

Прочтения

Андрей Зорин

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

СТАТЬЯ ВТОРАЯ. ПОЛЕТЫ НАД МИРОМ*

Andrei Zorin

Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy.
Article 2. Flying Over the World

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

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

Ключевые слова: женское пение, *Крейцеровая соната*, *Живой труп*, *Что такое искусство?*, *Призраки*, *Обломов*, опера

Key words: female singing, *Kreutzer Sonata*, *The Living Corpse*, *What is Art*, *The Fanthoms*, *Oblomov*, opera

УДК: 82.091+82-311.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_139

UDC: 82.091+82-311.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_139

Вторая статья цикла посвящена отражению представлений Толстого о женском пении и музыке в целом в его поздних произведениях и биографии в конце XIX века. Взгляды и переживания Толстого рассмотрены в сопоставлении с аналогичными мотивами в прозе Тургенева и Гончарова, а представления Толстого о назначении искусства и их расхождение с распространенными во второй половине XIX века взглядами — на материале его конфликта с Н.А. Римским-Корсаковым.

The second article of the cycle deals with the representation of Tolstoy's perception of female singing in his late works as well as their evolution in his lived experience. Tolstoy's views are analysed in comparison with the works of Turgenev and Goncharov while his ideas about the mission of art and their divergence from the mainstream late 19th century views are illustrated by the story of his conflict with the composer N. Rimskii-Korsakov.

* Первая статья — «“Crudele Affetto” в доме Ростовых» (см.: Новое литературное обозрение. 2023. № 181. С. 102–122).

В первой статье этого цикла речь шла о роли романтической мифологии женского пения и его власти над душой в «Войне и мире» и биографии Толстого в период, непосредственно предшествовавший началу его работы над романом. В настоящей статье мы рассмотрим эволюцию этого типа переживания вокального искусства на более поздних этапах жизни и творчества писателя. Однако мы предварим этот анализ обращением к еще двум знаменитым произведениям классической русской литературы, написанным примерно в те же годы, что и «Война и мир».

По словам британского исследователя Джеймса Вудворда, «за очевидным исключением «Отцов и детей», кажется, ни одно произведение Тургенева не вызвало столько споров и спекуляций, как его «фантазия» «Призраки» [Woodward 1972: 530]. Замысел этой «фантазии» возник у Тургенева еще в 1855 году, но завершена она была только восемь лет спустя и появилась в журнале Ф.М. и М.М. Достоевских «Эпоха». Достоевский долго уговаривал Тургенева отдать новую вещь в его журнал, рассчитывая, что имя прославленного автора благотворно скажется на тиражах. Почти десятилетием позже Достоевский вывел в «Бесах» писателя Кармазинова, злую карикатуру на Тургенева, и заставил его выступить на литературных чтениях с легко узнаваемой пародией на «Призраков».

Это загадочное произведение, где впервые с такой полнотой проявилась мистическая тематика, столь характерная для позднего Тургенева [Пумпянский 2000; Топоров 1998], действительно располагает к спорам и спекуляциям. Герою «фантазии» ночью является белая женщина и назначает ему свидание. Когда он после долгих колебаний приходит в условленное место, призрак признаётся ему в любви:

- Я тебя люблю, — послышался шепот.
- Ты меня любишь! — повторил я с изумлением.
- Отдайся мне, — снова прошелестило мне в ответ.
- Отдаться тебе! Но ты призрак — у тебя и тела нет. — Странное одушевление овладело мною. — Что ты такое, дым, воздух, пар? Отдаться тебе! Отвечай мне сперва, кто ты? Жила ли ты на земле? Откуда ты явилась?
- Отдайся мне. Я тебе зла не сделаю. Скажи только два слова: возьми меня.
- Я посмотрел на нее. «Что это она говорит? — подумал я.— Что это всё значит? И как же она возьмет меня? Или попытаться?»
- Ну, хорошо, — произнес я вслух и неожиданно громко, словно кто сзади меня подтолкнул. — Возьми меня!

Не успел я произнести эти слова, как таинственная фигура с каким-то внутренним смехом, от которого на миг задрожало ее лицо, покачнувшись вперед, руки ее отделились и протянулись... Я хотел было отскочить; но я уже был в ее власти. Она обхватила меня, тело мое поднялось на пол-аршина от земли — и мы оба поплыли плавно и не слишком быстро над неподвижной мокрой травой¹.

Так начинаются еженощные полеты героя и бесплотного духа, который называет себя Эллис. Вместе они пролетают над островом Уайт, Римом, Лаго Мад-

1 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 194.

жоре, Парижем, Шварцвальдом, Волгой, Петербургом. Эллис обладает способностью перемещаться не только в пространстве, но и во времени, она показывает своему возлюбленному Юлию Цезаря в окружении легионеров и Степана Разина с шайкой бунтовщиков. Эти стремительные перемещения заменяют героям ночи любви. «Я думала, что тебе приятно будет, — отвечает Эллис на просьбу своего спутника поставить его на ноги, — у нас другого занятия нет»². Впрочем, иногда в моменты расставания загадочный призрак обретает черты живой и соблазнительной женщины:

— Утро! вот утро! — воскликнула над самым моим ухом Эллис... — Прощай! До завтра!

Я обернулся... Легко отделяясь от земли, она плыла мимо — и вдруг подняла обе руки над головою. Эта голова, и руки, и плечи мгновенно вспыхнули телесным, теплым цветом; в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы... Прелестная женщина внезапно возникла передо мною... Но, как бы падая в обморок, она тотчас опрокинулась назад и растаяла, как пар³.

При последнем прощании Эллис обретает отчетливо плотские черты: она страстно целует рассказчика «теплыми, влажными с кровавым запахом» губами, крепко обвивает его шею «мягкими руками», прижимается «горячей полной грудью»⁴ к его груди и исчезает навсегда.

Еще во время работы над «Призраками» Тургенев писал П.В. Анненкову об особом личном характере этого замысла: «Чувствую, что теперь в течение года могу писать только сказки. Я одну задумал и даже начал. Сказками я называю личные, как бы лирические штуки, вроде “Первой любви”»⁵. Явно автобиографический характер «Первой любви» подсказывал направление прочтения новой вещи и, получив в сентябре 1863 года завершённый текст повести, Анненков сразу же высказал автору свои догадки:

Не фантазией следовало бы назвать вашу статью, а «Элегией». Нет никакого сомнения, что в теперешнее время никто не даст себе труда уразуметь этого автобиографического очерка. Вряд ли даже найдет признание достойное и поэтическая его сторона, которая так меня «старого грешника» умилила в нем, а чтобы распознать тут историю художнической души с собственной своей творческой силой и не ждите⁶.

Тургенев буквально в тот же день отозвался письмом, в котором полностью подтвердил предположения своего первого читателя:

Что касается до фантазии, то я даже дрогнул, прочтя слово «автобиография», и невольно подумал, что когда у доброго легавого пса нос чуток, то ни один тетерев от него не укроется, в какую бы он ни забился чашу. Тетерев, разумеется, я. Мне приятно, что Вам эта вещь понравилась, а до остальных, т.е. до массы, мне дела мало⁷.

2 Там же. С. 195.

3 Там же. С. 200.

4 Там же. С. 218.

5 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 64. Письмо П.В. Анненкову около 7 (19) мая 1862 года.

6 Там же. С. 523—524.

7 Там же. С. 211. Письмо П.В. Анненкову около 7 (19) мая 1862 года.

Писатель был так откровенен только с Анненковым — в переписке с другими, менее близкими себе корреспондентами, он, наоборот, стремился затушевать биографический характер своей повести. Так, в письме Фету он назвал «Призраков» «замечательным произведением очепушившейся фантазии», которое «не имеет никакого человеческого смысла»⁸, а В.П. Боткина призвал не искать в повести «решительно никаких аллегорий» и охарактеризовал ее как «ряд каких-то душевных dissolving views — вызванных переходным и действительно тяжелым состоянием моего Я»⁹. При этом он долго и мучительно колебался, стоит ли публиковать «Призраков» вообще, и ни настойчивость Достоевского, ни крайняя нужда в деньгах не могли заставить его принять окончательное решение, которое он, как кажется, в конце концов передоверил Анненкову. «Журнал, где напечатана моя “фантазия”, наконец, разрешен... — сообщил он 28 января (9 февраля) 1864 года Полине Виардо, — Жребий брошен, если публика станет смеяться надо мной — что ж? — я легко утешусь. — Вы ее одобрили, остальное неважно»¹⁰.

Исследователи неоднократно обсуждали природу того автобиографического начала, о котором писали друг другу Анненков и Тургенев. Ряд авторов усматривал скрытый автобиографизм в детальном описании мест, где Тургеневу довелось побывать, другие — в тайном страхе смерти, в котором он боялся признаться читателю [Андреева 1904; Батюто 1990: 202—208; Ветринский 1920; Гутьяр 1907; Ипатова 2011; Пиксанов 1923]. Дж. Вудворд, чью посвященную «Призракам» статью мы цитировали выше, полагал, что автобиографичность «фантазии» состояла в том, что в ней отразился кризис поворота религиозного скептика Тургенева к иррационализму [Woodward 1972].

Иное истолкование переписки Тургенева и Анненкова предложили авторы комментариев к Полному собранию сочинений и писем Тургенева. По мнению комментировавшего письма Тургенева А.П. Могилянского, «в основу сюжета “Призраков” был положен сон, виденный Тургеневым и рассказанный им в письме к П. Виардо от 1 (13) августа 1849»¹¹. В этом письме Тургенев делился с певицей воспоминаниями о том, как ему приснилось, что он превратился в птицу. По предположению комментатора, Анненков мог знать этот рассказ, что дало ему основание говорить об автобиографичности «Призраков»¹².

Едва ли эти интерпретации можно признать убедительными. Тургенев действительно описывал в «Призраках» места, которые он видел, и свое душевное состояние, но в центре повести — рассказ о главном счастье и главной драме его жизни. По-видимому, ближе всех подошел к разгадке тургеневской фантазии В.Н. Топоров, отметивший, что

при всей осторожности и допущении иных возможных толкований этой истории, рассказанной в «Призраках» по горячим следам увиденного сна, можно полагать, что перед нами здесь едва ли не наиболее точное и полное описание ситуации Тургенева, одержимого любовью, цена которой — жизнь [Топоров 1998: 78].

8 Там же. С. 214. Письмо А.А. Фету 1 (13) октября 1863 года.

9 Там же. С. 232. Письмо В.П. Боткину 26 ноября (8 декабря) 1863 года.

10 Там же. С. 264, 379.

11 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 5. С. 524.

12 Там же. Ср.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 1. М.: Наука, 1982. С. 324—326, 434—436.

Топоров не вполне точен в изложении творческой истории «Призраков» — сон, в котором Тургенев превращался в птицу, приснился ему за шесть лет до появления первых набросков «фантазии» и почти за четырнадцать до ее завершения, — так что о «горячих следах» здесь говорить не приходится. И все же по тексту произведения разбросано немало деталей, позволяющих связать таинственную гостью, посещавшую рассказчика, с главной любовью писателя, великой оперной певицей Полиной Виардо.

Именно Тургенев воплотил романтический миф о поющей женщине глубже и радикальней, чем кто бы то ни было еще в русской, а возможно, и во всей европейской культуре. Двадцатипятилетним он не столько с первого взгляда, сколько с первого прослушивания сразу, безраздельно и навсегда отдался овладевшей им страсти. По единодушным отзывам современников, Полина Виардо была совсем не хороша собой, но, начиная петь, становилась ослепительной (см., например: [Крюков 1963: 23]). Тургенев отозвался на ее голос и следовал за ним всю свою жизнь.

Уже в первом коротком стихотворении, в котором, по мнению исследователей, отразилось вспыхнувшее в нем чувство, Тургенев обозначил сущность переживания, которое владело им до конца его дней:

К чему твержу я стих унылый,
Зачем, в полночной тишине,
Тот голос страстный, голос милый,
Летит и просится ко мне, —
Зачем? огонь немых страданий
В ее душе зажег не я...
В ее груди, в тоске рыданий
Тот стон звучал не для меня.
Так для чего же так безумно
Душа бежит к ее ногам,
Как волны моря мчатся шумно
К недостижимым берегам?¹³

В первой публикации стихотворение датировано декабрем 1843 года. Тургенев впервые услышал Виардо в конце октября, а познакомился с ней 1 ноября по русскому стилю. «Ваша жена, я не скажу величайшая — это, по моему мнению, *единственная* певица в дольнем мире», — написал он в том же году ее мужу Луи Виардо¹⁴. В выборе эпитета отразилось не только восхищение Тургенева талантом певицы, но и предчувствие грядущей судьбы. Исполненный безнадежного стремления отклик души на страстный призыв станет главным настроением сочинений и главным содержанием жизни Тургенева на долгие десятилетия, вплоть до написанного незадолго до смерти стихотворения в прозе «Стой», где секунда, когда певица завершает арию, уподоблена фаустовскому мгновению¹⁵.

13 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1978. С. 44. Ср.: [Waddington 1984: 42–46].

14 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 1. С. 455.

15 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 170, 514. Обзор сочинений Тургенева, связанных с Виардо, см.: [Waddington 1984: 42–46].

Пожалуй, именно в «Призраках» это переживание отразилось с предельной интенсивностью.

Детали отношений Тургенева и Виардо разбросаны по тексту повести. На пальце у Эллис герой замечает обручальное кольцо, заставляющее его предположить, что в предыдущей жизни она была замужем. Когда над Лаго Маджоре он слышит «сильные, чистые звуки молодого женского голоса» и хочет заговорить с прекрасной женщиной, поющей итальянскую арию, во «внезапно раскрывшихся глазах» Эллис загорается злоба, и призрак уносит его прочь. Известно, что Виардо, обычно не ревновавшая Тургенева, категорически не допускала, чтобы он восхищался другими певицами [Гозенпуд 1994: 26—32]. Характерным для романов *au clé* образом на периферии «Призраков» возникает намек на прототип главного персонажа, затрудняющий аллегорическое прочтение. «Вдруг мне пришло на ум велеть ей перенестись со мною в Париж. Мне стало досадно... мне захотелось отомстить ей, — реагирует повествователь на категорический отказ Эллис вновь отнести его на Лаго Маджоре. — Вот уж где придется тебе ревновать»¹⁶.

Но самая главная автобиографическая параллель — это мистическая власть, которую призрак обретает над рассказчиком, беспрекословно готовым отдаться на ее волю и повсюду следовать за ней, его зависимость от этих головокружительных и пугающих полетов. Когда Эллис окончательно покидает героя, он чувствует неминуемое приближение смерти.

Тургенев часто признавался в том, что в его отношении к возлюбленной присутствует какая-то завороченность. Как вспоминал Фет, Тургенев сказал ему, что «подчинен воле этой женщины», которая «давно заслонила» от него все остальное¹⁷. Я.П. Полонский, общавшийся с Тургеневым в последние годы его жизни, вспоминал в письме И.Д. Гальперину-Каминскому:

Иван С-ч был навсегда загнипнотизирован, т.е. воля его была покорена высшей воле, одолеть которую он был не в силах. Иначе сами посудите, разве не странно быть довольным и счастливым, когда он проводит время у себя в деревне, и говорить не без опасливого сожаления: «А что, если м-м Виардо напишет мне “Приезжай” — я должен буду уехать, я не могу не уехать»¹⁸.

По словам философа Федора Степуна, «чувство, которое приковывало Тургенева к Виардо, было не подлинной любовью, а лишь одержимостью»¹⁹. Эта формулировка, конечно, излишне категорична, ибо основывается на нормативных представлениях о сущности подлинной любви. Сам Тургенев называл Виардо «единственной женщиной, которую он любил и любить будет»²⁰, а Толстой, проведя некоторое время с Тургеневым в Париже, написал, что «никогда не думал, что он способен так сильно любить» (LX, 175)²¹. И все же Тургенев

16 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 7. С. 210.

17 *Фет А.А.* Мои воспоминания. Ч. 1. М.: Тип. Мамонтова и К^о, 1890. С. 159.

18 Тургенев и Савина. Пг.: Изд-во гос. театров, 1918. С. 102—103. Ср.: [Гревс 1927: 127—150].

19 *Степун Ф.А.* Борису Константиновичу Зайцеву к его восьмидесятилетию // Зайцев Б.К. Собрание сочинений. Жизнь Тургенева. М.: Русская книга, 1999. С. 13.

20 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 3. М.: Наука, 1987. С. 103. Письмо П.В. Анненкову 16 марта 1857 года.

21 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.

сам ощущал, что в его отношении к Виардо есть особая магическая сторона, неотделимая от эротики и смерти, как он их понимал. Именно она и отразилась в «Призраках», задуманных, когда в его отношениях с певицей наметился глубокий кризис, и завершенных в пору, когда все его попытки вырваться из заколдованного круга окончились неудачей и он окончательно смирился с перспективой «цыганской жизни»²² в чужой семье.

Разумеется, таинственная Эллис, с первого своего появления в жизни героя приобретающая непостижимую власть над его душой, — это не сама Полина Виардо, земная женщина и знаменитая певица с непростым характером и драматической биографией. Однако голос и божественное пение Виардо заставляют автора преодолевать пределы собственной личности и судьбы, дают ему власть над пространством и временем, позволяют видеть и постигать мир с головокружительной высоты, испытывать блаженство полета и ужас падения в бездну. Чувство рассказчика к Эллис трудно даже назвать любовью, невзирая на его отчетливую и ощутимую эротическую составляющую, скорее это мучительное и ликующее ощущение абсолютной полноты существования, без которой жизнь лишается смысла и оправдания²³.

2

В отличие от «Призраков», исследователи которых почти не обращали внимания на «вокальную» составляющую текста, роль женского пения в «Обломове» Гончарова, где поворотную роль в отношениях героев играет исполнение Ольгой Ильинской арии «Casta Diva» из «Нормы» Беллини, тщательно и всесторонне изучена. В последние десятилетия появились две ценные статьи Н.В. Калининой, содержащие практически исчерпывающую историографию вопроса, полное описание релевантного материала и в целом убедительную интерпретацию [Калинина 2004; 2011]. Не возвращаясь к работе, уже проделанной исследовательницей, мы ограничимся лишь некоторыми дополнениями к ее выводам.

«Casta Diva» — одна из самых популярных арий в мировом оперном репертуаре — исключительно трудна для исполнительницы как в техническом, так и в эмоциональном отношении. Верховная жрица поет о мире перед могучими воинами, ожидающими от нее призыва к восстанию. Она обращает свою молитву к священной луне, зная, что сама нарушила обет непорочности, полюбив римского легионера, и что за это преступление, по законам своего

22 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 2. М.: Наука, 1986. С. 64—65. Письмо Е.Е. Ламберт 10 июня 1856 года.

23 «“Призраки” похожи на музыку. А кстати, как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную?», — написал Тургеневу Достоевский (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 2. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. С. 61). Обстоятельства личной жизни Тургенева были хорошо известны в литературных кругах, и все же невозможно сказать, в какой мере Достоевский намекал на автобиографический контекст «фантазии». В своей книге «Тургенев и музыка» А.А. Гозенпуд вынес эти слова в эпиграф к главе о «Призраках», которые он разобрал как музыкальное произведение. Другую главу Гозенпуд посвятил отношениям Тургенева и Виардо, но никаких параллелей между содержанием этих двух глав своей монографии исследователь не проводит [Гозенпуд 1994: 108—115].

племени, подлежит смерти. Греховными устами она просит «чистую богиню» о возвращении бросившего ее возлюбленного. Исполнение партии Нормы, повелительницы, преступницы и жертвы, и прежде всего арии «Casta Diva», было высшим знаком профессионального мастерства. В репертуаре Полины Виардо это была одна из коронных партий. Для обычной дворянской барышни вроде Ольги Ильинской, за плечами которой не было ни соответствующей школы, ни жизненного опыта, виртуозность и глубина, требующиеся для исполнения арии, были, конечно, немыслимы — не случайно Обломов поначалу отказывается слушать ее пение, опасаясь, что Ольга «дурно поет» и ему придется делать ей дежурные комплименты.

Декорация, в которой Ольга в первый раз поет перед Обломовым, идеально подходит для любительского исполнения шедевра Беллини:

Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флеровое покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства. <...>

От слов, от звуков, от этого чистого, сильного девического голоса билось сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами. В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни...

Обломов вспыхивал, изнемогал, с трудом сдерживал слезы, и еще труднее было душить ему радостный, готовый вырваться из души крик. Давно не чувствовал он такой бодрости, такой силы, которая, казалось, вся поднялась со дна души, готовая на подвиг. <...>

В заключение она запела *Casta diva*: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, — все это уничтожило Обломова: он изнемог²⁴.

При следующей встрече Ольга снова поет, уже специально для Обломова. На этот раз Гончаров ничего не говорит о ее репертуаре, но пение, в котором звучат «надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастья», вызывает у Обломова невольное признание в любви. Его глаза полны слез, и он устремляет на Ольгу «неподвижный, почти безумный» взгляд, которым «глядит не Обломов, но страсть»²⁵.

Мы видим здесь ту же, уже знакомую нам, констелляцию мотивов и переживаний. Поющая женщина выводит героя за пределы собственной личности, позволяет почувствовать небывалую полноту жизни и возможность счастья. Ценой этого восторга неминуемо оказывается абсолютное и добровольное подчинение власти чарующего голоса. Закончив пение, Ольга «внутренне скромно торжествовала, любуясь этим выражением своей силы»²⁶. Эта победа заставляет ее поверить в то, что она способна полностью изменить Обломова, сделать его другим человеком:

Она мигом взвесила свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем. Она разнообразно торжествовала свое первенство в этом поединке. В этой коме-

24 Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. С. 196.

25 Там же.

26 Там же. С. 202.

дии или трагедии, смотря по обстоятельствам, оба действующие лица являются почти всегда с одинаковым характером: мучителя или мучительницы и жертвы. Ольга, как всякая женщина в первенствующей роли, то есть в роли мучительницы, конечно, менее других и бессознательно, но не могла отказать себе в удовольствии немного поиграть им по-кошачьи²⁷.

Конечно, определяющую роль в возникающих отношениях играет тема эротического соблазна и греха, вполне соответствующая содержанию арии Беллини. Чистейший Обломов донимает возлюбленную расспросами, способна ли она к падению, а сама Ольга испытывает во время одного из свиданий «любовный лунатизм», о котором потом не решается рассказать Штольцу²⁸.

В отличие от Тургенева и Толстого, Гончаров не был фанатическим меломаном. Его музыкальные пристрастия не выходили за рамки культурных интересов образованного столичного жителя середины XIX века. Однако нечастые любовные увлечения автора «Обломова» неизменно сопровождались характерным музыкальным аккомпанементом. Его платоническое чувство к Екатерине Майковой возникло в литературном салоне семьи Майковых под постоянное пение юной хозяйки салона [Чемена 1966: 40—41]. Неразделенная любовь писателя к Елизавете Толстой протекала на фоне совместных посещений Итальянской оперы — Гончаров особо выделял «Лючию ди Ламмермур» Доницетти с ее трагической любовью и кровавой развязкой.

Письма Гончарова Елизавете Толстой были опубликованы П.Н. Сакулиным в 1913 году. В предисловии к публикации Сакулин утверждал, что именно Толстая была прототипом Ольги Ильинской в «Обломове» [Сакулин 1913]. Очень вероятно, что эта публикация могла попасть на глаза Екатерине Майковой, которая давно привыкла считать себя единственной кандидаткой на эту роль. В последние годы жизни Майкова делилась воспоминаниями с В.И. Дмитриевой, которая со слов подруги написала, что Гончаров «каждый раз, бывая у Майковых, непременно усаживал Екатерину Павловну за фортепиано и просил спеть популярную тогда арию из оперы “Норма” “Casta Diva”. <...> Очевидно, с этой арией у Гончарова были связаны глубокие личные переживания»²⁹. Поскольку в опубликованных Сакулиным документах ничего не говорилось о том, что Елизавета Толстая любила и умела петь, Майкова упоминанием арии Беллини вновь возвращала себя в контекст гончаровского романа, настаивая на том, что «глубокие личные переживания» у писателя вызывала именно она, а не ее незваная соперница.

Анализируя место пения в романтической эстетике, Н.В. Калинина замечает, что

по мере распространения музыкальной доктрины романтизма проявилась тенденция к стандартизации и снижению поэтических представлений об эротической природе музыкального переживания. Очевидным это стало к концу 1850-х годов, когда в книге Ж. Мишле «Женщина» (1859) была высказана в виде категоричес-

27 Там же. С. 232.

28 Джон Гивенс прямо и вполне убедительно называет пережитые Ольгой ощущения оргазмом и ссылается на аналогичную трактовку соответствующего эпизода в фильме Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова» [Givens 1998].

29 «Так было. Путь моей жизни» В.И. Дмитриевой цит. по: [Чемена 1966: 40]. Как показала Наталья Володина, рассказы Е.П. Майковой абсолютно достоверны и содержат множество фантастических подробностей (см.: [Володина 2019]).

кого императива анекдотическая мысль о недопустимости музицирования для девушки дуэтом с кем-либо, кроме будущего мужа [Калинина 2004: 13]³⁰.

Эта мысль действительно может показаться анекдотической с точки зрения здравого смысла и сексуальной морали не только начала XXI-го, но и середины XIX века. Однако, исходя из логики романтической мифологии, которую воссоздает Мишле, такой вывод выглядит совершенно естественным. Подлинная любовь приходит к человеку лишь один раз в жизни, и именно музыка, и в особенности вокальное искусство, способна ее полностью выразить. Прекрасный голос — это и обещание небесного блаженства, и демонический соблазн эротической страсти, и власть, сопряженная с насилием и чреватая гибелью.

«Прозвучавшая в исполнении Ольги ария *Casta diva* помогла “родственным душам” — ей и Илье Ильичу — сразу узнать друг друга» [Отрадин 1994: 118], — пишет М.В. Отрадин. Представляется, что дело обстоит строго наоборот. Отрывая героев от реальности, в которой они живут, ария соблазняет их, заставляя слиться в едином переживании и поверить, что они наконец отыскали друг друга в этом мире. Между тем чаемое родство душ оказывается мнимым — слишком несовместимыми с самого начала были представления Обломова и Ольги о счастье и надежды, которые они возлагали на свою любовь.

«Ольга Сергеевна... споет *Casta diva*, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает!» — говорит Обломов женившемуся на Ольге Штольцу³¹. Поддавшись обаянию пения Ольги Ильинской, он все же потом мучительно возвращается к своему природному естеству, спасая и себя, и любимую женщину от страшной и неминуемой расплаты за роковую ошибку.

Робкий Обломов с его «голубиным сердцем», в отличие от рассказчика и автора «Призраков», рыбака «Лорелей», путника «Тамары» и даже князя Андрея Болконского, оказывается способен на бунт против железной логики мифа. Можно сказать, что ему, подобно Одиссею, удается привязать себя к мачте, чтобы не поддаться чарам прекрасного голоса.

Как известно, Толстой сначала высоко оценил «Обломова», но потом его оценка радикально изменилась. «Читали Облом[ова]. Хорош идеал его», — написал он в дневнике 9 октября 1889 года. Если чтение романа началось с первой части, то почти наверняка речь здесь идет о «Сне Обломова». На следующий день чтение продолжилось, но и вторая часть произвела на Толстого не более благоприятное впечатление: «После обеда... опять Обломова. История любви и описание прелестей Ольги невозможно пошло» (L, 155). Автора дневника не устраивали ни примордиальный рай Обломовки, в который Илья Ильич потом возвращается в доме Агафьи Матвеевны Пшеницыной, ни возвышенные устремления Ольги к ее божественным пением.

30 Исследовательница цитирует слова французского философа: «Истинная слава, душа новейшего мира есть музыка. Я называю ее искусством слития сердец, искусством до того полно сочетаться, что ты совершенно проникаешь в любимую женщину и овладеваешь ею. <...> Дуэт — это супружество. Тут, на минуту отдают сердце вполне, отдаются более, чем желают. Что же сказать о той, которая каждый вечер поет, с кем ни случится, эти вдохновенные, патетические мелодии, в которых два существа сливаются в одно, как и в поцелуе страсти? Что же останется любовнику, мужу, которые придут потом?» (Мишле Ж. Женщина. Одесса: Изд. книгопродавца А.И. Великанова, 1863. С. 269).

31 Гончаров И.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. С. 436.

В той же записи от 10 октября Толстой упомянул о своем новом сочинении, которое «пересматривал и поправлял всё сначала» (L, 155). Речь здесь идет о «Крейцеровой сонате». Буквально в те же дни, когда он читал о том, как Ольга пробудила в Обломове любовь своим исполнением арии Беллини, Толстой сам напряженно размышлял о воздействии, которое может оказать на человеческую душу гениальная музыка.

3

Музыкальная тема появилась в «Крейцеровой сонате» не сразу. В первом варианте, который назывался «Как муж жену убил», любовником неверной жены был художник. Во второй, недописанной редакции Толстой меняет его на музыканта, и здесь уже упоминается сочинение Бетховена, которое он исполняет вместе с женой героя. Однако описание их дуэта носит еще достаточно общий характер и отделено от кульминационных событий значительным промежутком времени. Только в сентябре-октябре 1889 года Толстой нащупывает окончательную композицию повести и тогда же на отдельном листочке вписывает знаменитые слова Позднышева о музыке и его впечатлениях от «Крейцеровой сонаты». Именно с появлением этого эпизода в повесть о ревности, семье и преступлении входит тема искусства и его места в жизни человека, которая сразу становится смысловым фокусом всего повествования:

— Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! — вскрикнул он. — У!... Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим ни принижаящим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу (XXVII, 61).

Переживания Позднышева оказываются в высшей степени сходны с теми, которые испытывал Николай Ростов, когда Наташа исполняла арию Пачини. Музыка заставляет обоих персонажей подняться над собой, приобщая их к высшему единству, находящемуся за пределами их сознания³². И ощущение это оказывается одновременно пугающим и счастливым:

На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто

32 По наблюдению И. Мардова, Толстой описывает состояние Позднышева «буквально теми же словами, какими он описывал состояние князя Андрея на поле Аустерлица и после Бородинского сражения, какими он вообще часто описывал действие открытия, пробоя духа в душу» [Мардов 2000: 162]. Эта параллель также выглядит вполне оправданной — все переживания эпифаний у толстовских героев имеют много общего между собой.

говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Всё те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете (XXVII, 62).

Первоначально этот фрагмент завершался двумя предложениями, окончательно ставящими здесь точки над «i»: «Меня вынесла эта музыка в какой-то такой мир, в котором ревность уже не имела места. Ревность и чувство это, вызывавшее ее, казались такими пустяками, о которых не стоило думать» (XXVII, 332). Затем Толстой снял это разъяснение, вероятно, из-за его тавтологичности, но сущность переживания Позднышева осталась неизменной, несмотря на это сокращение.

Освобождение героя оказывается иллюзорным, как и острый прилив счастья, позволивший Николаю Ростову на мгновение подняться над карточным проигрышем. Однако если у Николая мысль о том, что можно «зарезать, украсть и быть счастливым», исчезает вместе с эмоциональным подъемом, то изъеденный ревностью и ненавистью к жене Позднышев быстро приходит к выводу, что освободиться от невыносимых страданий он может только совершив преступление. Его ревность неминуемо возвращается с новой силой, но теперь она овладевает человеком, уже испытывавшим чувство собственного всемогущества — путь к убийству для него открыт.

В отличие от «Войны и мира», в «Крейцеровой сонате» Толстой описывает воздействие на человеческую душу не оперной арии, но сонаты для скрипки и фортепиано, однако тема эротического соблазна отчетливо присутствует и здесь: дуэт, который играют жена Позднышева и Трухачевский, описан как своего рода эквивалент или субститут физической любви:

Жену же я никогда не видал такую, какую она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили. Я всё это видел, но не приписывал этому никакого другого значения, кроме того, что она испытывала то же, что и я, что и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства (XXVII, 62).

Поначалу смысл увиденного скрыт от Позднышева, поскольку он охвачен переживанием музыки, объединяющим его с обоими исполнителями, но потом, вспоминая о том, как его жена «слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с раскрасневшегося лица» (XXVII, 64), он окончательно убеждается в справедливости своих подозрений.

Во всех ранних редакциях «Крейцеровой сонаты» Толстой пишет об измене жены героя как о несомненном факте, и только в окончательной редакции, введя в текст подобное описание совместного исполнения сонаты Бетховена, он отказывается от этого решения, оставляя читателей в неизвестности, произошло ли прелюбодеяние на самом деле или оно было только плодом помутившегося воображения ревнивого мужа. Оба эти изменения, конечно, взаимосвязаны. Позднышев знал, что его жена была соединена со скрипачом «связью музыки, самой утонченной похоти чувств» (XXVII, 64), и наблюдал за ней во время исполнения сонаты Бетховена. На фоне того, что он увидел и услышал, вопрос о физической неверности оказывался, в сущности, малозначимым (ср.: [Møller 1988: 16—19]). Толстой был знаком с трактатом Мишле «О женщине» (LXI, 233; ср.: [Шкловский 1981: 192]). Мысль о том, что

женщина не должна музицировать с чужим мужчиной, явно не казалась ему анекдотической.

24 июля 1889 года Толстой записал в дневнике:

Думал: 1) Я пишу Кр[ейцерову] Сон[ату] и даже «Об иск[усстве]», и то и другое отрицательное, злое, а хочется писать доброе, а 2-е то, что в древности у греков был один идеал красоты. Христианство же, выставив идеал добра, устранило, сдвинуло этот идеал и сделало из него условие добра. Истина? Я чувствую, что [в] сопоставлении, замене одного из этих идеалов другим вся история эстетики, но как это? не могу обдумать (L, 111).

Толстой ощущал связь между двумя замыслами, над которыми он работал параллельно. Свою статью «Об искусстве» он называл «отрицательной» и «злой», потому что она — так же, как и «Крейцера соната», — была направлена против культурных ценностей образованного общества. В повести в фокусе его внимания был культ романтической любви, представлявший собой, с его точки зрения, поэтизацию похоти, а в статье он критиковал непомерное место, которое занимает в жизни привилегированных сословий искусство, проникнутое тем же культом³³.

Толстой «чувствовал», что важную, если не решающую, роль в мирозерцании, которое он стремился опровергнуть, занимает «идеал красоты», но не мог до конца определить эту роль. «Крейцера соната» была закончена в 1889 году, между тем вполне сформулировать свою эстетическую философию ему удалось только восемью годами позже в трактате «Что такое искусство?». Три раздела трактата, занимающие примерно пятую часть его общего объема, были посвящены опровержению распространенных представлений, связывавших искусство с красотой.

Как полагал Толстой, в греческом искусстве идеал телесной красоты был оправдан, поскольку был укоренен в религиозных представлениях тех времен, однако в христианскую эпоху на смену ему приходит идеал добра. Между тем в Новое время, утрачивая христианское понимание мира, высшие слои общества не просто возвращаются к язычеству, но и пытаются придать этому возвращению духовное содержание, искусственно связывая красоту с добром и истиной и наделяя ее квазирелигиозным смыслом. По мысли Толстого, современные люди «стремятся заменить отсутствие веры» «возвращением к греческому поклонению красоте, признанием законности эгоизма и возведением его в религиозное учение» (XXX, 176). Тем самым художники приобретают своего рода жреческий статус — согласно расхожим представлениям, они призваны служить красоте и нести ее людям, включая тех, кто пока еще не дорос до понимания их высоких творений.

Этим идеям Толстой противопоставляет иное понимание сущности искусства, которую он искал не в содержании художественного произведения, как это было принято в традиционной эстетике, но в воздействии, которое оно оказывает. Искусство, с его точки зрения, это средство общения людей между собой, позволяющее авторам и аудитории объединиться в едином переживании.

33 По мнению Хенри Пикфорда, «в “Крейцеровой сонате” Толстой литературными средствами решал проблему, которая встала перед ним по мере разработки его эстетической философии в “Что такое искусство?”» [Pickford 2016: 87]. Ход работы Толстого над обоими произведениями прослежен в: [Опульская 1979: 117–196].

Соответственно, значение и достоинство искусства в значительной степени определяется мерой его доступности самой широкой аудитории. Каста посвященных ценителей начисто лишается своего ореола избранничества [Šilbajoris 1991: 97–133].

Не исключено, что напряженная работа Толстого над трактатом в 1897 году была отчасти связана с личными переживаниями, во многом вернувшими его к художественной проблематике «Крейцеровой сонаты». В одном из фрагментов, написанном, как явствует из текста, по горячим следам житейских впечатлений, Толстой прямо ссылается на свой непосредственный опыт:

На днях я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услышал громкое пение большого хора баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством, и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение. В этот же вечер заехавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских, вещей, сыграл нам opus 101 сонату Бетховена. <...>

По окончании исполнения присутствующие, хотя и видно было, что всем сделалось скучно, как и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведение Бетховена, не забыв помянуть о том, что вот прежде не понимали этого последнего периода, а он-то самый лучший. Когда же я позволил себе сравнить впечатление, произведенное на меня пением баб, впечатление, испытанное и всеми слышавшими это пение, с этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужным отвечать на такие странные речи. А между тем песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-ая же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая (XXX, 144–145).

Дата, обстоятельства и действующие лица этого эпизода хорошо известны. Мария Львовна Толстая и Николай Леонидович Оболенский венчались 2 июня 1897 года в Москве, и на следующий день, 3 июня, приехали в Ясную Поляну в одном поезде с пианистом и композитором Сергеем Ивановичем Танеевым, который в это время был предметом безнадежной влюбленности Софьи Андреевны Толстой и мучительной ревности ее мужа. Именно с предстоящим приездом Танеева было связано «подавленное состояние духа» Толстого. 4 июня между супругами состоялось тяжелое и ни к чему не приведшее объяснение по этому поводу, а месяцем позже Толстой принял давно вынашиваемое, но оставшееся неисполненным решение уйти из семьи. Позднее он даже задумывался о самоубийстве.

Увлечение Софьи Андреевны Танеевым в полной мере определялось ее музыкальными впечатлениями. Еще весной 1895 года, вскоре после смерти младшего сына Ивана, она делилась с сестрой переживаниями, которые вызвала в ней его игра:

Вчера пришел Танеев (лучший пианист России), провел с нами вечер и играл удивительно. И Баха, и Шопена, и Бетховена. Я почти все время плакала, но рада была музыке хорошей. Ах, Таня, если б ты могла понять, да не дай тебе Бог, какие страдания я переживаю. Я ищу утешения в том, что ими я перехожу в вечность,

что страдания эти нужны для очищения моей души, которая должна соединиться с Богом и Ваничкой, который весь был любовь и радость³⁴.

По приглашению Толстого, который хотел помочь жене справиться с горем, Танеев летом 1895 и 1896 годов жил в Ясной Поляне и часто исполнял для Толстых их любимые произведения. Очень быстро все члены семьи обратили внимание на то, что любовь Софьи Андреевны к музыке распространилась и на музыканта. Она и сама отдавала себе полный отчет в характере своих чувств (см.: [Гусев 1939: 676—677]), хотя неизменно подчеркивала в дневниках и разговорах, что ее «любовь» носит идеальный характер и протекает в сферах духа, недоступных земным желаниям и побуждениям.

Скорее всего, Танеев не догадывался о том, что стал причиной раздора в семье Толстых. Как указано в дневнике Софьи Андреевны, 4 июня он играл «свои романсы» и две «Песни без слов» Мендельсона, которые «перевернули» ей «всю душу»³⁵. Исполнение 101-го опуса (28-й сонаты) Бетховена в дневнике не зафиксировано, но в постоянном репертуаре Танеева эта вещь была и играть ее для Толстых ему приходилось.

Толстой тоже не подозревал жену в адюльтере, невозможном хотя бы в силу сексуальной ориентации Танеева, но переживания и поведение пятидесятилетней матери и бабушки, охваченной девичьей влюбленностью, выглядели в его глазах «унизительным сумасшествием» (ЛП, 132). Невыносимой для него была та власть, которую посторонний человек благодаря своему искусству приобрел над душой его жены. Работа над трактатом «Что такое искусство?» была для него способом уяснить природу этой власти и своего рода поединком за Софью Андреевну.

Танеев присутствовал в размышлениях Толстого об искусстве в качестве своего рода антагониста еще задолго до начала всех этих событий. Еще в апреле 1889 года в ходе напряженной работы над «Крейцеровой сонатой» Толстой прочитал ему наброски своей статьи «Об искусстве» и записал свои впечатления:

Он совершенно невежественный человек, усвоивший бывшее новым 30 л[ет] тому назад эстетическое воззрение и воображающий, что он находится в обладании последнего слова человеческой мудрости. Например: чувственность — это хорошо. Христианство — это католические догмы и обряды и потому глупость. Греческое миросозерцание — это высшее и т.п. (L, 69).

В месяцы, когда Танеев жил в Ясной Поляне, Толстой часто делился с ним своими взглядами на искусство, спрашивал, «можно ли считать нормальным, что произведения искусства доступны только малому количеству богатых людей, что для их понимания требуется особая подготовка», замечал, что «восхищение красотой есть видоизменение полового чувства», а «после истин, сказанных Христом, нельзя уже заниматься красивыми предметами»³⁶ и пр. Неясно, рассчитывал ли он убедить собеседника. Ясно, по крайней мере, что он хотел перетянуть на свою сторону жену, которая регулярно переписывала

34 Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого. Ф. 25. № 3478. Л. 2 об.

35 Толстая С.А. Дневники: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Художественная литература, 1978. С. 240—241.

36 Танеев С.И. Дневники: В 3 кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1981. С. 114, 157. Записи от 9 (21) июля 1895 года, 2 (14) июня 1896 года.

черновики «Что такое искусство?» (XXX, 528—532). Добиться этого результата Толстому тоже не удалось. 15 июня 1897 года, меньше, чем через две недели после того, как Танеев исполнял в Ясной Поляне Бетховена и Мендельсона, Софья Андреевна призналась в дневнике, что не согласна

с мыслью в новой статье об искусстве о том, что степень значения произведения искусства зависит от степени его заразительности. Вопрос заразительности кого? уже уничтожает все. Мужика заражает гармоника и песнь, меня соната Бетховена или «Песнь без слов» Мендельсона, Страхова — «Руслан и Людмила», m-me Гельбиг — Вагнер, башкирца — его дудка³⁷.

Суть этого высказывания, конечно, не в повторении сакраментальной истины «о вкусах не спорят», но в утверждении иерархии, основанной на мере посвященности. Если понимание искусства не прирождено человеку, как утверждал Толстой, то большую ценность приобретают мнения тех, кто в максимальной степени погружен в таинства художественного. Софья Андреевна исходила из столь же абсолютистских представлений об искусстве, что ее муж, но была убеждена, что ее утонченное понимание музыки, воспитанное на репертуаре Танеева, выше не только примитивных вкусов мужика с гармоникой и башкирца с дудкой, но и пристрастий образованных дилетантов, вроде Н.Н. Страхова и Н.Д. Гельбиг (урожденной Шаховской), предпочитавших оперы на сказочные сюжеты.

Примерно в эти же годы сама С.А. Толстая пытается осмыслить опыт своего увлечения Танеевым в художественном произведении. Она пишет повесть «Песня без слов» (публикаторы датируют время ее создания 1895—1900 годами, в дневнике Софья Андреевна упоминает о работе над повестью 4 июля 1898 года³⁸), посвященную трагической и безответной любви замужней женщины к великому музыканту. Софья Андреевна ненавидела «Крейцерову сонату» и не соглашалась с «Что такое искусство?», но ее понимание природы и характера воздействия искусства на личность оказывается во многих отношениях близким к тому, которое развивал ее муж.

Саша, героиня повести, впадает в отчаяние после смерти матери. Из этого состояния ее выводит Иван Ильич, поселившийся поблизости композитор, пианист и дирижер. Каждый новый этап в развитии чувств, овладевающих героиней, оказывается связан с классическим произведением, которое она слышит в его исполнении. Первоначально Саша случайно подслушивает, как он репетирует «Песню без слов» Мендельсона в соль мажор (№ 25), которая «в одно и то же время рассказывала Саше о ее горе и обещала ей и счастье, и жизнь и новую любовь»³⁹. Затем Иван Ильич уже специально для Саши играет ор. 31 Бетховена (17-ю сонату № 2, более известную как «Буря»), и обещание новой любви для нее сбывается:

— Что это? — вдруг спросила себя Саша, вся вспыхнув, точно горячим жаром обдало ее всю. — Да, знаю. Но как он играет эту сонату! Все, все по-новому. Как хорошо, нет, не хорошо, а удивительно. Милый, милый!..

37 Толстая С.А. Дневники: В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1978. С. 249.

38 Там же. С. 396.

39 Tolstaya S.A. Literary works / Ed. by A. Donskov. Ottawa: Slavic research group; Moscow: State L.N. Tolstoy museum, 2011. P. 269.

Саша сходила с ума от волнения, внутренняя мелкая дрожь трясла ее тело от восторга. Этот первый *Largo, pianissimo*, а потом *Allegro* выразительный. И Бетховен, где как послушал эти чувства в сердце Саши. Он всё понял, а исполнитель понял Бетховена, а я их обоих понимаю, чувствую и люблю. <...> Саша посмотрела на лицо Ивана Ильича, на его разбегающиеся серьезные глаза, на его напряженное выражение, на красивые руки. Но вдруг все стало исчезать.

«Боже мой! Куда?» — промелькнул в душе Саши вопрос, как будто кто-то вовлек ее слепую, слабую в неведомый мир...⁴⁰

В полном соответствии с моделью художественного восприятия, разработанной Толстым, музыка объединяет единым чувством автора, исполнителя и слушателя, позволяя им понять переживания других людей и проникнуться ими. Вместе с тем впечатления Саши от «Бури» близки к тем, которые испытывал Позднышев, слушая не менее прославленную сонату того же автора, музыка против воли захватывает слушателя, выводя его за пределы собственной личности и выталкивая в неведомый и пугающий мир.

Несмотря на очевидную эротизированность этого эпизода, чувство Саши к музыканту остается чистым, еще какое-то время она оказывается способна отделять человека от его дара, замечать его недостатки и смешные стороны. Однако ее состояние еще раз меняется после того, как Иван Ильич играет ей и ее домашним «Героический полонез» Шопена:

...настоящей слушательницей была одна Саша: она вся открылась душой для восприятия художественного впечатления. Она ловила и поглощала все, что давали ей совокупно два гения: автор и исполнитель, но такого блаженства она еще никогда в жизни не испытывала.

Но в этом восприятии блаженства было даже что-то преступное. <...> В эту минуту Иван Ильич овладел ею всецело, это обладание ее душой было сильнее, значительнее всякого обладания телом. И Саше стало страшно, она смотрела на Ивана Ильича покорно, страстно, и он, кончив полонез и взглянув на Сашу, понял свое торжество и свою силу над покоренной им молодой женщиной⁴¹.

Именно о такой власти музыки над человеком писал Толстой и именно из-за нее он так мучительно и глубоко ревновал жену к Танееву. Подобного рода воздействие он понимал как своего рода эстетическое насилие.

Погрузившись в мир музыкальных впечатлений, Саша пытается сама играть полюбившиеся ей вещи, и, разумеется, ее особое внимание привлекает музыка, написанная Иваном Ильичом, которая, по словам героини и стоящей за ней Софьи Андреевны, представляла собой «удивительное сочетание языческой красоты с духовным созерцанием Божества»: «в каком-то воздушном мире, переходя в *piano*, звуки исчезали в нежнейшем *pianissimo*, точно чья-то душа уносилась в вечность и затихала в небытии»⁴². Одна из глав повести Софьи Андреевны, посвященная Ивану Ильичу, называется «Жрец искусства». Именно придание языческой красоте религиозного значения вызывало особенно резкое неприятие Толстого. Он полагал, что основное содержание современного искусства состояло в поэтизации «половой любви» и «тоски жиз-

40 Ibid. P. 273.

41 Ibid. P. 279.

42 Ibid. P. 292.

ни» — двух чувств, которые он считал дурными и уводящими человека от его земного предназначения. Парадоксальным образом дальнейшее развитие сюжета повести его жены, которая сознательно пыталась с ним спорить, только подтверждает этот анализ.

Покоренная искусством Ивана Ильича, Саша долго пытается бороться со своим чувством, однако еще одно исполнение «Песни без слов» показывает ей безнадежность этих усилий:

...те звуки, которые впервые давали ей успокоение и радость, теперь вызывали испуг и больное, мучительное волнение. Они притягивали ее всю к тому, кто посредством их овладел ею, искусство вышло из области отвлеченной и перешло в чувство земное. Оно утратило чистоту и девственность⁴³.

Это открытие окончательно губит героиню. Теперь на ее долю остаются только муки неразделенной и вполне плотской любви, ревности и отчаяния. В конце концов, услышав из окна дома Ивана Ильича знаменитый ноктюрн Шопена (оп. 15, № 2), она сходит с ума. Весь мир кажется ей невыносимо грязным и оскорбляющим ее жажду чистоты. Саша заканчивает свои дни в психиатрической лечебнице. Гениальная музыка разрушила ее жизнь и убила ее.

4

3 января 1898 года критику Владимиру Стасову удалось познакомить Толстого с Н.А. Римским-Корсаковым. Стасов, всегда полагавший, что именно творчество великого художника является идеальным воплощением сокровищницы народного духа, видел в современном ему русском искусстве только двух возможных претендентов на роль национального гения. Их встреча должна была, с его точки зрения, стать великим событием. Вечер, однако, прошел очень неудачно.

Композитор с женой приехали к Толстым в Хамовники на следующий день после третьего представления его оперы «Садко», имевшего оглушительный успех. Приехавшему из Петербурга Римскому-Корсакову вручили двойной венок — лавровый, в который был вдет серебряный с выгравированной надписью «вдохновенному самобытному русскому композитору»⁴⁴. Софья Андреевна, которая была на спектакле, оставила в дневнике в целом положительный, но далеко не восторженный отзыв: «Красивая, занимательная опера, музыка местами хорошая, талантливая. Автора безумно вызывали, овации были большие»⁴⁵. Опера на сюжет древнерусской былины не могла вполне отвечать ее новым музыкальным вкусам. Дома, впрочем, ее ждало другое, не менее «занимательное» зрелище:

Были разговоры об искусстве очень горячие и громкие. Стасов молчал, Л.Н. кричал, а Римский-Корсаков горячился, отстаивая красоту в искусстве и развитие для понимания его. Все это написано в его статье. Мы никто не соглашались с Л.Н. в том, что он отрицал и красоту, и известное развитие для понимания искусства.

43 Ibid. P. 296.

44 *Ястребцев В.В.* Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове: В 2 т. Т. 2. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 6.

45 *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. Т. 1. С. 337.

Корсаковы несколько раз поминали С<ергея> И<вановича> и с таким же уважением и любовью, как и все к нему относятся, кроме моего свирепого мужа. Как он сегодня шумел в разговоре! Я всегда боюсь, что он кого-нибудь оскорбит резкостью⁴⁶.

Можно предположить, что Софья Андреевна высказалась так осторожно («я всегда боюсь»), потому что не вышла проводить гостей в прихожую и не слышала, как на извинения жены композитора Надежды Николаевны, что они, быть может, его обеспокоили, Толстой ответил: «Полноте, мне было очень интересно сегодня лицом к лицу увидеть мрак»⁴⁷.

Нетрудно понять, почему Толстой вышел из себя. Умение сдерживаться во время горячих споров никогда не входило в число его добродетелей, а тут собеседники наступили ему буквально на все мозоли — в трактате, который начал публиковаться буквально за несколько дней до визита Римских-Корсаковых, Толстой упорнее всего стремился опровергнуть и идею о красоте как цели искусства, и убежденность, что для понимания художественного произведения необходима специальная подготовка. Несомненно, упоминания о Танееве, как и то, что Софья Андреевна была в этой дискуссии на стороне его оппонентов, только подлили масла в огонь. «Вчера Стасов и Р<имский-Корсаков>, кофе, глупый разговор об иск<устстве>. Когда я буду исполнять то, что *много баить — не подобаить*» (ЛП, 176), — написал Толстой в дневнике на следующий день. Он не сомневался, что был прав, но раскаивался в том, что так вопиюще нарушил элементарные правила гостеприимства.

Римский-Корсаков поначалу был склонен с юмором отнестись к выходке Толстого. Вернувшись в Петербург, он 11 января собрал друзей, специально чтобы рассказать им об этой встрече. Композитор хорошо знал, что Василий Васильевич Ястребцев, который был в числе приглашенных, записывает за ним каждое его слово, и несомненно рассчитывал, что его свидетельство станет известно современникам и потомкам. По словам Римского-Корсакова, от рук Толстого пахло дорогим мылом, но его грязные сапоги воняли дегтем, а перепуганный накалом спора Стасов сбежал, впопыхах надев шубу композитора.

В ходе разговора Толстой назвал красоту «гниющей», «зловонной язвой» на искусстве и заявил, что «ненавидит Бетховена за его порывы», но, к сожалению, до сих пор «никак не может вполне отрешиться от шопеновской музыки». «Всякое настоящее, действительно хорошее произведение искусства», как утверждал хозяин дома, «должно быть прежде всего простым и ясным, чтобы его одинаково могли понимать и “кучер”, и “барин”». Римский-Корсаков возразил, что «счастлив», что «боготворит не только Шопена, но и Бетховена», и сослался на романы самого Толстого, «поразительно художественные создания», которые, однако, «и не просты, и преисполнены красотой». Разумеется, смутить автора «Войны и мира» этим аргументом ему не удалось. Как вспоминал Римский-Корсаков, Толстой сказал, что «презирает себя за эти романы, да и вообще их ни во что не ставит»⁴⁸.

В заключение, с удовольствием процитировав слова Толстого, что, беседуя с ним, его собеседник «лицом к лицу увидел пред собой мрак», Римский-Корсаков заметил, что намеревается выгравировать эту сентенцию

46 Там же.

47 Ястребцев В.В. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове: В 2 т. Т. 2. С. 10.

48 Там же. С. 9.

на память на золотой дощечке и поставить перед собою на письменном столе для вящего назидания. Зато книгу его об искусстве я уж наверно читать не стану. Воображаю, сколько в ней будет наговорено всякого вздора и сколько она причинит вреда в среде современной молодежи, и без того совершенно сбитой с толку и вообще мало интересующейся искусством⁴⁹.

Однако ни воздержаться от чтения «Что такое искусство?», ни сохранить по отношению к толстовскому трактату иронический тон композитору не удалось. Книга Толстого продолжала активно обсуждаться в доме Римского-Корсакова близкими ему людьми. Через три месяца, 21 апреля 1898 года, Ястребцев записал, что большая компания деятелей искусства, собравшаяся у Римского-Корсакова, включая его либреттиста Владимира Бельского, его самую знаменитую исполнительницу Надежду Забелу и ее мужа, художника Михаила Врубеля, «до чая много и оживленно спорили и вообще толковали о брошюре графа Льва Николаевича Толстого, озаглавленной “Что такое искусство” и посвященной полному отрицанию всего, что принято считать таковым, а главное — отрицанию красоты»⁵⁰. Ястребцев отметил, что Толстой стремится заменить это ставшее традиционным понимание задачи искусства требованием «осуществления братского единения людей» через механизм «заражения» «читателя, зрителя, слушателя» чувствами автора.

Пусть так, — заключает автор дневника, — и все же, надо сознаться, почва для суждений очень шаткая, так как то, что способно, например, «заразить» меня, может в свою очередь нисколько не трогать моего лучшего друга (о совершенно же незнакомых мне лицах я уж и не говорю). А тогда — где незабываемый критерий для распознавания истинно прекрасного и достойного внимания в искусстве? Сверх того, указанное выше положение вовсе не исключает, на мой взгляд, «понятия о красоте» как необходимом деятеле этих «заражений», и таким образом главный, основной вопрос эстетики и после парадоксальной книги Льва Толстого по-прежнему остается открытым. Из-за чего же в таком случае было огород городить? Из-за своей, вполне искусственной, никем и ничем не подтверждаемой точки зрения — сталкивать в грязь таких великих деятелей, мыслителей, музыкантов и поэтов, какими были, например, Шекспир, Гёте, Гегель, Ньютон, Вагнер, Бетховен, Пушкин и др.⁵¹

Не вполне ясно, какое отношение к эстетике Толстого имеет Ньютон, но в целом претензии Ястребцева к толстовскому пониманию назначения искусства совпадают с теми, которые предъявляла к нему Софья Андреевна, которая, кстати, навестила Римского-Корсакова месяцем ранее, несмотря на скандал, произошедший между композитором и ее мужем. «Узнал от Николая Андреевича, что завтра у них будут Забела и графиня Толстая, жена Льва Николаевича (вечная спутница Танеева)», — записал в дневнике Ястребцев 2 апреля 1898 года⁵². Мы не знаем, шла ли речь о трактате Толстого и в этот раз, но общий характер полемической реакции, исходившей из этого круга музыкантов и меломанов, вполне понятен.

Решающий для автора «Что такое искусство?» критерий «заразительности» релятивизировался — каждого человека «заражают разные произведения»,

49 Там же. С. 10.

50 *Ястребцев В.В.* Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове: В 2 т. Т. 2. С. 26.

51 Там же.

52 Там же. С. 18.

а значит, оставалось место для выделения особой категории «ценителей», вкусу которых априори приписывалась большая ценность, чем суждениям непосвященной аудитории. Совершенно в том же ключе критиковал Толстого и скрипач В.Г. Вальтер, чей «превосходный», по оценке Ястребцева, памфлет «В защиту искусства» также обсуждался у Римского-Корсакова⁵³. Именно против такого «жреческого» подхода к искусству Толстой выступал наиболее резко.

Однако поддержка близких не могла до конца удовлетворить самого композитора. Трактат Толстого не давал ему покоя. Более чем три года спустя, 21 сентября 1901 года, по свидетельству того же Ястребцева, когда «разговор как-то совершенно неожиданно со статьи Вл. Стасова свернул на нелепую книгу Л. Толстого об искусстве, Николай Андреевич до того разволновался, что ровно час без перерыва быстро ходил взад и вперед по зале». Причем речь шла отнюдь не о случайной реакции. «Не понимаю решительно, — удивлялся Ястребцев, — зачем это Надежда Николаевна (жена Римского-Корсакова — А.З.), отлично зная наперед, как раздражающе действует на Римского-Корсакова всякое напоминание об этой книге, сама первая заводит разговор о ней?»⁵⁴. Если окружение композитора было вполне готово квалифицировать «Что такое искусство?» как «нелепую книгу», то его самого идеи Толстого продолжали задевать и волновать.

Василий Ястребцев, сохранивший в своем дневнике отзывы композитора о трактате, принадлежал к кружку так называемых фанатиков русской музыки. Идеолог кружка, философ Иван Лапшин, соединил интерес к народным корням музыкального искусства с идеалом совершенной красоты и вечной женственности, почерпнутым из софиологии Владимира Соловьева. Молодые «фанатики» преклонялись перед Римским-Корсаковым. По словам сына композитора Андрея Николаевича, его отец был для них «мессией, который призван создать совершеннейшие образцы русской народной оперы»⁵⁵.

Поддержка этого круга почитателей помогла Римскому-Корсакову преодолеть тяжелый творческий кризис начала 1890-х годов. Для работы над либретто оперы «Садко», которая была призвана вернуть ему славу крупнейшего русского композитора, Римский-Корсаков привлек одного из «фанатиков», Владимира Бельского. Именно в этой опере произошла творческая встреча Римского-Корсакова с певицей Надеждой Забелой, женой и музой художника Михаила Врубеля, которая стала для «фанатиков» своего рода воплощением идеальной мистической красоты, подобно тому, как Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок играла ту же роль в кругу поэтов символистов. По словам одного из критиков, в пении Забелы была «ирреальность, манящая неведомым и сотканным из мечты и грезы» (цит. по: [Янковский 1953: 45]).

Именно с триумфально прошедшей премьеры «Садко» Римский-Корсаков приехал к Толстому на злополучный вечер. Очень скоро композитор приступил к созданию оперы «Сказка о Царе Салтане», в которой Забела должна была исполнять партию Царевны-Лебедь, вдохновившую Врубеля на знаменитый портрет. Либретто оперы писал тот же Бельский, художественной задачей которого стало прославление красоты, позволяющей человеку объединиться с божественной гармонией мироздания. В финальной картине оперы

53 Там же. С. 34. Запись 3 ноября 1889 года.

54 Там же С. 206.

55 *Римский Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М.: Государственное музыкальное издательство, 1937. С. 17.

Царевна поет свою знаменитую арию-загадку, которая, разумеется, отсутствует в пушкинском оригинале и полностью принадлежала либреттисту:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу незримо
В милых мне сердцах,
Светел им со мной
Жеребий земной...
Солнце им ясней,
Вешний цвет красней,
Говор волн понятен,
Птичья речь в лесах⁵⁶.

Само собой разумеется, разгадкой этой нехитрой аллегории была все та же «красота».

Идеальный образ красоты, заключенный для Бельского или Врубеля (как и для безответно влюбленного в певицу Ивана Лапшина) в голосе и облике Забелы, был вдохновлен философией искусства Владимира Соловьева, который в 1890 году в статье «Общий смысл искусства» писал, что «совершенная красота» представляет собой «полное чувственное осуществление всеобщей солидарности или положительного всеединства», а потому задачей искусства является «одухотворение природной красоты»⁵⁷.

Сам Римский-Корсаков много размышлял о природе красоты. В набросках оставшейся неоконченной книги о философии музыки он задавался вопросом: «Поэзия и красота суть ли действительные свойства вещей, или только призраки воображения?» Он полагал, что этот вопрос не поддается решению, но «существование самой идеи о прекрасном доказывает нам его существование»⁵⁸. Композитор вроде бы приходит здесь к выводу, сходному с тем, который делали его поклонники, проникшиеся философией Соловьева, но сама постановка вопроса выдает его неуверенность. В ходе работы над «Сказкой о царе Салтане» Римский-Корсаков в шуточной форме поделился своими сомнениями с Бельским, особо дорожившим процитированной арией, указывавшей, с точки зрения либреттиста, на «символическое значение Царевны»: «Что касается до символического значения Царевны (это что-то о Красоте, если не ошибаюсь), то... нужно ли это подчеркивать? Если такое символическое значение есть, то читатель и слушатель сам его узрит»⁵⁹.

Толстой также стремился к «всеобщей солидарности» и всеединству, заключенному для него в понятии «общей жизни», но путь к ним лежал для него

56 Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и прекрасной царевне Лебеди: Опера в 4 действиях с прологом (в 7 картинах) / Либретто В.И. Бельского (по Пушкину); музыка Н.А. Римского-Корсакова; собственность издателей для всех стран. М.; СПб.: Василий Бессель и К^о, 1900. С. 50.

57 Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 306–307.

58 Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки (1867–1907). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1911. С. 211–212. Цит. по: Неизданный Иван Лапшин / Сост., публ., биогр. ст. Л.Г. Барсова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. С. 151.

59 Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2004. С. 287.

не через приобщение к совершенной красоте, открывающейся лишь избранным душам, но через земледельческий труд и христианскую мораль, доступные любому человеку. Именно такому идеалу призвано было, согласно его эстетическому учению, служить подлинное искусство, объединяющее людей. В красоте же, напротив того, таился для него языческий соблазн, обманывающий человека обещанием недостижимого блаженства.

Представляется, что оба участника спора так горячились, поскольку за явно проявившимися разногласиями чувствовали глубинное родство своих позиций. Толстой, при всем отрицании искусства для высших классов, сам признался Римскому-Корсакову, что не может «отрешиться от Шопена», а годом позже в разговоре с А.Б. Гольденвейзером сказал, что стихотворение Тютчева «Сумрак» «так хорошо, что меры для определения его достоинств нет»⁶⁰. Перечень его взволнованных высказываний о музыке, сделанных уже в последние годы жизни, после того, как он написал «Что такое искусство?», занимает многие страницы (см.: [Ахметова 2012: 9—41]) и венчается знаменитым признанием, сделанным им незадолго до смерти: «Если б вся наша цивилизация полетела к чертовой матери, я не пожалел бы, а музыки мне было бы жаль!»⁶¹

С другой стороны, Римский-Корсаков никогда не мог вполне отрешиться от народнических увлечений своей молодости. Не случайно к Толстому его привел В.В. Стасов, сыгравший значительную роль в истории работы над либретто «Садко», а самые успешные его оперы были в той или иной степени связаны с русским фольклором. Молодые «фанатики русской музыки», окружавшие его в последние десятилетия жизни, помогли ему переосмыслить идеалы юности в соответствии с разрабатываемым ими национальным изводом вагнеризма. Согласно их представлениям, народность композитора выражается не в доступности его творчества крестьянским массам, но в том, насколько оно выражает национальный дух, таящийся в смутных верованиях и исторических преданиях. И все же радикальность толстовского опрошения задевала в Римском-Корсакове очень чувствительные струны, напоминая, насколько его собственная музыка чужда тому самому народу, возрождению которого он стремился служить.

По сути дела, конфликт, произошедший в доме Толстых в начале января 1898 года, отразил борьбу различных направлений романтической эстетики. И писатель, и композитор ощущали свою оторванность от чаемого всеединства, но различным образом представляли себе пути возвращения. Обоих великих современников манило в заветную гавань чарующее женское пение. Завершив «Сказку о царевне Салтане», Римский-Корсаков вместе с тем же Бельским взялся за «Сказание о граде Китеже», где партию Февронии, понимающей язык растений и зверей, должна была исполнять Надежда Забела. По словам Ивана Лапшина, Феврония воплощала «мировую душу — посредницу между Богом и человеком»⁶². Толстой примерно в те же годы работал над драмой со схожей проблематикой.

60 Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. Л.: ГИХЛ, 1959. С. 57.

61 Булгаков В.Ф. Л.Н. Толстой в последний год его жизни / Вступ. ст. и примеч. Л.А. Розановой. М.: Правда, 1989. С. 106.

62 Неизданный Иван Лапшин. С. 187. Потрясенная смертью единственного сына и психической болезнью мужа, Забела смогла выйти на сцену только в маленькой эпизодической роли небесной птицы Сирина.

Первое упоминание о замысле «драмы-комедии *Труп*» появляется в дневнике Толстого 29 декабря 1897 года, за неделю до встречи с Римским-Корсаковым и через три недели после того, как завершился суд над супругами Гимер, чья история послужила прототипической основой для сюжета драмы о притворном самоубийстве и повторном замужестве мнимой вдовы (LIII, 172). Исследователи, которые пишут о «Живом трупе», обычно обращают внимание именно на эту сторону ее проблематики и ее связь с обращениями к подобным коллизиям предшественников Толстого, прежде всего Чернышевского. Сами герои толстовской драмы вспоминают роман «Что делать?» как образец для подражания [Жданов 1971: 60—95; Марьямов 1970; Wachtel 1992]. В одной из своих последних статей Ю.М. Лотман поставил вопрос о толстовских представлениях о грехе и праведности, воплотившихся в характерах Феди Протасова, с одной стороны, и его жены и ее второго мужа — с другой [Лотман 2002].

Как отмечал еще в 1988 году А. Донсков, «в исследовательской литературе очень мало написано о песнях и музыке, которыми изобилует пьеса» [Donskov 1988: 95]. Несколько абзацев в его собственной книге и небольшая статья И. Матвеевой отчасти заполняют этот пробел [Ibid.: 95—96; Матвеева 2010], но вопрос о природе страсти к цыганскому пению, разрушающей семью и жизнь героя, в значительной степени остается невыясненным. Как не без смущения признался Толстой своему последователю П.А. Сергеенко, в «Живом трупе» он «не задавался никакими дидактическими и поучительными целями, а подчинялся исключительно художественной эмоции»⁶³. Тем важнее попытаться разобраться в этой «эмоции».

Толстой ясно ощущал противоречие между потребностью в музыкальных впечатлениях, которые бы отвечали его представлениям о совершенном искусстве, и требованием, чтобы музыка была доступна любой, самой неподготовленной аудитории. В значительной степени речь для него шла о выборе между профессиональной, или, как называл ее Толстой, «ученой», и народной музыкой. В «Живом трупе» Толстой снимает это противоречие, обращаясь к музыке поющего народа, для которого музыкальное творчество оказывается одновременно профессией и призванием.

Толстой задумал повесть из цыганского быта еще в 1850 году, до начала своей литературной карьеры (XLVI, 39). Его увлечение цыганской музыкой отразилось в написанных в 1853 году набросках неоконченного рассказа «Святочная ночь». Как вспоминает здесь Толстой, «было время, когда на Руси ни одной музыки не любили больше Цыганской... когда любить слушать Цыган и предпочитать их Итальянцам не казалось странным» (III, 262). Чтобы объяснить природу этого явления, Толстой позволил себе неожиданное и довольно обширное отступление со своего рода «музыковедческим» анализом цыганского хорового пения. По признанию автора, он сам чувствовал, что такое отступление в его повести «неуместно, но любовь к этой оригинальной, но народной музыке», всегда «доставлявшей ему столько наслаждения, преодолела» (III, 263).

63 Толстой о литературе и искусстве: Записи В.Г. Черткова и П.А. Сергеенко / Публ. А. Сергеенко // Литературное наследство. Т. 37—38. Л.Н. Толстой. II. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 547.

Толстой рассказывает, как его приятель, «очень хороший музыкант, немец по музыкальному направлению и по происхождению», попытался ему доказать, что «в Ц[ыганском] хоре есть непростительные музыкальные неправильности» (III, 262). Оба приятеля взялись записывать за цыганами ноты по слуху, и в результате автору удалось убедить немца в том, насколько совершенна гармония хора. Толстой использует формулу «оригинальная, но народная» (III, 263), потому что воспринимает «оригинальность» как свойство самобытного индивидуального творчества, которое в принципе не должно быть свойственно народному искусству. При всем безусловным восхищением Толстого цыганским пением он оценивает его согласно критериям музыкального искусства своего времени, подчеркивая его «переходный» характер: «Ц[ыганская] м[узыка] была у нас в России единственным переходом от музыки народной к музыке ученой» (III, 262).

В черновиках «Войны и мира», написанных десятилетием позже «Святочной ночи», пристрастие к цыганской музыке отдано Долохову, чьи вкусы, конечно, куда более примитивны, чем у Николая Ростова, способного испытать высшее наслаждение от арии из оперы Пачини, исполненной его сестрой:

— Вы любите музыку? — спросила графиня у Долохова.

— Да, очень, но я признаюсь, что ничего подобного не слышал пению цыган, и что ни одна итальянская певица по мне не может сравниться с Акулькой.

— Вы слышали, как я пою? — спросила вдруг Наташа, краснея. — Хорошо? Лучше Акульки-цыганки?

— Ах да, очень хорошо, — холодно, учтиво и ласково, как с ребенком, сказал Долохов, улыбаясь своей светлой улыбкой. Наташа быстро повернулась и ушла (XIII, 549).

Именно в годы, когда Толстой работал над «Войной и миром», его старший брат Сергей Николаевич влюбился в младшую сестру Софьи Андреевны Татьяну Берс, чье исполнение романса П Васио сыграло столь значительную роль в истории романа Толстого с его будущей женой. В 1850 году Сергей Николаевич по страстной любви женился гражданским браком на цыганской певице Марии Шишкиной, которую выкупил из хора. По сути, его судьбу определил голос певицы. Теперь он вновь откликнулся на обаяние женского пения и пошел за новым голосом. Вокальное дарование Татьяны Андреевны было едва ли не важнейшей составляющей ее сокрушительного женского обаяния, которое действовало и на Льва Николаевича. В каком-то смысле можно сказать, что Сергей Толстой перешел от цыганской музыки к «ученой». Некоторое время разрывавшийся между старой семьей и новой любовью, он в конце концов венчался с Марией, которая, впрочем, к тому времени давно перестала петь. Тем не менее брат, конечно, мог, наряду с Тургеневым, послужить для Толстого примером человека, способного откликнуться на голос поющей женщины и поменять под его воздействием свою жизнь.

Именно таковы выбор и судьба главного героя «Живого трупа» Феди Протасова. Однако вопроса о том, какая музыка совершенней, для него не существует. Воздействие, которое оказывает цыганская музыка, он объясняет ее первобытным духом: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля» (XXXIV, 22). Понятно, что никакая «ученая музыка» заведомо не может похвалиться столь древним происхождением. В «Живом трупе» также появляется профессиональный музыкант, пытающийся записать за хором, но, в отличие от рас-

сказчика «Святочной ночи» и его приятеля немца, он терпит позорное поражение, поскольку цыгане поют «всегда по-новому и какая-то скáла иная». «Не запишет, — резюмирует его бесплодные усилия Протасов. — А запишет, да в оперу всунет, — всё изгадит» (XXXIV, 22).

Ощущение «воли» и заставляет Протасова отвергнуть привычный жизненный уклад и положение в обществе, оставить любящую жену и больного сына и последовать за пением цыган. При этом из хора неминуемо выделяется женский голос, ведущий соло. Цыганка Маша сама влюбляется в героя, чувствуя, как отзывается его душа на ее искусство. При этом Толстой, написавший в трактате «Что такое искусство?», что любое денежное вознаграждение губит талант художника, не позволяет читателю забыть и о «профессиональном», в самом худшем смысле этого слова, характере цыганского хора: «Мне открывает небо, а сама на душки просит. Ведь ты ни черта не понимаешь того, что ты сама делаешь», — говорит Протасов Маше, отдавая ей деньги, на что та отвечает: «Как не понимать. Я понимаю, что кого люблю, для того и стараюсь и пою лучше» (XXXIV, 27). В конечном счете чувство Маши тоже оказывается бескорыстным — она уходит из родительского дома к Протасову, зная, что у того ничего нет за душой и он обречен всю жизнь скрываться под чужим именем.

Парадоксальным образом, однако, в отличие от страсти Сергея Толстого к Марии Шишкиной и Татьяне Берс или Ивана Тургенева к Полине Виардо и вполне сходно с чувством Андрея Болконского к Наташе Ростовой, любовь Федора Протасова к Маше оказывается начисто лишена эротического начала. Сам герой прямо связывает платонический характер своих отношений с возлюбленной с впечатлениями от Машиного пения:

Ф е д я. Да, и это, кажется, один добрый поступок у меня за душой, — то, что я не воспользовался ее любовью. А знаете отчего?

П е т у ш к о в. Жалость...

Ф е д я. Ох, нет. У меня к ней жалости не было. У меня перед ней всегда был восторг, и когда она пела — ах, как пела, да и теперь, пожалуй, поет, — и всегда я на нее смотрел снизу вверх. Не погубил я ее просто потому, что любил. Истинно любил. И теперь это хорошее, хорошее воспоминание (XXXIV, 74—75).

«Восторг» перед женским голосом, позволяющим герою соединиться с беспредельностью бытия, не только не пробуждает в нем чувственное желание, но и делает его немислимым и кощунственным⁶⁴. Толстой как бы «очищает» музыку от эротики, но даже такой, в полной мере небесный, зов оказывается несовместим с жизнью и ведет к гибели. Поняв, что его могут насильно вернуть в семью, Протасов кончает с собой, чтобы обрести свободу для себя, жены и Маши:

Л и з а. Что ты сделал, Федя? Зачем?

Ф е д я. Прости меня, что не мог... иначе распутать тебя... Не для тебя... мне этак лучше. Ведь я уж давно... готов...

64 В позднем разговоре с Булгаковым, где он говорил, что из всей цивилизации сохранил бы только музыку, Толстой решительно развел музыку и эротику: «Смешивают любовные пакости с творчеством... Творчество — это нечто духовное, божественное, а половая любовь — животное. И вот выводят одно из другого!.. Шопен не оттого писал, что она (Жорж Санд — А.З.) пошла гулять (Лев Николаевич усмехнулся), а оттого, что у него были эти порывы, это стремление к творчеству» (Булгаков Л.Н. Толстой в последний год его жизни. С. 107).

Л и з а. Ты будешь жив.

(Доктор нагибается. Слушает).

Ф е д я. Я без доктора знаю... Виктoр, прощай. А, Маша, опоздала... (Плачет.) Как хорошо... Как хорошо... (Кончается.) (XXXIV, 99).

Николай Ростов, потрясенный пением Наташи, неожиданно понял, что можно «зарезать, украсть и быть счастливым». Федор Протасов, еще более Николая наслушавшийся райского пения, достиг этого счастья. Праздник ухода и обретенной свободы оказывается чище, больше и значительней обещаний искусства и любви.

Библиография / References

- [Андреева 1904] — Андреева А.А. «Призраки» как исповедь Ив.С. Тургенева // Вестник Европы. 1904. № 9. С. 17—22.
(Andreeva A.A. "Prizraki" kak ispoved' Iv.S. Turgeneva // Vestnik Evropy. 1904. No. 9. P. 17—22.)
- [Ахметова 2012] — Ахметова Г.А. Лев Толстой и искусство. (Музыка, живопись, театр). СПб.: Социально-гуманитарное знание, 2012.
(Akhmetova G.A. Lev Tolstoy i iskusstvo. (Muzyka, zhivopis', teatr). Saint Petersburg, 2012.)
- [Батюто 1990] — Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л.: Наука, 1990.
(Batyuto A.I. Tvorchestvo I.S. Turgeneva i kritiko-esteticheskaya mysl' ego vremeni. Leningrad, 1990.)
- [Ветринский 1920] — Ветринский Ч. Муза-вампир // Творчество Тургенева: Сб. статей / Под ред. И.Н. Розанова, Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 152—167.
(Vetrinskiy Ch. Muza-vampir // Tvorchestvo Turgeneva: Sb. statey / Ed. by I.N. Rozanov, Yu.M. Sokolov. Moscow, 1920. P. 152—167.)
- [Володина 2019] — Володина Н. Воспоминания Екатерины Павловны Майковой: опыт жизнотворчества // Toronto Slavic Quarterly. 2019. No. 70 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/volodina28.shtml> (дата обращения: 31.05.2023)).
(Volodina N. Vospominaniya Ekateriny Pavlovny Maykovoy: opyt zhiznetvorchestva // Toronto Slavic Quarterly. 2019. No. 70 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/28/volodina28.shtml> (accessed: 31.05.2023)).)
- [Гозенпуд 1994] — Гозенпуд А.А. Тургенев и музыка: Исследование. СПб.: Композитор, 1994.
(Gozenpud A.A. Turgenev i muzyka: Issledovanie. Saint Petersburg, 1994.)
- [Гревс 1927] — Гревс И.М. История одной любви: И.С. Тургенев и Полина Виардо. М.: Книгоизд-во «Современные проблемы» Н.А. Столляр, 1927.
(Grevs I.M. Istoriya odnoy lyubvi: I.S. Turgenev i Polina Viardo. Moscow, 1927.)
- [Гусев 1939] — Гусев Н.Н. К истории семейной трагедии Л.Н. Толстого по неизданным источникам // Литературное наследство. Т. 37—38. Л.Н. Толстой. П. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 674—697.
(Gusev N.N. K istorii semeynoy tragedii L.N. Tolstogo po neizdannym istochnikam // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 37—38. L.N. Tolstoy. P. 674—697.)
- [Гутьяр 1907] — Гутьяр Н.М. И.С. Тургенев. Юрьев: Тип. К. Маттисена, 1907.
(Gut'yar N.M. I.S. Turgenev. Yur'ev, 1907.)
- [Жданов 1971] — Жданов В.А. Последние книги Л.Н. Толстого. Замыслы и свершения. М.: Книга, 1971.
(Zhdanov V.A. Poslednie knigi L.N. Tolstogo. Zamyssly i sversheniya. Moscow, 1971.)
- [Ипатова 2011] — Ипатова С.А. Тургенев и Томас Де Квинси (К вопросу о композиции «Призраков») // И.С. Тургенев: Новые исследования и материалы / Отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. Вып. 2. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 95—108.
(Ipatova S.A. Turgenev i Tomas De Kvinsi (K voprosu o kompozitsii "Prizrakov") // I.S. Turgenev: Novye issledovaniya i materialy / Ed. by N.P. Generalova, V.A. Lukina. Vol. 2. Moscow; Saint Petersburg, 2011. P. 95—108.)
- [Калинина 2004] — Калинина Н.В. Музыка в жизни и творчестве Гончарова // Русская литература. 2004. № 1. С. 3—32.
(Kalinina N.V. Muzyka v zhizni i tvorchestve Goncharova // Russkaya literatura. 2004. No. 1. P. 3—32.)

- [Калинина 2011] — *Калинина Н.В.* Музыкальные параллели «Обломова» // Обломов. Константы и переменные: Сб. статей / Сост. С.В. Денисенко. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 57—69.
- (*Kalinina N.V.* Muzykal'nye paralleli "Oblomova" // Oblovomov. Konstanty i peremennyye: Sb. statey / Ed. by S.V. Denisenko. Saint Petersburg, 2011. P. 57—69.)
- [Крюков 1963] — *Крюков А.Н.* Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Л.: Музгиз, 1963.
- (*Kryukov A.N.* Turgenev i muzyka: muzykal'nye strantsy zhizni i tvorchestva pisatelya. Leningrad, 1963.)
- [Лотман 2002] — *Лотман Ю.М.* Между свободой и волей // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство—СПб, 2002. С. 714—719.
- (*Lotman Yu.M.* Mezhdru svobodoy i voley // Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russoy kul'tury. Saint Petersburg, 2002. P. 714—719.)
- [Мардов 2000] — *Мардов И.Б.* Лев Толстой: прозрение в мнимодушевность // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 161—172.
- (*Mardov I.B.* Lev Tolstoy: prozrenie v mnimodushhevnost' // Voprosy literatury. 2000. No. 1. P. 161—172.)
- [Марьямов 1970] — *Марьямов А.* Жизненный случай и литературный сюжет // Вопросы литературы. 1970. № 6. С. 89—122.
- (*Mar'yamov A.* Zhiznennyy sluchay i literaturnyy syuzhet // Voprosy literatury. 1970. No. 6. P. 89—122.)
- [Матвеева 2010] — *Матвеева И.* Музыкальные фрагменты в драме Л.Н. Толстого «Живой trup» // Лев Толстой и мировая литература. Материалы VI Международной научной конференции / Ред.-сост. Г.В. Алексеева. Тула: Ясная Поляна, 2010. С. 95—108.
- (*Matveyeva I.* Muzykal'nyye fragmenty v drame L.N. Tolstogo "Zhivoy trup" // Lev Tolstoy i mirovaya literatura. Materialy VI Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii / Ed. by G.V. Alekseyeva. Tula, 2010. P. 95—108.)
- [Опульская 1979] — *Опульская Л.Д.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979.
- (*Opul'skaya L.D.* Lev Nikolayevich Tolstoy. Materialy k biografii s 1886 po 1892 god. Moscow, 1979.)
- [Отрадин 1994] — *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1994.
- (*Otradin M.V.* Proza I.A. Goncharova v literaturnom kontekste. Saint Petersburg, 1994.)
- [Пиксанов 1923] — *Пиксанов Н.К.* История «Призраков» // Тургенев и его время / Под ред. Н.Л. Бродского. Сб. 1. М.; Пг.: Государственное изд-во, 1923. С. 164—192.
- (*Piksanov N.K.* Istoriya "Prizrakov" // Turgenev i ego vremena / Ed. by N.L. Brodskogo. Vol. 1. Moscow; Petrograd, 1923. P. 164—192.)
- [Пумпянский 2000] — *Пумпянский Л.В.* Группа таинственных повестей // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А.П. Чудаков; вступ. ст., примеч. и подгот. текста Н.И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448—463.
- (*Pumpyanskiy L.V.* Gruppy tainstvennykh povestey // Pumpyanskiy L.V. Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoj literatury / Ed. by A.P. Chudakov, N.I. Nikolayev. Moscow, 2000. P. 448—463.)
- [Сакулин 1913] — *Сакулин П.Н.* Новая глава из биографии Гончарова в неизданных письмах // Голос минувшего. 1913. № 11. С. 56—63.
- (*Sakulin P.N.* Novaya glava iz biografii Goncharova v neizdannykh pis'makh // Golos minuvshogo. 1913. No. 11. P. 56—63.)
- [Топоров 1998] — *Топоров В.Н.* Станный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.
- (*Toporov V.N.* Stranny Turgenev (Chetyre glavy). Moscow, 1998.)
- [Чемена 1966] — *Чемена О.М.* Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е.П. Майкова. М.: Наука, 1966.
- (*Chemena O.M.* Sozdanie dvukh romanov: Goncharov i shestidesyatnitsa Ye.P. Maykova. Moscow, 1966.)
- [Шкловский 1981] — *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения. М.: Советский писатель, 1981.
- (*Shklovskiy V.B.* Energiya zabluzhdeniya. Moscow, 1981.)
- [Янковский 1953] — *Янковский М.* Н.И. Забелаврубель. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.
- (*Yankovskiy M.* N.I. Zabela-Vrubel'. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953.)
- [Donskov 1988] — *Donskov A.* Essays on Tolstoy's Dramatic Art. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.
- [Givens 1998] — *Givens J.* Wombs, Tombs, and Mother Love. A Freudian Reading of Goncharov's *Oblomov* // Goncharov's *Oblomov*: A Critical Companion / Ed. by G. Diment. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. P. 90—109.
- [Møller 1988] — *Møller P.U.* Postlude to the *Kreutzer Sonata*: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s. Leiden; New York: E.J. Brill, 1988.
- [Pickford 2016] — *Pickford H.W.* Thinking with Tolstoy and Wittgenstein. Expression, Emotion

- and Art. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016.
- [Šilbajoris 1991] — *Šilbajoris R.* Tolstoy's Aesthetic and his Art. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 1991.
- [Wachtel 1992] — *Wachtel A.* Resurrection à la Russe: Tolstoy's The Living Corpse as Cultural Paradigm // PMLA. 1992. Vol. 107. No. 2. P. 261—273.
- [Waddington 1984] — *Waddington P.* Turgenev and Pauline Viardot: An Unofficial Marriage // Canadian Slavonic Papers. 1984. Vol. 26. No. 1. P. 42—64.
- [Woodward 1972] — *Woodward J.B.* Turgenev's "Phantoms": A Reassessment // The Slavonic and East European Review. 1972. Vol. 50. No. 121. P. 530—545.