

**В.В. Никульцева,**  
*Московский государственный  
университет*

## **«Роковая женщина» А.К. Толстого: поэтический образ и реальное лицо**

---

Не ветер, вея с высоты, Листов коснулся ночью лунной; Моей души коснулась ты -Она тревожна, как листы, Она, как гусли, многострунна.

Эти строки А.К. Толстого посвящены таинственной незнакомке, «даме в маске» — нежной возлюбленной, прошедшей через многочисленные испытания рука об руку с «избранником небес» и ставшей впоследствии его женой.

С Софьей Андреевной Миллер, урожденной Бахметевой, поэт познакомился зимой 1851 года. Большой театр. Бал-маскарад. Шум, смех, маски... В свите наследника престола — граф Толстой, молодой человек 33 лет, уже утомленный и пресыщенный утехами любви... И вдруг — прекрасная маска возникает на пути, обволакивает душу чарами низкого теплого голоса, интригует обещаниями недостижимого и... так же неожиданно исчезает. Кто это? Женщина со смелыми манерами, пробудившая воображение, мысль и чувство поэта, — замужняя дама, вышедшая от отчаяния за заурядного конногвардейского полковника, ибо первое ее чувство к князю Вяземскому оказалось грубо растоптано, а честь попорана. Но об этом Толстой узнает значительно позже. В тот момент, момент «узнавания душ», поэт лишь улавливает отогревающие сердце звуки «дивно звучащего голоса» и запоминает взгляд «лукавых глазок», которые в поздней редакции стихотворения «Средь шумного бала, случайно...»(1851) превращаются в «печальные очи»... Интересно, что трансформация образа возлюбленной из игриво-чувственного в трагически печальный происходит не постепенно, а сразу и коренным образом, под влиянием признания С.А. Миллер, когда потрясенный глубиной ее душевной раны Толстой практически спасает от

наветов врагов доброе имя своей возлюбленной, вступает в борьбу с собственной матерью. Потому в любовной лирике А.К. Толстого «от начала до конца чувствуется литературная заданность, сфемление поэта быть на уровне лучших образцов этого рода поэзии»<sup>1</sup>.

О личной трагедии Софьи Андреевны, об отношении автора к грустному происшествию в ее жизни повествует стихотворение «Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!..» (1851). Так рождается поэтический образ нежной возлюбленной с «печальными глазами», «задумчивым видом», «грустным смехом». Но лирическая героиня и реальное лицо — «вещи подчас несовместные»...

Софья Андреевна, по воспоминаниям Е.Ю. Хвоцинской, «была не красива, но сложена превосходно, и все движения ее были до такой степени мягки, женственны, а голос ее был так симпатичен и музыкален, что очаровывал собеседника...»<sup>2</sup> Л.М. Жемчужников, двоюродный брат А.К. Толстого, отзывался о ней довольно сдержанно, подчеркивая только, что была она «хорошая музыкантша, играла пьесы Перголеза, Баха, Глюка, Глинки и др. и вносила разнообразие в наши вечера пением».<sup>3</sup> И.С. Тургенев, весьма дороживший мнением Софьи Андреевны и признававший ее недюжинный и цепкий критический ум, редкий у женщин, все же находил у нее «лицо чухонского солдата в юбке». Но «...она вовсе не была безобразна, и, кроме того, она была, несомненно, умной женщиной», — в противовес ему писал С.Л. Толстой.<sup>4</sup> Кузина А.К. Толстого, Е.В. Матвеева (рожд. кн. Львова), очень тонко по-женски чувствовавшая взаимоотношения Миллер с мужем, с психологической верностью набрасывает портрет жены писателя: «В одном нельзя было Софье Андреевне отказать: в умение очаровать, когда она этого хотела. Она никогда не была красива, но ее бархатный, грудной голос, ее необыкновенный ум и образованность, ее несколько вкрадчивая манера опутывали и увлекали мужчин, вероятно, неудержимо, особенно в молодости».<sup>5</sup> Ф.М. Достоевский, по словам его дочери, отмечал у Миллер «острый, как сталь», пронизательный ум.<sup>6</sup>

Оценки разные и противоречивые. Попытаемся в этом спектре суждений и мнений отыскать неприкрытую объективную истину и создать «свой» портрет С.А. Миллер — женщины, которая стала избранницей гения и сыграла роковую роль в его судьбе.

По свидетельству современников, С.А. Бахметева — Миллер отличалась особой женственностью. Высокий рост, пышная грудь, тонкая талия, шикарные бедра, точеные руки, тяжелый узел пепельных волос — все это привлекало бы внимание мужчин, если б не лицо, гармонии которого разрушали несочетаемые черты: высокий чистый лоб — и широкие азиатские скулы, волевой подбородок — и миндалевидные лучащиеся серые глаза, зовущие к неге пухлые губы — и некрупный нос расплывчатой формы.

Отлично сознавая, что по сравнению с другими дамами она проигрывает во внешности, эта женщина усиливала арсенал любовных средств

благодаря тщательной работе над своим телом и умом. Результат такой долгой работы над собой оказался поистине блистательным: грациозная быстрая походка, плавные движения тела, чарующая улыбка, тихая мелодичная речь, игривый смех и взгляд... Ко всему этому Миллер оказалась от природы очень одаренным человеком: кроме того что она обладала необыкновенным вибрирующим контральто, звуки которого чаровали слушателей и запоминались навсегда, она получила прекрасное домашнее образование (Бахметевы не скупилась на учителей, отказывая себе во многом) и поэтому владела шестнадцатью иностранными языками, переводила сложнейшие тексты с листа, хорошо играла на рояле и пела, знала работы европейских философов и писателей с мировым именем, пробовала сочинять, прилично рисовала. Критический ум, литературный вкус, энциклопедическая начитанность и феноменальная память — эти качества затмевали внешнюю некрасивость лица, заставляли отыскивать редкую душевную красоту, уважать и признавать непререкаемый авторитет той, что вошла полной властелительницей сердца в жизнь А.К. Толстого.

По справедливому замечанию Б. Назаревского, А. Тархова, Г. Стафеева и др., стихотворения А.К. Толстого, посвященные С.А. Миллер, представляют собой законченный цикл, «чудную любовную симфонию»<sup>7</sup>, одухотворенную образом единственной лирической героини. Фрагментом тонкого причудливого узора этой любовной лирики является стихотворение «Не ветер, вея с высоты...», созданное в январе 1851 года и опубликованное во второй книге «Русского вестника» спустя семь лет, в мае 1858 года.

Не ветер, вея с высоты, Листов коснулся ночью лунной; Моей души коснулась ты - Она тревожна, как листья, Она, как гусли, многострунна. Житейский вихрь ее терзал И сокрушительным набегом, Свистя и воя, струны рвал И заносил холодным снегом. Твоя же речь ласкает слух, Твое легко прикосновенье, Как от цветов летящий пух, Как майской ночи дуновенье...<sup>8</sup>

Перед нами одно из первых поэтических произведений, в котором влюбленный художник рисует обобщенный образ женщины, затронувшей его сердце. Поэт широкими мазками наносит колоритный фон, пока еще интуитивно, неясно ощущая облагораживающее дыхание чистой любви. Показательно, что в этом стихотворении, как и во многих других, нет конкретного портрета героини. Можно поспорить с мыслью И. Ямпольского о большей конкретности и индивидуализированности образа любимой женщины в произведениях А.К. Толстого по сравнению с образом лирической героини у В.А. Жуковского.<sup>9</sup> Оба поэта родственны тем, что стремятся к созданию такого идеала возлюбленной, искреннее чувство которой облагораживает избранника. Обожевление любимой побуждает художника — романтика живописать ее портрет в обобщенно-философских тонах. Именно поэтому мы подмечаем у Толстого прописанность общего колорита словесной картины при неразработанности отдельной детали облика героини.

Цельность образа лирической героини создается сцеплением тематического, идейного и композиционного планов художественного произведения. Вдохновенно — интуитивно выбирая языковые формы и конструкции, поэт достигает гениальной слитности формы и содержания.

Тематика стихотворения выявляется путем определения основных, повторяющихся элементов художественного текста. Такие элементы представлены двумя параллельными группами местоимений: с одной стороны, это слова *моя* (душа), *она* 2р., *ее*, с другой — *ты*, *твоя*, *твое*. Наличие притяжательных и личных местоимений в корпусе ключевых слов стихотворения не случайно. Используя дейктическую функцию этих слов в жанре интимной лирики, автор не просто получает возможность скрыть имя возлюбленной (он к этому и не стремится), но и воплотить свои чувства, непосредственно обращаясь к дневниковой, личностной форме выражения мысли. Таким образом, ключевые слова определяют основную тему произведения — ОН и ОНА, причем отмечается некоторая дистанция между этими понятиями, означающая духовные, платонические отношения. Помимо опорных слов, лексические повторы помогают нащупать вторичные темы и мотивы стихотворения. Повторы: *листов* коснулся ветер // как *листы* тревожна душа; *коснулся* ветер // *коснулась* ты души // *твое прикосновенье*, *ночью* коснулся ветер // *ночи* дуновенье; *многострунна* моя душа // *струны* рвал вихрь — подтверждают основную тему платонического узнавания и соединения душ, но, будучи введены в разные композиционные пласты текста, рождают и оппозицию «душа — свет (мир)».

Композиция стихотворения довольно своеобразна. Первые два стиха начинаются с отрицательного параллелизма (*Не ветер, вея с высоты, / Листов коснулся ночью лунной...*) в последующих трех строках реализуется модель «действие — результат». Остальные строки объединяются в две группы: стихи 6-9 повествуют о прошлой жизни лирического героя, 10 — 13 — о настоящей. Итак, обнажается некий барьер, некая черта, отделяющая бытие героя до встречи от бытия после нее, определенная точка отсчета, определяющая возрождение, начало «новой» жизни души. Но при всей кажущейся простоте развития действий (замысла автора) невозможно допустить мысль о двухчастное™ произведения. Этому мешает необычный синтаксический переход между 3 и 4 стихами, который стирает грань между планами прошлого и настоящего. Попытаемся по — иному взглянуть на построение этого художественного текста: образ возлюбленной входит в душу лирического героя (стихи 1 — 5), он вспоминает прошлую жизнь (6 -9) и мгновенно переносится в настоящую, где целительное действие оказывают речь и ласки возлюбленной (10 — 13). Подобная трехчастная композиция требует и выбора определенной лексики.

«Речевая ткань» стихотворения соткана из 54 слов, из которых 26 имен (18 существительных, 8 прилагательных), 7 местоимений, 10 глаголов и глагольных форм, 11 служебных частей речи. Общее соотношение морфологических критериев (33:10, т. е. приблизительно 3:1)

указывает на однозначную статику текста. По-видимому, «застывшие формы» этого стихотворения дали основание некоторым исследователям<sup>10</sup> назвать «Не ветер, вея с высоты...» «рентгеновским снимком» души поэта. Но все же такое частичное соотношение особо преломляется в композиции: если в первой и третьей частях стихотворения налицо статический элемент (соответственно 14:3 и 11:2), то в середине текста уже встречаются отглагольное существительное *набег* и непроизводные *вихрь*, *снег*, в семантике которых заключены элементы динамики. Почему же именно в промежуточной структурной части автор прибегает к динамическим средствам языка? Здесь нам нужно обратиться к символике этого стихотворения.

«Житейский вихрь», мучающий лирического героя, — это окружающий А.К. Толстого мир, beau monde с его лживостью и пошлостью, чиновническим духом и карьеризмом, эгоцентризмом и практицизмом, та маскарадность века, о которой писал М.Ю. Лермонтов. «В стихотворениях Толстого нередко мотивы неприятия окружающей действительности»,<sup>11</sup> — с этим мнением И. Ямпольского нужно согласиться. Душа лирического героя в разладе с миром, с обществом. Только возлюбленная способна восстановить \ граченную связь с бытием, воцарить гармонию в душе страдающего. Так появляется мотив созидательной миссии любви, благотворного воздействия душевных порывов женщины. Легко проводится параллель между образами ласкового ветра (1 стих) и дуновенья ночи (13), листов (2, 4) и цветов (12). Смыканию этих образов способствует лексический повтор *коснулась* ты (3) // твое *прикосновенье* (11), акцентирующий внимание на объекте и способе действия. Кстати, слова *прикосновение*, *прикоснуться* особо любимы поэтом. Письма к С.А. Миллер буквально пестрят такими словами: «... У меня столько противоречивых особенностей, которые приходят в столкновение, столько желаний, столько потребностей сердца, которые я силюсь примирить, но стоит только слегка *прикоснуться*, как все это приходит в движение, вступает в борьбу; от тебя я жду гармонии и примирения всех этих потребностей...» ; «Характер у меня — с надрывом, он чувствителен к малейшему *прикосновению*., но мелочности в нем нет — даю тебе слово.»<sup>1</sup>

Не случайно поэт обращается к отрицательному параллелизму и олицетворению (*ветер... коснулся*) при создании образа возлюбленной, а также к сравнениям и эпитетам, помещенным в хиазм (*Она тревожна, как листья, / Она, как гусли, многострунна*), которые использованы как средство самооценки души лирического героя. Возникает мотив золотой арфы, связующей души влюбленных навеки. Речь любимой женщины «ласкает слух», тогда как «многострунная» душа чутко реагирует на мельчайшее колебание воздуха (стихи 4,5 — 10). В то же время смыкаются подспудно введенный мотив разрушения и мотив жуковской балладной лирики в 6-9, 7-8 стихах. Таким образом, композиция стихотворения может быть рассмотрена как в одной плоскости (трехчастная структура произведения), так и в трехмерном про-

странстве: трагизм жизни отражен автором в зеркальной перспективе, но это перспектива кривого зеркала. (Об этом говорят также 13 строк произведения, число которых обуславливается композиционно — ритмическим и рифмовым сбоем, о чем ниже.) Мотиву несоответствия идеальной / реальной жизни способствуют, помимо отмеченных ранее простых сравнений, эпитетов и олицетворения, такие тропы как символ (**вихрь** — суета, жизнь бурная и неровная, непредсказуемость судьбы; **снег** — холод человеческих отношений, равнодушие, смерть), постоянный эпитет -поэтизм **лунная** ночь, развернутое сравнение (12-13 стихи), а также фигуры: инверсия (**ночью лунной, моей души коснулась ты, от цветов летящий пух. майской ночи дуновенье, твое легко прикосновенье**), градация однородных членов (**терзал, рвал, заносил, свистя и воя**), анафора (4-5, 10-11 строки) и антитеза (вторая и третья структурные части) на композиционном уровне.

Философско — абстрактная тематика произведения диктует и выбор лексических средств. Лексика «Не ветер, вея с высоты...» весьма неоднородна. Помимо двух слов, создающих поэтические символы и потому приобретающих обобщенное значение, в «речевой ткани» встречаются еще 11 конкретных существительных (**ветер, листы** 2р., **ночь** 2р., **душа, гусли, струны, речь, пух, цветы**) и 5 абстрактных (**высота, набег, прикосновенье, дуновенье, слух**), по 4 качественных и относительных прилагательных (**тревожная, сокрушительный, холодный, легкое** с оценочной семантикой и **лунная, многострунная, житейский, майская** с традиционно -характеризирующим значением), 4 личных (**ты, она** 3р.) и 3 притяжательных (**моей, твоя, твое**) местоимения, выполняющих роль ключевых слов поэтического текста, и 10 глагольных слов, из которых 1 причастие (**летающий**), 3 деепричастия несовершенного вида (**вея, свистя, воя**) и 6 глаголов. Интересным является то, что из всех глаголов только один в форме настоящего расширенного времени (постоянного) — **ласкает**, который употреблен автором при характеристике речи лирической героини; остальные же глаголы в прошедшем времени, но их состав опять же неоднороден: формы **коснулся, коснулась** с перфектным значением обладают совершенным видом, указывающим на моментальное действие, момент его свершения, а глаголы **терзал, рвал, заносил** несовершенного вида с имперфектным значением, они указывают на действие в его течении (в тексте — на далекое прошлое). Таким образом, выстраиваются три временных и два модальных плана: давнопрошедшее, прошедшее, настоящее и реальное / ирреальное. Развитие действия идет от недавнего прошлого (соединения, ушавания душ) через настоящее ирреальное (характеристика души лирического героя) и обращение к давнопрошедшему (воспоминания о мучениях) снова к настоящему реальному (воздействие возлюбленной, соединение душ).

Несмотря на лексико-грамматическую неоднородность языка стихотворения, этого нельзя сказать, характеризуя лексику с точки зрения стилистической принадлежности. В основном слова текста нейтраль-

ные, исключение составляет небольшая группа слов ограниченного (с позиции современного носителя языка) \ потребления — *вея*, книжное *терзал* и высокое *сокрушительный*, которые использованы автором как традиционные поэтизмы.

Синтаксис лирического произведения довольно оригинален. Первую композиционную часть образует бессоюзная конструкция, распадающаяся на осложненное деепричастным оборотом простое предложение (строки 1-2), простое неосложненное предложение (3) и два простых предложения, каждое из которых имеет сравнительный оборот (4-5). Между этими компонентами фразы устанавливаются противительные (**не ветер...; ты...**) и причинно-следственные (**коснулась... — тревожна...**) отношения, что своеобразно выражается в индивидуально-авторской пунктуации (вместо тире — точка с запятой, обуславливающая постановку длительной паузы, подготавливающей введение адресата речи). Отношения «причина — следствие» также интонационно / пунктуационно оформлены: тире после ключевого слова, вынесенного в конец строки и потому акцентированного, — знак повышения интонации и одновременно замедления темпа в общем-то неторопливой речи лирического героя. Но синтаксис второй композиционной части, как уже отмечалось, заключающей в себе элементы динамики, совершенно иной. Перед нами простое предложение, осложненное однородными сказуемыми и одиночными деепричастиями. Помимо лексических и синтаксических средств (концентрация глагольных слов, абстрактных и конкретных существительных с семантикой движения и объединение их в однородные ряды), автор прибегает и к внеязыковому — изменению интонации речи. Несовпадение конца строки с окончанием фраз (перенос *legato*) вкупе с короткими паузами рождает убыстренный темп, который снова сменяется в третьей композиционной части замедленным. Союз **же**, служащий средством выражения открытой антитезы, скрепляет середину и финал поэтического произведения. Последний оформлен в виде бессоюзного сложного предложения, вторая часть которого осложнена сравнительными оборотами (развернутыми сравнениями). Как видим, финальная синтаксическая конструкция напоминает начальную не только своей структурой, но и гармонией между паузированием конца фразы и каждого стиха. Таким образом, прибегая к сложным и простым осложненным предложениям, автор создает богатый и неоднородный поэтический синтаксис, где построение фраз указывает на последовательную смену частей художественного текста.

Богатство синтаксиса определяет и разнообразие интонационного рисунка, анализ которого выявляет интересную закономерность. При явном доминировании восходящих интонаций акцентируются все же нисходящие, возникающие на композиционно — семантическом водоразделе. В интонационном оформлении также заметен зеркальный параллелизм, который просматривается в процессе развития основной темы стихотворения, и рифмо-ритмический сбой.

«Не ветер, вея с высоты...» включает в себе 13 стихов, которые составлены пятистишем и двумя четверостишиями, что также определяет композиционное членение поэтического произведения. Применяя традиционную по звучанию точную мужскую и женскую рифму, А.К. Толстой допускает модификацию порядка ее следования: так на стыке 3 и 4 стихов образуется некоторый излом, вызванный сменой перекрестной рифмовки смежной (АВААВ). В остальных же четверостишиях перекрестная рифмовка не нарушена (СdСdFeFe). Почему же автор сменяет рифму именно там, где ожидается ее чередование? Думається, таким образом он подчеркивает, выделяет одно из ключевых слов с гихотворения — местоимение ты, формирующее центральный образ, введение которого в поэтический текст определяет закономерное развитие, развертывание художественного замысла. И тогда отмеченный излом не болезненное отступление от гармонии, а как это не парадоксально, средство достижения равновесия души лирического героя и окружающего мира.

Написанное четырехстопным ямбом, стихотворение насыщено пиррихиями, употребление которых рождает ощущение напевности, мелодичность свободно льющейся речи рыцаря, обращенной к своей прекрасной возлюбленной. Показательно, что из всех имеющихся в его арсенале размеров А.К. Толстой выбрал ямб, хотя «был большим мастером стиха, владел различными... стихотворными размерами»<sup>11</sup>. Именно ямб особо приближен к живой разговорной речи, передает ее оттенки и мелодику. Поэт, обладавший от природы уникальным музыкальным слухом, тщательно отделивавший свои произведения, заботившийся о фонической инструментровке стиха, все же считал себя абсолютно глухим к музыке. «Музыка одна для меня недоступна; это — великолепный рай, который я вижу издали, который я отгадываю и вокруг которого я хожу — но не могу взойти в него», — признавался А.К. Толстой в письме к С.А. Миллер от 14 октября 1851 года.<sup>14</sup> Будучи слишком требовательным к себе, боготворя свою Софию, которую он считал самым справедливым и строгим критиком как в литературе, так и в музыке, поэт недооценивал собственный талант. Но история в лице музыкальных критиков и прославленных композиторов отвергла это самобичующее признание. «Толстой, — писал П.И. Чайковский, — неисчерпаемый источник для текстов под музыку...»<sup>5</sup> «Не ветер, вея с высоты...» положено на музыку такими талантливыми русскими композиторами, как Н.А. Римский-Корсаков, А.Г. Рубинштейн, С.И. Танеев. Мастерство «улавливать и запечатлеть мельчайшие нюансы настроения и чувств»<sup>16</sup>, «способность остро ощущать все свойства окружающего мира»<sup>17</sup>, «тщательность отделки»<sup>18</sup>, «удивительная обработка» и «виртуозность» стиха<sup>19</sup> — свойства поэзии А.К. Толстого, которые были по достоинству оценены и музыкантами, и писателями. Все эти черты толстовской лирики вобрало стихотворение «Не ветер, вея с высоты...» Но поэтическое произведение не было бы маленьким шедевром, если бы автор не делил внимание музыкальной инструментровке стиха.



Наибольшую выразительность стихотворению придают звуки [°L [°L M > [°] — Первые три звука создают имитацию воя ветра, «житейского вихря», терзающего «струны души» лирического героя. Этот ассонансный ряд доминирует по частотности употребления ([o] 10 р., [э] и [а] — по 9, [y] — 8) по сравнению со звуками [ы] (5) и [и] (2). Удлиняясь при плавном произнесении, гласные переднего ряда точно и полно воссоздают картину, творимую поэтом.

Для лирического героя действительность дробится, разделяется на две стихии: внутреннюю, мир души, и внешнюю, мир природы. Пока чувство еще не коснулось души, свет кажется ей скучным, лишенным своеобразия. С первыми проблесками любви, с ощущением этого свежего чувства пробуждается и душа лирического героя; он вникает в ее тайны, поражаясь их глубине и бездонности. Возлюбленная легко и нежно врачует раны, нанесенные неистовством «житейского вихря»...

Противопоставление этих двух стихий, двух миров ярко отражено в звуковом строе стихотворения. Нежные, мягкие, ласковые звуки [л] — [л'], [н] — [н] чередуются с более резкими [в] - [в'], свистящими [с] — [с']. Аллитерационные [с] — [с] и [в] — [в] >ловлены поэтом не случайно, ибо именно они весьма удачно имитируют свист и завывание ветра:

Не ветер, вея с высоты...

Свистя и воя, струны рвал...

В первой части стихотворения преобладают звуки нежные, ласкающие — [л] — [л'], [н] — [н']. Они дают ощущение напевности, достигаемое не только чуть слышным шелестом листьев, но и прикосновением возлюбленной. Но врываются звуко сочетания более резкие, напоминающие свист, рев и вой ветра, холодного и беспощадного (рз / кр / стр / вр / ев). Этот образ рождается в сравнении грубого соприкосновения реальной действительности с нежной «многострунной» душой-арфой, любовным чувством, которое хотя растоптать чуждые мировосприятию лирического героя злые силы. В финале стихотворения снова нисходят \спокойные [л] — [л'], [н] — [н'], звуки [с] и [в] встречаются реже, отодвигаясь на второй план; речь поэта снова течет размеренно, он умиротворен, успокоен. Многообразие в конце стихотворения рождает ощущение недосказанности. Кажется, будто поэт засыпает в \поительных объятиях любимой, вкушая райское блаженство и невзирая на житейские тревожения (а может быть, и забывая их), что врываются в жизнь, разрывая сонное оцепенение, умиротворение опьяненной любовью души. А.К. Толстой достигает высокого мастерства в философском раскрытии духовного мира человека, в проникновенном изображении психологических оттенков его настроения благодаря изумительной поэтичности стихотворения, создаваемой сочетанием приемов ассонанса и аллитерации. Тонкая звукопись придает стиху рельефность, выпуклость, пластичность, помогает воссоздать «звуковой облик» любимой женщины.

Эта любимая женщина, спустя 12 лет ставшая женой А.К. Толстого,

оказалась для него «роковой». Впрочем, так считали только близкие друзья и родственники поэта. Для современников, наблюдавших за жизнью гения со стороны, и для последующих поколений брак Толстых оказался в высшей степени удачным. «Скептики говорят, что «брак — могила любви», а испанцы, что «Quien se casa por amores, ha de vivir con dolores» («Кто женится по любви, будет жить в печали»), но если бы о справедливости этих афоризмов судить по брачной жизни А. Толстого, то надо было бы признать их ложными «, — витийствовал Н. Денисюк<sup>20</sup>. Ему вторил и А. Круглов: «Семейной жизни гр. Толстого можно было позавидовать».<sup>21</sup>

А в жизни все обстояло значительно сложнее. Ни противодействие мужа С.А. Миллер, оказывавшего ей в разводе, ни интуитивная нелюбовь матери А.К. Толстого к избраннице сына (Л. Жемчужников: «Чуть материнское сердце!»), ни долгие раздумья самого графа, не торопившегося с браком даже после смерти обожаемой матери, которую обвиняли в эгоизме и слепой любви к своему ребенку, — все это не помешало осуществиться планам волевой «железной леди». Графиня С.А. Толстая, окружившая себя целой свитой приживалок, гувернанток и собачек, проводила счастливые дни за чтением книг, изучением языков, пением и игрой на рояле, нимало не заботясь об уважении к мужу, как собственному, так и со стороны родни, бесечно предоставляв своей семье право разорять его имения, безжалостно эксплуатировать крестьян и распоряжаться их судьбами... Чувствуя приближающийся финансовый кризис, но не желая отказывать себе в роскоши, Софья Андреевна, однако, ничем не помогла семейному бюджету: не сделала ни одного письменного перевода в «Вестник Европы» из заказанных М.М. Стасюлевичем, отказалась помочь Толстому подготовить к печати последний, второй сборник стихотворений. Не ухаживала она и за уже смертельно больным мужем, заботясь прежде всего о своем драгоценном здоровье. Что касается общих литературных интересов, то и здесь Софья Андреевна проявляла весьма странную ревность: зная о непререкаемой авторитетности своего мнения для Толстого, она «охлаждала его порывы какой-то равнодушной, а иногда и насмешливой критикой.»<sup>22</sup> Одно из таких колких замечаний лишило мир, судя по всему, самого сильного, вершинного произведения А.К. Толстого, которому он отдавал все свои предсмертные силы и все вдохновение, — драмы «Посадник».

Намного пережив своего мужа, добродетельная, высоко духовная Софья Андреевна, вдохновительница В.С. Соловьева на создании теории о Софии — Премудрости, преспокойно бросила на произвол судьбы родовые поместья графов Толстых с уникальными культурными ценностями, которые практически не удалось спасти двоюродному брату Алексею Константиновичу Николаю Михайловичу Жемчужникову, хладнокровно уничтожила почти всю переписку мужа с родными и близкими и собственные (!) письма к нему, случайно потеряла большую часть литературного архива поэта и вообще предала забвению имя А.К. Толстого, не оставив ни строчки воспоминаний о нем.

...Не хочу я, чтоб ты притворялася  
И к улыбке себя принуждала бы!

Да, она притворялась постоянно и как будто что-то в себе таила. Она, видимо, и сама страдала каким-то внутренним разладом...»<sup>23</sup> — эти слова с цитатой из стихотворения Толстого принадлежат его двоюродной сестре, скрасившей остаток жизни умирающего, крылья души которого были подрезаны той, кому он создал вечный литературный памятник, кому он — свято верил. Прекрасная таинственная маска, зимой 1851 года скрывшая черты женского лица, приросла к нему намертво.

Снова вчитаемся в чудесные строки маленького шедевра и мысленно проследим жизненный путь А.К. Толстого с момента кармической встречи вплоть до последних проблесков жизненного светоча этого гениального художника. Он, всю жизнь сражавшийся с ложью и пошлостью высшего света, топивший «холодный снег» человеческих отношений жаром своего честного и верного сердца, боготворивший свою Софию — Премудрость, жаждал освежающего дуновения, усыпляющего боль душевной раны... Обжигающие порывы «житейского вихря» милостиво были дарованы ему «роковой женщиной» маскарадно-го века.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Стафеев Г.И. Сердце полно вдохновенья. Жизнь и творчество А.К. Толстого. Тула: Приокское книжное издательство, 1973. С.158-159.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Назаревский Б. Граф Алексей Константинович Толстой. Его жизнь и произведения. М., 1911. С.29-30.

<sup>3</sup> Толстой А.К. О литературе и искусстве. М.: Современник, 1986. С.52.

<sup>4</sup> Жуков Д. Алексей Константинович Толстой. М.: Молодая гвардия, 1982 (ЖЗЛ). С.156.

<sup>5</sup> Матвеева Е. (рожд. кн. Львова). Несколько воспоминаний о графе А.К. Толстом и его жене. // «Исторический вестник». 1916. №1. С.172

<sup>6</sup> Цит по кн.: Колосова Н. А.К. Толстой. М.: Молодая гвардия, 1984. С.60.

<sup>7</sup> Назаревский Б. Указ. соч. С.30.

<sup>8</sup> Цитируется по изданию: А.К. Толстой. Избранные сочинения в 2 тт. Т.1. М.: Литература, 1998. С.22.

<sup>9</sup> Ямпольский И. А.К. Толстой. // А.К. Толстой. Сочинения в 2 тт. Т.1. М.: Художественная литература, 1981. С.18.

<sup>10</sup> Русакова Ю. «Есть много звуков в сердца глубине...» // А.К. Толстой. Колокольчики мои... М.: Молодая гвардия, 1978. С.11; ср.: Соколов Н.М. Иллюзии поэтического творчества. Эпос и лирика гр. А.К. Толстого. СПб., 1890. С. 196-198; Ямпольский И. Указ. соч. С.20.

<sup>11</sup> Ямпольский И. Указ. соч. С. 17.

<sup>12</sup> Толстой А.К. Собрание сочинений в 4 тт. Т.4. Дневник. Письма. М.: Художественная литература, 1964. С. 54-55, 57.

<sup>13</sup> Гебель В. А.К. Толстой // А.К. Толстой. Стихотворения М.: Гос. Изд-во Дет. Лит. Мин. Просвещ. РСФСР, 1955. С. 13.

<sup>14</sup> Толстой А.К. Собрание сочинений в 4 тт. Т.4. С.54.

- <sup>15</sup> Русакова Ю. Указ. соч. С.13.
- <sup>16</sup> Коржавин Н. Поэзия А.К. Толстого // А.К. Толстой. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1967. С. 18.
- <sup>17</sup> Колосова Н. Указ. соч. С.78.
- <sup>18</sup> Назаревский Б. Указ. соч. С.44.
- <sup>19</sup> Куницкий В.Н. Граф А.К. Толстой. Киев, 1900.
- <sup>20</sup> Денисюк Н. Граф Алексей Константинович Толстой. Его время, жизнь и сочинения. М.: Издание А.С. Панафидиной, 1907. С.75.
- <sup>21</sup> Круглов А.В. Друзья-поэты. А.К. Толстой. Биография и характеристика. М.: Издание А.С. Панафидиной, 1914. С.25.
- <sup>22</sup> Матвеева Е. Указ. соч. С.171.
- <sup>23</sup> Там же. С.170.