М.Х. Абрамс, решающая роль в оформлении романтического мифа принадлежала Шиллеру, глубоко усвоившему руссоистский парадокс, согласно которому прогресс знания, искусств и наук привел к отпадению человека от природы, но дополнившему его метафизикой прогресса, побуждающего человека «своим разумом искать то состояние невинности, которое он утратил» [Abrams 1973: 207]. Неизвестно, в какой мере Толстой был знаком с эссе Шиллера, в которых была развернута эта концепция, однако его

14 *Rousseau J.-J. Examen de deux principes avances par M. Rameau dans sa Brochure intitulée, «Erreurs sur la musique dans Encyclopedie» // Rousseau J.-J. Collection complète des oeuvres: 17 t. T. 8. Genève: L'Édition du Peyrou et Moulton, 1780—1789. P. 529. Ср.: [Scott 1998].*

15 *Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. Т. II. М.: ГИХЛ, 1961. С. 99.*

16 Там же. С. 102.

17 Там же. С. 110.

собственное понимание предназначения человека и общества и смысла человеческого существования в значительной степени развивалось в том же русле.

В стихотворении Шиллера «Лаура у клавесина» музыка, льющаяся из-под пальцев возлюбленной, «завладевает» жизнью и смертью поэта, «исторгая его душу из тела, в «сладострастной буре», «стремятся ввысь» «новорожденные ангелы», ибо «божественный язык» ее мелодии возник «в Элизии»¹⁸. Здесь ничего не говорится о том, сопровождает ли Лаура свою игру пением, но воздвиг, затихший, чтобы прислушаться к небесным звукам, оказывается принужден ее музыкой к песне («Hingschmiedet zum Gesang»)¹⁹.

У нас нет свидетельств того, что Толстой был знаком с «Лаурой у клавесина». Том поэзии Шиллера с его пометами хранится в яснополянской библиотеке, но этого стихотворения там нет [Библиотека Толстого 1999: 305—309]. В то же время Толстой вполне мог знать написанную на текст «Лауры у клавесина» песню Шуберта, чье творчество он высоко ценил. По свидетельству А. Гольденвейзера, уже в глубокой старости, слушая «Странника» Шуберта в исполнении Софьи Андреевны, Толстой ворчливо сказал:

— Ах, этот Шуберт! Много он вреда наделал!

Я спросил — чем.

— А тем, что у него была в высшей степени способность соответствия между поэтическим содержанием текста и характером музыки. Эта редкая его способность породила множество подделок музыки под поэтическое содержание, а это отвратительный род искусства²⁰.

Упоминание о «соответствии» между музыкой и словами, разумеется, говорит о том, что Толстому были знакомы тексты, на которые Шуберт писал свои песни. В любом случае Толстой восхищался первой трагедией Шиллера, с которой началась Одиссея немецкого поэта. В упомянутом выше письме к М. Ледерле «Разбойники» стоят непосредственно вслед за произведениями Руссо (LXVI, 67—68). Трагедия произвела на Толстого «очень большое» впечатление, не выветрившееся за полвека. В написанном в 1897 году трактате «Что такое искусство?» Толстой назвал «Разбойников» в числе «образцов высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства» (XXX, 160). Согласно записи в дневнике С.А. Толстой от 16 февраля 1898 года, «Л.Н. читал вечером “Разбойников” Шиллера и восхищался ими» (XXX, 547), а в разговоре с актером А.И. Сумбатовым даже назвал «Разбойников» лучшей пьесой в мировой литературе²¹.

В четвертом акте «Разбойников» Карл Моор возвращается в потерянное им родовое поместье, где он был «так счастлив, так бесконечно, безоблачно весел!..»²². Изгнанник чувствует близость потерянного рая — «золотые майские годы детства вновь оживают в душе несчастного»²³. Возлюбленная Карла

18 Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 109—110.

19 Schiller F. Werke. Bd. I. Weimar: Nationalausgabe, 1943. S. 170.

20 Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого / Предисл. К.Н. Ломунова; примеч. В.С. Мишина. М.: Гослитиздат, 1959. С. 166.

21 Сумбатов А.И. Три встречи // Сумбатов А.И. Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: А.В. Думнов, 1909. С. 598.

22 Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 448.

23 Там же.

Амалия, дожидаящаяся его в замке, утешает себя в разлуке, вспоминая песни, которые она некогда пела с ним дуэтом. Одну из них, «Прощание Гектора с Андромахой», она исполняет вошедшему в замок под чужим именем Карлу, которого поначалу не узнаёт. Решающий поворот в сюжете происходит после того, как Карл подхватывает слова. В финале трагедии «дети света плачут на груди рыдающих дьяволов»²⁴, а навеки проклятый Карл, которому нет пути в потерянный им рай, закалывает возлюбленную. Музыка, страсть, рай и ад, «блаженство любви» и ужас преступления сливаются в единую смысловую констелляцию. Пение Амалии вновь вызывает к жизни «лучшее», что таилось в душе разбойника Моора, и он совершает свое самое страшное преступление — «убивает ангела»²⁵.

5

Описывая переживания героев, Толстой имел возможность опереться на собственный опыт. Его влюбленность в Софию Андреевну Берс с самого начала была связана с образами детства. Сообщая о предстоящей свадьбе Александре Андреевне Толстой, он подчеркнул, что женится на дочери своего «друга детства Любочки Исленьевой» (LX, 17). Будущая теща Толстого появляется на страницах «Детства» десятилетней девочкой, более того, сама повесть основана на детских воспоминаниях. Как позднее, с характерным для него дистанцированием от своих произведений, вспоминал сам Толстой, «замысел мой был описать историю не свою, а моих приятелей детства, и оттого вышло нескладное смешение событий их и моего детства» (XXXIV, 348).

26 мая 1856 года Толстой записал в дневнике, что «обедал у Люб[очки] Берс», а потом «милые веселые девочки» и сам Толстой «гуляли и играли в чехарду» (XLVII, 76). Средней дочери Любове Александровны, Соне, было в это время двенадцать лет. Как раз в этом возрасте Наташа появляется на страницах «Войны и мира». О «милых девочках» Берс он снова пишет через два с небольшим года — 17 сентября 1858 года (XLVIII, 17). Ровно через четыре года после этого, 16 сентября 1862 года, он сделал Соне предложение. Тремя неделями раньше, 23 августа, Толстой впервые написал в дневнике о своем чувстве к будущей невесте, пытаясь понять, насколько его переживания соответствуют образу любви, на который он всегда ориентировался. При этом Соня по-прежнему оставалась для него девочкой:

Ребенок! Похоже! А путаница большая. О, коли бы выбраться на ясное и честное кресло! — <...> Я боюсь себя, что ежели и это — желанье любви, а не любовь. Я стараюсь глядеть только на ее слабые стороны и все-таки оно. Ребенок! Похоже (XLVIII, 40).

Впечатление, произведенное на Толстого Соней Берс, определяется тем самым сочетанием детской непосредственности и чистоты, с одной стороны, и женской привлекательности, с другой, — которое так сильно поразило в Наташе Ростовской изображение Денисова и, по крайней мере в ранних редакциях романа, князя Андрея. Такая любовь обещала ни с чем не сравнимую радость

24 Там же. С. 492.

25 Там же. С. 495.

и в то же время пугала своей недоступностью. «Никогда так ясно, радостно и спокойно не представлялось мне будущее с женой» (XLVIII, 42), — записал Толстой в дневник 3 сентября, а через два дня зафиксировал свое состояние: «...накануне я не спал ночь, так ясно представлялось счастье» (XLVIII, 43). Его терзали разница в возрасте и собственный опыт, смущала неуверенность в чувствах Сони и опасения, что он не заслуживает любви такой прелестной девушки. Но более всего он страшился разрушить домашнюю идиллию Берсов, принести грех и зло в тот рай, который открывался его глазам.

Я бываю мрачен, глядя именно на вас, потому что ваша молодость напоминает мне слишком живо мою старость и невозможность счастья... я вспоминаю... вас не только без сожаления или... зависти к тому, кого вы полюбите, но радостно, спокойно, как смотришь на детей, которых любишь (LXXXIII, 3), —

написал он 9 сентября в письме Соне с объяснениями, почему он должен отказаться от лучших надежд и прекратить посещения Берсов. Письмо это осталось неотправленным. Через неделю, 16 сентября, Толстой решил сделать предложение, передав Соне письмо, которое он до этого несколько дней проносил в кармане. «Сказал. Она — да. Она как птица подстреленная. Нечего писать» (XLVIII, 45), — подвел он в дневнике итог самого главного дня своей жизни. Исполнение его мечты не принесло радости ни ему, ни возлюбленной — он чувствовал, что погубил тот мир, созерцая который он чувствовал себя счастливым. В ранней редакции «Войны и мира» Наташа появлялась в жизни князя Андрея как птица, спустившаяся с неба, в которое он смотрел. Совсем незадолго до начала работы над романом Толстой видел себя охотником, «подстрелившим» такую птицу.

Соня Берс всегда любила музыку и училась ей, но не очень хорошо играла и не умела петь. В то же время исключительным вокальным даром обладала ее младшая сестра Татьяна, которая одно время даже всерьез обдумывала совершенно неподобающую дворянской барышне карьеру певицы. Толстой любил в шутку называть ее «мадам Виардо» по имени самой прославленной оперной певицы того времени. В пору романа Толстого и Сони Тани еще не исполнилось шестнадцати лет.

В написанных много позже мемуарах Татьяна Андреевна Кузминская (Берс) подробно рассказала о роли, которую сыграло ее пение в поворотный момент судьбы ее близких:

Лев Николаевич пришел к нам 16-го, после обеда. Я заметила, что он был не такой, как всегда. Что-то волновало его. <...>

Соня тихо наигрывала вальс «Il basio», разучивая аккомпанемент для пения.

Я видела и чувствовала, что сегодня должно произойти что-то значительное, но не была уверена, окончится ли это его отъездом или предложением.

Я проходила мимо зала, когда Соня окликнула меня:

— Тани, попробуй спеть вальс, я, кажется, выучила аккомпанемент. <...>

Соня сбилась. Лев Николаевич, незаметно, как бы скользя, занял ее место и, продолжая аккомпанемент, сразу придал моему голосу и словам вальса жизнь. Я уже ничего не замечала, ни его выражения лица, ни замешательства сестры, всецело отдалась прелести этих звуков, и, дойдя до финала, где так страстно выражен призыв и прощение, я решительно вскинула высокую ноту, чем и кончился вальс.

яно и появление сатаны...» (XLVIII, 46). «Появление сатаны», несомненно, обозначало здесь сексуальное возбуждение. Показательно, что искусительный поцелуй произошел «у фортепьяно», почти наверняка ему предшествовало какое-то совместное музицирование жениха и невесты.

Через четыре дня после венчания и отъезда молодых в Ясную Поляну, 27 сентября 1862 года, Тая сообщила сестре, что начинает брать уроки пения у певицы Итальянской оперы Розины Лаборд. 16 октября она уже отчитывалась ей и Толстому о ходе своих занятий и своих планах:

...к Лаборд через день езжу, она меня ужасно выдерживает, так много дела теперь, Лаборд очень мой голос понравился и когда папá спросил, может ли что-нибудь выдти, она сказала *positivement*. Сегодня я вместе с m-me Лаборд на Кузнецкий мост ездила, а вечером в театр поедем и завтра опять. <...> Кончилось *sulle*²⁸, теперь строгие *a* начались. Я очень довольна своей учительницей, она все понимает, и, может быть, с ней в феврале за границу уеду²⁹.

«Вижу, милая Татьяна, что вся ты погрузилась в Лаборд, в а... а... и проч. Дай Бог тебе успеха, а все-таки спасибо, что написала мне» (LX, 457), — отвечал ей Толстой из Ясной Поляны 21 октября.

Запланированная поездка за границу не состоялась. Вместо нее Татьяна уехала в Петербург, где часто ходила в оперу, а также «очень сошлась» и «начала деятельную переписку» с Анатолом Шестаком, имевшим репутацию записного соблазнителя. Мы не знаем, произошла ли их первая встреча в театре, но некоторые детали этого ее недолгого, но бурного увлечения отразились в «Войне и мире» в истории чувства Наташи к Анатолию Курагину.

Не меньшее значение для становления характера Наташи Ростовой, как он оформлялся в процессе работы Толстого над романом, имели куда более драматические отношения Татьяны со старшим братом писателя Сергеем Николаевичем. Роман двух свойственников, к обстоятельствам которого у нас будет случай вернуться во второй статье этого цикла, был исключительно трудным для обеих сторон и ни к чему не привел. В какой-то момент отчаявшаяся Татьяна даже пыталась покончить с собой. Тем не менее даже в этих обстоятельствах уроки пения составляли едва ли не главное содержание ее жизни. «Вообрази, Левочка, последнее мое утешение, пение и с тем слушай, что произошло, — писала она Толстому в Ясную Поляну 20 декабря 1864 года.

— Есть школа Рубенштейна (так. — А.З.), куда ходят брать уроки пения у Осберга. Меня туда записали. Этот Осберг ужасно вооружен против учения М-me Лаборд. Я приехала с мамá туда и стала тянуть *sous filés*, и конечно была в агитации, [как] всегда, когда я пою даже совершенно одна. Он вдруг останавливает меня и говорит: *Très jolie voix, mais elle est malade*, и еще стал говорить *elle tremble*, все время говорил одно и то же, *on vous a forcé la voix, vous êtes trop nerveuse il faut vous traiter; vous devez chanter deux heures par jour*³⁰ и заставил петь самые низкие ноты, которые я насилу брала, а самые сильные верхние не велел, даже *mi* брать нельзя

28 Разговорный вариант от *sous filés* — вокальное упражнение, связанное с постепенным усилением и ослаблением голоса (см.: [Stark 1999: 97]).

29 Т.А. Кузминская (Берс) — письмо С.А. Толстой 16 октября 1862 года. Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого. (ОР ГМТ). Ф. 47. П. 40. № 6885. Л. 1.

30 Очень красивый голос, но он болен... он дрожит... вам перенапрягли голос, вы слишком нервничаете, вам надо лечиться, вам надо петь два часа в день (фр.).

и ничего, кроме как тянуть их каждый день, вот и поди, он меня ужасно огорчил, ты знаешь, как мне дорого пение, и вдруг говорит, что у меня испорченный голос, когда я пою с такой легкостью и силой, что не знаю иногда, куда девать его. Напиши, Левочка, верить ему? и бросить пение, а он всем ученицам Лаборд сказал то же самое. Все это ужасно. Я как вспомню про это, мне кажется, что я теперь стала без голоса ничего и жизнь пустая, к фортепиано боюсь подойти, думаю ни одной ноты не смогу взять, так сама упала в своих глазах³¹.

Новый учитель Татьяны Адольф Романович Осберг формировался в школе Мануэля Гарсиа, крупнейшего теоретика вокала середины XIX века и родного брата Полины Виардо. В своих трудах Гарсиа предостерегал против того, чтобы неопытные певцы злоупотребляли высоким регистром, считая его опасным для голоса, а также скептически отзывался о практике *vibrato*, голосовых вибраций, которые любили использовать многие певицы бельканто³². Но дело здесь прежде всего не в разнице подходов к обучению певческому искусству — важнее, что для самой Татьяны именно способность брать высокие ноты оказывается по сути тождественна «легкости и силе», которые она в себе чувствовала. В один из самых тяжелых периодов ее жизни именно пение на пределе возможностей своего голоса давало ей ощущение полноты существования, свободы и полета.

Как известно, впечатления от пения Татьяны Берс, в замужестве Кузминской, легли в основу одного из самых прославленных русских романсов «Сияла ночь. Луной был полон сад» А. Фета о переживании недостижимого и невозможного счастья, о возникающей на мгновение иллюзии,

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!³³

«Эти стихи прекрасны... — отозвался Толстой, характерным для него образом отказываясь различать *Dichtung* и *Wahrheit*... — только зачем он хочет обнять Таню, человек женатый»³⁴. В «возвышающем обмане» искусства он различал не только красоту, отрывающую человека от «забот низкой жизни», но и грех и соблазн, причем обе эти составляющие были для него совершенно неотделимы друг от друга. Если и исполнительница, и очарованный ее пением поэт верили «рыдающим звукам», позволяющим уйти от «обид судьбы» в высшие сферы, то Толстой не мог забыть о неминуемом возвращении. Так Николай Ростов, едва умолк Наташин голос, вновь вынужден был столкнуться с реальностью собственного проигрыша и зла, которое он причинил своей семье.

31 Кузминская Т.А. Письмо С.А. Толстой. 20 декабря 1864 года. Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого. Ф. 47. П. 40. № 3858. Л. 1 об. — 2.

32 См.: [Stark 1999]. По словам сына Толстого Сергея Львовича, у Кузминской было «довольно большое, немного вибрирующее сопрано с красивым тембром» (Толстой С.Л. Очерки былого. С. 74).

33 Фет А.А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5. Кн. 1. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. С. 38. Об истории написания стихотворения см.: Там же. С. 360—361.

34 Кузминская Т.А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне... С. 400—401.

Прекрасный женский голос, объединяющий райскую гармонию небесной любви и демоническую силу эроса, связывал обещание блаженства и угрозу гибели, которые были, по сути, неотделимы друг от друга. Более того, в нем была заключена страшная власть над человеческой душой и насилие, неминуемо сопряженное с властью. О такой власти пойдет речь в следующей статье этого цикла.

Литература / References

- [Библиотека Толстого 1999] — Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: В 3 т. Т. III. Ч. 1. Тула: Ясная Поляна, 1999.
- (Biblioteka L'va Nikolayevicha Tolstogo v Yasnoy Polyane. Vol. III. Pt. 1. Tula, 1999.)
- [Бирюков 1921] — *Бирюков П.И.* Л.Н. Толстой. Биография: В 3 т. Т. I. Берлин: Изд. И.П. Ладъжникова, 1921.
- (*Biryukov P.I.* L.N. Tolstoy. Biografiya. Vol. I. Berlin, 1921.)
- [Бочаров 1978] — *Бочаров С.Г.* Роман Толстого «Война и мир». 3-е изд. М.: Художественная литература, 1978.
- (*Bocharov S.G.* Roman Tolstogo "Voyna i mir". 3rd ed. Moscow, 1978.)
- [Густафсон 2003] — *Густафсон Р.Ф.* Обитатель и Чужак. Теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Академический проект, 2003.
- (*Gustafson R.F.* Leo Tolstoy: Resident and Stranger. Saint Petersburg, 2003. — In Russ.)
- [Зайденшнур 1983] — *Зайденшнур Э.Е.* Как создавалась первая редакция романа «Война и мир» // Литературное наследство. Т. 94. Первая завершённая редакция романа «Война и мир» / Ред. И.С. Зильберштейн; подгот. к печ. и вступ. ст. Э.Е. Зайденшнур; в подгот. тома принимали участие К.П. Богаевская и О.А. Голиненко. М.: Наука, 1983. С. 9—66.
- (*Zaydenshnur E.Ye.* Kak sozdavalas' pervaya redaktsiya romana "Voyna i mir" // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 94. Pervaya zavershennaya redaktsiya romana "Voyna i mir" / Ed. by I.S. Zil'bershteyn. Moscow, 1983. P. 9—66.)
- [Таборисская 2014—2015] — *Таборисская Е.М.* Две Тамары Лермонтова — балладный и байронический контексты // Филологические записки: вестник литературоведения и языкознания. 2014—2015. Вып. 32. С. 56—61.
- (*Taborisskaya Ye.M.* Dve Tamary Lermontova — balladnyy i bayronicheskiy konteksty // Filologicheskie zapiski: vestnik literaturovedeniya i yazykovoznaniya. 2014—2015. № 32. P. 56—61.)
- [Abrams 1973] — *Abrams M.H.* Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York; London: Norton & Company, 1973.
- [Lehrman 1979] — *Lehrman E.H.* Letter // Journal of the American Musicological Society. 1979. Vol. 32. № 1. P. 170.
- [Nugent 2008] — *Nugent Pauline B.* The Sounds of Sirens: "Odyssey" 12 184—191 // College Literature. 2008. Vol. 35. No. 4. Homer: Analysis & Influence. P. 45—54.
- [Orwin 1993] — *Orwin D.T.* Tolstoy's Art and Thought, 1847—1880. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- [Scott 1998] — *Scott J.T.* The Harmony between Rousseau's Musical Theory and His Philosophy // Journal of the History of Ideas. 1998. Vol. 59. № 2. P. 287—308.
- [Stark 1999] — *Stark J.* Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 1999.