

© A. A. Тулякова

«ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО И РОМАНЫ Ж. де СТАЛЬ (Заметки к теме)*

В списке источников, которые Л. Н. Толстой просматривал во время работы над «Войной и миром», фигурирует роман Ж. де Сталь «Дельфина».¹ Его русский перевод Толстой приобрел в ноябре 1863 года² (хотя возможно, что до этого он читал роман в оригинале). Пометы писателя в этом издании отсутствуют. О внимании Толстого к наследию госпожи де Сталь свидетельствует несколько упоминаний в черновых вариантах «Войны и мира» другого ее романа — «Коринна, или Италия».³ Несмотря на ахафонизмы, допускаемые Толстым при отсылках к сочинению Ж. де Сталь,⁴ «Коринна» функционирует в «Войне и мире» не просто как символ эпохи. Главные герои «Коринны», судя по всему, воспринимались Толстым как яркие и этапные для европейского романа типы; мы полагаем, что в известной мере их образы учитывались при обрисовке Наташи Ростовой и князя Андрея. Важно также, что де Сталь, сочувственно воспринявшая идею «народной войны»,⁵ придавала большое значение национальному своеобразию русского народа.⁶ Толстой интересовался де Сталь и как модной писательницей, чьими романами зачитывались люди наполеоновской эпохи. Судьба автора «Коринны» привлекала общественное внимание, личность ее становилась объектом сочувствия одних читателей и иронического отношения других, проецировалась на современниц, символически наделяемых именами прославленной писательницы и ее героинь.⁷ Хотя в окончательном тексте романа число упоминаний о госпоже де Сталь сократилось, значимость ее личности и творчества для автора «Войны и мира» не подлежит сомнению. В предлагаемой статье мы попытаемся дать развернутый комментарий к важным пересечениям текстов Толстого и де Сталь.

* Статья написана при финансовом содействии Фонда конкурсной поддержки студентов, аспирантов и молодых научно-педагогических работников ННГУ им. Н. И. Лобачевского.

¹ В библиографиях литературы о Толстом, как на русском, так и на английском языках, нам не удалось обнаружить специальных работ, освещавших проблему влияния произведений де Сталь на «Войну и мир».

² Фойер К. Б. Генезис «Войны и мира». СПб., 2002. С. 256. См. также: Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1955. Т. 16. С. 153. Там же см. список других книг, заказанных Толстым в этот период работы над «Войной и миром». Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.

³ В личной библиотеке писателя сохранились перевод «Дельфина» 1803—1804 годов, а также парижское издание «Коринны» 1880 года (см.: Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. М., 1975. Т. 1. Ч. 2. С. 276; Библиотека Л. Н. Толстого в Ясной Поляне. Тула, 1999. [Т.] 3. Ч. 2. С. 382).

⁴ Об этом см.: Строганов М. В. Из комментария к «Войне и миру» // «Война и мир» Л. Н. Толстого: жизнь книги. Тверь, 2002. С. 149. Исследователь указывает на следующие неточности, допущенные Толстым в отношении «Коринны»: 1) Пьер читает «Коринну» в 1805 году, однако роман был опубликован только в 1807-м; 2) В этом же эпизоде сказано, что Коринну в триумфе везут в Колизей, но в романе де Сталь героиня направляется в Капитолий; 3) Пьер начинает чтение книги «из середины», однако должна была подразумеваться середина первого тома — многотомного (по условиям тогдашней печати) романа.

⁵ Сталь Ж. де. Десять лет в изгнании. М., 2003. С. 211.

⁶ См.: Парасолов В. С. Конструирование идеи народной войны в 1812 году // Новое литературное обозрение. 2012. № 6. С. 74—75.

⁷ См. об этом: Черневич М. Н. Жизнь и творчество Жермены де Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. М., 1969. С. 404. Фойер указывает, что в черновых вариантах «Войны и мира» одна из героинь (будущая Жюли Карагина) упоминается как «Московская мадам де Сталь» (Фойер К. Б. Генезис «Войны и мира». С. 120). Пьер, читающий «Коринну», представляет главную героиню «полногрудой и чернокудрой», прерывая фантазии мыслями о Наташе. Об этом см.: Там же. С. 142—143; Строганов М. В. Из комментария к «Войне и миру». С. 148—150.

1. «Война и мир» и «Дельфина»

В образе Наташи Ростовой мы можем обнаружить некоторые черты героинь де Сталь — открытость, эмоциональную несдержанность и живость, любовь к пению и танцам, а главное — свободу в проявлении чувств. Однако Наташу, для которой не характерны интеллигентализм и красноречие, трудно отождествить с Коринной, покорившей римское общество разнообразием артистических талантов и самостоятельностью суждений. Наташа, чья интеллигентская посредственность свидетельствует об «уме сердца», близка другой героине де Сталь — Дельфине, которая в мыслях и поступках руководствуется исключительно чувствами, зовом доброго сердца. Сходство между героями не исчерпывается общностью нравственных характеристик. В обоих романах появляются эпизоды, с одной стороны, раскрывающие характеры героинь, а с другой — демонстрирующие двойственность их национальной идентичности.

Одним из наиболее ярких эпизодов «Войны и мира», подчеркивающих «русскость» Наташи, является следующая за «охотничими» сцена, где Наташа танцует под пение дядюшки.

Пляска начинается с того, что Наташа сбрасывает платок. Дядюшкина экономка поднимает его и отдает героине обратно «для ее дела». Платок оказывается необходимым атрибутом Наташного танца — Анисья Федоровна, русская крестьянка, знает, что русский танец должен исполняться с платком, и потому подает его «графинечке». Сброшенный платок показывает, что при всей своей проницательности Наташа не вполне чувствует специфику русской народной культуры, абсолютно естественную для Анисьи, которая помогает Наташе приблизиться к совершенной «русскости». Далее читатель узнает, что *pas de châle*, французский аналог русского танца с платком, в дворянской среде, по мнению писателя, вытеснил последний. Знаменитый риторический вопрос («Где, как, когда...»)⁸ подается здесь как реакция на поведение Наташи, воспитанной француженкой, но не стыдящейся типичных проявлений «русского духа».

Характерно, что *pas de châle* упоминается и в описанном ранее бале Иогеля: «Все, за редкими исключениями, были и казались хорошенькими: так восторженно они все улыбались и так разгорались их глазки. Иногда танцевывали даже *pas de châle* лучшие ученицы, из которых лучшая была Наташа, отличавшаяся своею грациозностью; но на этом, последнем бале танцевали только экосезы, англезы и только что входящую в моду мазурку» (10, 48).

Из приведенного отрывка следует, что Наташа прекрасно знала особенности исполнения *pas de châle*. Пассаж, описывающий танцевальный репертуар учениц Иогеля, коррелирует с описанием русской пляски Наташи: Толстой отсылает читателя именно к этому эпизоду, когда подчеркивает, что *pas de châle*, который Наташа танцевала ранее, все же не смог вытеснить в ней приемы русского танца.

Один ли и тот же танец, но именуемый по-разному в русском и французском языках, исполняет Наташа на балу у Иогеля и в доме дядюшки? Толстой конструирует сцену русской пляски Наташи так, что мы понимаем, в какой степени *pas de châle* отличается от русского танца с платком — автор вводит антитезу «русское» — «французское», шире: «национальное» — «европейское». Выражения, заключающие в себе семантику национального — «дух», «русский воздух», «русские приемы» — контрастируют с упоминанием *pas de châle*, отсылающим к реалиям европейской жизни, тем самым подчеркивается, что приемы, положенные в основу исполнения этих танцев, различны,⁹ а потому Наташа не могла использо-

⁸ «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала — эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châle* давно бы должны были вытеснить?» (10, 266).

⁹ Подобную точку зрения мы обнаруживаем в «Очерках моих воспоминаний» Н. А. Неведомской-Динар, которая писала: «Она (мать. — A. T.) на все находила время, желая, чтобы мы

вать опыт исполнения *pas de châle* во время пляски с дядюшкой. Особую роль здесь играет и органическая «русскость», свойственная Наташе, — поэтому и приемы, используемые героиней, представлены как естественные, ненадуманные.

Наташа «стала» в позу вслед за дядюшкой, т. е. после того, как он «сделал наивную и аккуратную выходку перед пляской». Поскольку описание танца Наташи ограничивается всего лишь несколькими деталями, можно предположить, что она повторила прием дядюшки в слегка измененном виде, чем и вызвала восторг присутствующих. Толстой противопоставляет русский танец с платком, поданный как символ «русского духа», его французскому эквиваленту — *pas de châle*, в котором сходным образом раскрывается душа француза.

Вопрос о том, почему Толстой здесь упоминает именно *pas de châle*, а не какой-либо другой европейский танец, до сих пор не привлек внимание исследователей. Можно предположить, что писатель ориентировался на какой-то литературный текст, в котором танец героини выполнял сходную функцию. Мы полагаем, что это запоминающийся и семантически нагруженный эпизод танца героини романа де Сталь «Дельфина» (1803),¹⁰ о котором ее возлюбленный Леонс Мондевиль рассказывает в письме своему наставнику г-ну Бартону. Со слов Леонса мы узнаем, как завораживающе танцевала Дельфина. В этот момент Леонс понимает, что влюблен в нее:

Quand la conversation de Mad. d'Albémard avec M. de Serbellane fut terminée, elle revint dans le bal; et M. d'Orsan, ce neveu de M. de Fierville, qui a toujours besoin d'occuper de ses talents, parce qu'ils lui tiennent lieu d'esprit, pria Delphine de danser une *Polonoise*, qu'un Russe leur avoit apprise à tous les deux, et dont on étoit très-curieux dans le bal. Delphine fut comme forcée de céder à son importunité (...). Les hommes et les femmes monterent sur les bancs pour voir danser Delphine (...) Jamais la grâce et la beauté n'ont produit sur une assemblée nombreuse un effet plus extraordinaire; cette danse étrangère a un charme, dont rien de ce que nous avons vu ne peut donner l'idée; c'est un mélange d'indolence et de vivacité, de mélancolie et de gaieté tout-à-fait Asiatique. Quelquefois, quand l'air devenoit plus doux, Delphine marchoit quelques pas la tête penchée, les bras croisés, comme si quelques souvenirs sensibles étoient venus se mêler soudain à tout l'éclat d'une fête; mais, bientôt reprenant la danse vive et légère, elle s'entourroit d'un schall indien, qui, dessinant sa taille, et retombant avec ses longs cheveux, faisoit de toute sa personne un tableau ravissant. Cette danse expressive et, pour ainsi dire, inspirée, exerce sur l'imagination un grand pouvoir; elle vous retrace les idées et les sensations poétiques que, sous le ciel de l'Orient, les plus beaux vers

Как скоро разговор г-жи Альбемар с г-м Сербелланом кончился, то она возвратилась к балу; и г. Орсан, племянник г-на Фиервилля, который беспрестанно требует, чтобы публика занималась его талантами для того, что они служат ему вместо разума, попросил Дельфина проплясать с ним *Русский танец*, которому выучил их *какой-то Русский* и который все с любопытством видел желали. Дельфина принуждена была уступить его безотвязности (...) Мужчины и женщины все стали на стулья, дабы лучше видеть, как Дельфина будет плясать (...) Никогда приятность и красота не производили столь чрезвычайного действия над многочисленным собранием. Сей *иностранный танец* имеет такую привлекательность, об которой все, что мы ни видели, не может подать ни малейшего понятия. В нем как-то чудесно соединены холодность и живость; меланхolia и веселость совершенно в *азиатском вкусе*. Иногда, когда музыка становилась нежнее, Дельфина шла медленно с поникшою головою и поджав руки, как будто бы какие-нибудь чувствительные воспоминания затмевали весь блеск пиршества, но вдруг начиная опять плясать с чрезвычайной живостью и легкостью, опутываясь она индейской шалью, которая, обхватив прекрасный стан ее и упадая опять с длинными ее волосами, представляла

были ловки и довольно изящны, она нас также учила характерным танцам, так как сама в молодости у моего дедушки плясала русскую и *pas de châle* — тогдашний модный танец» (Русская старина. 1906. Т. 128. № 12. С. 657). В этом упоминании Неведомская-Динар, как и Толстой, не отождествляет два танца, при этом фиксируя популярность *pas de châle*, которая обусловлена влиянием французской культуры. Русский танец возникает в этой реплике как явление столь же распространенное, но сугубо национальное, не подчиненное модным веяниям.

¹⁰ *Delphine, par Madame de Staël-Holstein. Genève, 1803.*

peuvent à peine décrire. Quand Delphine eut cessé de danser, de si vifs applaudissements se firent entendre, qu'on put croire pour un moment tous les hommes amoureux, et toutes les femmes subjuguées.¹¹

из нее привлекательнейшую картину. Сей выразительный и, так сказать, вдохновенный танец имеет великую силу над воображением; он представляет мысли и пiritические чувствования, коих едва ли могут изобразить наипрекраснейшие стихи под *восточным небом*. Когда Дельфина перестала танцевать, со всех сторон загремели столь сильные рукоплескания, что можно было подумать, что все мужчины сделались в нее влюбленными и что все женщины преклонили пред нею колена.¹²

Бросается в глаза, что русский переводчик допускает в этом отрывке примечательную (и, скорее всего, сознательную) неточность: господин Орсан в оригинале просит Дельфину станцевать «польский», а не «русский танец». В обеих версиях — переводной и оригинальной — отмечено, что танец возбудил в зрителях любопытство, обусловленное, с одной стороны, тем, что полонез редко исполнялся одной парой, а с другой, тем, что «псевдополонезу» обучил Дельфину и Орсан «один русский», хотя полонез на парижских балах танцевали и прежде.

Прообразом танца Дельфины послужил танец баронессы Юлии Крюденер,¹³ которая в одном из автобиографических сочинений рассказывала: «Танец же казался мне пустым занятием, и поскольку приемлемым и достойным представлялось мне лишь то, что свидетельствовало о наличии у нас души, я придумала танец, понятие о коем, быть может, дали нам греки, во всяком случае так говорил мне г-н де Сен-Пьер. Этот танец, ставший возвышенным и таинственным языком, произвел столь сильное впечатление, что обо мне писали во всех газетах, ему хотели научиться все женщины, а г-жа де Сталь, о чем она сама мне писала, изобразила его как танец Дельфины».¹⁴

Крюденер не упоминает о том, что танец может восходить к польской культуре, однако оговаривается, что «понятие (...) быть может, дали нам греки». В сборниках и словарях, посвященных истории танца, фиксируются античные корни *pas de châle*: «Па де шаль — возникший в период увлечения античной культурой, танцевался с легким газовым шарфом, который необходимо изящно драпировать, поэтому в исполнении были важны грация и плавность движения рук. В танце обычно участвовали от одной до трех танцовщиц — они под музыку из известного балета

¹¹ Ibid. P. 161—162. Курсив наш. — А. Т.

¹² Дельфина. Сочинение госпожи Сталь-Голштейн: В 5 ч. / Пер. с фр. М., 1803. Ч. 1. С. 264—266.

¹³ В действительности, Крюденер отчасти преувеличила свои заслуги, так как не только ее танец, но и танцы Жюльетты Рекамье, имевшие успех в парижских салонах, легли в основу описания танца Дельфины, о чем сообщает и сама госпожа де Сталь в письме к Крюденер (см. об этом: Лит. наследство. 1939. Т. 33—34. С. 113). Свидетельства популярности танцев г-жи Рекамье весьма частотны в текстах, повествующих о событиях начала XIX века. Например, в незаконченном романе А. Дюма «Шевалье де Сент-Эрмин» есть такое описание *pas de châle*, исполняемого Рекамье: «Свое платье, как всегда белое, г-жа Рекамье дополнила красной кашемировой шалью. Она и придумала этот салонный танец с шалью, который позже был с успехом перенесен из гостиных на театральные подмостки. Этот танец, или скорее пантомима, г-жи Рекамье пользовалася таким успехом, что молва о нем докатилась и до нас, и мы знаем, что ни одна баядерка, ни одна танцовщица не демонстрировала такую смесь распутства и стыдливости, ибо тонкая, колышущаяся ткань лишь обнажала прелести, которые должна была скрывать» (Дюма А. Шевалье де Сент-Эрмин: В 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 270). Сама мадам де Сталь в письме к Крюденер от 1 февраля 1803 года признается: «Совершенная правда, что ваш танец, как и танец Жюльетты, стали для меня прообразом танца Дельфины» (цит. по: Крюденер Ю. Неизданные автобиографические тексты. М., 1998. С. 158).

¹⁴ Крюденер Ю. *(Воспоминания о детстве и юности)* // Крюденер Ю. Там же. С. 116—117. Воспоминания датируются 1818—1824 годами.

создавали красивые группы, принимали изящные позы, подбрасывали шали, ловили их, набрасывали на голову, обивали вокруг талии...»¹⁵

В описании танца де Сталь несколько раз подчеркивает его экзотические (чужие привычной общеевропейской культуре) элементы, при этом смешивая польские (или псевдорусские) и азиатские (восточные) корни танца и подводя их под одно определение «иностранный». При этом в тексте она не отождествляет его с модным тогда *pas de châle*, полагая, вероятно, что славянский танец тоньше подсвечивает душу исполнительницы, чем западный. Важной особенностью танца Дельфины становятся его контрастные переходы — от холода к живости, от меланхолии к веселости, от медленного темпа к быстрому,нского, по мнению г-жи де Сталь, азиатским танцам, к числу которых принадлежит и русско-польский. Грациозность Дельфины настолько велика, что чувства, возбуждаемые ее танцем, невозможно передать словами. В «Войне и мире» танец Наташи также не оставляет «публику» равнодушной; но ни дядюшка, ни Николай, ни Анисья Федоровна не пытаются дать развернутую словесную похвалу исполнительнице — все они *чувствуют* то же, что и Наташа. Важно подчеркнуть, что героини не сами инициируют танец — Наташу просит о пляске дядюшка, а Дельфину — г-н Орсан.

Кажется разумным предположить, что Толстой в период работы над «войной и миром» читал русский перевод «Дельфины», о чем говорит заказанное им и сохранившееся в личной библиотеке русскоязычное издание.¹⁶ Замена переводчиком танца иностранного, т. е. польского, прообразом которого стал *pas de châle*, безусловно, знакомый Толстому, на «Русский танец», — могла обратить на себя внимание писателя и спровоцировать его скрытую полемику с госпожой де Сталь. Если в «Дельфине» русский национальный танец уподобляется французскому *pas de châle*, то в «Войне и мире» ситуация инвертирована: повествователь противопоставляет танец с шалью и танец с платком. У Толстого семантика «русскости» реализуется в особых вербальных формах, подчеркивающих, что для писателя русский танец — явление строго национальное, по-настоящему исполнить этот танец может лишь русский. Представляется вероятным, что «ошибка» перевода (парижанка Дельфина танцует «русский танец», а не польский) могла усилить рефлексию Толстого над концепцией де Сталь, согласно которой внутренний мир Дельфины полнее раскрывается исполнением танца иностранного (русского). Если в художественном мире «Дельфины» выражение «своего» через «чужое» (экзотическое, восточное) воспринимается как органичная часть романтической культуры, то у Толстого подобная конструкция невозможна.

Дельфина исполняет полонез на балу, и после ее сольного выхода герои вместе танцуют английский танец, вальс и контраданс. На балу у екатерининского вельможи Наташа и князь Андрей танцуют тур вальса, а затем «один из веселых котильонов». Эпизоды схожи не только потому, что действие происходит в торжественной и многолюдной обстановке бала, но и потому, что именно танцуя кавалеры осознают, что влюблены в своих дам. Наташа и Дельфина, по их собственным признаниям, влюбились в героеv задолго до бала. Дельфина полюбила Леонса, слушая рассказы о нем господина Бартона, который к тому же показал геройне его портрет. А Наташа спустя некоторое время после сцены в доме екатерининского вельможи признается: «Наташе казалось, что еще когда она в первый раз увидела князя Андрея в Отрадном, она влюбилась в него. Ее как будто пугало это странное, неожиданное счастье, что тот, кого она выбрала еще тогда (она твердо была уверена в

¹⁵ Дмитриева М. Возникновение и развитие танцев, популярных на русских балах в XIX веке // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII—XX веков. СПб., 2009. С. 105. См. об этом также: Краткий словарь танцев. М., 2011. С. 94.

¹⁶ См. прим. 3.

этом), что тот самый теперь опять встретился ей, и, как кажется, неравнодушен к ней» (10, 218).

Любопытно и то, что уже на балу, наблюдая за героинями, и князь Болконский, и Леонс полубессознательно задумываются о семейном счастье. Леонс восклицает: «О Дельфина! В сию минуту, как будто при подножии самого алтаря, я поклялся быть твоим супругом; я получил обещание твоей верности...»¹⁷

В реплике князя Андрея обнаруживается то же самое: «„Ежели она подойдет прежде к своей кузине, а потом к другой dame, то она будет моей женой”, — сказал совершенно неожиданно сам себе князь Андрей, глядя на нее. Она подошла прежде к кузине» (10, 204).

Однако обеим свадьbam не суждено состояться. Дельфина будет оклеветана своей родственницей госпожой Вернен, чья дочь Матильда станет женой введенного в заблуждение Леонса. Наташа поддается страсти к Анатолю, чем дискредитирует себя в глазах Болконского.

Таким образом, можно предположить, что в яркой сцене танца Дельфины Толстой увидел удобную художественную модель для конструирования женского национального характера. Однако, заимствуя у мадам де Сталь ситуацию танца героини, автор «Войны и мира» существенно переосмыслил ее. Писательница не педалирует «французскость» Дельфины, а для раскрытия ее личности использует чужой танец, восточный, который представляется ей иррациональным и в силу этого способным выразить невыразимое. Первоначальная функция танца Наташи та же — русский танец выражает подсознательные возможности героини. Но культурный смысл двух танцев оказывается различным — Толстой для демонстрации «русскости» Наташи обращается не к иностранному танцу, а к национальному, делая его сугубо русским при помощи рассуждения о «русских приемах» и противопоставляя его французскому pas de châle.

2. «Война и мир» и «Коринна»

Параллель с «Дельфиной» проведена Толстым, возможно, в расчете на ассоциации читателя и память о знаменитом эпизоде танца героини, «Коринна» же в черновиках «Войны и мира» упоминается прямо.

В одном из черновых эпизодов Соня читает раненому князю Андрею роман де Сталь. Сюжет «Коринны» дан в преломлении сознанием Сони, которая, с одной стороны, проецирует образы лорда Освальда и Коринны на Болконского и Наташу, а с другой — сопоставляет себя с главной героиней де Сталь, ждущей признания в любви и не сразу получающей его. Последние размышления Сони навеяны ожиданием скорого приезда княжны Марии, которую старая графиня полагает идеальной невестой для любимого Соней Николая. Героиня Толстого, как и Коринна, оказывается покинутой и обиженной избранником. Но если Коринна идет на жертву, искренне желая составить счастье Люсиль и Нельвиля, то Соня «кошачьи хитро действовала» и, пытаясь примирить Андрея с Наташей, искала возможности не допустить союза Николая и княжны Марии.

Соня «читала про выражение любви больного Освальда и, невольно сближая Андрея с Освальдом и Наташу с Corinne, взглянула на Андрея (Андрей не слушал)» (14, 149). Андрей, почувствовав взгляд Сони, отвечает: «— Что Вы смотрите на меня, Mlle Sophie? — сказал ей Андрей, улыбаясь доброй, болезненной улыбкой. — Вы думаете о аналогии, которая есть между вашим другом. Да, — продолжал он, — но только la Comtess Natalie в миллион раз привлекательнее этого скучного bas bleu Corinn'ы...» (14, 149—150).

¹⁷ Дельфина. С. 269—270.

Чем вызвано подобное мнение князя Болконского о Коринне? Ведь ее имя стало нарицательным при упоминании разносторонне одаренной женщины с нелегкой судьбой.¹⁸ Обычно ярких женщин одаривали этим прозвищем, чтобы подчеркнуть их сходство с «культовой» героиней Ж. де Сталь (так, например, Зинаида Волконская именовалась «Коринной Севера»).¹⁹

Однако и при жизни де Сталь, и в пору работы Толстого над романом личность и творчество французской писательницы оценивались весьма различно, иногда иронически, а то и негативно.²⁰ Толстой мог быть знаком с несхожими суждениями о де Сталь, публиковавшимися как в русских периодических изданиях, так и в иностранных. Например, в 1841 году вышла в свет «Физиология синего чулка»²¹ Фредерика Сулье, написанная в духе распространенных в 1840-е годы шутливых «физиологий». Во вступительной главе к книге встречается следующее рассуждение автора: «Существует различие между активным синим чулком и мыслящим синим чулком; между тем, который орудует пером сформировавшегося писателя и который носит шапку ученого — между тем, который борется, и тем, который преподает. Мадам де Сталь была последним из великих воинствующих синих чулок, сошедших на это поприще...»²²

В книге присутствует и прямое указание на то, что «синие чулки» эпохи Реставрации чувствовали себя сопричастными судьбе госпожи де Сталь: «Каждый синий чулок в то время ощущал себя сообщником Мадам де Сталь, и как она, жертвой императорской грубости (...) Реставрация дала толчок к рождению поэтического Синего чулка. В это время лира переживала небывалый подъем, и сама Коринна во плоти и крови шествовала по улицам Парижа...»²³

По этим ироническим высказываниям мы можем судить о том, что в светских кругах было распространено отождествление мадам де Сталь с «синим чулком», зараженным антинаполеоновскими настроениями. По всей вероятности, реплика Болконского, иронично относящегося к Коринне, вызвана неоднозначным отношением к писательнице в пору ее творческого расцвета. Де Сталь нередко становилась объектом насмешек и раздражения со стороны аристократических кругов — своей «романтичностью» и притворством она раздражала и Болконского.

Каковы основные характеристики «синего чулка»? Сулье в своем псевдоисследовании выделяет следующие признаки этой категории женщин: «...она нечистоплотная, она претенциозная, она вредная, она несносная (...). Есть синие чулки всех возрастов, всех положений, всех судеб, всех характеров, всех мнений; между тем, реальность создает их двумя сильно противоположными способами. Или синий чулок наделен неизящной, претенциозной развязностью (...); или он непреклонно натянутый, жеманный (...) как квакерша (...). Когда женщины-синие чулки красивы, их выдает драматическая внешность: их волосы полны трагедии и меланхолических мыслей; если бы они были красивы, их выдавала бы дерзость открытого корсажа (...) когда они стары, они укрывают свой корсаж попоной, как укрывают лошадей, принадлежащих носильщику воды, во время поста (...) они плавают в волнах лент (...). Комната синего чулка обычно затемнена множеством занавесок (...) в комнате синего чулка всегда есть ковер; по стенам всегда развеша-

¹⁸ Заборов П. Р. Жермена де Сталь в русской литературе первой трети XIX века // Заборов П. Р. Россия и Франция. Литературные и культурные связи. Статьи и заметки. СПб., 2011. С. 205.

¹⁹ Черневич М. Н. Жизнь и творчество Жермены де Сталь. С. 404.

²⁰ С различным восприятием личности и творчества де Сталь связана, например, полемика А. А. Муханова и А. С. Пушкина. См. об этом: Вольперт Л. И. Политические взгляды Пушкина до восстания декабристов и Жермен де Сталь // Пушкинская Франция. 2-е изд., испр. и доп. Тарту, 2010. С. 391.

²¹ Soulie F. Physiologie du bas bleu. Paris, 1841.

²² Ibid. P. 15. Перевод здесь и далее наш. — А. Т.

²³ Ibid. P. 35.

ны портреты и медальоны; он размещает на своем бюро бюст какого-нибудь известного человека, которого почитает своим Аполлоном. Множество рассыпанных книг блуждают по стульям, камину, этажеркам (...) Когда он идет по дороге медленным и меланхоличным шагом, то держит глаза опущенными, и размышляет или сочиняет; если держит голову поднятой, то глаза его страшны и взволнованы, а губы раскрыты (...) в одних случаях его взгляд сладкий и изменчивый, в иных — постоянный и пылающий. Тогда, вероятно, элегия заняла его мечтательную голову, или ода кипит лавой в его гении». ²⁴

Исходя из этих описаний, едва ли можно причислить Ростову к «синим чулкам» любого рода,²⁵ о невозможности сопоставления Наташи и героини де Сталь князь Андрей и сообщает Соне.

Тем не менее Болконский напоминает Соне Освальда, а Наташа — Коринну. Действительно, в обоих романах герои наделены сходными характеристиками, располагающими к сопоставлению. Князь Андрей напоминает лорда Нельвиля своим послушанием отцу. В итоге именно чувство вины и долг перед отцом, полагавшим, как выясняется, правильным брак сына и Люсиль, отталкивают Освальда от Коринны. Здесь схема примерно та же, что в «Дельфине», где Леонс всецело зависит от мнения матери, желающей для сына счастливой семейной будущности с Матильдой, которую Леонс даже не видел. Так и Болконский не может жениться на Наташе без согласия отца, отсрочившего свадьбу на год. Оба героя беспрекословно выполняют волю строгих отцов, заботящихся о чести и репутации сыновей.

Что общего у Наташи и Коринны? Героини открыты миру, восторженны, не в меру эмоциональны, мнение общества их мало интересует, и поступают они согласно велению своего сердца. Объединяет героинь и то, что обе они противопоставлены героям по признаку «ум сердца» и «ум ума». Наташа и Коринна готовы целиком отаться чувству, князь Андрей и лорд Освальд склонны обдумать свое положение, прежде чем принять окончательное решение. Голосу чести и мнению общества они доверяют больше, чем возлюбленным. Болконский не склонен верить Пьеру, пытавшемуся оправдать Наташу, и не сомневается в том, что она стала «падшей женщиной». Лорд Нельвиль перестает верить в любовь Коринны и сходным образом убеждает себя в ее ветрености.

Ж. де Сталь выстраивает повествование таким образом, что несчастье Коринны и Освальда кажется предопределенным. Это осознает и сама Коринна, дважды обращающая внимание Нельвиля на затменную облаками луну.²⁶ Как считает большинство исследователей,²⁷ причина фатальной злосчастности любви героев де Сталь кроется не столько в несовпадении жизненных принципов, сколько в национальной идентичности. Ж. де Сталь не довольствуется тривиальным объяснением разрыва двух любящих людей, а укореняет в их характеристиках национальные стереотипы, оградить себя от которых герои не в состоянии. У Толстого же национальная идентичность героев не определяет их отношения, хотя важна для историософской концепции романа.

Мы полагаем, что Толстой, работая над «Войной и миром», помнил об обоих сочинениях мадам де Сталь. Ставшие ключевыми текстами эпохи, «Дельфина» и «Коринна» выстраивают особую иерархию персонажей, в которой главная роль отведена героине. Подобная модель, привлекшая внимание Толстого, но переосмысленная им, позволила усилить центральный образ Наташи Ростовой и повлияла на конструирование ее отношений с другими героями романа.

²⁴ Ibid. P. 6—12.

²⁵ Сулье выделяет около десяти подвидов «синего чулка», среди которых встречаются свободный, аристократический, замужний «синие чулки», «синий чулок» эпохи Реставрации, «синий чулок», увлеченный искусством, и др.

²⁶ Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. С. 188, 383.

²⁷ См., например: Черневич М. Н. Жизнь и творчество Жермены де Сталь. С. 401—407.

Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

2015

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. Г. Гротецкая. «Случайный» нигилист Марк Волохов и его сословная геральдика	5

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. В. Корогодина. Литературные источники о времени жизни Валаамских чудотворцев Сергия и Германа	39
К. Н. Лемешев. Латинский источник риторики Софрония Лихуда	45
А. Ю. Веселова. «Пролог в Ильинском», его автор и адресат	60
Ван Лиэ (KHP). М. Ю. Лермонтов в китайских переводах: традиции, школы и методы	67
А. С. Федотов. «Присыпочка втирается в литературный круг»: И. П. Песоцкий — издаатель 1840-х годов	80
А. А. Грачева. Письма А. Ф. Вельтмана к Н. В. Гербелю о переводе «Слова о полку Игореве»	89
А. А. Тулякова. «Война и мир» Л. Н. Толстого и романы Ж. де Сталь (заметки к теме)	95
Л. Г. Панова. Запоздалая попытка петраризма: «Канционье» в русском модернизме. Статья 1	103
В. В. Розанов и «Новый Путь» (письма к П. П. Перцову) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Е. И. Goncharovой)	128
На вечерней заре. Письма А. М. Ремизова С. П. Ремизовой-Довгелло: 1909 год (вступительная статья, подготовка текста и комментарии Е. Р. Обатиной)	153
Письма В. Я. Брюсова к Альберто Мартини (публикация Мартины Морабито (<i>Италия</i>))	203
Пак Сун Юн (Республика Корея). Жизнетворческие маски Анны Ахматовой (к стратегиям автомифологизации)	215

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»

В. В. Полонский. Борис Эйхенбаум и Поль Клодель: к вопросу о рецепции символистской мистерии в России	227
Неопубликованные переводы Н. С. Гумилева из Т. Готье и П. Верлена (публикация В. В. Филичевой)	235
О. А. Лекманов. «Автора тошнит стихами по всякому поводу» (И. А. Ильин читает Ал. Блока)	242
К. М. Поливанов. Мемуарные источники романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго»	247

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. Б. Егорова. Хождения в Святую Землю XII—XX веков: мифы и реальность в русских и чешских паломничествах	254
А. О. Дёмин. Научные труды Музея Г. Р. Державина и русской словесности его времени	256

ХРОНИКА

С. А. Семячко. Третий агиографический семинар	258
Л. Н. Алтушин. Державинские чтения в год литературы	261
А. Ю. Балакин. Письмо в редакцию	262
Памяти Олега Викторовича Творогова	263

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук РАН

Редакционный совет:

Н. А. БОГОМОЛОВ, С. Г. БОЧАРОВ, М. ГАРДЗАНИТИ, С. ГАРДЗОНИО,
Ж. Ф. ЖАККАР, А. А. ЗАЛИЗНЫК, Вяч. Вс. ИВАНОВ, ЛЮ ВЭНЬФЭЙ,
Дж. МАЛМСТАД, Ж. НИВА, Дж. СМИТ, Р. Д. ТИМЕНЧИК,
В. ШМИД, Т. В. ЦИВЬЯН

Главный редактор **В. Е. БАГНО**

Редакционная коллегия:

М. Н. ВИРОЛАЙНЕН, Е. Г. ВОДОЛАЗКИН, А. М. ГРАЧЕВА,
И. Ф. ДАНИЛОВА (зам. главного редактора), **Н. Н. КАЗАНСКИЙ, А. В. ЛАВРОВ,**
А. М. МОЛДОВАН, А. Ф. НЕКРЫЛОВА, С. И. НИКОЛАЕВ, М. В. ОТРАДИН,
А. А. ПАНЧЕНКО, Н. Н. СКАТОВ, А. Л. ТОПОРКОВ, Т. С. ЦАРЬКОВА

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

Телефон/факс (812) 328-16-01

e-mail: rusliter@mail.ru

Санкт-Петербург
Издательство «Наука»

© Российская академия наук, 2015 г.
© Редколлегия журнала «Русская
литература» (составитель), 2015 г.