

С.А. Петрова

Ленинградский государственный университет

**Интермедialная специфика повести
Л.Н. Толстого «Крейцера соната»**

Аннотация: В статье рассматриваются проблемы интермедialного взаимодействия разных искусств 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.

The author of the article considered problems of intermedial interactions in different arts of music and literature are on a material of L.N. Tolstoy's story «Kreutzerova sonata». The accent is made on the heroes and composite structure. The conformity between the sonata form and composition of prosaic story is defined in the article. The importance of music in the writer's life and in his aesthetic concepts is underlined.

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

Intermedial analysis, composition, L.N. Tolstoy, «Kreutzerova sonata», interactions of arts, the sonata form, prose, aesthetic content.

УДК: 821.161.1.09.

Контактная информация: 196605, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 10. ЛГУ, филологический факультет. Тел. (812) 4666558. E-mail: siversl@yandex.ru.

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 века была сформулирована концепция интермедialности, представляющая, с одной стороны, собственно взаимодействие искусств на уровне художественных средств и приемов, с другой – инновационную методику анализа произведения в рамках синтеза искусств [Тишунина, 1999, с. 149–154]. С помощью нового интермедialного метода анализа текста открывается ранее неизвестное об эстетической концепции авторов в целом.

Многие русские писатели обращались помимо литературы к другим разным 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» [Эйгес, 1929, 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 [Шорэ, 2003, с. 193–211], с другой – в плане его отношения к музыке [Эйгес, 1929, с. 241–308; Выготский, 1968, с. 319], с третьей – в ракурсе поэтики интертекста, моделирования психологических нюансов человеческого сознания, взаимодействия драмы и прозы [Михновец, 1990]. В работе Н.А. Переверзевой отмечается существенное преобладание звуковых образов над зрительными [Переверзева, 2008, с. 22–34].

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, так как останутся только в рамках литературы. По наблюдениям Э.Г. Бабаева, Л.Н. Толстой записывал впечатления о музыкальном произведении Бетховена, как о разговоре музыкальных инструментов [Бабаев, 1977, 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 [Там же, 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 [Там же, с. 27]. Исходя из всего отмеченного выше, считаем необходимым сопоставить музыкальное произведение и текст повести Л.Н. Толстого.

В работе В.А. Жданова утверждается, что к музыке замысел повести не имел никакого отношения, несмотря на то, что тот в процессе создания текста менялся [Жданов, 1961, с. 260–288]. Существует две версии о первоначальной идее написания повести: с одной стороны, была идея о создании истории о ревнивном 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 [Бирюков, 1913]. 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. Об этом 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 “Крейцеру сонату”, а Репин – чтоб написал картину, содержание которой соответствовало бы рассказу. “Впечатление было бы потрясающее от этого соединения трех искусств”, – говорил Лев Николаевич» [Толстая, 1978]. Следует сказать, что Л.Н. Толстой определял музыку воспоминанием о том, чего не было, как «стенография чувств» [Бабаев, 1977, с. 11].

Название повести «Крейцера соната» – это цитата названия музыкального произведения Людвиг ван Бетховена: Соната № 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 час-

точно 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 [Suhne, 2004, p. 62–65]. 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 [Thayer, 1917]. Хотя впервые она, по-видимому, появилась в мемуарной статье скрипача Трилуэлла в английском журнале «Musical World» (декабрь 1858) [Dominique-René de Lerma, 2006]. Сам Крейцер никогда не играл эту сонату, он считал ее слишком трудной для исполнения. Л.Н. Толстому, серьезно интересовавшемуся музыкой, эта версия вполне могла быть известна, так как она существовала 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, поэтому необходимо обращение к музыкальному произведению и в ракурсе его творческой истории.

Рассмотрим с точки зрения интермедийности персонажей 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» [Толстой, 1936, т. 27, с. 7]. И далее в тексте упоминание характерном звуке сопровождает персонажа, становится отличительной особенностью его речевого портрета: «В середине речи дамы позади меня слышался 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» [Там же, 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 [Там же, 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 [Михновец, 1990, 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 интермедийного 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 [Келдыш, 1981, с. 1056]. 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 [Толстой, 1936, т. 27, 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» [Там же, 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 выше сказанного, 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 [Мазель, 1979; Протопопов, 1970].

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 семейная 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 экспози-

ции музыкального произведения, в достаточно беспокойной 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» [Толстой, 1936, т. 27, 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» [Там же, 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...» [Там же, 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» [Там же, с. 73].

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

Интермедиальные ключи к повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» объясняют многие значимые моменты в произведении, 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» [Михновец, 1990, 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» [Выготский, 1968, с. 319].

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

Литература

- Бабаев Э.Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Нотография. Библиография. М., 1977. С. 7–41.
- Бирюков П.И. Биография Льва Николаевича Толстого: В 2 т. М., 1911–1913.
- Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
- Жданов В.А. Из творческой истории повести «Крейцерова соната» // Толстой-художник: Сб. Ст. / Ред. Д.Д. Благой и др. М., 1961. С. 260–288.

- Жданов В.А. От «Анны Карениной» к «Воскресению». М., 1968.
- Мазель Л. Строчение музыкальных произведений. М., 1979.
- 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. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1990.
- Переверзева Н.А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) // Вестн. Ленингр. гос. ун-та. Сер. Филология. 2008. № 2 (12). С. 22–34.
- Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфонические циклы. Оп. 1–81. М., 1970.
- Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию М.С. Кагана: Мат-лы межд. науч. конференции. 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. СПб., 2001. Сер. «Symposium». Вып. 12. С. 149–154.
- Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 27. М., 1936.
- Толстая С.А. Моя жизнь // Новый мир. 1978. № 8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.a-z.ru/women/texts/tolstaya.htm>.
- Шорэ Э. По поводу «Крейцеровой сонаты»: гендерный дискурс и конструкты женственности у Л.Н. Толстого и С.А. Толстой // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования. М., 2003. Вып. 3 / Под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. Пер. с нем. Н. Носова. С. 193–211.
- Эйгес И. Воззрение Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого. М., 1929. С. 241–308.
- Dominique-René de Lerma. George Augustus Polgreen Bridgetower. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://chevalierdesaintgeorges.homestead.com/Bridge.html>.
- Suhne Ahn. Beethoven's Op.47: Balance and Virtuosity // The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance. University of Illinois Press, 2004. P. 62–65.
- Thayer A. Wheelock: Ludwig van Beethovens Leben. Band 1, 3. Auflage, Leipzig, 1917.