

[Главная](#)

[№32 \(март 2012\)](#)

[Архив](#)

**Тематические разделы**

[Музыка в Израиле](#)

[Классическая музыка](#)

[Современная музыка](#)

[Исполнительское искусство](#)

[Музыкальная педагогика](#)

[Литературные приложения](#)

**[Оркестры, ансамбли, музыкальные театры](#)**

**[Афиша](#)**

**[Наши авторы](#)**

**[Партнёры](#)**

**[Контакты](#)**

*. Публикуется впервые*

**КАК ГРАФ ТОЛСТОЙ СЛЫШАЛ  
БЕТХОВЕНА или ПОЧЕМУ ВСЁ-  
ТАКИ «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»**

**[Елена Исаева](#)**

Если собрать воедино все, что написано о «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого, то получится, вероятно, внушительная серия книжек под условным названием «Послесловие к *Крейцеровой сонате*». Здесь, начиная со знаменитого Послесловия самого автора, окажутся и мнения его собратьев по перу, и впечатления первых читателей повести, и многочисленные исследования, весьма обширные и разнообразные по тематике – гендерный дискурс и

психоанализ, литературоведческие комментарии и изыскания. Сюда же в качестве литературно-музыкального приложения вошли бы и «Чья вина? По поводу Крейцеровой сонаты» С. А. Толстой, и «По поводу «Крейцеровой сонаты» (из «Рассказов кстати») Н. С. Лескова, и одноименные с повестью квартет Л. Яначека и роман М. де Мур, да мало ли еще чего... Удивляться не приходится: граф Толстой бросил вызов обществу, и общество вот уже более века «отвечает» давно почившему дерзновенному старцу.

Среди прочего отдельного тома, безусловно, заслуживала бы тема «Толстой и Бетховен» или «Музыка в повести Толстого». В общих чертах подобная книжка имела бы острополемический характер: в одном «лагере» оказались бы авторы, не придающие ни малейшего значения Бетховенской сонате в контексте повести Толстого, в другом же те, для кого музыка является одним из важнейших «текстообразующих и смыслопорождающих мотивов повести» (Д. Терен)[1].

Вначале приведу несколько характерных высказываний, представляющих «антимузыкальную» позицию. «Замысел Крейцеровой сонаты не связан ни с музыкой вообще, ни с бетховенской сонатой в частности» (В. А. Жданов)[2]. «Выкиньте сонату – ничего не изменится. Толстой ошибочно смешал два волновавших его вопроса: развращающую силу музыки и силу любви. Демон музыки заслуживал отдельного произведения; место, которое отведено ему здесь, недостаточно для того, чтобы доказать существование опасности, о которой говорит Толстой» (Р. Роллан) [3]. И наконец, «... в настоящее время, когда ... связь произведений Бетховена и Толстого стала уже постоянной и прочной в образованном обществе, музыкантам, исполнителям «Крейцеровой сонаты», надлежит озаботиться о том, чтобы публика совершенно забыла о рассказе Толстого под тем же названием и слушала сонату, посвященную Крейцеру, Бетховена совершенно так же, как все другие его сонаты, т. е. как чисто музыкальное произведение, полное чисто музыкальной красоты. Долг музыкантов ... не укреплять в сознании общества, но разорвать навязанное Толстым соединение» (И. Эйгес)[4].

Трудно судить, насколько

музыкантам удалось выполнить свой «долг»: если сравнивать разные исполнительские интерпретации, то одни покажутся абсолютно не связанными с текстом Толстого, в других же «навязанное Толстым соединение» будет угадываться более-менее отчетливо. Очевидно, и музыканты, и слушатели, подобно исследователям, далеки от единодушия в данном вопросе: для одних две «Крейцеровы» не более чем «тезки», для других – «кровные родственники», и дело, конечно, не только в том, что на музыку бетховенской сонаты невольно «пала кровь» несчастной Лизы Позднышевой.

Исследователи, интуитивно угадывающие родство литературного опуса с музыкальным, каждый по-своему пытаются обнаружить его в тексте толстовской повести. Так, со слов Н. А. Переверзевой, «М. Л. Семанова увидела композиционную соотнесенность повести и бетховенской сонаты в наличии многоголосного вступления (разговор пассажиров в вагоне, являющийся толчком к рассказу-исповеди Позднышева) и трехчастного построения с переходом третьей части в финал; в характере разработки «ведущей» партии (Позднышев), где, как и в бетховенской сонате, преобладают контрасты, замедления соседствуют с ускорением, основная тема развивается не плавно, а скачкообразно – с постоянными возвращениями назад и повторениями; в параллельном звучании «партий» Позднышева и автора, которые, развиваясь в разных тональностях и сближаясь лишь в отдельных элементах, приходят к единству в финале»[5].

Сама Н. А. Переверзева обнаруживает преобладание в толстовском тексте звуковых образов над зрительными – в подчеркнута эмоциональной речи Позднышева и «странных звуках», им издаваемых, в его звуковых «самохарактеристиках» Позднышева (я *закричал, заревел, завопил* и т.д.) и эмоционально-звуковой сфере Лизы (она *рыдала, смеялась, вскрикнула* и т.д.), в постоянно «звучащем» фоне движущегося поезда, где Позднышев ведет свою исповедь (он *свистит, дребезжит, погромыхивает* на стыках; слышатся *звонки, шум, треск* стекла движущегося вагона и т.д.)[6].

попытку анализа первой части «Крейцеровой сонаты» Бетховена с точки зрения теории аффектов Л. Ратнера, и обнаруживает, что «главенствующими аффектами (здесь) являются стиль марша, «буря и натиск», блестящий стиль, *alla breve* и фантазия». По приведенному перечню довольно трудно судить, что именно подразумевает автор под термином «аффект» вообще и под каждым из указанных в частности. Вероятно, по этой причине чуть ниже О. Яппинен поясняет, что «выбор аффектов ... может кому-то показаться несправедливым», и что «данный анализ является субъективным мнением»[7]. Естественно, что напрямую сопоставить «аффекты» бетховенской сонаты с текстом Толстого автору не удастся. Тем не менее, идея «аффектов» кажется весьма перспективной, ведь именно до аффектов «первого престо» и доискивался Толстой, назвавший впоследствии музыку «стенограммой чувств».

Таким образом, прежде чем вступить в давно начавшуюся дискуссию, отметим, что склонность исследователей к поиску коннотаций между двумя интересующими нас текстами возникла к концу XX века и чрезвычайно обострилась в начале XXI в. Несомненную роль тут сыграли идеи семиотики и герменевтики, а также, отчасти, что заметно в исследовании О. Яппинен, изучение «доклассической» музыкальной культуры барокко, где музыка охотно и не таясь, изображала всевозможные аффекты, а трактаты и руководства той поры тщательно описывали «рецепты» их «изготовления» и применения.

Итак, вернемся к мнению В. А. Жданова о том, что замысел «Крейцеровой сонаты» не связан ни с музыкой вообще, ни с бетховенской сонатой в частности. Биограф Толстого П. И. Бирюков писал, что однажды скрипач Ю. И. Лясотта и С. Л. Толстой исполнили сонату Бетховена, посвященную Крейцеру. 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[8]. Об этом же свидетельствует в «Моей жизни» 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 [9] (курсивы мои – Е.И.). Для писателя, не раз декларировавшего свое неприятие «синтеза искусств» и программности в музыке, идея, прямо скажем, экстравагантная. Впрочем, Толстой-теоретик, как известно, довольно часто противоречил Толстому-практику (вспомним, как Софья Андреевна не без иронии назвала последнего их отпрыска, сына Ванечку, *Послесловием к «Крейцеровой сонате»*, имея в виду «непоследовательность» мужа в отношении своих идей относительно семьи, брака и интимных отношений между супругами) и особенно Толстому-художнику. Следовательно, именно музыка активно воздействовала на замысел толстовской повести, в результате чего трансформировался ее сюжет, а в последних трех редакциях окончательно закрепилось и одноименное с сонатой название. *«Выкиньте сонату – ничего не изменится»*, — утверждал Р. Роллан. Едва ли. Останется «Как муж убил жену», довольно банальная история, одобренная социальным и моральным пафосом.

Как известно из воспоминаний С. Л. Толстого, «во время написания «Крейцеровой сонаты» Лев Николаевич старался выяснить себе, какие именно чувства выражаются первым престо «Крейцеровой сонаты»; он говорил, что введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, — оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность. Впоследствии, однако, Лев Николаевич отказался от мысли, что эта мелодия изображает чувственность. Так как, по его мнению, музыка не может изображать то или другое чувство, а лишь чувство вообще, то и эта мелодия есть изображение вообще ясного и сильного чувства, но какого именно, определить нельзя» [10]. За эту самую попытку «выяснить себе какие именно

чувства» выражаются в бетховенской музыке, исследователь И. Эйгес и обрушивает на Толстого шквал своего негодования: «... ему (Толстому) еще в пору создания «Детства», т. е. в 1852 году, была уже совершенно ясна неправомерность и насильственность, так называемой, программной музыки, т. е. программы образов в музыке. Этой программности Толстой противопоставляет музыку, как выражение чувства, и даже говорит, что «музыкальные сочинения, не выражающие никакого чувства..., уроды, по которым судить нельзя». Но Толстой, как и многие, сознавшие музыкальную ложность программного течения, — не замечает, что он только заменяет одну программу другой, программу образов, — программой чувства, столь же неправомерной и насильственной. Уродством является всякая программность в музыке, будь то образов, или чувств, мыслей»<sup>[11]</sup>. Что ж, вероятно, граф Толстой воспринимал музыку не «по Ганслику» («Звучащие подвижные формы — вот единственное и исключительное содержание и предмет музыки»), как И. Эйгес, а скорее «по Асафьеву» («Музыка — искусство интонируемого смысла»), если позволителен такой анахронизм.

Между тем, Эйгес в своем исследовании приводит любопытный отрывок из ранней «полуавтобиографической» трилогии Толстого «Детство. Отрочество. Юность», а именно из гл. XI «Занятия в кабинете и гостиной». В окончательном тексте этот музыкальный эпизод сильно сжат и видоизменен, но в варианте главы, впервые напечатанном в т. I изд. Сытина соч. Толстого под редакцией Бирюкова 1914 г., он представлен полностью. «...Давно знакомые звуки пьесы, которую заиграла татап, производили во мне впечатление сладкое и вместе с тем тревожное. Она играла Патетическую сонату Бетховена ... Сдержанный, величавый, но беспокойный мотив интродукции, который, как будто боится высказаться, заставлял меня притаить дыхание ... Чем прекраснее, сложнее музыкальная фраза, тем сильнее делается чувство страха, чтобы что-нибудь не нарушило этой красоты, и тем сильнее чувство радости, когда фраза разрешается гармонически. Я успокоился только тогда, когда мотив интродукции высказал всё и шумно разрешился в *allegro*. Начало *allegro* слишком обыкновенно, потому я его не любил; — слушая его, отдыхаешь от

сильных ощущений первой страницы. Но что может быть лучше того места, когда начинаются вопросы и ответы. Сначала разговор тих и нежен: но вдруг в басу кто-то говорит такие две строгие, но исполненные страсти фразы, на которые, кажется, ничего нельзя ответить... однако, нет, ему отвечают и отвечают еще и еще, еще лучше, еще сильнее, до тех пор, пока, наконец, всё сливается в какой-то неясный тревожный ропот. Это место всегда удивляло меня; и чувство удивления было так же сильно, как будто слушал его в первый раз. Потом в шуму *allegro* вдруг слышен отголосок интродукции, потом разговор повторяется еще раз, еще отголосок, и вдруг, в ту минуту, когда душа так взволнована этими непрерывными тревогами, что просит отдыха, — всё кончается так неожиданно и прекрасно... Во время «*andante*» я задремал, на душе было спокойно, радостно, хотелось улыбаться, и снилось что-то легкое, белое, прозрачное. Но «*gondo*» в *semp* разбудило меня. «О чем он? Куда он просится? Чего ему хочется?» и хотелось бы, чтобы скорее, скорее, скорее и все кончилось; но когда он перестал плакать и проситься, мне хотелось еще послушать страстные выражения его страданий...».[12]

Отрывок действительно чрезвычайно показателен, ибо приоткрывает читателю не что иное, как **стратегию** толстовского восприятия музыки. Он тем более важен, что здесь Толстой запросто, без сюжетных эквивалентов, позволяет Николеньке выговорить то, что слышалось ему самому в бетховенской сонате. Эпитеты *сдержанный, величавый, беспокойный, тих и нежен* в некотором роде характеризуют чувства, которые так заботили писателя и позже, в «Крейцеровой»; Толстой, как и большинство восприимчивых к музыке людей, способен был воспринимать ладотональность, ритмику, мелодику, гармонию, фактуру, темп, тембр инструмента *симультанно*, в их нерасторжимом единстве и смысловой определенности. Однако *вопросы и ответы, разговор и фразы*, слышимые в нем, в категорию *чувства* явно не укладываются. Толстой, очевидно, воспринимает музыку драматургически, или, если угодно, литературно. Он вполне отчетливо соотносит музыкальный синтаксис с речевым, и вряд ли кто из современных музыковедов усомнится в правомочности такого слышания и

упрекнет Толстого в навязывания бетховенской музыке чуждых ей категорий. И наконец, наивные николенкины вопросы *О чем он? Куда он просится? Чего ему хочется?* свидетельствуют о возбужденном творческом сознании, где подспудно зарождается некий *Он*, герой, и *сюжет*, связанный с ним. Как ни прискорбно для Эйгеса и других адептов Ганслика, Толстой смолоду явно не был способен воспринимать в частности бетховенские сонаты, как *чисто музыкальные произведения, полные чисто музыкальной красоты*. Музыка настойчиво говорила с Толстым. Музыкальное восприятие Толстого отнюдь не было программным, как, скажем, восприятие Песцова из «Анны Карениной», который догадался о появлении Корделии (фантазия «Король Лир в степи») «по афишке» — оно было интонационным. Интонационный слух Толстого воспринимал разнообразные знаки, посылаемые музыкой, и немедленно принимался за их дешифровку, переводя чисто музыкальное во внемusicalное.

Отчего же XXIII глава повести, собственно «Крейцера» глава, преисполнена раздраженных вопросов без ответов и околomusicalной теоретической рефлексии? (*«Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижаящим душу образом, а раздражающим душу образом.»*<sup>[13]</sup> и т.д.) Оказалась ли «Крейцера» сложнее для декодирования, чем в свое время «Патетическая»? Или те простодушие и естественность, с которыми говорил о «Патетической» Николенка-Толстой, стали «не к лицу и не по летам» Позднышеву-Толстому? Может быть, мешала собственная теоретическая установка, согласно которой *«толковать произведения художника нельзя. Если бы можно было словами растолковать то, что хотел сказать художник, он и сказал бы словами. А он сказал своим искусством, потому что другим способом нельзя было передать то чувство, которое он испытывал.*



Толкование словами произведения искусства доказывает только то, что тот, кто толкует, не способен заразиться искусством»<sup>[14]</sup>. Очень вероятно, что все эти причины действовали вкупе. Однако главная видится в том, что «Крейцера» стала для Толстого не **объектом восприятия**, а **субъектом действия** в его творческом пространстве. Она «заражала» и «раздражала» Толстого: ему не удавалось вполне отрефлексировать ее действие. Демон Музыки вступил в сговор с демоном Литературы: первый поставлял музыкальный «материал», второй переплавлял его в литературный текст, часто в обход сознания писателя. Музыка завладела Толстым, как сам Толстой завладел Позднышевым.

В литературоведении традиционно действует «табу» на отождествление литературного героя и автора. Позднышев в некотором смысле случай исключительный: в Послесловии Толстой, как известно, открыто «идентифицировался» со своим героем в его суждениях о семье, браке, любви и развращающей силе искусства. Резонно предположить, что и мысли Толстого о бетховенской «Крейцеровой» Позднышев передал без искажений. Следовательно, анализ текста, посвященного сонате, должен быть достаточным, чтобы разобраться во взаимоотношениях писателя с музыкой. Действительно, Толстой, не скупясь, поделился с героем собственными соображениями. Правда, далеко не всеми: Позднышев не терзается вопросом о *чувствах* в первом престо Бетховена, и введение к первой части *не предупреждает* его о *значительности того, что следует, и грубая мелодия заключительной партии* для него *вовсе не изображает просто чувственность*. Толстой утаил от Позднышева наиболее личные из своих переживаний, связанных с музыкой Бетховена, и сделал это неспроста. В сентенциях Позднышева доминирует «музыка вообще» («*И вообще страшная вещь эта музыка*»), а *вовсе не «Крейцера»* Бетховена, которая едва не утонула в позднышевской риторике, и всплыла лишь чудом, уцепившись за словцо «*например*» («*Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо*»). Толстой-для-себя определенно дистанцируется от Толстого-для-других (Позднышева), ибо Позднышев только *раздражен*, но не *заражен* сонатой, ему до нее, в сущности, дела

нет. Потому и размышлять о чувствах, выражаемых ею – не его ума дело. Позднышев одержим «демонами», смешавшими музыку и разврат («А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе»). Они знакомы и Толстому. Но Позднышеву совершенно неведом толстовский демон творчества.

Толстой охотно становится «согером» Позднышева, но отнюдь не берет его в «соавторы» своей «Крейцеровой». Позднышев – единственный субъект речи, но не единственный субъект мысли. Голос Толстого присоединяется к голосу Позднышева, но не сливается с ним в абсолютный унисон, вероятно по этой причине в тексте XXIII главы есть места, вызывающие недоумение. *«На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно»,* – сообщает Позднышев. Стало быть, Позднышев улавливает в музыке Бетховена нечто противоположное тому, как он *прежде думал и жил* (а именно: «гадко», «стыдно», «мерзко», «мучительно тяжело», «в ... постоянной вражде» и т.д.), и то открывшееся, но безотчетное *новое* было ему *очень радостно*. Где же Позднышев услышал это новое? В *первом престо*. Тогда откуда возник этот странный вывод: *«Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо?»* А почему бы, спрашивается, его не послушать и дамам, если даже на Позднышева оно подействовало столь благотворно, т. е., ни много ни мало *возвышающим душу образом*? Явная и необъяснимая нелепость. Если только не допустить, что Толстой, увлекшись, позабыл о своем герое и заговорил от себя лично. Не Позднышеву, а Толстому открылись *новые возможности*. *Да вот как, совсем не так, как прежде,* следует писать ему свою «Крейцерову», *а вот как, как у Бетховена, как будто говорилось ему в душе*. Не потому ли и то *новое*, что открылось внезапно Толстому, было *очень радостно*?

Похоже, что в этом эпизоде подтекст Толстого прорвался сквозь текст Позднышева не умышленно, но повинуюсь играм упомянутого «демонического альянса».

Отчего же так радостно Толстому? Да от того, что музыка *дошла*, и стало вдруг ясно, *что надо делать в этом раздражении* «Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует», – это, конечно, голос Позднышева, излагающего теоретические взгляды Толстого. Текст здесь вполне соответствует мотивам героя. «Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает», – и эту сентенцию, подаренную Толстым, Позднышев произносит по праву. Причем произносит уже после того, как *вообще музыка*, т.е. музыка в неизменной коннотации с развратом, привела его к известным поступкам – убийству жены и тюрьме. «И там, просидев одиннадцать месяцев, дожидаясь суда, я обдумал себя и свое прошедшее и понял его», – заключает он свое повествование. Понял, да как видно не все: «страшная» соната до него так и *не дошла*. Толстой же, совершенно параллельно Позднышеву, понял душой одну простую вещь: *тот, кто писал Крейцерову сонату*, – не только Бетховен, но и он сам. То, что для Позднышева и для Толстого-теоретика не имело *никакого смысла* – чувства, состояния, вызываемые музыкой, – обрело смысл для Толстого-художника, автора и соавтора «Крейцеровой сонаты». Полифонический эффект, возникающий в приведенном отрывке из XXIII главы едва ли можно отнести к разряду изощренных полифонических приемов, коими изобилует поэтика Достоевского. Это, скорее, казус, сродни тем, что знакомы каждому музыканту-исполнителю. Случается, композитор по недосмотру забывает выставить или поменять ключ, в котором следует читать нотный текст.

Сыгранный в другом ключе текст звучит, мягко говоря, неожиданно и выбивается из контекста и по горизонтали, и по вертикали, особенно там, где предполагался унисон. Степень возникающих при этом диссонансов зависит от интервала, разделяющего ключи. В нашем случае интервала смыслового.

Некоторый смысловой «параллелизм» угадывается и в нелестной оценке, данной Позднышевым II и III части бетховенской сонаты – *«прекрасное, но обыкновенное, не новое andante с пошлыми варьациями и совсем слабый финал»* соответственно. К вариациям мы еще вернемся. Что же касается финала, то для Позднышева он встал в один ряд со всей прочей музыкой, звучавшей в концерте после «Крейцеровой» (*«...все это не произвело на меня и 0,01 того впечатления, которое произвело первое. Все это происходило уже на фоне того впечатления, которое произвело первое»*). Но финал, очевидно, был не по душе и самому Толстому, во всяком случае, не сохранилось никаких сведений о том, что он как-то заинтересовал Толстого. В представлении Толстого финал сонаты, вероятно, не отвечал вызову первой части. Толстому в бетховенском опусе не хватало целостности, стремительной направленности действия от завязки к развязке, претила очевидная разнотемность и разноаффектность, т.е. разрозненность частей. Таким образом, если Толстой и сходил с Позднышевым в оценке финала, то мотив для нее имел, вероятно, и более личный, и более глубокий. Мысля как драматург, он и высказался, как драматург может высказаться о неудаче своего коллеги (*совсем слабый финал*), зная наверняка, что у его-то «Крейцеровой» финал «посильнее» будет. Толстой не мог воспринимать бетховенскую сонату *вне собственного замысла*, как и Позднышев не мог слушать *andante*, финал и остальную часть концертной программы *вне фона первого престо*. Между голосами Позднышева и Толстого нет явного переченья, но и консонанс между ними, право, «весьма несовершенный».

Текст XXIII главы безусловно интригует и таит немало загадок; к нему не раз еще обратятся исследователи. И все же значительно больший интерес представляет не то, что говорят о музыке Позднышев и

Толстой, а то, как «проговаривается» музыка на всех уровнях литературного текста – сюжета и композиции, синтаксиса и лексики.

Начнем, пожалуй, с того факта, что Толстой (или Позднышев?) едва не оконфузился, описывая начало концерта, т.е. собственно начало «Крейцеровой» Бетховена. В 13-ом варианте, уже повсюду читаемом и обсуждаемом, инструменты вступали в «неправильном» порядке: «Она взяла первый аккорд (...), и он ответил роялю». И это несмотря на позднышевско-толстовское «Ах, как я помню все подробности этого вечера». Ошибку заметила и исправила С. А. Толстая, и в 14-ой и окончательной редакции бетховенскую сонату заиграли как надо: «Он взял первый аккорд (...), и рояль ответил ему»[15]. Для Позднышева эта ошибка вполне простительная. Но мог ли Толстой не помнить столь важной подробности? Мог, и в этом нет ничего ошеломляющего. Интонационный слух не анализирует, он синтезирует. Музыкальные «подробности» схватываются им и «переключаются», т.е. читаются в иных ключах, с невероятной стремительностью. Немусыкант может получить сильнейшее впечатление от музыки, но не припомнит ни одной детали, его впечатлившей. Для Толстого важны были Он и Она, нареченные им и действующие в его повести (Позднышев, Трухачевский, Лиза). Но существовали для него, вероятно, еще и безымянные Он и Она в художественном пространстве бетховенской музыки (вспомним, как Николеньке в «Детстве» послышался загадочный Он в финале Патетической). Бетховенские Он и Она жили своей напряженной, страстной жизнью, и не только чувства, но и чувственность наполняли ее. Она и все женское, концентрируется для Толстого, очевидно, в партии скрипки, Он и все мужское – в партии рояля. Хрупкость скрипки, «чувственное», благодаря живой вибрации исполнителя, звучание и монументальность рояля, более «объективное» его звучание – лишь немногие факторы, бессознательно действующие на восприятие. Так что толстовская ошибка могла быть следствием подмены «своих» персонажей «бетховенскими».

Как бы там ни было, свою завязку в I главе Толстой строит в точном соответствии с партитурой

вступительного адажио. Он и Она восприняты Толстым не «на глаз» (он – скрипач, она – пианистка), а «на слух»: (Он – рояль, Она – скрипка). Именно *Она* (*дама в вагоне*, а у Бетховена скрипка), произносит текст, на который среагировал *Он* (Позднышев, *господин, старательно избежавший общения*, у Бетховена рояль). Вместе с дамой возникла и *Идея Истинной любви*, заставившая Позднышева прервать молчание. На эту «идею» он и отозвался, опровергнув внезапным «фа-бекларом» лучезарный мажор дамы и ниспровергая высокий пафос ее идеи. Толстой воспроизводит не только диалогическую структуру и порядок вступления голосов бетховенского вступления, но и синтаксическую структуру самих реплик. Фраза рояля почти дословно «цитирует» реплику только что отзвучавшей скрипки (не изменяются мелодический острот и ритмическая основа), но в переинтонированном виде (упомянутый фа-беклар вносит минорный «разлад» в заявленный мажор, полифонический подголосок как червь сомнения разъедает гармоническую цельность цитированной идеи об «идеале», приводя к отклонению от тонического устоя, т.е., собственно, от самого «идеала»)[16]. Вот аналогичный эпизод у Толстого: « – ... *Разве вы не допускаете любви, основанной на единстве идеалов, на духовном сродстве?* – сказала дама. – *Духовное сродство! Единство идеалов!* – повторил он, (...) – *Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе,* – сказал он и нервно засмеялся».

К концу бетховенского адажио и, соответственно, толстовского «пролога в вагоне», реплики резко укорачиваются, в них звучат теперь лишь отголоски прежних высказываний; диалог мало-помалу иссякает. Конфликт намечен, оппозиция мнений выявлена. И Бетховен, и Толстой *предупредили* слушателя/читателя *о важности того, что следует*: Бетховен начинает свой «как бы концерт», Толстой – «престо» позднышевской истории.

Повесть Толстого имеет не меньше оснований называться «сонатой», чем бетховенский опус: в ней легко угадывается трехчастная

бетховенская композиция, соответствующая этапам сюжетного развития. В «первой части» Позднышев а) излагает свое отношение к общественной морали, б) описывает личные семейные взаимоотношения до *«критического момента»*. «Вторая часть» связана с появлением Трухачевского под занавес XVIII главы, «Финал» разыгрывается с XXIV главы, т.е. с «командировки» Позднышева в уездный город. Нельзя не заметить, что соотношение между толстовскими «частями» (по числу входящих в них глав) прямо пропорционально отношению Толстого к частям бетховенской сонаты: «первое престо» Толстого вместе со вступлением занимает столько же, сколько «вторая» и «финал» вместе взятые.

Толстовская «соната» сродни бетховенской и по стилистическим свойствам – она тоже «как бы концерт». В первом, экспозиционном разделе «первой части» повести Позднышев – личность, герой и *как бы солист* – противостоит Общественному мнению – социуму, миропорядку и *как бы оркестру*. *«Вы говорите, что ..., а я говорю, что нет»* (VI гл.), *«Нет, я скажу вам напротив...»* (XI гл.) – вот типичные для Позднышева речевые конструкты. Спорит он, безусловно, не столько со случайным попутчиком, который возражает ему редко и слабо, сколько с обществом и его институтами в целом: *«...все, и вы, вы (...), если вы не редкое исключение, вы тех самых взглядов...»*. Этот раздел, отсутствующий у Бетховена, привнесен Толстым в драматургию его сонаты в силу остросоциальной направленности повести.

Второй, репризный раздел переводит позднышевский конфликт из общественной сферы в личную, «камерную» и непосредственно бетховенскую. Позднышев здесь характеризует свои взаимоотношения с женой, а Толстой теми же словами весьма точно передает смысл бетховенской «концертности»: *«...и остались мы друг против друга в нашем действительном отношении друг к другу, то есть два совершенно чуждые друг другу эгоиста ...»* (гл. XII), или *«... мы были два ненавидящих друг друга колодника, связанных одной цепью ...»* (гл. XVII). Некогда М. Лобанова обнаружила странную полисемию итальянского слова *concertator*, что означает и

«соперник», и «соратник».  
Этимологическая двусмысленность, по мнению автора, определила и двойственную природу концерта как жанра: он тяготеет то к «разногласию» партий, то к «согласию» между ними. Бетховену в «Крейцеровой» удается достичь единства противоположностей: партии равноправны и самостоятельны, но это партии двух *концртирующих «эгоистов»*, связанных узами ансамбля.

«Камерный» раздел своего «престо» Толстой начинает, как и прежде во вступлении, «пересказывая» Бетховена, что называется, близко к тексту: « ... *вдруг лицо ее совсем изменилось, вместо грусти выразилось раздражение, и она самыми ядовитыми словами начала упрекать меня в эгоизме и жестокости. Я взглянул на нее. Все лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это. «Как? что? – думал я. – Любовь – союз душ, и вместо этого вот что! Да не может быть, да это не она!»* (гл. XII). Таким образом, *дама из вагона* уступила место *Лизе*, «тема любви» сменилась «темой ненависти». Неизменной осталась бетховенская *Она*, скрипка, способная воплощать столь контрастные персонажи, идеи и состояния.

«Ненависть», «жестокая, холодная враждебность», «раздражение» – эти «знаки чувств» составляют устойчивую семантическую канву позднышевского повествования. Герой повторяет их так настойчиво, что невольно закрадывается сомнение – так ли уж «велик и могуч» русский язык. Думается, Толстой использует художественную возможность и все-таки определяет, какие именно чувства выражены в первом престо Бетховена. Но дело не только в этом. Воспроизводя эти знаки вновь и вновь, он действует подобно Бетховену: разбрасывая их по главам, он поддерживает «тональность» повествования, т.е. связывает отдаленные друг от друга эпизоды; сближая их на расстояние нескольких строк, он создает кульминационные зоны. Материал «главной партии» преобладает в речи Поздышева также явно, как и в престо бетховенской сонаты (исключая разработку). Впрочем, в тексте Толстого не обойдены вниманием ни



побочная (« ... периоды злобы возникали во мне совершенно правильно и равномерно, соответственно периодам того, что мы называли любовью. Период любви – период злобы ...», гл. XVII), ни заключительная («Ссоры между нами становились в последнее время чем-то страшным и были особенно поразительны, сменяясь тоже напряженной животной страстностью», гл. XIX). Это те самые, толстовские, характеристики партий, что привел в своих воспоминаниях С. Л. Толстой, но которыми Л. Н. не счел нужным поделиться с Позднышевым.

Свою «вторую часть» Толстой начинает, как и Бетховен, после композиционной паузы: «Он (Позднышев) вдруг приподнялся и пересел к самому окну. – Извините меня, – проговорил он и, устремив глаза в окно, молча просидел так минуты три» (гл. XIX). Далее Позднышев выстраивает триаду «любовь – музыка – Трухачевский»: «... (она) ожила опять для одного того, что она знала, – для любви. Но любовь с огаженным и ревностью и всякой злостью мужем была уже не то. Ей стала представляться какая-то другая, чистенькая, новенькая любовь...» – «Она опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось» – «Да-с, явился этот человек». Не берусь установить портретное сходство Трухачевского с темой бетховенских вариаций, в частности обнаружить в ней «миндалевидные влажные глаза, красные улыбающиеся губы, нафиксатуаренные усики» и т.д., однако его «пошло-хорошенькое лицо» имеет для Толстого несомненную связь с «пошлыми варьяциями». В них-то и расцветает какая-то другая, чистенькая, новенькая любовь.

В бетховенской и толстовской сонатах произошла очередная смена персонажей и тем, но не исчезла «ансамблевая концертность»: «... (он был) то, что женщины называют недурен» – «... (она) была очень элегантна и заманчива, беспокояще красива» (презентация бетховенской темы в порядке вступления инструментов). Кроме того, «... между ним и ею тотчас же установился как бы электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и

улыбок. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался» (принцип взаимодействия ансамблевых партий в бетховенском *andante*)[17]. Вторая часть бетховенской сонаты органично вплелась в сюжет толстовской повести; хотя вариационные методы Бетховена Толстой изрядно переосмыслил. Вариации «на тему любви» перемежаются у Толстого с вариациями «на тему ненависти»: XIX, XXI, XXIII главы – «любовные дуэты»; XX и XXII – «злые дуэты». Вариации Бетховена превратились в у Толстого в «двойные». Обе сцены ссор воспроизводят диалоги Позднышева и Лизы. Это своего рода разработочный материал толстовского престо, введенный им во «вторую часть». Толстой преодолевал «изъяны» бетховенской драматургии, используя иной принцип связности. Ему нужны были «скрепы» для того, чтобы связать бетховенские части в единое сюжетно-композиционное целое.

Итак, глава XXIV – Толстой отправляет Позднышева в уездный город, в среду, интонационно равноудаленную и от любви, и от ненависти, а именно в сферу бетховенского финала («*В уезде всегда бывало пропасть дела и совсем особенная жизнь, особенный мирок*»). Уехал Позднышев «*в самом хорошем, спокойном настроении простившись с женой*», уверенный, что ни он, ни она никогда больше не увидят Трухачевского. Затем является письмо от Лизы с упоминанием о визите Трухачевского, в ответ на которое в сознании Позднышева возникает сложный контрапункт «пошлой любви» и «ненависти». Позднышев бросает дела в уезде и возвращается в Москву. Часть пути едет на лошадях. Точнее, «на теме» бетховенского финала, если попытаться ее услышать «образно»: к дробно и бойко «цокающему» оstinato ритмо-мелодической фигуры начальных тактов пристегиваются «колящие» триоли, делающие два оборота в четыре такта[18]. Позднышев вспоминает: «*На лошадях ехать было прекрасно. Была морозная осенняя пора с ярким солнцем... Дороги гладкие, свет яркий и воздух бодрящий. В тарантасе ехать было хорошо... Глядя на лошадей, на поля, на встречных, забывал, куда я еду. Иногда мне казалось, что я просто еду и что ничего того, что вызвало меня, ничего этого не было. И мне*

особенно радостно бывало так забываться. Когда же я вспоминал, куда я еду, я говорил себе: «Тогда видно будет, не думай». Толстой удерживает Позднышева в эмоциональной сфере бетховенского финала, находя для него место и в сюжете повести, и в психологических мотивах героя. Но *просто ехать, забываться и не думать*, а тем более приехать и не застать у жены Трухачевского, было бы слишком побетховенски, т.е. «слабо». Happy end в планы Толстого не входит. Каким же образом Толстой модулирует из бетховенского финала в собственный? С помощью «энгармонической замены», пересаживая Позднышева с лошадей в железнодорожный вагон: *«Но это спокойное состояние мое, возможность подавлять свое чувство кончилось поездкой на лошадях. Как только я вошел в вагон, началось совсем другое. Этот восьмичасовой переезд в вагоне был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь»*. «Цокот» бетховенской темы переинтонирован в «перестук» вагонных колес. Позднышев стремительно приближается к страшному толстовскому финалу...

P.S. «Единственный способ сказать что-то о музыке – это написать музыку», – сказал как-то Л. Бернстайн. Мысль вполне естественная для композитора, но довольно обидная для музыковедов, ибо не все могут, *но кому дано*, как сказано в эпиграфе Толстого. Толстой пытался сказать о музыке Бетховена нечто теоретическое, но не смог. Ему пришлось написать «Крейцерову», чтобы сказать о «Крейцеровой».

В своем Послесловии Толстой писал: *«Я получил и получаю много писем от незнакомых мне лиц, просящих меня объяснить в простых и ясных словах то, что я думаю о предмете написанного мною рассказа под заглавием “Крейцера соната”. Попытаюсь это сделать, то есть в коротких словах выразить, насколько это возможно, сущность того, что я хотел сказать в этом рассказе, и тех выводов, которые, по моему мнению, можно сделать из него»*[19]. Далее следуют пункты «во-первых», «во-вторых», и т.д.. В них Толстой действительно изложил и даже развил основные «тезисы» своего рассказа, т.е. его внехудожественную сущность. Неучтенной *в простых и ясных словах* осталась сущность художественная, а

именно музыка толстовского текста и музыка в тексте Толстого – ускользающая, противящаяся переводу, но тем более притягательная для исследователей.

---

[1] *Терен Д.* Мотив музыки в Крейцеровой сонате Л. Н. Толстого / Slavica tergestina 6 (1998) / Эл. ресурс: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2254/1/04.pdf>

[2] *Жданов, В. А.* От „Анны Карениной” к „Воскресению”. (Как создавались Смерть Ивана Ильича, Власть тьмы, Крейцера соната, Дьявол, Плоды просвещения, Отец Сергей) – М. 1968; С.155

[3] *Роллан Р.* Жизнь Толстого // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. – М.: Худ. лит., 1954. – Т. 2. С.315

[4] *Эйгес И.* Воззрения Толстого на музыку – 1929 г. / Эл. ресурс: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/est/est-241-.htm>

[5] цит. по *Переверзева Н. А.* Из наблюдений над мотивной структурой повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) / Эл. ресурс: <http://lengu.ru/media/File/Vestnik/philology/vestnikphilology2%2812%29.pdf>

[6] Там же

[7] *О. Яппинен.* Женщина за фортепиано. Музыка и женственность как угроза в повести Льва Толстого / Эл. ресурс: <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu01691.pdf>

[8] см. *Линков В. Я.* Комментарии к «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого / Эл. ресурс: <http://rvb.ru/tolstoy/02comm/0284.htm>

[9] Там же.

[10] Там же.

[11] Эйгес И., цит.изд.

[12] Там же.

[13] здесь и далее цитаты даны в кавычках, курсивом по **Л. Н. Толстой** **Крейцера соната** / Эл. ресурс: <http://ilibrary.ru/text/1009/p.1/index.html>

[14] цит. по И. Эйгес

[15] об этом см. Линков В.Я., цит. изд.

[16] см. Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор. 47, ч. I / Эл. ресурс: <http://bethovenmusic.narod.ru/score/part-1.pdf>

[17] см. Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор.47, ч. II / Эл. ресурс: <http://bethovenmusic.narod.ru/score/part-2.pdf>

[18] см. Л. Бетховен. Соната для скрипки и фортепиано ор.47, ч. III / Эл. ресурс: <http://bethovenmusic.narod.ru/core/part-3.pdf>

[19] Л. Н. Толстой. Послесловие к «Крейцеровой сонате» / Эл. ресурс: [http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/classic/tolstoj/sonata\\_posl.htm](http://www.kulichki.com/inkwell/text/hudlit/classic/tolstoj/sonata_posl.htm)

