

ИНТЕРМЕДИАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы интермедиального взаимодействия музыки и слова на материале повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната». Акцент в исследовании делается на образах героев и композиционной структуре. Определяются соответствия сонатной формы и композиции прозаического произведения. Подчеркивается значимость музыки в жизни писателя и в его эстетической концепции.

Ключевые слова: интермедиальный анализ, композиция, Л. Н. Толстой, «Крейцера соната», взаимодействие искусств, сонатная форма, проза, эстетическое содержание.

Abstract. The author considers the problems of intermedial reciprocal actions of music and literature in «Kreutzerova sonata» by L. N. Tolstoy. The writer puts a great emphasis on the images of heroes and on the composition structure. The article defines the correspondences between the sonata form and the composition of the prose story. The author also underlines the importance of music in the writer's life and in his aesthetic concepts.

Key words: intermedial analysis, composition, L. N. Tolstoy, «Kreutzerova sonata», reciprocal actions of arts, the sonata form, prose, aesthetic content.

Современные научные открытия, новые методы исследования позволяют осуществить более полное прочтение произведений, которые создавались в прошлом. Так, в рамках теории интертекстуальности во второй половине XX в. была сформулирована концепция интермедиальности, представляющая, с одной стороны, собственно взаимодействие искусств на уровне художественных средств и приемов, с другой – инновационную методiku анализа произведения в рамках синтеза искусств [1]. С помощью нового интермедиального метода анализа текста открывается ранее неизвестное об эстетической концепции авторов в целом.

Многие русские писатели обращались помимо литературы к другим искусствам в своем творчестве. И внимание Л. Н. Толстого, в частности, к музыке не ослабевало в течение всей его жизни. И. Эйгес отмечал: «Л. Н. Толстой питал врожденную глубокую любовь к музыке. Это искусство из всех других после литературы имело для него наибольшее значение в продолжение всей его жизни. Формы, в каких проявлялся интерес Толстого к музыке, достаточно разнообразны; и уже в одном этом отношении Толстой занимает особенное, быть может, единственное место среди представителей нашей художественной литературы» [2, с. 241].

В предыдущих литературоведческих исследованиях повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (1889) сложилось несколько точек зрения на концепцию текста в целом: с одной стороны, анализ велся в русле дидактических замыслов автора [3, с. 193–11], с другой – в плане его отношения к музыке [2, с. 241–308], с третьей – в ракурсе поэтики интертекста, моделирования психологических нюансов человеческого сознания, взаимодействия драмы и прозы [4]. В работе Н. А. Переверзевой отмечается существенное преобладание звуковых образов над зрительными [5].

Использование автором элемента другого вида искусства – музыки (в данном случае это название сонаты) – требует обращения к интермедиальной методике исследования прозаического текста, так как традиционные приемы литературоведческого анализа не полностью раскроют эстетическую концепцию автора, поскольку останутся только в рамках литературы. По наблюдениям Э. Г. Бабаева, Л. Н. Толстой записывал впечатления о музыкальном произведении Бетховена как о разговоре музыкальных инструментов [6, с. 16]. Он, по сути, переводил язык нот на язык слов, делал вербализацию звучания, где каждая нота в сочетании с другими составляет музыкальную фразу и выражает определенную идею, которую можно передать соответствующей речевой формулировкой. Он предполагал даже особым графическим методом передать основные правила гармонии и ход соединения аккордов в музыке [6, с. 16]. Проблема синтеза искусств в творчестве автора – тема мало изученная. Сам писатель высказывался о таком взаимодействии несколько противоречиво. С одной стороны, он считал это невозможным, с другой – говорил о том, что у каждого искусства есть соприкасающееся к нему искусство, писатель находил допустимым и неизбежным соединение различных видов искусств, в частности, восхищался подобным в творчестве Шуберта [6, с. 27]. Исходя из всего отмеченного выше, считаем необходимым сопоставить музыкальное произведение и текст повести Л. Н. Толстого.

В работах некоторых ученых [7, 8] утверждается, что к музыке замысел повести не имел никакого отношения, несмотря на то что он, как установлено В. А. Ждановым, в процессе создания текста менялся [7, 8]. Существует две версии о первоначальной идее написания повести: с одной стороны, была идея о создании истории о ревнивом муже, с другой – интенция воплощения такого литературного текста, который бы передал впечатления о музыкальном творении. В связи с последней версией биограф Л. Н. Толстого П. И. Бирюков писал, что однажды скрипач Ю. И. Лясотта и С. Л. Толстой исполнили сонату Бетховена, посвященную Крейцеру [9]. Она произвела особенное впечатление на Л. Н. Толстого и послужила одним из толчков к написанию повести. Среди слушателей были Репин и Андреев-Бурлак, которым Толстой предложил каждому средствами своего искусства выразить чувства, вызываемые сонатой. Это же также отмечает С. А. Толстая: «Помню я, как Лев Николаевич говорил, что надо написать для Андреева-Бурлака рассказ от первого лица и чтобы кто-нибудь играл в то время «Крейцерову сонату», а Репин – чтоб написал картину, содержание которой соответствовало бы рассказу. «Впечатление было бы потрясающее от этого соединения трех искусств», – говорил Лев Николаевич» [10]. Следует сказать, что Л. Н. Толстой определял музыку воспоминанием о том, чего не было, как «стенография чувств» [6, с. 11].

Название повести «Крейцера соната» – это цитата названия музыкального произведения Людвига ван Бетховена – Сонаты № 9 для скрипки и фортепиано ля мажор, ор. 47 (1802). В свете интермедиальной методики анализа необходимо сказать об истории создания сонаты. Сначала она посвящалась скрипачу Джорджу Бриджтауэру, который и был ее первым исполнителем 24 мая 1803 г. в Вене. Бетховен закончил произведение накануне, и поэтому ноты еще не успели полностью переписать. Композитору пришлось исполнять фортепианную партию частично по своим черновикам. Часть произведения была в одном экземпляре, и скрипачу приходилось заглядывать в ноты через плечо пианиста. Финал сонаты был написан несколько раньше для

другого произведения – Сонаты для скрипки и фортепиано № 3 соль мажор, ор. 30. Полный текст посвящения носил шуточный характер: «Мулатская соната, сочиненная для мулата Бришдауэра, большого шута и мулатского композитора» (итал. *Sonata mulattica composta per il Mulatto Brischdauer gran Pazzo e compositore mulattico*). Это посвящение сохранилось на черновом автографе в архиве композитора [11]. Существуют различные версии относительно того, почему в печать соната попала с посвящением уже не Бриджтауэру, а Родольфу Крейцеру, считавшемуся первым солистом того времени. Наиболее распространенной была история о том, что вечером после премьеры Бетховен и Бриджтауэр поссорились из-за женщины, поэтому Бетховен убрал первичную надпись, посвятив в итоге сонату французскому скрипачу. Эту версию иногда возводят к книге «Жизнь Бетховена» (1865) Александра Уилока Тейера [12], хотя впервые она, по-видимому, появилась в мемуарной статье скрипача Трилуэлла в английском журнале «Musical World» (декабрь 1858) [13]. Сам Крейцер никогда не играл эту сонату: он считал ее слишком трудной для исполнения. Л. Н. Толстому, серьезно интересовавшемуся музыкой, эти версии вполне могли быть известны, так как они существовали уже на тот период, когда писатель создавал свою повесть. Итак, название сонаты, связанное с некоторой историей любви и ревности композитора, готовит читателей к тому, что в повести возможна подобная тематика.

Обратимся к персонажам повести. С первых же строк автор характеризует главного героя повести Позднышева, отмечая его голосовые особенности: «Особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал странные звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех» [14, с. 7].

И далее в тексте упоминание о характерном звуке сопровождается персонажа, становится отличительной особенностью его речевого портрета:

«В середине речи дамы позади меня послышался звук как бы прерванного смеха или рыдания, и, оглянувшись, мы увидели моего соседа, седого одинокого господина с блестящими глазами, который во время разговора, очевидно интересовавшего его, незаметно подошел к нам. Он стоял, положив руки на спинку сиденья, и, очевидно, очень волновался: лицо его было красно и на щеке вздрагивал мускул» [14, с. 12].

«– Духовное сродство! Единство идеалов! – повторил он, издавая свой звук. – Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе, – сказал он и нервно засмеялся» [14, с. 14].

Такое внимание к речевым и голосовым особенностям героя, а также постоянные характеристики звуковой стороны происходящего акцентируют значимость мелодики повествования. Автор постоянными повторами лексических единиц, относящихся к данной тематике, переводит внимание читателей на сферу ключевых линий повести. Таким образом, актуализируется звуковая сторона событийного пласта текста. В связи с этим напомним, что в своей работе Н. Г. Михновец показала, как в тексте нашли взаимодействие повествовательное и драматическое начало [4, с. 5]. Драматическое прежде всего подразумевает звучание речи. Последнее также подчеркивает значимость звуковой стороны повести: с одной стороны, важно, как звучат речи героев, с другой стороны, как звучит сам текст.

«Крейцера соната» Бетховена исполняется на скрипке и фортепиано – это важно для интермедиального анализа героев. Скрипка представляет собой специфический музыкальный инструмент, который характеризуется по звучанию особенной близостью к человеческому голосу, способностью воспроизводить мелодии большого дыхания, сильным эмоциональным воздействием [15]. Так и повесть Л. Н. Толстого основывается на диалоге двух персонажей: первоначально ведется повествование от лица рассказчика, а далее прямая речь – исповедь Позднышева. Эти партии перемежаются между собой. Например:

«– ...А мы, мужчины, похаживаем, поглядываем и очень довольны. «Знаю, мол, я не попадусь». Похаживают, посматривают, очень довольны, что это для них все устроено. Глядь, не поберегся, – хлоп, тут и есть!

– Так как же быть? – сказал я. – Что же, женщине делать предложение?

– Да уж я не знаю как; только если равенство, так равенство. Если нашли, что сватовство унижительно, то уж это в тысячу раз больше. Там права и шансы равны, а здесь женщина или раба на базаре, или привада в капкан» [14, с. 24–25].

Повесть представляет собой разговор только двух персонажей. Различные реплики других, второстепенных героев, можно расценивать как элементы речевой партии рассказчика, подобно тому как в слова Позднышева также включены высказывания некоторых других действующих лиц. Например: «– Ах, что вы! Да нет. Нет, позвольте, – в один голос заговорили мы все трое. Даже приказчик издал какой-то неодобрительный звук» [14, с. 130]. В данном отрывке все голоса объединяются в речь рассказчика.

Разделение персонажей только на два голоса подтверждается и тем, что сам автор особым графическим приемом и композиционным образом выделяет речевую партию главного персонажа и рассказчика, в то время как реплики второстепенных лиц даны в общем повествовании, без какой-либо акцентуации, традиционным способом. Исходя из всего сказанного выше, можно провести ассоциативную параллель: каждый из двух центральных персонажей – Позднышев и рассказчик – тождественны двум музыкальным инструментам. Учитывая ведущую партию Позднышева и его характерный звук, можно сказать, что в соответствии с композиционной структурой музыкального произведения, т.е. сонаты, он выступает в партии скрипки, в то время как рассказчик передает партию, которая в сонате Бетховена исполняется на фортепиано. Персонаж в повести подобен музыкальному инструменту, отражающему его состояния, переживания, представляющие общую эстетическую концепцию Л. Н. Толстого.

Вопрос о соответствии композиции повести и сонаты в рамках статьи подробно не раскрыть из-за сжатого объема, но обратим внимание на наиболее значимые моменты: количество частей и соответствия тематической структуры. Сначала приведем определение сонаты: это музыкальная форма, состоящая из трех основных разделов, где в первом разделе (экспозиции) противопоставляются главная и побочная партии, во втором (разработке) эти темы развиваются, в третьем (репризе) повторяется экспозиция с тональными (и, возможно, иными) изменениями [16, 17]. Во-первых, повесть Л. Н. Толстого также может быть разделена на три части. Первая – это вступительная часть (разговоры в поезде и вступление Позднышева к своему рассказу, где противопоставляются главная и побочная партии). Вторая часть – это семей-

ная жизнь Позднышева (здесь происходит развитие темы). Третья часть включает в себя появление скрипача в жизни героя, ревность Позднышева и убийство.

Во-вторых, важно отметить такую существенную деталь, которая также сближает композиции двух произведений: в повести Л. Н. Толстого, как и в сонате, повторяется в каждой части одна и та же тема – тема убийства. Она упоминается в начале, т.е. в первой части, занимающей место, характерное для экспозиции музыкального произведения, в достаточно неспокойной тональности:

«Это скверно, но еще идет; но когда, как это чаще всего бывает, муж и жена приняли на себя внешнее обязательство жить вместе всю жизнь и со второго месяца уж ненавидят друг друга, желают разойтись и все-таки живут, тогда это выходит тот страшный ад, от которого спиваются, стреляются, убивают и отравляют себя и друг друга, – говорил он все быстрее, не давая никому вставить слова и все больше и больше разгораясь» [14, с. 15].

«– Удовольствие небольшое. Я Позднышев, тот, с которым случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил, – сказал он, оглядывая быстро каждого из нас» [14, с. 15].

Во второй части эта тема развивается, тональность становится более напряженной:

«...Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! думают, что я убил ее тогда, ножом, пятого октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше. Так точно, как они теперь убивают, все, все...» [14, с. 34].

А затем, в третьей части, тема раскрывается с наибольшей конкретизацией, т.е. с сильными тональными изменениями: описывается то, как произошло убийство, тон повествования достаточно быстрый, нервный, взрывной. Отмечается каждая деталь чувств, и передается каждая эмоция героя:

«– Не лги, мерзавка! – завопил я и левой рукой схватил ее за руку, но она вырвалась. Тогда все-таки я, не выпуская кинжала, схватил ее левой рукой за горло, опрокинул навзничь и стал душить. Какая жесткая шея была... Она схватилась обеими руками за мои руки, отдирая их от горла, и я как будто этого-то и ждал, изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер» [14, с. 73].

На композиционном уровне и в тематической структуре обнаруживаются определенные семантические соответствия между повестью и сонатой.

Интермедийальные ключи к повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» объясняют многие значимые моменты текста, которые ранее не затрагивались в других работах. Подводя итоги данного исследования, можно утверждать, что Л. Н. Толстой, используя разные средства синтеза искусств, старался усилить воздействие своего текста на читателя, направляя всю художественную энергию на становление новых ценностей в духовном мире человека. Как пишет Н. Г. Михновец, «Толстому было необходимо, чтобы повесть стала реальным жизненным событием. К действенной реакции читателя обращена диалогичность повести, в разворачивающиеся события он «втягивается» ее сценичностью» [4, с. 15]. По теории Л. С. Выготского, в повести писателя «обнажается новая сторона эстетической реакции, именно то, что она есть не просто разряд впустую, холостой выстрел, она есть реакция в ответ на произведение искусства и новый сильнейший раздражитель для

дальнейших поступков. Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам» [18, с. 319].

В рамках данной статьи были лишь намечены те возможности, которые открывает методика интермедиального анализа при интерпретации произведения Л. Н. Толстого «Крейцера соната».

Список литературы

1. **Тишунина, Н. В.** Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию М. С. Кагана : матер. междунар. науч. конф. (18 мая 2001 г., г. Санкт-Петербург). – Вып. № 12. – СПб. : С.-петерб. философское общество, 2001. – С. 149–154. – (Symposium).
2. **Эйгес, И.** Воззрение Толстого на музыку / И. Эйгес // Эстетика Льва Толстого : сб. ст. / под ред. П. Н. Сакулина. – М. : Гос. акад. худож. наук, 1929. – С. 241–308.
3. **Шорэ, Э.** По поводу «Крейцеровой сонаты»: гендерный дискурс и конструкты женственности у Л. Н. Толстого и С. А. Толстой / Э. Шорэ // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования / под ред. Э. Шоре, К. Хайдер ; пер. с нем. Н. Носова. – М. : РГГУ, 2003. – Вып. 3. – С. 193–211.
4. **Михновец, Н. Г.** Взаимодействие повествовательных и драматических начал в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов (Смерть Ивана Ильича, Власть тьмы, Плоды просвещения, Крейцера соната) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Михновец Н. Г. – Л. : Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1990. – 16 с.
5. **Переверзева, Н. А.** Из наблюдений над мотивной структурой повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) / Н. А. Переверзева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина / отв. ред. А. А. Беляева. – СПб. : Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008. – № 2 (12). – С. 22–34. – (Филология).
6. **Бабаев, Э. Г.** Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография / Э. Г. Бабаев. – М. : Советский композитор, 1977. – С. 7–41.
7. **Жданов, В. А.** Из творческой истории повести «Крейцера соната» / В. А. Жданов // Толстой-художник : сб. ст. / ред. Д. Д. Благой [и др.]. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1961. – С. 260–288.
8. **Жданов, В. А.** От «Анны Карениной» к «Воскресению» / В. А. Жданов. – М. : Книга, 1968. – 280 с.
9. **Бирюков, П. И.** Биография Льва Николаевича Толстого : в 2 т. / П. И. Бирюков. – М. : Посредник, 1911–1913.
10. **Толстая, С. А.** Моя жизнь / С. А. Толстая // Новый мир. – 1978. – № 8. – URL: <http://www.a-z.ru/women/texts/tolstayar.htm>
11. **Suhne Ahn.** Beethoven's Op. 47: Balance and Virtuosity // The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance. – University of Illinois Press, 2004. – P. 62–65.
12. **Thayer, A. W.** Ludwig van Beethovens Leben / A. W. Thayer. – Band 1, 3. – Leipzig : Breitkopf & Hrtel, 1917. – 598 p.
13. **Dominique-René de Lerma.** George Augustus Polgreen Bridgetower [Электронный ресурс]. – URL: <http://chevalierdesaintgeorges.homestead.com/Bridge.html>
14. **Толстой, Л. Н.** Полное собрание сочинений : 90 т. – М. : Гос. изд-во художественной лит., 1928–1958. – Т. 27. – 767 с.
15. **Музыкальная энциклопедия** : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. Энциклопедия, 1973–1982. – Т. 5. – 1056 столб.
16. **Мазель, Л.** Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1979. – 590 с.

17. **Протопопов, В. В.** Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы. Ор. 1–81 / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1970. – 332 с.
18. **Выготский, Л. С.** Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
-

Петрова Светлана Андреевна

кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра литературы и русского языка, Ленинградский государственный университет им. А. И. Пушкина

E-mail: siversl@yandex.ru

Petrova Svetlana Andreevna

Candidate of philological sciences, senior lecturer, sub-department of literature and Russian language, Leningrad State University named after A. S. Pushkin

УДК 821.161.1.09

Петрова, С. А.

Интермедиаальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» / С. А. Петрова // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – № 1 (17). – С. 116–122.