

## **Женщина за фортепиано -**

**Музыка и женственность как угроза в повести Льва Толстого  
«Крейцера соната»**

Оути Яппинен  
Университет г. Тампере  
Отделение современных языков и переводоведения  
Славянская филология  
Дипломная работа  
Май 2007

Tampereen yliopisto  
Slaavilainen filologia  
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

JÄPPINEN, OUTI: Ženščina za fortepiano - Muzyka i ženstvennost' kak ugroza v povesti L'va Tolstogo "Krejcerova sonata" / Nainen pianon ääressä - Musiikki ja naiseus uhkana Leo Tolstoin novellissa *Kreutzersonaatti*.

Pro gradu -tutkielma, 78 sivua  
Kevät 2007

---

Tässä työssäni pyrin selvittämään kuinka feminiinisyys esitetään Leo Tolstoin novellissa *Krejcerova sonata*. Esitän, että kyseisessä novellissa feminiinisyys ilmenee paitsi naisen hahmossa, niin myös novellissa esiintyvän musiikin olemuksessa. Hypoteesini on, että musiikki ja naiseus edustavat novellin miespäähenkilön ajattelussa häntä uhkaavia tekijöitä. Väitän, että musiikki ja naisen seksuaalisuus aiheuttavat päähenkilössä voimakkaita vastareaktioita, koska hän ei hyväksy feminiinisyuden edustamaa puolta omassa itsessään. Tutkimuskysymyksiini kuuluu myös novellissa tärkeässä osassa olevan Beethovenin viulusonaatin sekä itse novellin tekstin välisten yhtäläisyyksien löytäminen. Täten työni edustaa jollain tasolla poikkitieteellistä tutkimusta, jossa koetetaan yhdistää kaksi eri tieteen- ja taiteen alaa, kirjallisuus ja musiikki. Musiikillisessa analyysissä keskitytään Beethovenin Kreutzer-sonaatin ensimmäisen osan ns. tooppeihin (*аффекты*), jotka ilmentävät kappaleen tunnetiloja ja antavat viiteitä sonaatin emotionaalisesta sisällöstä.

Tutkielmalle asetettujen kysymysten ratkaisemiseksi työssä on pohdittu Tolstoin novellin ja Beethovenin sonaatin historiallisten kontekstien lisäksi myös Tolstoin käsityksiä taiteesta ja musiikista. Lisävivahteen novellin tulkinnalle antavat omaelämäkerralliset elementit, jotka ovat selvästi erotettavissa tekstistä.

Nojaudun työssäni bulgarialais-ranskalaisen filosofin ja kirjallisuustieteilijän Julia Kristevan tekstiin *Revolution in Poetic Language* (1984) ja siinä esitettyihin käsityksiin merkitysten luomisesta kielessä. Kristeva esittää, että kieli on kahteen eri modaliteettiin, semioottiseen ja symboliseen jakautunut järjestelmä. Tutkin työssäni sitä, kuinka Kristevan esittämät kielen eri modaliteetit toimivat Tolstoin ja Beethovenin teksteissä.

Analyysit osoittivat, että Tolstoin novellilla ja Beethovenin sonaatilla on runsaasti yhtymäkohtia niin rakenteellisella, temaattisella kuin semanttisellakin tasolla. Musiikin havaittiin esiintyvän novellissa konkreettisen tason lisäksi myös pintatekstin alapuolella, semioottisen virran muodossa. Semioottinen modaliteetti edustaa novellin kontekstissa feminiinisyyttä, joka uhkaa päähenkilön identiteettiä. Nainen, musiikissa vaikuttava semioottinen virta sekä novellissa esiintyvän junavaunun luoma tila aiheuttavat miehessä abjektin, toiseuden pelon, jonka seurauksena hän pyrkii sulkemaan naisellisuuden pois, tuhoamaan sen. Abjektiin kohdistuva kielto liittyy novellissa naisellisuutta kohtaan tunnettuun pelkoon.

On kiintoisaa, että Kristevan teorian avulla sekä Tolstoin että Beethovenin teoksista voidaan havaita naisellisuuteen yhdistetyn semioottisen energian purkautuvan symbolisen kuoren läpi, vaikka molempien miestaiteilijoiden on katsottu kuuluvan omilla tahoillaan kaanoninsa maskuliinisimpiin edustajiin.

## Содержание

<b>1 ВВЕДЕНИЕ</b>	<b>1</b>
1.1 Контекст повести « <i>Крейцера соната</i> » и цель работы	1
1.2 Представление материала и ход работы	5
<b>2 ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОВЕСТИ «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»</b>	<b>8</b>
2.1 Толстой и искусство	8
2.2 Толстой и музыка	9
2.3 Толстой и Бетховен	11
<b>3 ТОЛСТОЙ, БЕТХОВЕН И <i>КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА</i></b>	<b>14</b>
3.1 Толстой и « <i>Крейцера соната</i> »	14
3.2 « <i>Крейцера соната</i> »	17
3.3 Бетховен и <i>Крейцера соната</i>	18
3.4 Музыкальные аффекты в <i>Крейцеровой сонате</i>	21
3.5 Сходства Крейцеровых сонат	23
<b>4 О ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ</b>	<b>28</b>
4.1 Теория Юлии Кристевой	28
4.2 Символическое и семиотическое	29
4.3 Музыка и лингвистический язык	32
4.4 Отвращение, страх и желание	34
4.5 Музыка и сознание	36
<b>5 МУЗЫКА - УГРОЗА</b>	<b>38</b>
5.1 Музыка в синтаксисе	38
5.2 Чем опасна музыка?	43
5.2.1 Музыка - грех общества	43
5.2.2 Действие музыки на человека	49
5.2.3 Музыка - катализатор	52
<b>6 ЖЕНЩИНА - УГРОЗА</b>	<b>55</b>
6.1 Идеальная женщина?	55
6.2 Чем опасна женщина?	58
6.3 Неизвестная семиотическая энергия	62
6.4 Пространство и кульминации	64
6.4.1 Поезд и вагон как пространство	64
6.4.2 Три кульминации	69
<b>7 ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	<b>71</b>
<b>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ</b>	<b>76</b>

*Wer nicht liebt Wein, Weib und  
Gesang, der bleibt ein Narr sein  
Leben lang.*

Martin Luther

## **1 Введение**

В своей повести *«Крейцера соната»* Лев Николаевич Толстой уделяет немало внимания власти музыки над человеком. В данной повести речь идет особенно о скрипичной сонате Бетховена соч. 47 No. 9 A-dur (*„Kreutzer“*). Кроме музыки, в повести *«Крейцера соната»* важную роль приобретают отношения главного героя к женщине и половым отношениям. По мыслям героя повести, музыка и женщина как будто лишают его способности к разумному мышлению и действию. Итак, целью данной работы является выяснение роли музыки Бетховена и женщины в повести Льва Толстого *«Крейцера соната»*. Кроме того, нашей задачей является выяснение того, почему роли музыки и женщины являются такими, каковы они есть.

Важно добавить, что повесть *«Крейцера соната»* имела большое влияние на общество и сыграла значительную роль также в жизни и творчестве самого Толстого. Поэтому мы рассматриваем ту историческую обстановку, в которой данная повесть была написана и то, что вдохновляло писателя во время написания повести.

### **1.1 Контекст повести *«Крейцера соната»* и цель работы**

Повести и рассказы графа Льва Николаевича Толстого 80-ых и 90-ых годов XIX-го века, с одной стороны, во многом отражают этические темы, а с другой, постоянное внимание писателя к обостренно драматическим конфликтам в человеческой жизни. По Лакшину, у Толстого было огромное стремление быть понятым и услышанным, и это заставляло его использовать самые разные литературные и жанровые формы (Лакшин 1972:557). Особенно в последние годы творчества он писал не только художественные тексты, но и множество публицистических работ, трактатов и статей, в которых он критикует современную цивилизацию, социальный строй общества, создает нравственно-религиозные учения. Собственно художественные произведения его пропитываются обращениями к совести, разуму и достоинству людей. (Лакшин 1972:557.)

Обсуждая контекст повести *«Крейцера соната»*, мы обращаемся к важному вопросу, на который великий писатель старался найти ответ в течение многих лет, начиная с молодости - то есть к вопросу о сущности искусства. Первые опыты на эту тему он сделал уже в молодые годы в статье *«Три отрывка о музыке»* (1847), где он уже определил свою эстетическую систему с точки зрения музыки. В своем трактате *«Что такое искусство?»*, написанном в 1889 году, Толстой обосновывает свои взгляды на творческую целостность художественного произведения и определяет задачу искусства в обществе. Мы еще вернемся к взглядам Толстого на искусство ниже в нашей работе.

По Рут Ришину (Rischin 1992), Толстой в юные годы серьезно занимался фортепианной игрой, имел достаточно широкие познания в музыке и даже сочинял собственные миниатюры для фортепиано. Музыка так и сопровождала Толстого всю жизнь, вокруг него всегда собирались замечательные музыканты, выступления которых выходили за рамки простого домашнего музицирования. Среди них были композиторы П.И. Чайковский и С. Танеев, основатель московской консерватории Н.Г. Рубинштейн, композитор и пианист А.Б. Гольденвейзер, музыкальный и театральный критик В. Стасов. (Rischin 1992:13-15.) Таким образом, музыка являлась для Толстого важным фактором в его жизни, и он нередко включал определенные музыкальные произведения в свои тексты. Судя по повести *«Крейцера соната»*, значение музыки в произведениях Толстого может стать очень важным и даже создать атмосферу для всего текста.

В своей повести *«Крейцера соната»* Толстой соединяет две близкие для него уже упомянутые выше темы: нравственное учение и влияние искусства на человека. Целью данной дипломной работы является рассмотреть повесть Толстого не только с литературоведческой точки зрения, но и с музыковедческой, так как одну из главных ролей в повести играет соната Бетховена соч. 47 No. 9 A-dur (*''Kreutzer''*). Мы пытаемся проанализировать возможные аналогии и различие между этими двумя произведениями и найти соединяющие их элементы. Также мы выдвигаем гипотезу, по которой эти два произведения - представители двух разных видов искусства - соединяются именно в области определенных эмоций, которые присутствуют в них обоих.

В данном исследовании мы пытаемся сопоставить эти два произведения, повесть Толстого и сонату Бетховена - два разных вида искусства. Нашей целью является нахождение в них аналогичных моментов, но мы не пытаемся доказать, что

они совпадают во всех отношениях. При соединении двух разных видов искусства, несомненно, появляются проблемы, когда, одну определенную область знания (музыку) включают в другую (литературу). Потом же, с помощью одного из дискурсов пытаются интерпретировать второй дискурс, иными словами, одно читается по принципам другого. Несомненно, правила условий одного вида искусства невозможно применять в интерпретации другого. Таким образом, мы хотим подчеркнуть, что речь в данной работе идет о взаимности между музыкой и литературой, и мы не пытаемся соединять музыку и литературу искусственным образом. Поэтому мы решили анализировать сонату Бетховена с помощью теории так называемых аффектов, чтобы лучше понимать содержание музыкального текста и интерпретировать его. Теория аффектов концентрируется на таких музыкальных эффектах, которые изображают какую-то определенную эмоцию или атмосферу. Анализ в общих чертах эмоциональной сферы сонаты Бетховена поможет нам при соединении этих двух произведений.

Однако, мы напомним, что мы не ищем окончательную правду в взаимности между музыкой и литературой, а данный анализ предлагает только один пример того, как можно трактовать музыкальное и литературное произведения, и затем, соединять эти трактовки. Говоря в нашей работе о повести Толстого мы выделяем название курсивом и кавычками (*«Крейцера соната»*), а название сонаты Бетховена только курсивом, без кавычек (*Крейцера соната*).

В нашем анализе мы используем теорию Юлии Кристевой о производстве значений в языке. В теоретическом разделе работы выясняется, что данная теория подходит к анализу не только вербального, но и музыкального языка. Через изучение повести Толстого мы пытаемся разяснить, как музыкальный язык проявляется в ней и как Толстой интерпретирует музыку Бетховена. Объектом нашего исследования является анализ того дискурса, в котором находятся музыка и женщина в повести Толстого. Мы используем в анализе этой работы теорию Юлии Кристевой о производстве значений в языке. Итак, целью нашей работы является с помощью теории Кристевой выяснить

- во-первых: где и в каком контексте музыка проявляется. Мы намереемся изучить в общих чертах такие элементы в тексте повести, как синтаксис, ритм и стиль, и попытаемся найти соединяющие их с музыкой качества.

- во-вторых: в каком дискурсе описывается и почему. Почему музыка соединяется с амбивалентными, с точки зрения главного героя, вещами?
- в третьих: мы предполагаем, что роль женщины в произведении Толстого нераздельно связана с музыкой. В настоящей работе мы пытаемся показать, что музыка и женщина представляют угрозу для главного героя повести. С помощью теории Кристевой мы попытаемся выяснить, чем это обусловлено.

Мы проанализируем также сонату Бетховена с помощью теории аффектов, чтобы получить более научное представление о тех музыкальных элементах, которые придают музыке ее характерность. Кроме этого, мы обратим внимание на пространство повести, на вагон поезда, который, со своей стороны, сильно влияет на эмоциональный заряд монолога главного героя.

Выбор нашего эпитафия «Кто не любит вина, женщин и песен, тот дураком и умрет» произошло от знаменитой фразы Мартина Лютера: «Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang». В данной работе мы не будем касаться аспекта алкоголя. Но, идея Лютера, несомненно, в том, что человек должен наслаждаться жизнью и воспользоваться теми дарами, которые Бог ему послал. Главный герой повести «*Крейцерова соната*» сам ссылается на фразу Лютера, говоря о разврате сегоняшнего общества. Мысли главного героя повести, несомненно, отражают идеи самого Толстого в этом отношении. Понятно, что данная идея абсолютно противоположена аскетическим мыслям Толстого, поэтому мы выбрали ее как несколько провокационное возражение на идеи писателя о утопически чистой жизни. Духовный перелом Толстого привел его к тому, что он отрицал не только либеральные мнения Лютера, но и традиционную православную церковь и пытался придерживаться очень строгих принципов в своей жизни во всех ее областях.

Выбор фразы Мартина Лютера как эпитафия данной работы аргументируется также тем, что теме женщины и ее образ в повести уделено немало внимания. Мы предполагаем, что женственность в произведении Толстого нераздельно связана с музыкой. В настоящей работе мы попытаемся показать, что музыка и женщина приобретают аморальные коннотации в мыслях главного героя. Мы предполагаем, что в повести противопоставлены патриархатное имя Отца и сексуализированная фемининность. Нарратором повести является мужчина, который рисует читателю свое мировоззрение, в котором нет места для *Другого*, инаковости. Мы констатируем, что *Другое* в повести Толстого представляет женственность и музыка. Особенно

интересными являются те моменты в повести, где музыка и женщина появляются одновременно.

## 1.2 Представление материала и ход работы

Повесть Толстого «*Крейцера соната*» вызвала много откликов в литературных кругах сразу после своего появления. Многие писатели ссылались на тематику повести или высказали свое мнение по поводу произведения. Однако, более аналитическая литература касающаяся «*Крейцеровой сонаты*» Толстого появилась только во второй половине XX-ого века. Одним из знаменательных исследований по этой теме является книга Петера Ульфа Мёллера «*Postlude to Kreutzer-sonata*» (Møller 1988), где автор концентрируется особенно на дебатах о сексуальной морали в русской литературе в конце XIX-ого века. Аспект сексуальности и отношения к женскому полу стали популярными в связи с толстовской повестью: она создала плодотворную почву для различных мнений благодаря своей провокационности. Также психоаналитики охотно участвовали в полемике о поведении главного героя, особенно о его сексуальности. Они провели немало аналогий между мнениями главного героя повести и жизнью самого Толстого (см. например, Ранкур-Лаферьер 2004).

Для настоящей работы мы искали источники в области литературоведения и музыковедения и обнаружили, что сегодня существует достаточно много работ, связанных с «*Крейцеровой сонатой*» Толстого. Это не только научная и критическая, но и художественная литература. И не только литература; очень интересной находкой является струнный квартет *Крейцера соната* чешского композитора Лаоша Яначека (Leoš Janáček, 1854-1928). Он настолько вдохновился повестью Толстого (и сонатой Бетховена), что построил структуру своей *Крейцеровой сонаты* по аналогии со структурой «*Крейцеровой сонаты*» Толстого с одним существенным различием: всё происходит с точки зрения жены главного героя. Эту цепь крейцеровых сонат со своей стороны продолжает голландская писательница Маргрит де Мур (Margriet de Moog, 1941-), которая написала свою версию о сложном браке и отношениях между полами. Действия повести де Мур происходит в современном мире, и фабула во многом похожа на фабулу толстовской повести, однако, на этот раз звучит музыка Яначека. Было бы интересно изучить более подробно эту цепь из четырех Крейцеровых сонат (Бетховен - Толстой - Яначек - де Мур), но мы оставим эту тему для будущего.



С точки зрения литературоведческого подхода мы используем для анализа повести теорию Юлии Кристевой, а, со стороны музыкального анализа, мы рассматриваем аффекты, стили и главные образы сонаты Бетховена. Основными источниками нашей работы являются повесть Толстого «*Крейцерова соната*» и соната Бетховена для скрипки и фортепиано соч. 47 No. 9 A-dur («*Kreutzer*»).

Так как в данной работе мы соединяем два разных вида искусства, и доклад содержит множество аспектов, то мы решили кратко представить ход работы. В начале мы представим эстетический контекст повести Толстого, то есть, взгляды Толстого на искусство, в том числе и музыку. В данном разделе рассматриваются трактат писателя «*Что такое искусство*» (1898), источники его эстетических идей и отношение Толстого к музыке Бетховена. При изучении отношения писателя к музыке, мы ссылаемся на работу исследователя русской культуры Рут Ришин (Rischin) «*Allegro Tumultuosissimamente – Beethoven in Tolstoy's fiction*» (1992), в которой она рассматривает роль и значение бетховенской музыки в прозе Толстого. Существуют также тексты, в которых музыкальную структуру бетховенской сонаты сравнивают со структурой повести Толстого, и мы еще будем ссылаться на них ниже.

В третьей главе рассматривается исторический контекст повести Толстого и сонаты Бетховена. В этой главе мы пытаемся также рассказать о результатах музыкального анализа сонаты Бетховена, причем, не только анализа ее структуры, но, прежде всего, ее так называемых *аффектов*. Мы кратко расскажем о теории аффектов и о результатах музыкального анализа сонаты сделанного нами ранее (см. Järpinen 2006). В данном разделе мы изучаем также некоторые сходные моменты между повестью Толстого и сонатой Бетховена. Чтобы лучше понимать структуру, стиль и содержание сонаты Бетховена мы познакомимся с книгами Рудольфа Рети (Reti) «*Thematic Patterns in sonatas of Beethoven*» (1967), Леонарда Г. Ратнера (Ratner) «*Classic Music – Expression, Form and Style*» (1980), Юкки Сарьяла (Sarjala) *Music, Morals and the Body* (2001) и Кофи Агаву (Agawu) *Playing With Signs* (1991).

Четвертая глава работы посвящена идеям Юлии Кристевой. Одними из самых важных в методологическом плане понятий для данной работы являются понятия *символический*, *семиотический*, *хора* и *отвращение*. Для выяснения данных понятий мы используем в теоретической части книгу Кристевой «*Революция поэтического языка*» («*Revolution in Poetic Language*», 1984) и также проясняющую кристевскую теорию литературу. Теория Кристевой является опытом постмодернистского литературного исследования, по традициям которого читатель должен отстраняться от

привычных литературных представлений с помощью нарушения разных иерархических отношений.

Аналитическая часть разделена на два основных раздела: в первом из них мы концентрируемся на музыке, на том, как она проявляется в повести и какое воздействие она имеет. В процессе анализа будет целесообразно использовать понятия Кристевой *семиотический*, *символический*, *хора* и *отвращение*. Во втором разделе анализ сосредоточится на проблематике женщины и женственности в повести. В этой главе наряду с самым текстом повести будут обсуждены идеи Тевеляйта о женщине как угрозе. Ставшая классикой в феминистских кругах книга Клауса Тевеляйта (Klaus Theweleit) «*Male Fantasies*» (1987) содержит мысли о женщине и отношении мужчин к фемининности, которые имеют общие аспекты с теорией Кристевой, и, таким образом, являются интересными и для нас. Так как само пространство повести - поезд - создает интересный фон для анализа, то мы решили обратить внимание и на значение пространства в шестой главе. В отдельный раздел мы поместили рассуждение о кульминационных моментах повести.

В нашем анализе мы используем несколько статей из области гендерных и психоаналитических исследований, касающихся толстовской проблематики семьи и сексуальности. Идеи музыкальной терапии о воздействии музыки на человека дают нам еще одну перспективу для рассмотрения музыки в повести Толстого, в которой музыка имеет сильный эффект на главного героя.

## 2 Эстетический контекст повести «Крейцера соната»

В данном разделе мы рассматриваем взгляды Толстого на искусство, в особенности на музыку и сочинения Бетховена, так как подобное исследование поможет нам в интерпретации повести «*Крейцера соната*». Такой анализ необходим, прежде всего, потому, что он дает нам более широкий взгляд для анализа и понимания текста. Мы предполагаем, что взгляды Толстого совпадают с мнениями героя повести, но, находятся в оппозиции с взглядами Кристевой. Таким образом, эстетические принципы Толстого создают хорошую отражающую поверхность для анализа повести, хотя наш анализ не основывается на них.

### 2.1 Толстой и искусство

Рут Ришин изучает довольно подробно проявление и значение музыки Бетховена в прозе Толстого в своей статье «*Allegro tumultuosissimamente – Beethoven in Tolstoy's fiction*» (1992). В своей статье Ришин отмечает, что свои эстетические взгляды, также касающиеся и музыки, Толстой получил, прежде всего, от французского философа Жана Жака Руссо (Rousseau, 1712-1778) и немецкого философа Артура Шопенгауера (Schopenhauer, 1788-1860). Уже в эстетике молодого Толстого искусство было прямо связано с чувствами человека, и одна из задач искусства – вызывать (правильные) эмоции. В своей молодости Толстой познакомился с текстом Руссо, «*Dictionnaire de musique*» (1768), в котором автор подчеркивает влияние музыки на человека: на его эмоции, страсти и мораль. Несомненно, Толстой усвоил эту концепцию на всю свою жизнь. (Rischin 1992:16.)

Толстой представил свои окончательные взгляды о сущности искусства в книге «*Что такое искусство?*» (1898). Он считает, что люди нашего европейского цивилизованного общества, круга и времени допускают всякое искусство, лишь бы только оно служило красоте, то есть доставляло людям удовольствие. Для обычного народа такое смутное, стремящее к наслаждению искусство, является совершенно непонятным. Критерием настоящего искусства по Толстому должна быть доступность всем. (Толстой 1898, www.)

Толстой записывает в ”неправильное искусство”, между прочим, не только произведения других великих писателей, композиторов и художников, а также свои

собственные крупные произведения. Толстой перечисляет в книге множество эстетических теорий, которые включают в сущность искусства идею красоты. Он не одобряет этих мистических теорий о красоте, так как чаще всего красота связана с удовольствием, получаемым от произведения. В настоящем искусстве, по мнению Толстого, речь идет не об удовольствии, а о коммуникации, общении между людьми. Цель искусства – передать гуманные первичные чувства друг другу. (Толстой 1898, www.)

От подлинного искусства Толстой требует аутентичности, ясности и искренности. Только если автором движет внутренняя потребность выразить свое чувство, мысль, отношение к жизни, только тогда произведение, созданное им, будет действительно искусством. Искусство возбуждает в человеке те общие для всех эмоции, которые усиливают понимание о равноправии и братской любви у людей. Фальшивое искусство высших кругов общества неспособно делать это. Толстой выше всего ценил народное искусство, которое со своей искренностью и ясностью является истинным. (там же.)

Взгляды Толстого на искусство обратили на себя внимание литераторов. Игорь Мардов (1994) анализирует отношение Толстого к искусству и пишет, что, по Толстому, существуют два типа искусства: подлинное и фальшивое. Только, если художник пишет, поет, играет для себя, а не для того, чтобы воздействовать на других, он способен создать истинное произведение искусства. Искусство тем сильнее, чем глубже чувство художника, чем искреннее он в своем чувстве и чем яснее он его выражает. (Мардов 1994, www.) Но здесь возникает вопрос: создавал ли Толстой сам свои шедевры только через искреннюю рефлексию собственных чувств? Известно, что он написал двенадцать разных версий *«Войны и мира»*.

## **2.2 Толстой и музыка**

Согласно биографии Толстого (см. например, Труайя 2005) Лев Николаевич в детстве получил обычное дворянское воспитание, одним из основных элементов которого было знание культуры. Музыка, точнее, игра на фортепиано стала для маленького Левушки способом войти в мир культуры. Но он не удовлетворился только поверхностными занятиями, а требовал от себя все бóльших и бóльших успехов. Мы можем читать в дневниковых записях 1850 года, что: «играть все 24 гаммы, все аккорды и арпеджио в двух октавах, и учить не меньше двух страниц нового (нотного) текста»

(Труайя 2005:57). По Ранкур-Лаферьеру (1998) музыкальные знания Толстого не исчерпывались поверхностным уровнем, а в них было также знание и умение выступающего артиста. Сын писателя, Сергей Толстой, вспоминал, что его отец просиживал за пианино по временам по несколько часов без перерыва. Шурин Толстого, Степан Берс рассказывал, что «он [Толстой] часто садился за рояль перед тем, как работать, вероятно, для вдохновения». В 1870-ые годы Толстой и его жена нередко после обеда играли на рояле в четыре руки транскрипции из опер, симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена. (Ранкур-Лаферьер 1998:711.) Его жена писала об игре своего мужа, что «ничья игра так не волнует душу, как Левушкина. Он всегда играл с глубоким вдохновением, но не терял чувства стиля» (Tolstaja 1992:191).

В 1847 году Толстой написал теоретическую книгу «*Три отрывка о музыке*», где пытался определить, что такое музыка. Принципы Толстого уже в этой книге основаны на том, что искусство – это средство возбуждать в человеке известные чувства, в частности, в музыке через звук. Таким образом, музыка может служить аналогом эмоции. (Rischin 1992:15.) Читая прозаические тексты Толстого, можно заметить, что он предпочитал вокальную музыку инструментальной, и что он любил больше простые и диатонические произведения, чем излишний драматизм, хроматизм или уменьшенные аккорды. Ришин считает, что позиция Толстого насчет разного характера музыкальных произведений так очевидна, что из нее можно формулировать морфологию толстовской музыкальной метафоры. Например, человеческий голос со своей чистотой и благозвучием вызывает у слушателя эмоции аналогичные эмоциям исполнителя, как это происходит в «*Войне и мире*» (пение Наташи Ростовской) и в «*Анне Карениной*» (хор крестьян). В данных ситуациях чувства, вызываемые музыкой, являются, по мнению Толстого, нравственно положительными. С другой стороны, Наташа Ростова, слышавшая первый раз в оперном спектакле уменьшенный септаккорд, раздражается, и Позднышев волнуется из-за буйной ритмичности и фактуры бетховенской сонаты. Ришин считает, что Бетховен отлично подходил под концепции толстовской эстетической морфологии. (Rischin 1992:16-17.)

Эстетические взгляды философа Шопенгауера во многом повлияли на Толстого. Литературовед Борис Парамонов считает, что повесть «*Крейцерова соната*» можно причислить к числу «шопенгауерских» произведений (Парамонов 1998, www). По Шопенгауеру музыка имеет иного рода власть над человеком, чем другие виды искусства. Она является не только описанием различных явлений, а непосредственным волевым актом. У Шопенгауера это означает не бесконечные обобщения, а точно

определенные моменты. Все человеческие стремления, возбуждения, волевые акты и эмоции могут осуществиться через музыкальную мелодию; в ней исчерпываются самые глубокие чувства и желания. (Шопенгауер) (Парамонов 1998, www.)

Шопенгауер говорит о воле как о метафизическом, а не о психологическом явлении. Через музыку человек соприкасается с метафизическим, где воля – слепой инстинкт существования. Но от слепоты можно избавиться через искусство или оказание помощи другим людям. Таким образом, великое искусство – вечное и всегда актуальное. Находясь под влиянием музыки или живописи, человек не остается объектом, а достигает какого-то более свободного и высокого уровня. (Шопенгауер) (Парамонов 1998, www.) Изучав текст Толстого «*Что такое искусство*» можно предположить, что Толстой, несомненно согласился с мнением Шопенгауера об искусстве.

### **2.3 Толстой и Бетховен**

Поскольку в повести Толстого скрипичной сонате Бетховена отводится важная роль, нам представляется вполне уместным в нескольких словах коснуться отношения Толстого к этому композитору. Рут Ришин считает, что отношение писателя к двум великим композиторам XIX-ого века, к Рихарду Вагнеру и Людвигу Ван Бетховену являлось противоречивым. В текстах Толстого – и художественных и теоретических – можно найти немало ссылок на музыку Бетховена. (Rischin 1992:12.)

Представление Толстого о Бетховене в его работах является особенным с той точки зрения, что в неформальных текстах (дневниковых записях, письмах) он относился к музыке Бетховена весьма положительно. Например, в одном из писем к А.А. Толстой, писатель пишет, что «скверно, тупыми пальцами разыгрываю Бетховена, и проливаю слезы умиления». (Rischin 1992:53.)

В своей книге «*Что такое искусство?*» Толстой нападает на бетховенскую музыку, прежде всего, на сочинения композитора позднего периода. Писатель считал, что формы и музыкальный язык поздних сонат, квартетов и симфоний Бетховена слишком сложны и запутаны. Приведем захватывающую дыхание цитату из книги «*Что такое искусство?*»:

Считаю нужным заметить для тех, которые отнесли бы мое суждение об этой сонате Бетховена [речь идет о бетховенской сонате для фортепиано соч. 101. – О.Я.] к непониманию ее, что все то, что понимают другие в этой сонате и других

вещах последнего периода Бетховена, я, будучи очень восприимчив к музыке, понимал точно так же, как и они. Я долгое время настраивал себя так, что любовался этими бесформенными импровизациями, которые составляют содержание сочинений бетховенского последнего периода, но стоило мне только серьезно отнестись к делу искусства, сравнив получаемое впечатление от произведений последнего периода Бетховена с тем приятным, ясным и сильным музыкальным впечатлением, как, например, то, которое получается от мелодий Баха (его арии), Гайдна, Моцарта, Шопена -- там, где их мелодии не загромождены усложнениями и украшениями, и того же Бетховена первого периода, а главное -- с впечатлением, получаемым от народной песни -- итальянской, норвежской, русской, от венгерского чардаша и т. п. простых, ясных и сильных вещей, и тотчас же уничтожилось искусственно вызываемое мною, некоторое неясное и почти болезненное раздражение от произведений последнего периода Бетховена. (Толстой 1898, www.)

Писатель приписывал идиомы музыки последних сонат, квартетов и симфоний Бетховена физическим и психическим трудностям композитора. По мнению Толстого, Бетховен компенсировал недостаток мелодического вдохновения густыми гармоническими фактурами, и тот факт, что композитор оглох, Толстой считал главной причиной: «[...]он становится глух, не может слышать и начинает писать уже совсем выдуманные, недоделанные и потому часто бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле произведения.» (Rischin 1992:50.) Таким образом, Толстой относил поздние сочинения Бетховена к числу произведений лживого искусства. Более того, по Толстому, более подлинным искусством является пение старых русских баб, чем смутные модуляции *Девятой симфонии* Бетховена. (Толстой 1898, www.)

По мнению Толстого, глухота очень сильно повлияла на бетховенский способ сочинять музыку, и воображаемые композитором звуки никогда не могут заменить реальных. С этим мнением трудно согласиться, так как музыканты могут довольно живо воображать звуки и почти слышать то, что они читают в нотах. Но тем более, звук является выражением музыки, а не ее сущностью. Если перевести толстовскую идею в другую символическую систему, в лингвистический язык, то получается, что речь – сущность мысли.

Толстой считает в своем тексте «*Что такое искусство?*», что мир ценностей человека влияет на работу художника. Например, в музыке нестабильная гармония показывает сомнительное мировоззрение и, естественно, безнравственность композитора. (Rischin 1992:17.)

Отношение Толстого к искусству столь неподкупно и безусловно, что нам это даже трудно понять. Для нас искусство – это необходимая ”приправа”, без которой

жизнь была бы бесцветной и скучной. Но, для Толстого искусство – хлеб, без которого нельзя жить. Поэтому он так строго защищает любимое им народное, без всяких фокусов искусство. Это отношение Толстого к искусству воплощается особенно в его текстах позднего периода. Вопросы об искренности и функции искусства мучают и главного героя повести *«Крейцерова соната»*, как мы еще не раз отметим ниже в данной работе.



### **3 Толстой, Бетховен и *Крейцера соната***

Настоящий раздел посвящается изучению исторических контекстов повести Толстого и сонаты Бетховена. В этом разделе нашей целью является выяснение того, какие факторы способствовали написанию повести «*Крейцера соната*» и как ее приняли в обществе. Также в этом разделе мы познакомимся с сюжетом повести. Предметом изучения является также жизнь Бетховена и место скрипичной сонаты соч. 47 No. 9 в ней. Здесь мы обратим внимание на сонату Бетховена и те исторические обстоятельства, которые связаны с ее созданием. Для более глубокого понимания содержания сонаты мы рассмотрим ее с точки зрения так называемых *аффектов*. Также в данной главе будет сделана попытка анализа взаимоотношений между данными произведениями.

#### **3.1 Толстой и «*Крейцера соната*»**

Лев Николаевич Толстой начал свою работу над повестью «*Крейцера соната*» в октябре 1887. К этому времени писатель уже являлся всемирно известным благодаря своим художественным произведениям, в том числе и романам «*Война и мир*» (начало публикации 1865) и «*Анна Каренина*» (опубликован 1876-77). Лакшин пишет, что проблематика романа «*Анна Каренина*», где автор сам как будто искал собственный путь, подвела Толстого к идейному перелому. Писатель приходит к выводу, что все существование высших слоев общества построено на ложных основах. Бессмысленность человеческой жизни перед лицом неизбежной смерти приводит его к христианской вере. Новое мирозерцание Толстого выразилось широко и полно в его произведении «*Исповедь*» (опубликовано в 1884 г.). (Лакшин 1972:556-557.)

В повести «*Крейцера соната*» писатель резко выступает практически против всех общепринятых воззрений на брак, семью и любовь. Произведение вызвало бурную полемику и недоуменные вопросы не только у публики, но также и у окружающих автора близких людей. Сам Толстой был вынужден написать объяснительный эпилог к повести, «*Послесловие к Крейцеровой сонате*», где он обсуждает мнения Позднышева, создавая список из пяти тезисов. (Громова-Опульская 1998:251.) В эпилоге Толстой подтверждает мнения Позднышева, касающиеся брака,

семьи и любви. Послесловие является своего рода подтверждением манифеста чистых отношений между полами и воздержания от порока.

Собственная жена писателя глубоко обиделась на сюжет повести, но публично в этом не призналась. Она представила свою версию проблемы половых отношений в тексте «*Чья вина? По поводу Крейцеровой сонаты*» (1892-1893). Там она критикует то, что муж видит в жене только одну сторону – ее женственную красоту. Разумеется, в тексте Софии Андреевны Толстой виновной выступает не женщина, а мужчина. (Møller 1988:173.) «*Крейцера соната*» вызвала также конфликт между отцом и сыном, Львом Львовичем, который написал художественный текст «*Прелюдия Шопена*» (1898). Там он открыто не одобряет взгляды отца на семейную жизнь. (Møller 1988:178.)

Также и другие писатели ссылались на «*Крейцерову сонату*», она возбуждала много контраргументов. В числе них был и Антон Павлович Чехов, которому тема повести была близка, но который отрицал многие толстовские идеи, представленные в повести. София Толстая пишет в своих дневниках, что сам государь Александр III прочитал повесть и счел, что автор слишком грубо и откровенно описывает сексуальные отношения полов и нарушает все принятые нормы интимного поведения – о физической стороне брака упоминать было вообще не принято. В течение двух лет, пока решался вопрос о публикации, текст повести ходил в копиях и литографических изданиях, его уже читали и обсуждали на вечерах и в частных домах. Жена великого писателя после ее личной аудиенции с царем в Аничковом дворце, добилась разрешения царя на публикацию повести. (Tolstaja 1992:131-142.)

После изучения биографии Толстого, мы решили представить из нее несколько моментов, связанных с *Крейцеровой сонатой* Бетховена. Эту сонату исполняли не раз в доме писателя в Ясной Поляне в 1880-е годы присутствии Льва Николаевича, которому она доставляла истинное наслаждение. Также сын Сергей, ”настоящий” музыкант семьи, исполнял сонату вместе со скрипачом Ляссоттой. Гувернантка Толстых Анна Сейрон рассказывала о том, как зимой 1884 года Толстой неоднократно слушал эту вещь, вызывавшую у него неизменные слезы. Сын Лев описал один из музыкальных вечеров, проходивших в Ясной Поляне летом 1889 года, в то время, когда его отец упорно работал над «*Крейцеровой сонатой*».

Представьте себе еще раз вечер в Ясной Поляне. Все в зале. На столе кипит громадный самовар. Лев Николаевич уже сел в свое большое кресло у хвоста

фортепиано, музыканты готовы, и раздаются первые трагически-грустные аккорды сонаты, сначала одной только скрипки.

Эти аккорды сразу приковывают слух. Я отлично понимал тогда, что творилось в душе и голове отца. Я жил тогда его жизнью и чувствовал его.

Иногда взглядывая теперь на его влажные, устремленные вперед вдохновенные серые глаза, я видел, что он не только слушал, но напряженно, усиленно думал, чувствовал и творил. Да, он открывал тогда одну из самых великих истин, одну из самых крупных истин, грязь и ложь современного брака. (---) И все эти сцены и подробности драмы, не говоря уже о большинстве мыслей, выраженных в рассказе, вероятно, опять приходили в голову отца в то время, когда он слушал сонату, не шевелясь со своего кресла с начала до конца.

Только раз он не выдержал, вскочил, подошел к раскрытому в сад окну и глубоко, словно отдуваясь, вздохнул.

Музыка кончилась, и Лев Николаевич, не в силах вымолвить слова, только высморкался. Глаза его были полны слез. (Ранкур-Лаферьер 1998:712-713)

Летом 1887 года Льву Николаевичу вновь довелось пережить то волнение, которое всегда вызывало у него данное произведение. В следующий день жена писателя записала в своем дневнике, что суровый граф Толстой под воздействием музыки Бетховена стал вновь "прежним любящим и нежным Левочкой". (Труайя 2004:610.)

Ласковость мужа имела известные последствия: несколько недель спустя графиня Толстая обнаружила, что она вновь беременна, в возрасте 43 лет, в тринадцатый раз! (Emanuelsson 2005:32.) Эта неожиданная беременность вызвала смущение у супружеской пары. Великий писатель стыдился этого публичного доказательства слабости своей самодисциплины, что совершенно не соответствовало его собственным нравованиям. Толстой снова заметил, что между сверхчеловеческим идеалом и реальностью легла непреодолимая пропасть. Всю свою жизнь он метался между воздержанием и вожделением, и, чем дальше он разрабатывал свой план о религиозном аскетизме, тем суровее он разочаровывался, когда ему приходилось признавать свою слабость.

Год за годом писатель повышал свои требования к нравственному образу жизни. Он отказался от азартной игры, ежедневной рюмки водки, красивых одежд, он перестал курить и волочиться за служанками. Крайним выражением этого нравственной политики было то, что он стал проповедовать своим ученикам идеи о полном отказе от половых отношений. Но, как мы знаем, Толстой не смог сам выполнить этого приказа.

Итак, *Крейцера соната* Бетховена, "это нравственно сомнительное творение" нашло свое место в творчестве Толстого, как толчок к измене супругу и убийству в повести «*Крейцера соната*». Мы считаем, что *Крейцера соната* Бетховена была

для писателя замечательным выбором для определенных целей. Однако, мы хотим подчеркнуть, что приведенный нами пример из биографии писателя дает нам только более острую точку зрения на взгляды Толстого на бетховенскую сонату, но ни в коем случае не является основой для нашего анализа повести. Это мы констатируем, не смотря на то, что мнения и биография Толстого и главного героя его повести *«Крейцера соната»* во многом совпадают. Однако, в данный момент нам необходимо познакомиться с сюжетом повести *«Крейцера соната»*.

### **3.2 «Крейцера соната»**

*«Крейцера соната»* - это история Позднышева, рассказанная им самим в поезде одному из попутчиков. До своего рассказа, Позднышев кажется всем другим пассажирам, находящимся в купе, странным со своими звуками, порывистыми движениями и резкими мнениями. Более того, он признается, что убил свою жену, и общий разговор испорчен. Но с одним из пассажиров он продолжает разговор на тему любви и половых отношений. Рассказ Позднышева является своего рода исповедью, наибольшую часть которой составляют нравственные учения или выражения ужаса по поводу "человеческого свинства".

Позднышев говорит, что только в тюрьме он понял, каким развращенным и безнравственным является сегодняшнее общество. Особенно отношения между мужчиной и женщиной являются для человека не естественными, а искусственными и лживыми. Общество ожидает от человека известного поведения с противоположным полом. Позднышев сам жил до женитьбы, как все в его кругу: развратно, хотя считал, что живет как надо, даже нравственно. Он влюбился в женщину, в ее «стройную фигуру, обтянутую джерси (это было ей хорошо, к лицу)»; женился на ней. Но, уже медовый месяц оказался разочарованием: все время было гадко, стыдно и скучно. Позднышев только еще не понимал, что враждебность с женой была нормальным, а не временным состоянием.

За восемь лет у Позднышева с женой родилось пять детей, но и жизнь с детьми была не радость, а мука. Пропась между мужем и женой постоянно расширялась, и тогда в дом явился музыкант, скрипач. Он сразу не понравился Позднышеву и внешне, и по манерам. Звали его Трухачевский. Однако, хозяин приглашает скрипача играть вместе со своей женой, которая неплохо играет на фортепиано. Начинается подготовка к вечеру, где они собираются играть произведение Бетховена, *Крейцерову сонату* для

скрипки и фортепиано. Уже тогда Позднышев ревновал свою жену, хотя делал вид, что обрадован.

Вечер, когда исполнялась музыка, впечатался в память главного героя до последней подробности. Музыка произвела на него огромное впечатление, после которого весь мир изменился в его глазах. Тот вечер кончился благополучно, но однажды ночью Позднышев проснулся с грязной мыслью о жене и о Трухачевском. Он немедленно возвращается домой из деловой поездки. Как в бреду он подъехал к своему крыльцу, был первый час ночи, в окнах еще горел свет. Узнав, что в доме находится Трухачевский, он с кинжалом в руках внезапно вошел в комнату, увидел их испуганные лица, бросился на Трухачевского. Тот убежал, но Позднышев ударил кинжалом жену, которая получила смертельную рану. Сквозь физическое страдание жена еще показала знакомую ненависть к нему. Об измене, что было главным для него, она не говорила. Только позже, увидев ее в гробу, он стал понимать, что он сделал. Он провел одиннадцать месяцев в тюрьме в ожидании суда, был оправдан. Детей забрала его свояченица.

### **3.3 Бетховен и *Крейцера соната***

Так как соната для фортепиано и скрипки соч. 47 No. 9 A-dur ("*Kreutzer*") композитора Людвиг ван Бетховена играет в повести большую роль, то мы включим в эту работу некоторые моменты музыкального анализа первой части сонаты, и будем анализировать аффекты музыкального материала. Но сначала мы рассмотрим в общих чертах биографию и творчество великого композитора, так как нам необходимо знать исторические обстоятельства вокруг создания скрипичной сонаты соч. 47. Основой для этого нам служит книга Тёрнблома «*Beethoven*» (1958).

Композитор Людвиг ван Бетховен родился в Бонне в 1770 году в семье бедного придворного музыканта, который был алкоголиком и рано переложил материальные заботы на плечи старшего сына, Людвиг. Однако, благодаря отцу, Бетховен получил музыкальное образование и стал сочинять собственные пьесы для клавесина уже в возрасте 12 лет. Юный музыкант рано узнал нужду, но, одновременно, увидел роскошь княжеского двора. Он на всю жизнь становится сторонником революции и народа. Особенно его вдохновляли героические сюжеты. Многие симфонии Бетховена отражают его стремление к свободе, к человеческой воле, но для его произведений характерна также нежность и красота. Жестокость судьбы преследует композитора

даже в годы успеха: в 26 лет у него начинает портиться слух, и к 1827 году, когда Бетховен скончался, он был уже совершенно глухим. (Törnblom 1958:52.)

Каждый уважающий себя композитор (и вообще художник) знал уже в XVIII-ом веке, что совершеннейшая симметрия (ритмическая, мелодическая, гармоническая) потеряет свой эффект, если она доведена до крайности. Бетховен отлично овладел драматизмом и использовал в своих произведениях неожиданные эффективные средства, которые нарушают симметрию и поражают слушателей. Такие слова, как интенсивность, концентрация и внутренняя сила характеризуют его музыку. (там же.)

Эту внутреннюю напряженность Бетховен стал все больше включать в свою музыку после окончания работы над третьей симфонией (*Героическая*), во второй период своего творчества (Törnblom 1958:49). В этот период он уже серьезно страдал из-за глухоты, был вынужден почти покинуть общество, много читал или совершал длинные прогулки на природе. Это повлияло, конечно, и на его искусство, и Тёрнблом характеризует новый стиль в его музыке словами "внутреннее углубление". (Törnblom 1958:57.) С этого момента музыка Бетховена лишается "дружелюбности к обществу", но это не означало, что она стала труднопонимаемой или отдаленной от слушателя. Напротив, всё в его музыке и в музыкальном языке приобретает смысл, все темы, мотивы, пассажи и аккорды играют определенную роль в произведении. Это видно в том, что тот виртуозный материал, который раньше существовал только сам по себе (или для блеска и великолепия), приобрел существенное, музыкально-психологическое значение, которое влияет на целое, и может действовать только в совокупности. (Törnblom 1958:57.)

Бетховен написал всего десять сонат для скрипки и фортепиано, из которых самой масштабной и известной является соната для скрипки и фортепиано соч. 47 No. 9 A-dur (1803). Она относится к так называемому второму периоду композитора. Первоначально *Крейцерова соната* была посвящена Георгу Августу Полгрину Бриджтауэру (Bridgetower) (1780-1860), английскому скрипачу-мулату, с которым у Бетховена были дружеские отношения. Музыканты исполнили сонату впервые в Вене в мае 1803 года, и выступление оказалось успешным. Бриджтауэр и Бетховен были вынуждены играть по нотным рукописям композитора, так как Бетховен сочинил сонату в очень большой спешке, и времени на переписку не осталось. (Grove & McVeigh 1995:352.)

Соната соч. 47 представляет собой, несомненно, самую виртуозную (в более глубоком замысле этого слова) скрипичную сонату Бетховена, она написана в стиле концерта (concerto), почти как концерт<sup>1</sup> для двух инструментов. (Rostal 1981:121-122).

Первая часть *Крейцеровой сонаты* Бетховена, *Presto* – самая впечатляющая: она сразу захватывает слушателя своей горячей ритмичностью. Бетховен восхищался игрой Бриджтауэра, и вступление к первой части со своим импровизационным соло для скрипки, сочинено, наверняка, как комплимент виртуозному скрипачу. Вторая часть сонаты – обаятельные, но немного обыкновенные вариации. Третью часть Бетховен сочинил первоначально для другой скрипичной сонаты, но, в немного более темпераментном виде она хорошо подошла для *Крейцеровой сонаты*, как ее финал. Здесь можем упомянуть, что Толстой интерпретирует вторую и третью части сонаты Бетховена в своей повести «*Крейцера соната*» довольно жестко; главный герой считает, что *Andante* (вторая часть) красива, но ее вариации просто банальны, а финал, со своей стороны, ”просто слабое сочинение” (Толстой 2004:188). В настоящей работе мы сконцентрируемся именно на первой части сонаты, которая играет важную роль в толстовской повести.

Несмотря на то, что игра Бриджтауэра понравилась Бетховену, музыканты прекратили свои отношения, и композитор изменил посвящение сонаты. Рассказывают, что причиной ссоры являлась какая-то девушка, за которой оба музыканта ухаживали. Итак, вместо Бриджтауэра Бетховен посвятил сонату известному скрипачу-композитору Рудольфу Крейцеру (Kreutzer). Крейцер, однако, никогда не исполнял *Крейцерову сонату* на публике. (Rostal 1981:121-122.)

Бетховен любил сильные контрасты и эффектные крайности. Соната для скрипки и фортепиано соч. 47 служит замечательным примером умения Бетховена создать пленительное произведение с помощью резких (но, одновременно, уместных) изменений характера на протяжении произведения (Reti 1967:167). Мы предполагаем, что поведение главного героя повести «*Крейцера соната*» Толстого, Позднышева, во многом совпадает с характером музыки бетховенской сонаты.

Как мы можем видеть, появление в свет обоих произведений, крейцеровых сонат Толстого и Бетховена, не совершались без затруднений. Можно даже констатировать, что оба произведения в свое время были окружены скандальной атмосферой. Само

---

<sup>1</sup> Концерт – крупное по форме произведение для какого-нибудь солирующего инструмента с сопровождением оркестра.

знание этого ”дразнит” восприятие читателя повести или слушателя сонаты, не говоря уже о действительно раздражающих качествах этих двух произведений.

### **3.4 Музыкальные аффекты в *Крейцеровой сонате***

В данной главе мы будем рассматривать ”действительно раздражающие качества” *Крейцеровой сонаты* Бетховена и попытаемся найти те музыкальные параметры, которые поддерживают выбор Толстого. При музыкальном анализе сонаты Бетховена мы использовали так называемую *теорию аффектов* (лат. *affectus* - душевное волнение, страсть). С помощью анализа аффектов мы можем угадать на определенном уровне чувства и эмоции связанные с музыкальным произведением. Это, со своей стороны, поможет нам при соединении двух разных вида искусства. Нам помогают книги Л. Г. Ратнера (Ratner 1980), Й. Сарьяла (Sarjala 2001) и В. К. Агаву (Agawu 1991).

Цель классической музыки - вызывать эмоции и трогать душу. Юкка Сарьяла (Sarjala 2001) констатирует, что в эпоху барокко, стимулирующие чувства и эффекты в музыке являлись правилом, которое нельзя было игнорировать: крайние эмоции от насильственного страдания к высшей радости находились рядом друг с другом в одном произведении. Из театра были заимствованы темы: хитрые и смертоносные государи, больные, демоны и ядовитые пауки получили свои воплощения также в музыке. Эти подробности со своей стороны свидетельствуют о том, что музыку не только слушали, но она должна была возбуждать сильные физические реакции. (Sarjala 2001:105.)

Итак, в эпоху барокко считали, что с помощью музыки необходимо возбуждать и раздражать. Для того, чтобы это сделать правильно, имелось четкие законы о тех эстетических средствах, с помощью которых можно было сделать произведение понятным для слушателя. Леонард Г. Ратнер (Ratner 1980) называет эти правила доктриной аффектов. По этим правилам, например, радость можно выразить в музыке с помощью «живой, ясной, светлой и свободной атмосферы и достаточно быстрого темпа»; страх с помощью «стонов, неуверенности тонов и дрожжания». Музыка, выражающая тоску, должна быть «простой и спокойной по звучанию», а злость выражается через «тремоло и большое количество диссонансов». (Ratner 1980:4.)

Теория аффектов образовалась на почве подобных эстетических правил. В барочной музыке стало тенденцией использовать одну идею, один аффект как



основополагающий элемент в одном сочинении. Теория аффектов соответствует во многом также эстетической философии Шопенгауера, где все стремления, страсти, провозглашения и чувства могут быть выражены разными мелодическими вариантами; в музыкальной мелодии воплощаются все самые глубокие эмоции и желания человека. Здесь философия Шопенгауера приближает теорию аффектов к эстетическим идеям Льва Толстого, по которым определенная мелодия может означать определенную мысль или чувство.

Ратнер разделяет аффекты, образующиеся в эпоху барокко, на две категории. В первую входят многие танцевальные формы, такие как минует, сарабанда, полонез и гавот. Эти стилистические танцы пришли в венско-классическую музыку в начале XVIII века. Вторая категория состоит из таких стилей, в которых есть намеки на охотничью и военную музыку, фанфары сигнальных рожков, блестящий стиль, турецкую музыку, "бурю и натиск" (*Sturm und Drang*), чувствительный галантный стиль и фантазию. Ратнер считает, что данные аффекты отражают определенные состояния экспрессивности. (Ratner 1980:9-30.)

Итак, аффекты являются музыкальными знаками, которые состоят из означаемого и означающего. Роль означающего берут на себя такие музыкально-"технические" аспекты, как мелодия, гармония, ритм, такт и т. д. По мнению Агаву, мир аффектов является открытым как любой другой мир знаков, и, таким образом, мы не можем называть всех аффектов, появляющихся в музыке XVIII века (Agawu 1991:34).

В большинстве произведений барочной или венско-классической музыки можно найти аффекты, только каждый из них не обязательно имеет какое-то определенное название. Во венской классической музыке появляется множество аффектов, которые могут возникать даже одновременно друг с другом или совместно. Ратнер считает, что венско-классическая музыка отличается от барочной в том, что в ней совмещение или контрасты между аффектами стали постепенно все более и более популярным (Ratner 1980:26).

По мнению Ратнера, в конце XVIII-ого и в начале XIX-ого веков в классической музыке произошли такие существенные изменения, и что данную эпоху можно называть уже началом романтической эры. Однако, в руках Бетховена классическая сонатная форма - знакомая публике благодаря Моцарту и Гайдну - достигла своей вершины, и таким образом венско-классическая школа получила героическое продолжение в лице Бетховена. От своих композиторов современников Бетховен

отличался своим уникальным отношением к риторике, благодаря чему он смог сформулировать из бережливых элементов такие сочинения, которые подняли классическую сонатную форму в совершенно новые сферы. (Ratner 1980:422.)

Не смотря на то, что типичные для музыки XVIII-ого века аффекты стали постепенно в классический период давать дорогу более индивидуальным кодам композиторов, Бетховен всё еще часто использовал их в своих произведениях. Также Бетховен, несомненно, наследовал от барочной музыки идею, что высшая цель музыки - привести слушателя в состояние экстаза, крайнего возбуждения и переживания.

*Крейцера соната* Бетховена основана на сильных контрастах, использование которых является типичным для этого композитора. Но, как мы уже раньше констатировали, крайние по своему характеру элементы в данном произведении появляются естественным образом, композитор не придумывал их для заманивания публики, а основывал их использование на реальной музыкальной идее.

С помощью анализа аффектов в первой части *Крейцеровой сонаты* мы обнаружили, что главенствующими аффектами в бетховенской сонате являются стиль марша, "буря и натиск", блестящий стиль, *alla breve* и фантазия. Данные аффекты появляются в сонате частично одновременно. Но, самым важным открытием являлось то, что аффекты являются по отношению друг к другу и по отношению к структуре сонаты противоречивыми: с одной стороны, первую часть сонаты можно охарактеризовать как логичную, в ней много разумных аффектов (например, стиль марша). По своей форме она образцовый представитель классической сонатной формы. С другой стороны, эту логичность нарушают постоянно темпераментные аффекты: "буря и натиск", фантазия и блестящий стиль, которые создают истинную атмосферу произведения.

### **3.5 Сходства Крейцеровых сонат**

Как мы уже выше упомянули, структуру прозаических текстов можно сравнивать со структурой классической сонатной формы, так как оба вида искусства имеют одинаковую композицию: экспозиция, разработка, кульминация, разряднение и завершение. По нашему мнению, большая часть сопоставлений музыки и литературы происходит на метафорическом уровне, и не требует тщательного анализа с точки зрения значения "истины". Соединение прозаического текста и музыкальной интерпретации может показаться искусственным, но работая над данным докладом,

мы нашли несколько случаев, связанных с Крейцеровыми сонатами Бетховена и Толстого, где литературный текст и музыкальное сочинение соединены. Рут Ришин нашла миниатюру структуры бетховенской сонаты в повести Толстого: она считает, что во главах XXI-XXVII, где музыка является важным мотивом, можно обнаружить элементы сонатной формы (Rischin 1992:76). Также французская исследовательница Мари Симон обратила внимание на музыкальные черты повести: в ней можно найти музыкальную ритмику, мелодии и другие музыкальные параметры (Мари Симон) (Ранкур-Лаферьер 2004:842). Между тем, по мнению Эмануелссона, структура сюжета повести напоминает первую часть сонаты (Emanuelsson 2004:36).

Мы решили делать наши сопоставления повести Толстого и сонаты Бетховена на более общем уровне. Мы разделяем мнение Сюзанне Лангер, по которому ни один из элементов музыки не имеет точного значения, и таким образом, музыка лишается одного из основных свойств языка - четкой и неизменной ассоциации с определенным референтом (Langer 1953:35). В принципе, мы можем свободно ассоциировать всякие артикуляторные формы музыки с любым подходящим значением, которое кажется логичным. Также из мотивов и музыкальных образов *Крейцеровой сонаты* Бетховена можно спокойно построить приемлимые рамки для событий повести Толстого, но мы не видим смысла в подобном сопоставлении. Итак, сделанный нами анализ аффектов в бетховенской сонате может также оказаться условным - ведь выбор аффектов, который мы там установили, может показаться кому-то несправедливым. Однако, мы хотим здесь подчеркнуть, что данный анализ является субъективным мнением, и мы не пытаемся предлагать его как инстину.

Мы предполагаем, что характер первой части сонаты во многом совпадает с характером литературного текста Толстого. На тематическом уровне, по нашему мнению, можно найти больше интересных и общих идей и мыслей между этими двумя произведениями. Тем более, анализ тематических сходств, кажется, является более целесообразным с точки зрения цели нашей работы, так как мы пытаемся изучать, в большей степени, углубленные слои сонаты и повести, чем их структуру.

Мы нашли пять главных моментов, идей, которые присутствуют в обоих произведениях и во многом определяют их характер:

- главный мотив
- манифест

- контраст
- ритмика
- поток

Ниже мы рассмотрим каждое из них более подробно.

Тематика бетховенской сонаты - необычна для сонатной формы, представителем которой она является. Тематика первой части основывается полностью на одной главной идее: на движении маленького секунда-интервала<sup>1</sup> (Reti 1956:145). Окончательный результат, получаемый этим методом, однако, нисколько не монотонный или скучный, так как Бетховен обрабатывает первый мотив всегда неожиданным образом.

Также монолог Позднышева основывается на одной главной идее – идее отрицания сексуальности и половых связей. Практически эта тема проявляется в повести в разных вариантах с самого начала до конца.

Вторая идея, манифест, начинается сразу с первых звуков сонаты: у скрипки звучит торжественная фанфарообразная тема. Стиль в главной партии *Presto* прежде всего пафосный, одновременно и страстный, и логичный. В конце медленной интродукции главный мотив (движение секунды) появляется, и впоследствии он продолжается целеустремленно и уверенно до самого конца первой части. По теории аффектов, в первом *Presto* главенствуют стили марш и *Sturm und Drang* (“буря и натиск”), характерным элементом, для которых является манифест (Ratner 1980:34-51).

Стиль монолога Позднышева в повести «*Крейцерова соната*» нельзя называть ни чем другим, как манифестом нравоучения. Естественно, главная функция этого стиля – воздействие. Мы считаем, что в своем монологе главный герой постоянно провоцирует, повторяет и провозглашает свое сообщение о половой чистоте своему попутчику.

Третья идея, которая, со своей стороны, служит препятствием монотонности в сонате Бетховена – появление неожиданных и резких контрастов в произведении. Продолжающееся неизбежное стремление вперед главной темы вызывает у слушателя энергическое и настороженное настроение. И вдруг это движение останавливается, как будто не зная, куда идти дальше, и огромная энергия вынуждена сдерживаться. После остановки в музыке следует или импровизационный, размышляющий речитатив, или

---

<sup>1</sup> *Секунда* - (лат. *secundus* -второй) музыкальный интервал между двумя соседними звуками в гамме, также вторая нота в гамме.

медленная побочная тема, которые мгновенно приводят слушателя в совершенно другое состояние. После медленных и вдумчивых партий Бетховен использует свойственный ему драматизм, и возвращает энергию на прежний уровень. Ритмичное движение продолжается. Как показала теория аффектов, то также аффекты в сонате являются противоречивыми друг с другом.

Мнения и представления, и, с другой стороны, поступки Позднышева в повести Толстого являются противоречивыми, контрастными друг другу. Анализ повести показывает, что, например, главный герой относится к женщинам снисходительно, а, с другой стороны, Позднышев провозглашает идею освобождения женщин из положения рабыни словами, которые близки к феминистским идеям.

Одним из самых существенных элементов в сонате является ее ритмичность. Ритмика в сочинениях Бетховена среднего периода оказалась часто довольно простой, и в данном произведении быстрый темп (*Presto* – очень скоро; быстро), и ритмический размер (*Alla breve* - ускоренное движение, при котором такт в четыре четверти исполняется как такт в две половины, то есть считается не на четыре, а на два) уменьшают возможности ритмической изменчивости. Ритм – важная часть не только музыки, а всего нашего физического мира; человек ведь ощущает ритм, впервые находясь еще в материнской матке. Ритм является, может быть, наиболее глубоким и примитивным инстинктом человека. Согласно исследованиям музыкальной терапии, бурный или ускоряющийся ритм вызывает в человеке ощущения паники или потери контроля (Ahonen 2000:43). Первая тема *Крейцеровой сонаты* Бетховена отличается своим бурным стремлением вперед, и не удивительно, что Позднышев реагировал так сильно на эту музыку. Однако, энергичная ритмичность может вызывать в слушателе и смелость, что, со своей стороны, является целью разных ритуальных танцев или военных маршей.

Лотта Эмануэлссон (Emanuelsson 2004) сравнивает непрерывное движение четвертных нот со звуком быстро идущего поезда. Иногда поезд останавливается - как это происходит и в действительности главного героя, который рассказывает свою историю в двигающемся поезде. В музыке эти остановки – повторяющиеся ферматы (Emanuelsson 2005:36). Но, остановки не успокаивают, а наоборот, только усиливают тревогу и в сонате, и в повести. Интересно, конечно, что при Бетховене паровозы и поезда существовали только в головах изобретателей, и грохот и стук рельсов было неизвестное композитору явление, но у современного человека - и наверняка, у

современников Толстого - ритмическое движение бетховенской сонаты напоминает именно движение поезда.

Другая трактовка Эмануелссон энергической, дыхание захватывающей ритмичности – ссылка на ее возможный сексуальный характер (Emanuelsson 2005:36). Понятие ритма у Юлии Кристевой в ее тексте «*Revolution of Poetic Language*» не исчерпывается понятием классической музыки или поэтики (ритм - метр, риторические фигуры): ритм – это параметры желаемого тела. Эти параметры представляют собой чувственные, эмоциональные, инстинктивные, несемантизированные доминанты речи, которые предшествуют всякому смыслу. (Юлия Кристева) (Жеребкина 1996:93.) Таким образом, ритм и секс, несомненно, соединены, и может быть, именно это свойство сонаты обеспокоило Позднышева.

Близко к ритму находится понятие потока. Как мы уже констатировали выше, то соната Бетховена течет постоянно стремительно вперед. Поток музыки останавливается только после последнего аккорда. Также поток монолога Позднышева в повести Толстого является интенсивным, и этот поток речи прерывается только, когда Позднышев выходит из вагона на промежуточной станции за кипятком или кондуктор заходит в купе. Поток представляет также важную сторону кристевской теории о семиотическом и символическом, и идей Клауса Гевеляйта о женственности. Мы вернемся к идее о потоке ниже в теоретической и аналитической частях.

## 4 О поэтическом языке

### 4.1 Теория Юлии Кристевой

Этот раздел изучает теорию Юлии Кристевой о поэтизации языка. Мы начинаем с объяснения ключевых терминов, таких как *семиотическое*, *символическое* и *хора*. Также мы изучаем отношения между языком и музыкой. Далее мы обсуждаем соединяющие музыку и лингвистический текст факторы. Музыка и противоположный пол вызывают у главного героя очень сильные чувства, которые ему трудно определить. Поэтому, мы выбрали кроме терминов *семиотическое* и *символическое* также теорию Кристевой об *отращении*.

В настоящей главе мы будем рассматривать теорию французско-болгарского лингвиста Юлии Кристевой о производстве значений в языке (в символической системе). Мы основываем наш дальнейший анализ повести Толстого на взглядах, которые Кристева изложила в книге *«Revolution in Poetic Language»* (1984). Кристева известна своими теоретическими исследованиями в областях лингвистики, психоанализа и культурной политики, а также художественными произведениями. В фундаменте ее научных взглядов лежат постмодернистские, деконструктивистские и феминистские идеи.

В своей книге *«Revolution in Poetic Language»* Кристева изучает те процессы, в которых субъект производит значения в языке. В психолингвистике, к представителям которых Кристева принадлежит, языковое производство является душевным явлением, индивидуальным психическим актом. Теория Кристевой является актуальной для нас, так как под языком понимается не только язык устной речи или письменного текста, а языком, по ее мнению, является всякая коммуникация - включая музыку. В этой теории рассматриваются культурные свойства музыкальной коммуникации, а также, с другой стороны, прямые телесные и психологические реакции, вызываемые музыкой и влияющие на формирование значений. В нашей работе мы попытаемся использовать теорию Кристевой для того, чтобы найти факторы, соединяющие музыкальный и письменный языки, а также, чтобы проанализировать повесть Толстого *«Крейцера соната»* с точки зрения этой теории.

## 4.2 Символическое и семиотическое

Язык обретает свое значение через диалектику между *символической* и *семиотической*<sup>1</sup> модальностью (Kristeva 1984:22-24). Эти две модальности неотделимы друг от друга и являются интерактивными субъектами любого языка. Понятия *символического* и *семиотического* происходят от психоаналитического отношения к субъекту, по которому субъект является не однородной совокупностью, а расщепленной и состоит из разных слоев. Говорящий субъект, по Кристевой, всегда расщеплен между сознанием и бессознательным, между физиологией и социальностью. (Julia Kristeva) (Stewen 1992:131.)

Семиотическая модальность действует двояко: Во-первых, семиотическое является фундаментальной стадией в процессе формирования субъекта, подготавливает ребенка, еще не овладевшего речью, будущего говорящего к вступлению в область знаков (*символическое*). Семиотическое включает в себя значение, которое субъект придает какому-либо знаку. Во-вторых, семиотическое представляет собой долингвистическое состояние инстинктивных влечений и проявление их работы в языке. Существенным является то, что семиотическая сторона действует бессознательно, она основывается на человеческих инстинктах, и она присутствует внутри непосредственных реакций и проявляется спонтанно у человека. Таким образом, она не зависит от культурных факторов. Например, в раннем детстве или в таких средствах самовыражения, как музыка и танец, человек создает много таких явных значений, которые являются телесными, а не лингвистическими. Ритм, интонация и динамика языка влияют на означивания, которое человек дает знакам. (Kristeva 1984:22-24.)

Семиотическое в языке артикулируется через знаки и поток языка, и его можно ощутить как пульсирующий поток энергии, бесконечную и нестабильную гетерогенность, т.н. *хору*. (Kristeva 1984:25.) Понятие *хора* Кристева заимствовала из космологии Платона. Слово *хора* происходит из греческого языка, где означало

---

1

Важно заметить, что в писаниях Кристевой *семиотическое* (*le sémiotique*) приобретает специфическое значение и отличается от *семиотики* (*la sémiotique*), которая является отраслью науки, разработанным Фердинандом де Соссюром. Для Кристевой *семиотическое* связано с пониманием приэдиповой стадии Сигмунда Фрейда и Жака Лакана. *Семиотическое* у Кристевой представляет собой эмоциональную материнскую силу, которая появляется скорее в трещинах и в просодии языка чем в денотативном значении слов. В этом смысле *семиотическое* (*le sémiotique*) находится в оппозиции со *символическим*, которое означает более денотативное соответствие слова с его значением.



”пространство” или ”состояние”, но у Платона это слово означает именно то пространство, которое существовало до образования Вселенной. Для Кристевой слово *хора* означает, в свою очередь, то долингвистическое и ритмическое пространство, где формируется субъект, но где властвуют инстинкты и желания и где знак еще не присутствует. Хора представляет собой также связь ребенка с матерью, с материнской маткой. (Kristeva 1984:25.)

Модальность символического, со своей стороны, помогает нам организовать и конструировать мир знаков так, что мы оказываемся способны создать свое представление о мире. То, как мы узнаем и определяем объекты – это определяет наш мир. Язык является одной из таких систем, через семантику и логику которой мы можем общаться с другими людьми. Кристева называет эти механизмы *символическими системами*: они являются стабильными (но историческими, не вечными) и создаются с помощью культурных традиций. Символический порядок связан в теории Кристевой с именем Отца, его законом, то есть, образом мышления, который является характерным для взрослых. (Kristeva 1984:27.)

Переходя из долингвистического мира в лингвистическое, то есть, в мир *символических систем*, ребенок вынужден отрываться от ”настоящего” мира. Отец как символ, называемый именем Отца, ломает взаимоотношения между ребенком и матерью. Происходит драматическое разделение, ребенок приобретает свою позицию в мире, место в символическом порядке. С этого момента символическая модальность убрана в сторону, но она напоминает о себе через символическое как ритм, интонация или поток. (Kristeva 1984:27.) То, что в языке доказывает о существовании семиотической модальности - это хора. Хора – это как бы способ новорожденного ребенка создавать значения. Ребенок еще не умеет отличать себя от окружающего мира, но постепенно он усваивает идею о ”Я”, когда видит отражение своего ”Я” в других людях или объектах. (Kristeva 1984:24.)

В хоре, в процессах, которые связывают тело субъекта с объектами и членами семьи, прежде всего с матерью, функционирует семиотическое. Хора, таким образом, является пространством, в котором единство субъекта расщепляется под воздействием семиотического еще до того, как производится сам субъект. Музыка символизирует хору чистейшим образом, но хору можно обнаружить также внутри всякой поэзии. (Kristeva 1984:29.)

Субъект формируется и развивается в диалектике между семиотическим и символическим. Как в языке семиотическое и символическое действуют в симбиозе,

так и субъект взаимодействует с языком: субъект конструирует язык и культуру, но также и язык воздействует на субъект. Итак, субъект способен развиваться с помощью символических языковых процессов, которые Кристева называла *текстами*. Одновременно, эти тексты представляют единственный для других способ понимать субъект. Таким образом, субъект находится в зависимом положении от того, как другие интерпретируют его текст и дискурс. Невозможно узнать субъекта без узнавания его текстов, сообщений. Только через символическое мы можем определить то, кто мы и кем мы хотели бы стать. (Kristeva 1984:101.)

По мнению Кристевой, не существует такого языка, который являлся бы только или символическим или семиотическим. Диалектика и соотношение этих двух модальностей определяет тип дискурса в процессе создания значений. Например, в академическом языке властвует символическое, а в наших повседневных разговорах или в музыке и поэзии доминирующей модальностью является семиотическое. Даже внутри любой системы соотношение семиотического и символического может варьироваться: например, самая большая степень семиотического в музыке – в импровизации. (Kristeva 1984:23-24.) Чтобы показать превосходство семиотического во всякой музыке Кристева использует знакомую нам из области музыки терминологию: пульсирующий поток энергии заставляет человека думать скорее о качестве языка - о тембре или интонации – чем о формальных лингвистических категориях языка. Кристева напоминает, что дети также воспринимают и учат сначала интонацию, фонический материал языка, прежде чем ассимилируют ее затем в синтаксическую структуру. Семиотическое придает языку живость, которую можно заметить в акте использования любого языка. Семиотический уровень показывает те оттенки и противоречия, которые придают сообщению его ясность и богатство. (Кристева 1996:59, 101.) По традиционному лингвистическому мышлению человек, точнее, мужчина является владельцем языка, но у Кристевой это мышление ставится под вопрос. Теория о семиотической модальности языка разрушает то представление, что владельцем языка является только мужчина; у Кристевой фемининная сила действует равносильно активно в формировании значений, а иногда даже активнее, чем символическая модальность.

### 4.3 Музыка и лингвистический язык

Кубинский композитор Лео Брауер сказал, что играть или сочинять музыку – это как будто рассказывать сказки или истории. Работая над музыкой, композиторы и музыканты формируют рассказы о себе, о своем жизненном опыте и действительности, где они живут. Таким образом, музыку можно сравнивать с языком в коммуникативном смысле. Только информация, передаваемая музыкой, является более гибкой и многозначительной по замыслу, чем передаваемая языком. Те, кто занимаются музыкальной терапией, много говорят об универсальном характере музыки: музыка – это язык, который может понимать каждый человек, независимо от его культурного или языкового положения. (Lehtonen 1996:37.)

Музыка парадоксальным образом одновременно и отличается от лингвистического языка и напоминает его. Язык и музыка представляют собой такие способы самовыражения, которые развивались в исторических и культурных контекстах. К тому же, они существуют одновременно, и часто они соединяются. Стивен Пол Шер (1991) пишет, что исторические примеры о тесной связи между литературой и музыкой подтверждают такой факт: все виды художественной литературы – поэзия, проза и драма – существовали и исполнялись, до приобретения типографии и появления книг, чаще всего вместе с музыкой (Scher 1991:8).

Маркку Энвалл (Envall) перечисляет некоторые конкретные общие свойства между музыкой и литературой в своей книге «*Onni, tieto, tuska – Tutkielmia kirjallisuudesta*» (1990). Как в литературе, так и в музыке производство идет через записывание, но возможно также непосредственное производство (в музыке – импровизация, в литературе – говорящий писатель). Таким образом, оба вида искусства реализуются через текст или партитуру. Музыкальное сочинение обычно исполняется, а эквивалентом этому в литературе является чтение вслух. Следует отметить, что обычно литературу мы читаем беззвучно, а беззвучное чтение нотного текста требует уже мастерства опытного музыканта. Однако, так как и литературный текст и музыкальная партитура реализуются через чтение или исполнение, то аналогия между ними есть.

О полифонии при анализе литературного произведения говорят в числе других Михаил Бахтин и Милан Кундера. Вряд ли нужно напоминать, что полифония является одним из самых главных элементов классической музыки со времен Средних веков. Литературу и музыку можно называть хронологическими видами искусства.

Чтение литературного или музыкального текста длится определенное время, и знаки текста размещены в линейном порядке. Ряды знаков имеют продолжительность и темп, и предвидение последующего, или ссылка к предшествующему в этих рядах возможны. Темп в музыке выражен с помощью темповых знаков, которые являются инструкциями композитора исполнителю. В литературе темп – многозначимое и метафорическое явление. Темп может означать впечатление, задаваемое ритмом прозаического текста, даже например, частотой подзаголовков. (Envall 1990:74-76.)

Такое явление, когда музыка – часть вербального текста или наоборот, Крестева называет *транспозицией*. В данной ситуации они влияют друг на друга: вербальный текст присутствует в музыке как слова, инструкции об исполнении или название произведения. Музыка, со своей стороны, появляется в словесном тексте тогда, когда данный текст описывает какую-либо музыку или тогда, когда вербальный язык приобретает музыкальные качества. В число таких качеств входят ритмичность, динамика и тембр, часто встречаемые в поэтическом тексте. Также мы часто реагируем на музыку вербально. (Kristeva 1984:59-60.) *Транспозиции* – коммуникация различных символических систем (здесь: музыки и лингвистического языка). Они существенны для развития языка. (Kristeva 1984:59-60.)

Крестева говорит также о том, что иногда любой язык кажется чужим для субъекта, так как ему трудно выражать эмоции и переживания с помощью символического языка. Невыражаемое словами сообщение, однако, возможно выразить через *поэтический язык*. В таком случае семиотическое преобладает над символическим, и музыка языка (ритм, звучание и. пр.) скрывает денотативное сообщение языка. Сообщение приобретает новое значение для субъекта. Это семиотическое значение прорывается в символическом в виде семантического или фонетического ритма, в изменениях синтаксических правил или в интертекстуальности. (Kristeva) (Stewen 1992:135.)

Термины Крестевой символическое и семиотическое включаются в понятия *фенотекст* и *генотекст*. (Жеребкина 1996:88.) Фенотекст – это поверхность текста, знаки, которые мы можем видеть. Он обладает вполне устойчивым смыслом и является стабильным, твердым и иерархически организованным продуктом. Генотекст, со своей стороны, создает форму или образ для поверхности. Генотекст представляет собой тот неструктурированный уровень текста, для которого характерны смысловая множественность и отсутствие коммуникативного задания. Генотекст может проявляться в тех местах, где он может прорваться на поверхность сквозь границы

символического. (Кристева) (Жеребкина 1996:88.) Семиотическое прорывается в повести Толстого, например, на синтаксическом уровне.

Итак, когда язык становится поэтическим, в котором доминирует музыка, выражение невыражаемого осуществляется. Поэтический язык представляет собой нечто революционное, так как в нем главенствует семиотическое, угрожающее конвенциональной организации мира. Радикальная перемена возможна, по Кристевой на трех уровнях: в языке, субъекте или обществе. (Kristeva 1984:88, 153-154.)

В теории Кристевой охвачен целый ряд таких моментов, где музыка и язык соединяются. Семиотическая сторона языка главенствует в музыке, но, как мы попытаемся доказать в нашем анализе, также монолог Позднышева приобретает местами музыкальные черты.

#### 4.4 Отвращение, страх и желание

Для того, чтобы ребенок стал самостоятельным существом, он должен перейти от семиотической фазы ко второй, символической фазе развития, и таким образом разорвать отношения с матерью. По Кристевой, поэтому, мать для ребенка занимает несколько проблемное место, так как он уже предчувствует будущий разрыв. Мать является для ребенка любимым объектом, но одновременно и отвратительным. Кристева называет это явление *отвращением (abject)*. От-вращаясь, отделяясь от матери, ребенок отодвигается от семиотического (материнского) порядка реальности к символическому (отцовскому). Эти первоначальные амбивалентные отношения любви-ненависти влияют на его дальнейшее развитие. (Кристева) (Жеребкина 1996:98.)

Говоря об отвращении в контексте повести «Крейцеровая соната», необходимо также принять во внимание термин *идентичность*. По психоаналитическому словарю (Wolfreys 2004), каждая идентичность отличается от всех остальных, и таким образом, идентичность - просто попытка установить границы собственного "Я" или "существования". Идентичность перестраивается постоянно, но она зависима также о некоей стабильности, она требует, чтобы мы "идентифицировали" себя и свое место во Вселенной и узнавали что-нибудь. (Wolfreys 2004:96-67.)

По психоаналитическому словарю Уольфриса отвращение, со своей стороны, представляет собой процесс психического переживания о скольжении через собственные границы. Собственное определение субъекта основано на строгом

отрицании некоторых запретных желаний, но при отвращении эти желания и влечения завладевают человеком. Хотя отвращение тесно связано с идентичностью, его раздражающая сила заключается в том, что *abject* радикально и безусловно отличается от всех тех элементов идентичности, которые мы считаем "нормальными". Отвращение вызывает обычно насильственные реакции. (Wolfreys 2004:3-4.) В своем словаре Уольфрис цитирует Барбару Крид (Creed):

Although the subject must exclude the abject, the abject must, nevertheless be tolerated for that which threatens to destroy life also helps to define life (Barbara Creed) (Wolfreys 2002:4).

Таким образом, отвращение является неотделимой частью человеческой жизни. Важно понимать, что какой-то момент может вызывать отвращение у одного человека, а у другого нет. К тому же, отвращение может быть вызвано в любом месте, времени или контексте. Природа отвращения - эксцентричность. Отвращение является откликом или к чему-то материальному или физическому, оно производит материальные или физические реакции. Это может проявляться рвотой, плеванием или другими действиями, выражающими пренебрежение. При отвращении переживание субъекта является таким сильным и насильственным, что чувство собственной идентичности исчезает. В этом процессе собственное "Я" пытается изо всех сил сохранить себя, идентичность и жизнь. Таким образом, отвращение производит насильственное обнажение собственной души; идентичность является всего лишь иллюзией, создаваемой психикой, и собственное "Я" постоянно испытывает передвижение границы предполагаемого суверенитета. (Wolfreys 2004:5-6.)

Жеребкина цитирует саму Кристеву в статье, посвященной кристевской философской методологии:

Отвращение - это то, что выбрасывает нас за пределы сферы возможного, толерантного, мыслимого.... Когда я окружен отвращением, то тогда передо мной нет объекта, который я мог бы представить и именовать. Отвращение имеет лишь одно из качеств объекта - то, что оно противостоит "Я". (Юлия Кристева) (Жеребкина 1996:99.)

Итак, отвращение не имеет определенного объекта. В этом и заключается его сила - человек испытывает растерянность из-за неведомой угрозы. Жеребкина продолжает, что мать для ребенка - первый объект желания и боли, конституирование которого происходит через многократное повторение страха. Читатель может спросить, почему

страх? Кристева считает, что страх и фобия - это метафора желания (Кристева) (Жеребкина 1996:99). Клаус Тевеляйт обсуждает также значение амбивалентности этих чувств, страха и желания (Theweleit 1987:183).

Мишель Никё пишет в своей статье «*Страх и желание в русском романе*», что "страх и желание" образуют общий, самостоятельный мотив в русских романах XIX века (Никё 2005:158). С помощью примеров он показывает, что, например, страх является знаком желания, или страху приписывают те же признаки, что и желанию. Далее Никё констатирует, что в произведениях Толстого страх приобретает смысл этического критерия, голоса совести. У Толстого страх - знак нечистой совести и сигнал разрыва между желанием и Добром. (Никё 2005:164-165.)

Амбивалентные чувства, такие как желание, являются по Кристевой женскими или материнскими. Эффект женского в культуре традиционно связывался с нерациональным, смертельно опасным, грешным, нечистым и соблазнительным. По лакановской интерпретации, желание трактуется как бессознательный инстинкт, и поэтому его невозможно локализовать в определенном объекте. Желание – как и страх и отвращение – не имеет организации, первоисточника либо органического ядра. Также желание не подчиняется каким-либо законам - напротив: желание скорее всего разрушает всякое подзаконное мышление. (Wolfreys 2004:51.) Желание и отвращение - несомненно принадлежат к числу семиотических, так как они не поддаются интерпретации в терминах логики. Таким образом, отвращение, желание, страх - соединены друг с другом. Свойствами всех являются, несомненно, неконтролируемость и эксцентричность.

#### **4.5 Музыка и сознание**

В нашем анализе мы рассмотрим то, как музыка действует на персонажей повести Толстого. Кроме теории Кристевой о символическом и семиотическом, основы музыкальной терапии могут помочь нам в определении того, как и почему человек реагирует на музыку. Музыкальная терапия как наука может оказывать помощь для психически или физически больных, ее методы подходят для стимулирования эмоциональной и социальной активности и решения моторных проблем. Исследования музыкальной терапии показывают, что музыка, бесспорно, вызывает у человека сильные физические и эмоциональные реакции, но каким именно образом, этого еще не раскрывали до конца.

Хейди Ахонен (Ahonen 2000) пишет, что музыка, как и многие другие виды искусства, является ненарративной. При помощи ненарративной формы человек может сообщить информацию, которой нельзя сообщать словами, например, эмоциональные сообщения. Они являются чаще всего ненарративными. (Ahonen 2000:55.) Человеческий слух имеет связь с самыми глубокими слоями сознания. Итак, музыка может вызывать в нашем сознании такие чувства и воспоминания из прошлого, которые без нее остались бы забытыми.

Музыка течет во времени, она "приходит" к слушателю не только снаружи, но и из него самого, из собственных чувств. Многие обстоятельства, например, место, время и настроение, влияют на то, как музыка воспринимается, и какие эмоции она в нас вызывает. Все эмоциональные или физические реакции на музыку являются индивидуальными: одно и то же музыкальное произведение вызовет у десяти слушателей десять разных реакций.

Музыка является сама по себе своего рода психическим процессом; ей ведь свойственны такие же напряженности и их расслабления, как деятельности человеческой души. В музыке человек может найти элементы, которые совпадают с его собственными чувствами, и таким образом, человек может идентифицироваться в музыке. Слушатель ожидает, что определенные места в структуре музыки соответствуют известным для западной музыки нормам, к примеру, что аккорд "разрешается" ожидаемым образом или какая-то музыкальная тема продолжается. В ходе произведения та же тема используется, но со многими изменениями, таким образом, ожидания не исполняются. Это создает эффектность в музыке. (Ahonen 2000: 82-83.)

Музыка - язык, с помощью которого субъект приобретает самовыражение и развитие, поэтому она может играть важную роль в развитии идентичности человека. Музыка является такой символической формой, которая представляет семиотическую хору, не поверхностного образа субъекта. В теории Кристевой возникает много таких моментов, где язык соединяется с музыкой. Поэтому данная теория хорошо подходит для анализа, который следует ниже. Семиотическая сторона языка властвует в музыке, и мы пытаемся показать в нашем анализе, что семиотическая музыкальная сторона прорывается наружу в качестве транспозиций в тексте Толстого.



## 5 Музыка - угроза

В этом разделе мы рассматриваем повесть Толстого с точки зрения теории Кристевой. Мы пытаемся анализировать те места в ней, где в тексте проявляется мотив музыки. Мы сконцентрируемся также и на других уровнях текста, кроме семантического, чтобы определить значение и влияние музыки на текст и персонажей повести. В этой главе мы изучаем также тот социальный дискурс, который музыка приобретает в монологе Позднышева. Помимо этого, мы пытаемся анализировать на текстовом уровне то, как музыка действует на людей в повести. Теперь мы попытаемся показать примерами из текста, что через *фенотекст* повести «Крейцера соната» явно можно увидеть его *генотекст*.

### 5.1 Музыка в синтаксисе

Кристева говорит о музыкализации или поэтизации языка тогда, когда семиотическая модальность может пробиться через символическое. Проявлениями символической, логической денотации в повести Толстого является бесконечные нравственные сентенции главного персонажа. Этот моральный пафос продолжается устойчиво с начала до самого конца монолога Позднышева. Его сообщение ясно:

-У нас люди женятся, не видя в браке ничего, кроме совокупления, и выходит или обман, или насилие. Когда обман, то это легче переносится. Муж и жена только обманывают людей, что они в единобрачии, а живут в многоженстве и многомужестве. 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 и отравляют друг друга, - говорил он все быстрее, не давая никому вставить слова и все больше и больше разгораясь. (Толстой 2004:125.)

Позднышев говорит вообще о всеобъемлющем воздержании от сексуальных отношений даже внутри брака. Он ратует за науку, разум, благо и пользу. Мёллер (Møller 1988) заметил в монологе Позднышева парадоксальное сочетание, с одной стороны, логической систематичности, а с другой, лихорадочной нервозности. Он считает, что Толстой построил презентацию Позднышева о сексуальности и половых отношениях по принципам хорошего доклада; для первых глав можно даже легко придумать подходящие заголовки. Мёллер продолжает свое замечание о структуре

повести тем, что далее, Позднышев предлагает для утверждения своих мнений постоянно проценты из статистиков (Møller 1988:36.):

А оттого, что если бы 0,01 тех усилий, которые положены на лечение сифилиса, были положены на искоренение разврата, сифилиса давно не было бы и помину. (Толстой 2004:130.)

Я еще не знал тогда, что 0,99 супружеств живут в таком же аду, как и я жил, и что это не может быть иначе. Тогда я еще не знал этого ни про других, ни про себя. (Толстой 2004:165-166.)

Если рассматривать подробнее порядок глав толстовской повести, то структуру получаемой совокупности можно сравнивать со структурой классической сонатной формы. Это заметила также Рут Ришин (1992:43-44): она сопоставила структуру последних глав повести Толстого прямо со структурой первой части *Крейцеровой сонаты* Бетховена. Мы, со своей стороны, удовлетворимся тем фактом, что структура всех произведений, которые представляют языковой жанр - здесь, литература и музыка - во многом универсальна и законы их творчества едины: повтор и антитеза.

Позднышев находится в зависимом положении от того, как слушатели интерпретируют его текст. Его фанатизм, или скорее всего истерика, однако, вызывает недоумение у читателя: идеи Позднышева не убеждают нас. Нормативная форма фенотекста разрушается: рассказ героя является не спокойным и логичным поучением, а неясным, противоречивым взрывом эмоции. Возбуждение и волнение проявляется во многих восклицаниях, вопросах, несовершенных предложениях, повторениях и фонетических элементах. Это именно то, что Кристева имеет в виду говоря о проступании семиотического через символическое, о поэтизации языка.

Ниже приведем несколько цитат из монолога Позднышева, в которых явно видно разрушение фенотекста. Например, в следующих отрывках мы видим, что Позднышев ставит себе риторический вопрос, на который он сразу сам отвечает. При этом, его ответ является коротким и четким и в в первом примерев ответе повторяется глагол, задаваемого вопроса:

- Так оно и выходит. Вы заметьте! Если цель человечества есть то, что сказано в пророчествах, что все люди соединятся воедино любовью, что раскуют копыя на серпы и так далее, *то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти.* Из страстей самая сильная, и злая, и упорная – половая, плотская любовь... (Толстой 2004:145.) (Курсив наш. - О.Я.)

Постмотрите, что тормозит повсюду движение человечества вперед? Женщины. А отчего они такие? А только от этого. Да-с, да-с. (Толстой 2004:153.)

В следующих примерах мы видим множество коротких и эмоциональных по содержанию восклицаний. Без сомнения, восклицание имеет всегда больше эмоциональную коннотацию чем обычная речь.

Нет, впрочем, так лучше, так лучше! - вскрикнул он. - Поделом мне! Но не в том дело. Я хотел сказать, что обмануты тут ведь только одни несчастные девушки. (Толстой 2004:134.)

Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройках, а спектаклях, а симфония? Ах, как замечательно! Моя Лиза без ума от музыки. А вы, почему не разделяете эти убеждения? А на лодках!.. (Толстой 2004:138)

К тому же, междометия "ах" прибавляют восклицаниям еще более провокационный характер. Итак, восклицания являются интенсивными и напряженными по интонации, и таким образом, они нарушают спокойствие монолога Позднышева.

Позднышев использует в своем монологе много сильных выражений, которые, опять таки, мешают спокойному фенотексту. Многие из этих слов связаны с животными:

Да, *свинья* я был ужасная и воображал себе, что я ангел. Время, пока был женихом, продолжалось недолго. Без стыда теперь не могу вспомнить это время жениховства! Какая *гадость*! (Толстой 2004:139.) (Курсив наш. - О.Я.)

Одним из самых эффективных средств для выражения сильных эмоций в любом виде искусства - повтор. В этом отрывке мы видим несколько повторений, которые усиливают эмоциональное содержание данных слов и словосочетаний.

Да, он делает снисхождение ей, что берет ее своей любовницей, - говорил я себе. – Притом она безопасна. – Нет, это невозможно! Что я думаю! – ужасаясь, говорил я себе. – *Ничего, ничего* подобного нет. И нет даже никаких оснований что-нибудь предполагать подобное. Разве она не говорила мне, что ей унизительна даже мысль о том, что я могу ревновать к нему? Да, но *она лжет, все лжет!* (Толстой 2004:194.) (Курсив наш. - О.Я.)

Повторяемые Позднышевым слова имеют сильно негативную коннотацию, что, со своей стороны свидетельствует о том, что герой включает свои амбивалентные чувства, вызываемые женщиной, в язык.

Как мы уже отметили выше, то в своем монологе Позднышев постоянно провоцирует, пытается манипулировать слушателем, выбирая свои слова как можно более дразняще:

А то страшное средство (музыка) в руках кого попало. Например, хоть эту Крейцерову сонату, первое престо. *Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое, и говорить о последней сплетне.* (Толстой 2004:188.)

Ведь если откинуть только ту привычку к этому безобразию, которая стала для нас второй природой, а взглянуть на жизнь наших высших классов как она есть, со всем ее бесстыдством, ведь это один сплошной дом терпимости. вы не согласны? (Толстой 2004:135.) (Курсив везде наш. - О.Я.)

Как было отмечено в главе 3.5 *Сходства Крейцеровых сонат*, в тексте повести и в музыкальном тексте сонаты Бетховена есть много общих моментов. Вышеупомянутые нами синтаксические элементы в тексте повести можно обнаружить также в *Крейцеровой сонате* Бетховена: вопросы - ответы, восклицания, сильные выражения, повторения и провокация получают свое воплощение в нотном тексте сонаты.

Если мы продолжим анализ текста повести, то из монолога главного героя повести выделяются разные лейтмотивы, которые находятся в явном противоречии с сообщением Позднышева. С первых строк повести нарратор изображает Позднышева среди других пассажиров в вагоне, и замечает, что тот изредка издавал какие-то странные звуки похожие на откашливание или начатый и оборванный смех: «Он издал свой звук, помолчал и отпил еще глоток чаю.» (Толстой 2004:134). Лейтмотивом можно считать также связанные с животными слова, которые местами встречаются в монологе и часто показывают презрительное отношение Позднышева к людям, которые не могут отказаться от половых отношений. Главный герой осознает животное в человеке, и не может одобрить его. Животное, подобно всей природе, является представителем *Другого*, нелогичной и дикой стороны, которую невозможно контролировать.

Вдвоем мы были почти обречены на молчание или на такие разговоры, которые, я уверен, *животные* могут вести между собой: Который час? Пора спать. Какой нынче обед? Куда ехать? Что написано в газете? Послать за доктором. Горло

болит у Маши. Стоило на волосок выступить из этого до невозможного сузившегося кружка разговоров, чтобы вспыхнуло раздражение. (Толстой 2004: 164.)

Много ли железа и какие металлы в солнце и звездах – это скоро узнать можно; а вот то, что обличает наше *свинство*, это трудно... (Толстой 2004: 159.)

И я дал волю моей злобе – я сделался *зверем*, злым и хитрым *зверем*. (Толстой 2004:198) (Курсив везде наш - О.Я.)

Напомним, что лейтмотивы встречаются часто и в классической музыке, где они символически связаны с внемзыкальной идеей, эмоциональным содержанием или характером образа.

По мнению Мёллера, Толстой не окружает речь Позднышева традиционными выражениями такого рода как "он сказал" или "он воскликнул", а к его словам почти каждый раз приложены изображающие его действия элементы. Именно то, чем Позднышев занимается и как он действует во время своей речи или во время пауз в ней, создает читателю представление о его душевном состоянии. (Møller 1988:37.)

Вы говорите, род человеческое как будет продолжаться? - сказал он, *усевшись опять против меня и широко раскрыв ноги и низко оперив на них локтями*. (Толстой 2004:144.)

Да вы знаете, - начал он, *укладывая в мешок чай и сахар*, - то властвование женщин, от которого страдает мир, все это проис ходит от этого. (Толстой 2004:138.) (Курсив везде наш - О.Я.)

Кроме самого монолога, изображающие действия Позднышева отрывки подтверждают наше представление о нем как о беспокойном и тревожном человеке. Главный герой повести создал себе свои нравственные правила, по которым он пытается жить, которые он не хочет нарушать. Позднышев переживает, однако, сексуальный кризис; это его раздражает, он стремится избегать этой ситуации. Он включает свой кризис в рассказ, в язык, но волнение влияет также на его поведение.

Как уже было указано выше, в повести Толстого психическая материя, которая отвергнута субъектом, то есть семиотический генотекст, пробивается на поверхность фенотекста и нарушает его нормы логики. Как показывают отрывки из повести, текст монолога Позднышева является динамичным, в нем много вопросов-ответов, восклицаний, междометий, акцентов. Кажется, как будто Толстой писал не по традиционным сюжетным принципам, а по принципам ритма, звука и интонации.

Постоянно читателя захватывают волнующая ритмика и повторения. Мы можем представить себе, что тембр голоса Позднышева - напряженный. Итак, в повести Толстого встречается *транспозиция*, где две различные символические системы – музыка и прозаический текст – находятся в коммуникации друг с другом и вербальная словесность фенотекста приобретает музыкальные черты.

Мы обнаружили, что транспозиция происходит не только в тексте повести, а также в тексте сонаты Бетховена. Первое престо является бросающимся в глаза примером бетховенской диалектики: всё произведение является как будто бурным полем сражения главных идей. Противоречивые между собой концепции сражаются за победу, и слушатель думает, кто выиграет: рассудительность или действие, спокойствие или буря, сдержанность или пламенная страсть.

К тому же, как показал наш музыкальный анализ, аффекты в сонате Бетховена являются в отношении друг с другом противоречивыми. С одной стороны, ее структура является логичной и она содержит много спокойных и разумных аффектов. С другой стороны, темпераментные аффекты: "буря и натиск", фантазия и блестящий стиль создают истинную атмосферу произведения. Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что теория Кристевой о поэтическом языке подходит не только к повести Толстого, но также к музыке: в *Крейцеровой сонате* Бетховена семиотический генотекст - бурный темперамент - пытается пробиться через логическую форму фенотекста, символического. Противоречивые по отношению друг к другу элементы создают эффективное произведение в обоих случаях.

## **5.2 Чем опасна музыка?**

В этой главе мы рассматриваем музыку с точки зрения ее положения в обществе и влияния на него в контексте повести Толстого. Также мы пытаемся анализировать воздействие музыки на человека, особенно на главного героя, Позднышева.

### **5.2.1 Музыка - грех общества**

Толстой многократно раскрывает тему музыки перед читателем, но когда о музыке говорится прямо, отношение к ней является часто негативным или противоречивым. Если это не выражено прямо словами, то негативное отношение ощущается в общей атмосфере. С другой стороны, в некоторых местах, речь идет вообще не о музыке, но,

несмотря на это, читатель соединяет данные мысли с музыкой. В следующем разделе работы мы попытаемся разъяснить, как это проявляется в тексте, на символическом уровне.

Из короткого изложения фабулы данной повести можно было бы сделать вывод, что главный герой убил свою жену только из-за ревности. Но, мы можем найти в тексте элементы, которые подскажут нам, что это не так. Во-первых: Позднышев сам говорит:

На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачьё! 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... (Толстой 2004:151.)

Главный герой считает, что его грех не в конкретном убийстве жены, а в духовном убийстве, в уничтожении чистоты отношений между мужчиной и женщиной путем разврата. Мёллер считает, что убийство жены представляло собой некую радикализацию половых отношений в мире Позднышева. Мёллер продолжает, что подталкивающей силой в сторону убийства (радикализации) являлся музыка Бетховена (Møller 1988:16.) Этому же мнению придерживается и Олег Аронсон (Аронсон 2006:264). То есть, на самом деле, отношения жены Позднышева с Трухачевским не имеют смысла для главного героя. Главный смысл – эта пошлость и разврат его прошлой жизни и окружающей его жизни вообще и отношения самого Позднышева со своей женой.

Позднышев считает, что половые отношения в сегодняшнем обществе – искусственные, неестественные для человека. Он сравнивает их со вкусом табака, который кажется каждому начинающему курильщику отвратительным, но постепенно становится приятным, и курение становится привычкой, от которой можно получать наслаждение. У человека есть способность каким-то образом превратить неестественное в естественное. И также супруги должны ”воспитать в себе этот порок”, как Позднышев говорит о супружеской жизни.

Например, Позднышев говорит об испорченных развратом людях, игроках, курильщиках и пьяницах как о блудниках. Он так описывает тот момент, когда он получил свои первые опыты половой жизни.

Но вот товарищ брата, студент, весельчак, так называемый добрый малый, то есть самый большой негодяй, выучивший нас и пить и в карты играть, уговорил

после попойки ехать туда. Мы поехали. Брат тоже еще был невинен и пал в эту же ночь. (Толстой 2004:129)

Толстой подчеркивает негативное воздействие на человека всяческих сексуальных отношений и потери невинности.

Да-с, естественное, простое отношение к женщине было погублено навеки. Чистого отношения к женщине уж у меня с тех пор не было и не могло быть. Я стал тем, что называют блудником. А быть блудником есть *физическое состояние, подобное состоянию морфиниста, пьяницы, курильщика*. Как морфинист, пьяница и курильщик уже не нормальный человек, так и человек, познавший нескольких женщин для своего удовольствия, уже не нормальный, а испорченный навсегда человек – блудник. (Толстой 2004:130.) (Курсив наш - О. Я.)

Толстой сравнивает человека, познавшего половую жизнь, с наркоманом, который уже не сможет оторваться от привычки, от своей "испорченности". И эти пошлость и разврат в повести отнюдь не выражены через Трухачевского или других персонажей, а они воплощаются в отношениях главного героя с женщинами, в музыке Бетховена или через неё. Ниже мы приведем примеры таких моментов текста, в которых можно увидеть эту раздражающую роль музыки.

Появление мотива музыки в XXI-ой главе, где музыкант появляется в доме, на самом деле не является неожиданностью. Мотив музыки встречается в повести уже раньше, и Толстой как будто постепенно подготавливает его окончательное раскрытие в мыслях Позднышева. Мотив музыки упоминается главным героем не в прямом смысле, а в своего рода переключках, которые оказываются, по мнению Позднышева, близкими с развратной жизнью и эротикой. Позднышев говорит о картах, курении, питье, Париже и половых отношениях, но кроме своего прямого семантического значения, эти слова отсылают к музыке, которая появляется только позже. Там, где слово *музыка* впервые упоминается в повести (в VI, VII и VIII главах), говорится как будто о высоких предметах: об искусстве, живописи, спектаклях, симфониях. Но Позднышев видит во всем этом ложь и мерзость, так как все это на самом деле является всего лишь маскировкой для ловли жениха или невесты. Таким же образом музыка (танцы, музыка, пение) является одной из тех приманок, которые все женщины - и проститутки и женщины в обычном обществе - используют для привлечения потенциальных любовников. Позднышев говорит:



[...] девы сидят, а мужчины, как на базар, ходят и выбирают. А девки ждут и думают, но не смеют сказать: "Батюшка, меня! Нет, меня. Не ее, а меня: у меня, смотри, какие плечи и другое." А мы мужчины похаживаем, поглядываем и очень довольны. (Толстой 2004:138.)

Музыка сединяется с аморальными явлениями:

Ведь все мы знаем, как мужчина смотрит на женщину: "Wein, Weiber und Gesang", и так в стихах поэты говорят (Толстой 2004:154).

Позднышев видит между своей женой и Трухачевским связь музыки, «самой утонченной похоти чувств». Он не одобряет таких ситуаций в обществе, при которых спокойно допускается опасная близость между мужчиной и женщиной. Эти ситуации возникают, когда люди танцуют или общаются на балах, когда доктор осматривает свою пациентку, когда люди занимаются искусством, прежде всего – музыкой. Итак, музицирование является всего лишь маскировкой для прелюбодеяния.

В аристократических кругах в XIX-м веке музицирование представляло собой возможность ощущать физическую близость: жена Позднышева играла на фортепиано, роль которого также связана с гендерной политикой XIX-ого века. Эмануелссон пишет, что фортепиано числилось среди тех немногих музыкальных инструментов, игра на которых была подходящим, или даже уместным занятием для порядочной девушки. Умение играть, улучшало ее положение с точки зрения возможности хорошего брака. Эмануелссон предполагает, что не редкими были те случаи, когда объектом первых эротичных чувств становился мужчина-учитель музыки. Через музыку в других ситуациях неприличная близость становилась возможной. (Emanuelsson 2005:30.)

Музыка раздражает Позднышева, он понимает музыку, как псевдоним эротического дискурса и, таким образом соединяет музыкальную культуру с эротикой. Далее он, размышляя о сексуальности, развивает эту мысль тем, что человек в качестве царя природы занимается этим "обезьяньим занятием" всегда, когда ему приятно, а не подобно другим животным только тогда, когда может производить потомство. Мужская похоть – это чисто человеческое изобретение, а женщины, вместо того чтобы помочь человечеству двигаться вперед к истине и благу, сделались его врагами ради своего собственного удовольствия. (Толстой 2004:135-136, 153.) И когда в XXIII-ей главе музыка, наконец-то, играет главную роль, то читатель соединяет ее, благодаря мыслям главного героя, с интимными отношениями мужчины и женщины.

Толстой прямо не говорит, что музыка испортила мораль главных героев повести (отношения жены и Трухачевского, убийство, совершаемая Позднышевым), но музыка действовала как катализатор, толчок, к последующим событиям. Эмоциональные импульсы, вызываемые бетховенской музыкой, приводят на неправильную дорогу из-за того, что они были освобождены в неправильной обстановке. Пустая вечеринка светского общества с декольтированными дамами не может не служить плодотворной почвой для грязных мыслей.

И первый толчок к отправной точке в повести – это возвращение жены к своему увлечению, игре на фортепиано. «С этого все и началось», - говорит Позднышев (Толстой 2004:169). И действительно, с того момента, как жена Позднышева стала заниматься музыкой, проповедь Позднышева приобретает все более динамичные и напряженные черты. Большое воображение рисует в голове Позднышева все более безумные и бурные картины, и его рассказ переходит на метафорический уровень. Например, сопоставление музицирования с половым актом очевидно: Позднышев так описывает первый раз, когда его жена и Трухачевский играют вместе:

[...] зверь, сидящий в них обоих, помимо всех условий положения и света спросил: "Можно?" - и ответил: "О да, очень." [...] Весь вопрос был в том, чтобы только не помешал несносный муж. (Толстой 2004:178.)

Главный герой ощущал, что его жена точно предается этому скрипачу, который играл гораздо лучше ее. Позднышев думает, что тембр скрипки имеет сильное воздействие на чувствительных людей, таких, как его жена. Поэтому Трухачевский со своей "проклятой" музыкой, несомненно, был победителем.

Следующий раз, когда они выбирают репертуар, Позднышев слышит через дверь равномерное арпеджио на фортепиано, и сразу думает: «Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи, может быть». (Толстой 2004:180). Механическое упражнение на фортепиано только скрывает что-то интимное и тайное.

Когда наступает сама минута исполнения сонаты перед публикой, тогда автор ссылается прямо на любовный акт или подготовку к нему:

Ах, как я помню все подробности этого вечера; помню, как он принес скрипку, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрывку, достал и стал строить. Помню, как жена села с притворно-равнодушным видом, под которым я видел, что она скрывала большую робость – робость преимущественно перед своим умением, -

с притворным видом села за рояль, и начались обычные *la* на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот. Помню потом, как они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. (Толстой 2004:186)

Толстой умело захватывает внимание всех - играющих, слушающих, читающих - с напряжением настройки к исполнению самой музыки. Читатель не может не думать о двусмысленности слов: «(...) он принес скрипку, отпер ящик (...) стал строить [...] робость преимущественно перед своим умением, (...)». Этого следует эпизод интенсивного описания воздействия самой музыки на Позднышева. После исполнения сонаты Позднышев вспоминает перехваченные им выражения лица жены за фортепиано: «(...) она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с покрасневшегося лица». (Толстой 2004:188.) Разумеется, такими же словами можно описать человека после интимного занятия любовью.

Почему Позднышев соединяет музыку с эротическим дискурсом? Предполагаем, что ответ можно найти через теорию Кристевой о создании значений. В монологе Позднышева семиотическое побеждает, текст превращается в поэтический, музыкальный. Термин *хора* открывает нам именно то пространство, сквозь которое различные телесные наслаждения и эротическая энергия могут действовать. Несмотря на то, что сексуальные страсти подчиняются "цензуре" культуры и общества, человек способен переживать и узнавать наслаждения семиотического дискурса через символическое: жестикация, вокальный и кинетический ритм, тембры голоса, разрывы в тексте – это средства для переживания семиотического.

Ранкур-Лаферьер пишет, что чувства, вызываемые музыкой у Позднышева, были глубокими, и в то же время неясными. Как мы уже словами Ахонена констатировали, что музыка является ненарративным видом искусства. Таким образом, эмоции, вызываемые музыкой, остаются лишенными содержания. Из-за бессловесности музыки, вызвавшей эти чувства, Позднышеву было трудно выразить их словами. (Ранкур-Лаферьер 1999:714.) Ранкур-Лаферьер продолжает, что музыка вызывает у Позднышева явление регрессии, знакомого психоанализу явления. Музыка переносит его в прошлое, в самое раннее, еще не знавшее противоречий психическое состояние. Исследователь цитирует Анну Пиготта, которая писала по поводу музыки, что состояние, которое мы испытываем, наслаждаясь музыкой, представляет собой, по сути, то же состояние умиротворения, в которое погружаются мать и младенец. (Ранкур-Лаферьер 1999:717.)

Мнение Ранкура-Лаферьера, со своей стороны, также подтверждает, что музыка действует как семиотическая сила, которая может перенести человека обратно в забытое состояние материнской матки.

### 5.2.2 Действие музыки на человека

У Толстого музыка имеет великую силу над человеком, она меняет его, так он писал уже в своих более ранних произведениях. Теперь будем изучать, каким именно образом музыка меняет человека, и меняет ли она вообще, или только создает иллюзию о перемене в человеке. Понятно, что когда изучаем повесть *«Крейцера соната»*, то мы видим ее мир глазами Позднышева, так как он является нарратором. В таком случае надо помнить, что все описания чувств, мыслей и событий являются субъективными. Нелегко определить, является ли воздействие музыки на человека в повести Толстого чисто негативным или позитивным. Однако, мы попытаемся привести несколько наглядных примеров из повести, а также изучить немного основы музыкальной терапии.

В повести *«Крейцера соната»* собственная жена Позднышева, по его мнению, со временем физически похорошела, в ней «сделалась какая-то вызывающая красота, беспокоящая людей» (Толстой 2004:168). Главного персонажа раздражает то, что жена все больше и больше занималась своей наружностью, а меньше своими детьми, и этот ход действий начался с музыкальных занятий жены. Прямо после исполнения сонаты Бетховена на вечеринке Позднышев заметил огромное изменение в своей жене – к положительному:

Жену же я никогда не видал такую, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили. (Толстой 2004:191.)

Но эта интерпретация Позднышева, может быть, связано с его собственным изменением во время слушания музыки, к чему мы скоро подойдем.

Жена Позднышева переменилась, также отношение Позднышева к Трухачевскому-человеку и Трухачевскому-скрипачу различается. Главный герой описывает Трухачевского с первой встречи отвратительным, по манерам и также по внешности, но, играя виртуозно на скрипке, он меняется и в глазах слушателя.

Позднышев рассказывает, как он слушал их совместное исполнение и стал чувствовать даже симпатию к Трухачевскому: «Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо...» (Толстой 2004:186). Позднышев удивляется тому, что не сразу выгнал опасного гостя из дома, так как скрипач ему очень не понравился с первого взгляда. Но какая-то странная, роковая сила влекла главного героя к тому, чтобы не оттолкнуть его, а, напротив, приблизить. Позднышева поразило то несоответствие личности музыканта и прекрасной силы его мастерства. Трухачевский играл «превосходно и в музыке у него был тонкий, благородный вкус, совсем не свойственный его характеру» (Толстой 2004:178). Некоторые исследователи трактуют симпатию, вызываемую Трухачевским у Позднышева как признак латентной гомосексуальности (Зимовец 2006:269; Парамонов 1998, [www](http://www)). Но, по нашему мнению, причиной поразительно положительного чувства, ощущаемого главным героем к Трухачевскому, являлась то состояние, к которому Позднышева привела музыка.

Однако, мы видим великую, изменяющую силу музыки прежде всего, в отношении самого героя повести. Позднышев в ужасе от сильного воздействия музыки на него. Вот его непосредственная реакция на первую часть сонаты Бетховена:

Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!... 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? (Толстой 2004:186.)

Как мы можем заметить, музыка вызывает у нашего героя неопределенные, непонятные ощущения и эмоции. Позднышеву кажется, что музыка переносит его в какое-то другое, но не в свое положение. Под влиянием музыки ему казалось, что ему как будто открылись совсем новые чувства, новые возможности, о которых он не знал до сих пор. Определить причину своего состояния Позднышев не способен. Аналогично комментариям Толстого в произведении «*Что такое искусство?*», музыка переносит Позднышева в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку:

Она, музыка, сразу непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой, и вместе с ним переносюсь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, не знаю. (Толстой 2004:187.)

Знаменитые философы Бертран Рассел (Bertrand Russell) и Альфред Уайтхед (Alfred Whitehead) считают, что язык тела находится на самом низком уровне всех языков. Таким образом, язык тела является первобытным сообщением, более цивилизованном варианте которого является вербальная коммуникация. Коммуникатор не всегда познает, что он сообщает не только словами, но также своими жестами, выражениями лица, позой и т. д. Итак, он не знает содержания своих сообщений, а также его собеседник не знает, что он постоянно принимает какие-то сообщения, содержание которых является незнакомым. У музыки много похожих свойств, как у языка тела: значения рождаются только при диалоге самой музыки со слушателем. (Russell & Whitehead) (Lehtonen 1996:43.)

Также Позднышев не понимает те ощущения и значения, которые музыка Бетховена вызывает у него. Мнение Позднышева о том, что музыка переносит человека в то душевное состояние, в котором находился его сочинитель, по нашему мнению, ошибочное. Бетховен, сочиняя *Крейцерову сонату*, не знал, что его музыка несет для кого-то такие резкие значения, как для Позднышева.

Ведь тот, кто писал хоть *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. (Толстой 2004:187.)

Главный герой повести обвиняет Бетховена в том, что тот знал, почему он в раздраженном положении написал раздражительную музыку. Но, по мнению Позднышева, слушатель этого не может знать, и поэтому раздраженное состояние не имеет для него никакого смысла.

Позднышев считает, что музыка должна всегда иметь определенную функцию в обществе, например, под марш солдаты могут пройти, под мессу можно причаститься, под плясовую музыку можно танцевать. Позднышев говорит о власти музыки над человеческой волей, и требует превращения музыки в нечто казённое:

В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. (Толстой 2004:187.)

Эмануелссон констатирует, что здесь Толстой ссылается на Платона, по которому в совершенном государстве поэзия – запрещена: только те лады, которые придавали

смелость для битвы, разрешаются. И со времен Платона до наших дней дебаты об амбивалентности музыкальной нравственности все продолжаются. Например, еще после религиозных Средних веков музыкальное занятие принадлежало только к низким сословиям общества, дударям или городским музыкантам. Эмануэлссон пишет в своей статье, что только в эпоху романтизма и Просвещения статус музыки возрос, пока она не достигла позиции королевы искусств. Как нелингвистический вид искусства, музыка развивалась в нечто универсальное, соединяющее весь мир (ср. идея Шопенгауера о музыке как метафизическом явлении). С другой стороны, в культуре виртуозности при романтизме конкретизировалась также физическая сторона музыки, с ее скрытым эротизмом. (Emanuelsson 2005:33.)

По мнению Позднышева, музыку можно играть при "важных" обстоятельствах, или когда требуется совершить соответствующие этой музыке "важные" дела (Толстой 2000:188). Но музыка может действовать губительно, если ее играют несоответственно ни месту, ни времени. Собственно Позднышев после слушания *Крейцеровой сонаты* ощущает в себе совершенно новое состояние. Он слушал первое престо, и представлял всё в новом свете, но не мог сказать, почему это так. Одной из главных идей у Толстого в повести *«Крейцера соната»* является то, что музыка лишает человека воли, способности к деятельности и ответственности. Музыка, таким образом, вызывает у Позднышева отвращение: он чувствует, что границы его собственной души ломаются, идентичность теряется. В повести мыслящая личность Позднышева не может вынести повторяющиеся моменты отрицания вызываемые его собственной сексуальностью или музыкой. Собственное "Я" главного героя разрушается, он переступает через порог, потому что не хочет оставаться среди отвращения, страха и ужаса. Позднышев уверен, что он сможет сохранить свою идентичность только с помощью насилия: он до возможного предела держится за свои строгие принципы, которые раскрывают его черно-белое мышление. В его голове противопоставлены полярные понятия: польза - наслаждение, аскетизм - разврат, человек - животное, наука - искусство, жизнь - смерть. И это безусловность ведет героя к катастрофу.

### **5.2.3 Музыка - катализатор**

Какие коннотации несет в себе искусство? Какие значения есть у искусства? По мнению Позднышева - и Толстого, - биологическая и психологическая

действительность отличаются от культурной. Как музыка тогда отличается от других видов искусства, других источников наслаждения? Живопись, литература, театр - разные виды визуальной культуры. Музыка, со своей стороны, искусство звука. Звук является невидимым, поэтому нам трудно определить с помощью логики характер звука, его влияние на человека, нам трудно контролировать его. Джон Шепхерд пишет в своей статье «*Difference and Power in Music*» (Shepherd 1993), что окружающий нас материальный мир идентифицируется с визуальной культурой. Нам легче определить, организовать и манипулировать визуальной, чем не-видимую реальность. (Shepherd 1993:56.) Шепхерд считает, что в обществе всегда пытались принизить значение музыки. Предпочитались другие формы человеческого выражения или культурной деятельности как более фундаментальные. Музыка до сих пор принадлежит к категории *Другого* в культуре. Шепхерд продолжает, что, парадоксальным образом, настоящая сила музыки состоит в том, что человек не может до конца понять ее манипулирующие способности. Как у представителя *Другого*, у музыки есть уникальное воздействие на человека, общество и культуру. (Shepherd 1993:49.) В повести Толстого музыка несомненно принадлежит к *Другому*. Она вызывает у главного персонажа неопределенные, опасные эмоции и мысли, которые вызывают отвращение, страшную потерю идентичности.

Музыку характеризуют часто словами "поток", "течение" и "стремление". Очень редко в описание музыки включают слова "становление" или "неподвижность". Известный фортепианный педагог, профессор московской консерватории, Г.Г. Нейгауз пишет в своей книге «*Об искусстве фортепианной игры*»:

Музыка есть звуковой процесс, именно как процесс, а не миг и не застывшее состояние, она протекает во времени (Нейгауз 1961:44).

Таким образом, можем сказать, что слова "поток", "течение" и "стремление" оправданы в характеристике музыки. Несомненно эти слова характеризуют и бетховенскую *Крейцеровую сонату*. Основав наши аргументы на теории Кристевой о символическом и семиотическом, мы можем констатировать, что поток музыки - явление близкое, к семиотической хоре, и, таким образом, музыка имеет великую силу над человеком. По теории Кристевой, язык приобретает музыкальность, когда в нем властвует семиотическая сторона. Таким образом, музыка - семиотическое пространство, которое разрушает границу между жизнью и смертью.



Музыка выманивает из глубины человеческой души наружу такие эмоции, которые требуют свершения, ищут воплощения. Позднышев, находясь под влиянием музыки, думает, что музыка действует ужасно, ему открылись совсем новые чувства, о которых он не знал прежде. Он не может определить сущность этого нового, но все вокруг него представилось совсем в другом свете.

Мы считаем, что подталкивающей силой к преступлению являлась музыка. Музыка как будто вызывает зверя, прятающегося внутри всех. Зверь вырастает все больше и требует свершения эмоционального возрастания - *crescendo*. Чувствительность – черта, которую главный герой не может вынести – нарастает внутри него, и, когда он услышит последние аккорды и *pizzicato*, он лишится рассудка.

Мы рассмотрели повесть Толстого, основав наш анализ на теории Кристевой. Наиболее важными являлись моменты, где музыка проявляется в генотексте, так как почти весь монолог Позднышева имеет подобный характер, где подсознательное семиотическое разрушает логику поверхностного текста. А в тех местах, где музыка является частью фенотекста, с ней обращаются негативно, ее соединяют с контекстом сексуальности. Итак, музыка соединяется с телесностью, первичными влечениями человека, она представляет семиотическую *хору*, где эти инстинкты рождаются. Но Позднышев пытается из-за всех сил отстранять эту *хору*, забыть о своих собственных телесных потребностях, и компенсирует их нравственными правилами и эксгибиционизмом.

## 6 Женщина - угроза

В настоящем разделе мы концентрируемся на второй угрожающий мужчине элемент, на женщину. В начале мы рассмотрим тот социальный дискурс, в который Позднышев ставит женщину. Помимо этого, мы пытаемся выяснить, как женщина и женственность угрожают мужчине в контексте повести и как мужчина реагирует на это. В конце данного раздела мы изучаем пространство повести, поезд, так как он представляет собой амбивалентное объединение мужского и женского. После этого мы подведем итоги из кульминационных моментов повести.

### 6.1 Идеальная женщина?

Теперь переходим к другой угрозе, с которой Позднышев сталкивается в повести, то есть, к женщине. Снисходительное отношение героя к женщинам в повести бросается в глаза с первых слов Позднышева. Он говорит о своей жене - и вообще о женщинах - как о животных:

Я не знаю ее. Знаю ее только как животное. А животное ничто не может, не должно удерживать. (Толстой 2004:191.)

В некоторых местах мысли Позднышева можно трактовать так, что женщина - ниже животного. Например, он считает, что женская любовь и забота о детях - ничего, кроме эгоизма. Ему кажется, что жена его нарочно прикидывалась беспокоящейся о детях, для того чтобы "победить" мужа (Толстой 2004:160). В такой ситуации все вопросы разрешались в ее пользу. Однако, несмотря на животную потребность кормить, лелеять и защищать детей, человек-мать лишена воображения и рассудка, качеств, которые есть, по словам Позднышева, у животных.

Курица не боится того, что может случиться с ее цыпленком, не знает всех тех болезней, которые могут постигнуть его, не знает всех тех средств, которыми люди воображают, что они могут спасти от болезней и смерти. И дети для нее, для курицы, не мученье. (Толстой 2004:161.)

Из этого можно прийти к выводу, что Позднышев желает, чтобы на этом уровне ее жена была бы как животное. Он продолжает, однако, что женщина - не полностью человек:

Ведь если бы она была совсем животное, она так бы не мучилась; если же бы она была совсем человек, то у ней была бы вера в Бога, и она бы говорила и думала, как говорят верующие бабы: "Бог дал, Бог взял, от Бога не уйдешь". (Толстой 2004:162.)

Таким образом, Позднышев не перечисляет свою жену в число добрых кормилиц. Ей не удалось в его глазах стать хорошей матерью. Кем тогда является женщина для Позднышева? Женщина является для него явно как *Другое*, неизвестное, чужое.

Она? Да кто она? Она тайна, как была, так и есть. Я не знаю ее. (Толстой 2004:191.)

Таким образом, женщина представляет собой для Позднышева такую же неизвестную угрозу, как и музыка. Чувства, вызываемые женщиной в нем, уносят Позднышева в страшную сферу своих собственных, подавленных эмоций.

Позднышев не относится одобрительно к молодым светским парням, включая себя, но самая большая грешница - женщина. Он говорит, что женщина властелин в обществе, и улавливает мужчин в свои сети.

Да, все от этого. Женщины устроили из себя такое орудие воздействия на чувственность, что мужчина не может спокойно обращаться с женщиной. Как только мужчина подошел к женщине, так и попал под ее дурман и ошалел. (Толстой 2004:140.)

Женщина, кажется, во всем виновата со своей опьяняющей сексуальностью:

Посмотрите, что тормозит повсюду движение человечества вперед? Женщины. А отчего они такие? А только от этого. (Толстой 2004:153.)

Позднышев критикует образ жизни высшего общества, он видит в нем лицемерие и лживость. Он ставит под вопросом все раньше принятие формы общественной и семейной жизни. Слова Позднышева приобретают новые смыслы: чистый оказывается грязным:

И все эти господа и я, когда мы, бывало, тридцатилетние развратники, имеющие на душе сотни самых разнообразных ужасных преступлений относительно женщин, когда мы, бывало, тридцатилетние развратники, входим чисто-начисто вымытые, выбритые, надушенные, в чистом белье, во фраке или мундире в гостиную или на бал - эмблема чистоты - прелесть! (Толстой 2004:131.)

Также Позднышев не очень высоко оценивает собственную жену, говоря об отношениях между ею и скрипачом Трухачевским:

”Да, он делает снисхождение ей, что берет ее своей любовницей”, - говорил я себе. (Толстой 2004:194.)

Позднышеву казалось самоочевидным то, что жена не смогла противостоять сексуальным домогательствам своего партнера по музыке.

[...] этот человек и по своей внешней элегантности и новизне, и, главное, по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее все, что хочет. (Толстой 2004:178-179.)

Позднышев совсем не сомневается, что жена изменила ему.

Здесь мы сталкиваемся опять с противоречиями в мыслях Позднышева. С определенной стороны, мысли Позднышева о положении женщины в обществе приближаются радикально к феминистским идеям. Он неоднократно говорит о том, что женщина перестала быть женщиной и стала орудием наслаждения из-за мужской власти в обществе.

А именно то, что женщина, наперекор своей природе, должна быть одновременно и беременной, и кормилицей, и любовницей, должна быть тем, до чего не спускается ни одно животное. И сил не может хватить. (Толстой 2004:152.)

Таким образом, Позднышев констатирует, что виновата не женщина со своими соблазнами, а виноват мужчина в стереотипах поведения, которые позволяют ему совершить разврат (Толстой 2004:154). Его жена воспитана, как того требовало ее положение, а оказывается, что это - положение рабыни. Однако, несмотря на саморефлексию и признание себя виноватым, Позднышев находит только один допустимый выход из этого положения:

Гимназии и курсы не могут изменить этого. Изменить это может только перемена взгляда мужчин на женщин и женщин самих на себя. (Толстой 2004:155.)

И заключается это перемена по Позднышеву, в следующем:

Переменится это только тогда, когда женщина будет считать высшим положением положение девственницы, а не так, как теперь, высшее состояние человека - стыдом, позором. (Толстой 2004:155-156.)

В конце концов, женщина все-таки оказывается на месте козла отпущения, только с ее стороны ожидается перемена и усовершенствование. Мужчина выйдет "сухим из воды".

## 6.2 Чем опасна женщина?

В голове Позднышева ненависть к жене развивается на протяжении повести. Все идет до того, что муж уже не может терпеть свою жену:

Близость ее вызвала во мне такую ненависть к ней, что я боялся себя. [...] И в душе поднимается невыразимая ненависть к ней. (Толстой 2004:182.)

Это приводит к тому, что Позднышев хочет физически оскорбить свою жену:

Мне в первый раз захотелось физически выразить эту злобу. Я вскочил и двинулся к ней; но в ту же минуту, как я вскочил, я помню, что я сознал свою злобу и спросил себя, хорошо ли отдаться этому чувству, и тотчас же ответил себе, что это хорошо, что это испугает ее, и тотчас же, вместо того чтобы противиться этой злобе, я еще стал разжигать ее в себе и радоваться тому, что она больше и больше разгорается во мне. -Убирайся, или я тебя убью! кричал я, подойдя к ней и схватив ее за руку. (Толстой 2004:183-184.)

Здесь в рассказе впервые встречается желание мужчины оторваться от всех ограничений, создаваемых его подавленными эмоциями и желаниями. Мужчина боится и ненавидит женщину, так как у женщин есть тело и сексуальность. Тело женщины - это как ущелье, полость, которая, - мужчина и боится - поглотит его, уничтожит его. Итак, женщина для мужчины - угроза.

Парадоксально, что одновременно и сексуальность женщины и ее материнская теплота представляют собой угрозу для Позднышева. До женитьбы женщина являлась для героя повести только наслаждением, объектом сексуальных желаний, но в браке отношение между мужчиной и женщиной должно было быть как у господина и раба.

Для Позднышева жена после бракосочетания уже не соответствовала тем представлениям, которые муж имел о ней раньше.

Я взглянул на нее. Все лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, узнав это. "Как это? что? - думал я. - Любовь - союз душ, и вместо этого вот что! Да не может быть, да это не она!" (Толстой 2004:147.)

Позднышев был обманут, продукт не соответствовал требованиям: жена уже не была только приятной картиной в "джерси, которое было к лицу", а она жила самостоятельной жизнью, она существовала по-настоящему. Это жизнь не понравилась Позднышеву. По словам Позднышева:

Ведь ужасно было то, что я признавал за собой несомненное полное право над ее телом, как будто это было мое тело, и вместе с тем чувствовал, что владеть я этим телом не могу, что оно не мое и что она может распоряжаться им как хочет, а хочет распорядиться им не так, как я хочу. (Толстой 2000:196.)

Интересно, что Позднышев сам думает, что это ужасно признавать за собой полное право над телом жены. Ведь, этим он признается в том, что его мышление неправильное. Не смотря на это, он не может изменить свое отношение к женщине и ее телу. Как в истории западной литературы и, вообще, общества, язык женщины - угроза для мужчины. Позднышев говорит:

Отчего азартная игра запрещена, а женщины в проституточных, вызывающих чувственность нарядах не запрещены? Они опаснее в тысячу раз! (Толстой 2004:140.)

Таким образом, эту опасную угрозу необходимо заставить замолчать.

Книга немецкого литературоведа и философа Клауса Тевеляйта «*Male Fantasies*», в которой он раскрывает "коллективное бессознательное" нацистского искусства стала уже классикой в кругах феминистских литературных исследований. Тевеляйт пишет, что угроза, которую женщины представляют для мужчин, является такой большой, что мужчина не может разделить в женщине угрожающую ему эротическую сторону и, с другой стороны, добрую, несексуальную кормилицу. Угрожающий элемент необходимо уничтожить, и тогда даже добрая сторона не сможет остаться неповрежденной. (Theweleit 1987:183.) Здесь мнение Тевеляйта близко к теории Кристевой об отвращении. По мнению Тевеляйта, преобладающие чувства в акте

уничтожения женщины - страх и желание (там же). По словам Тевеляйта, деперсонафикация женщины, уничтожение ее границ зависит от беспредельной абстрактности желания, то есть, от желания, у которого нет настоящего объекта. (Theweleit 1987:286.)

Сравним данные мысли Тевеляйта с поведением Позднышева. Позднышев, возвращаясь с командировки ночью и узнав, что скрипач находится в доме в такой час вместе с его женой думает:

И тотчас чувствительность над собой исчезла, и явилось странное чувство - вы не поверите - чувство радости, что кончится теперь мое мученье, что теперь я могу наказать ее, могу избавиться от нее, что я могу дать волю моей злобе. (Толстой 2000:198.)

Позднышев сильно желает того, чтобы его жена изменила ему, так как от этого он получить повод убить ее, уничтожить угрозу. Из текста можно увидеть, что у нашего героя была уже заранее придуманная цель как действовать:

Я вступил в то состояние зверя или человека под влиянием физического возбуждения во время опасности, когда человек действует точно, неторопливо, но и не теряя ни минуты, и все только с одной определенной целью. (Толстой 2004:200.)

Здесь речь идет явно о желании, о стремлении к жизни без женщины, к свободе от угрозы.

Однако, когда Позднышев говорит о совершаемом им преступлении, его комментарии являются чрезмерно противоречивыми. С одной стороны он познавал очень чутко, что он делает и чувствует:

Я бросился к ней, все еще скрывая кинжал, чтобы он [Трухачевский] не мешал мне ударить ее в бок под грудь. Я выбрал это место с самого начала. [...] Я хотел бежать за ним, но вспомнил, что было бы смешно бежать в чулках за любовником своей жены, а я не хотел быть смешон, а хотел быть страшен. Несмотря на страшное бешенство, в котором я находился, я помнил все время, какое впечатление я произвожу на других, и даже это впечатление отчасти руководило мною. (Толстой 2004:202.)

В вышеупомянутой цитате один момент бросается в глаза: Позднышев знает точно, кем он хочет быть. Он боится оказаться смешным в глазах других людей, особенно жены и ее предполагаемого любовника. Он боится потери собственного достоинства, а

также идентичности. Позднышев ощущает свою половую идентичность очень ясно: даже при крайнем бешенстве, он сознает, что он без сапог, в чулках. О сапогах он говорит еще у порога комнаты, где лежит его умирающая жена. Сестра жены попросит, чтобы муж подошел к жене, в последний раз. Позднышев решает идти, но говорит:

-Постой, - сказал я сестре, - глупо без сапог, дай я надену хоть туфли (Толстой 2004:206).

Сапоги имеют для Позднышева коннотацию мужественности, а чулки он ассоциирует с женщинами. Ему важнее показаться убедительным мужчиной, чем бежать в чулках за любовником жены или подойти к умирающей женщине. Иронично, что Позднышев сам снял сапоги, чтобы тише ступать и таким образом поймать жену в любодеянии со скрипачом. То есть, он сам снял символ мужественности, и таким образом сдался семиотической энергии, которая вызвала в нем такую сильную реакцию, что он вынужден был убить свою жену.

Итак, наш герой не сможет бежать за любовником жены, так как он без сапог. Или, с другой стороны, это только предлог: ведь Позднышев не хочет убить или поймать любовника, а он хочет уничтожить настоящую угрозу, женщину. Об этом свидетельствуют его слова о том, что всякую секунду он знал, что он делает. Он знал, что ударяет ниже ребер и что кинжал войдет. (Толстой 2004:204.)

С другой стороны Позднышев, однако, не сможет точно определить свои чувства и мысли:

Сколько я ни стараюсь вспомнить теперь, я никак не могу вспомнить моего тогдашнего состояния: что я думал? чего хотел? ничего не знаю. Помню только, что у меня было сознание того, что готовится что-то страшное и очень важное в моей жизни. Оттого ли произошло то важное, что я так думал, или оттого, что предчувствовал, - не знаю. (Толстой 2004:196-197.)

Слова "что-то страшное" разоблачает другую сторону мышления Позднышева. Он понимает, что то, что он собирается делать, - неправильно. Однако, он боится не столько нарушения социальных норм, сколько *Другого* в женщине, в своей собственной жене. Поэтому ее необходимо уничтожить. Здесь мы опять встречаемся с парой "страх и желание" в повести Толстого. Позднышев пытается сохранить себя от женщины, которую нельзя идентифицировать как "мать" или "сестру". Его необычный



взрыв эмоций и катастрофический прогресс действий происходит от разрушения психического механизма самообороны.

### 6.3 Неизвестная семиотическая энергия

Герой повести не позволяет своим собственным эмоциям вырваться наружу. Если эмоциональный взрыв случился бы, то тогда семиотический поток всех его подавленных чувств и желаний, возбуждаемых страхом, утопил бы его. По словам Клауса Тевеляйта, пульсирующий поток, представляемый женственностью - угроза для мужчины: он боится возможности оказаться унесенным потоком, течением. Опять мысли Тевеляйта являются близкими к идеям Кристевой о семиотическом потоке. Мужчина хочет стоять на своих ногах и иметь крепкие корни на земле. А женщина ассоциируется в голове мужчины с водой, разливом, наводнением. Поэтому он защищается от потока с помощью дамбы. (Theweleit 1987:230.) В повести Толстого дамба - это защита от женственности, от собственных подавленных чувств, строго отрицательное отношение Позднышева к половым связям, осуждение другого в музыке и фемининности.

Мужчина хочет, чтобы ничего ни текло, ни вода, ни кровь, ни сперма, ни поток мыслей, ни поток желания или страха. Если хоть одна капелька желаний просочится через дамбу, то тогда вся система обороны разрушена. Капли - это предвестие неизбежного поражения, и когда они текут, то мужчина погублен. (Theweleit 1987:266.) В повести Толстого ведро воды - собственные желаний и страхи самого Позднышева. А капли, которые образуют разлив - женщина и музыка.

Интересно, что главный герой «*Крейцеровой сонаты*» публично признается во всех своих грехах, он подробно рассказывает о своей жизни, о своих мыслях и поступках. Однако, он ни раз не называет свою жену ее собственным именем, жена остается для читателя и слушателя безымянным существом. Таким образом, можно делать вывод, что самоуважение мужчины зависит от таких статусов, которые не связаны с отношением мужчины к своей жене. Тевеляйт пишет, что безымянность женщины сравнивается для мужчины с отсутствием женщины. Когда у нее нет имени, она не существует и не грозит мужчине. Фиктивность женщины разрешает мужчине ассоциировать женщину с *Другим*, запрещенным, безымянностью. (Theweleit 1987:74.) Тем более, нарратором повести является мужчина, который ассоциирует женщину и женственность с пассивностью, с *Другим*.

Ранкур-Лаферьер (2004), со своей стороны, интерпретирует безымянность женщины как свидетельство того, что в своих взаимоотношениях с женой Позднышев ведет себя как ребенок, который до сих пор не вышел из самого раннего, довербального, или доэдипова периода жизни (Ранкур-Лаферьер 2004:718).

Клаус Тевеляйт продолжает, что замужняя женщина должна быть без имени, так как только тогда она не достигнет конкретной действительности и не мешает контурам реальных персонажей. Он продолжает, что безымянность гарантирует то, что у женщины нет пениса. Тевеляйт пишет, что само имя собственное становится атрибутом пениса: оно способствует к определенным сексуальным или агрессивным способностям. Оставить свою жену без имени - в этом акте исчерпывается магическая сила, так как мужчина может тогда господствовать. (Theweleit 1987:74-75.) По нашему мнению, оба исследователя, и Тевеляйт и Ранкур-Лаферьер, имеют зерно истины в своих словах. Тем более, обе интерпретации о безымянности женщины имеют корни в психоаналитических толкованиях.

Женщина не хочет остаться немой, она желает свободы от мужской власти и пытается найти свой язык для самовысказывания. На протяжении повести женщина стремится к самовыражению, самовысказыванию, по нашему мнению, двумя способами. Во-первых, жена Позднышева начинает опять украшать себя, она хочет перестать существовать только как мать, она хочет чувствовать себя женщиной. Это смущает ее мужа, который видит в том, что женщина наряжается, угрозу для самого себя. Женщина оставляет материнство: жена Позднышева меньше заботится о своих детях, она больше не кормит младенца грудью, она ухаживает за собственной красотой. Материнство исчезает.

Во-вторых, жена возвращается к занятиям музыкой, через которые она находит "свой язык". Женщина, занимающаяся музыкой, представляет собой для мужчины двойную угрозу, так как тогда две семиотические силы действуют на него одновременно. Мужчина решает уничтожить эту угрозу убийством женщины.

Мужчина видит какую-то ценность в женщине только через ее смерть, она может существовать для него только как жертва, страдальца. Олег Аронсон говорит метко об отношении самого Толстого к женщинам:

Женщина для Толстого - та близость жизни, возможность ее проявления, которая, несмотря на все попытки ее уничтожить, постоянно говорит о себе из зоны слабости. Мужчина же является воплощением господством разума, преодолеть который может лишь становясь изгоем (Позднышев), больным (Иван

Ильич в «Смерти Ивана Ильича»), верующим (Нехлюдов из «Воскресенья» или отец Сергей), а в конечном счете - женщиной. (Аронсон 2006:262.)

Аронсон обращает внимание на самого писателя повести, но, по нашему мнению, вышеуказанная мысль о женщине как конденсат негативной угрозы хорошо соответствует мыслям и поступкам героя «*Крейцеровой сонаты*». Женщина и любовь к ней представляют собой угрозу, так как они такие явления, где никакое господство невозможно.

Когда женщина лежит безжизненной, некрасивой, Позднышев может дышать свободнее - теперь настоящая натура жены видна, у нее отняли всю чувствительность, раздражающую мужчины, и также возбуждающая музыка больше не звучит. Таким образом, убийство для мужа можно трактовать как корректировку, исправление.

Позднышев должен усмирить зверя собственной сексуальности, и этот зверь проецируется на образы женщины и музыки. Таким образом, у Позднышева есть две угрозы, которые он хочет либо разрушать, либо которые он хочет полностью контролировать. Женщина и музыка представляют собой для мужчины угрозу, потому что они выпадают за пределы традиционных патерналистских отношений каузальности в культуре, так как никак не поддаются законам логики.

## **6.4 Пространство и кульминации**

В ходе анализа мы обнаружили, что не только вышеуказанные женщина и музыка вызывают у главного героя отвращение, потерю собственного "Я", но и само пространство повести - поезд. Вагон поезда, где нарратор находится, представляет очень интересную сторону повести, которая, как оказывается, близко связана с семиотической энергией и женственностью. В этой главе мы сосредоточимся на вагоне поезда, где находится Позднышев, и после этого мы подведем итоги из всех кульминационных моментов в тексте, которые мы нашли.

### **6.4.1 Поезд и вагон как пространство**

Как мы уже констатировали выше, *хора* – пространство или состояние, где единство субъекта одновременно формируется и расщепляется. Нам кажется, что хотя хора является семиотической, необъяснимой, но кроме музыки, само пространство повести,

то есть, вагон поезда, и атмосфера в нем, находится в непосредственной близости с ней. Тема железных дорог упоминается в повести часто, естественно, так как рассказ Позднышева происходит в поезде.

«Крейцера соната» начинается и заканчивается в железнодорожном вагоне. Позднышев и его спутники едут в поезде дальнего следования уже третьи сутки. Рассказ Позднышева прерывается остановками, одни пассажиры выходят, их сменяют новые, кто-то идет пить чай и закусывать в вокзальном буфете, и, например, Позднышев, бежит на станцию за кипятком, чтобы заварить чай в вагоне, и т.д.. Поезд – транзитное пространство, которое окружено особенной атмосферой: темный трясущийся вагон, утомление и дрожь от дальнего переезда, свистки паровоза, грохот рельсов, незнакомые люди. Можно предполагать, что движение поезда передает внутреннее состояние Позднышева.

В XIX-ом веке железная дорога представляла собой некий символ своего времени, прогресса и европейской цивилизации, которым были рады отнюдь не все. Известно, что Толстой считал, что преждевременный индустриальный прогресс приносит вред России и русскому народу. (Сато & Сорокина 1998, www.) В 1857-ом году Толстой писал Тургеневу: «Железная дорога к путешествию то, что бардель к любви – так же удобно, но так же нечеловечески машинально и убийственно однообразно» (там же). Итак, Толстой считал, что железная дорога – воплощение греха и средоточие порока. Не зря он ”убил” одну из самых известных своих героинь под колесами поезда. Поэтому удобно было поместить и Позднышева, страдающего от человеческих влечений, в поезд, в пространство, которое само по себе окружено злостью, лживостью и страстью. Поезд для Позднышева как тюрьма, из которого не выйти до того, пока вся история жизни не рассказана. Он как пленник этой истории и железнодорожного вагона, и освободиться можно только при помощи эксгибиционизма.

О том, что действие неслучайно происходит именно в вагоне, свидетельствует рассказ о железной дороге внутри рассказа главного героя. Из эпизодов, изображающих путешествие в поезде, самым интересным является тот, в котором Позднышев возвращается из командировки домой. Он отправляется в путь среди ночи, и рассказывает, как первая половина дороги была приятной, так как ехали на лошадах в тарантасе. Но как только Позднышев был вынужден сесть в вагон поезда, все изменилось. Он говорит, что уже не мог владеть своим воображением, и оно не переставая с необычайной яркостью начало рисовать ему разжигающие его ревность

картины об измене жены (Толстой 2004:193). Он чувствует себя как зверь в клетке (2004:194), он пытается спокойно думать (2004:195), но вместо рассуждений начались опять картины и представления. Он даже слышит какие-то голоса (2004:196), которые еще сильнее раздражают его.

Поезд включает в себя много метафор, связанных с будущим человечества, природы, и т. д. Особенно ярко значение железной дороги подчеркивалось в эпоху индустриальной революции, когда новые изобретения стали влиять на жизнь обычных людей. Поезда и железная дорога ассоциируются с такими понятиями как "новое время", сталь и твердость. Поезд в контексте повести «Крейцера соната» приобретает также оттенок сексуальности: он символизирует мужской труд, время модернизации, твердая сталь которой проталкивается сквозь старое время. Иными словами, поезд представляет собой нечто маскулинное.

Мы считаем, что мы можем интерпретировать поезд подобно тому, как Биргитта Холм трактует церковную кафедру в «Саге о Йесте Берлинге» по Лагерлёф (Holm 1986). Итак, как мы уже констатировали, поезд сам по себе представляет маскулинную, современную, твердую позицию в символическом порядке. Поезд связан с именем Отца, он имеет явно маскулинную коннотацию. Но, субъект, Позднышев, находится *внутри* поезда, *в вагоне*, как будто в контейнере. Поезд включает в себе очень амбивалентное пространство, в котором действуют одновременно и маскулинное и фемининное. Как фигура, как телесный образ, Позднышев захватывает одновременно два аспекта языка: он является говорящим субъектом в твердой позиции в символическом порядке. С другой стороны, бессознательное, чужое, связано со семиотическим потоком пространство шатает его позицию.

Слова главного героя "с тех пор как я сел в вагон, я уже не мог владеть своим воображением" свидетельствуют о том, что обстановка поезда переносит Позднышева в состояние, в котором он не может владеть собой. Кажется, что железная дорога имеет такое же влияние на главного героя, как и музыка. Как мы уже выше указали, музыка символизирует *хору* чистейшим образом, а в повести Толстого «Крейцера соната» также поезд имеет свойственное *хоре* воздействие.

Мы обратили внимание на то, как Позднышев подчеркивает в своем монологе именно слово *вагон* места слова *поезд*.

Этот восьмичасовой переезд в *вагоне* был для меня что-то ужасное, чего я не забуду во всю жизнь. Оттого ли, что, сев в *вагон*, я живо представил себя уже приехавшим, или оттого, что железная дорога так возбуждающе действует на людей, но только, с тех пор как я сел в *вагон*, я уже не мог владеть своим воображением... (Толстой 2004:193.)

Ох, боюсь я, боюсь я *вагонов* железной дороги, ужас находит на меня! Да, ужасно! - продолжал он. (Толстой 2004:194.) (Курсив везде наш - О.Я.)

В слове *вагон* - в кажущейся незначительной детали - исчерпывается, на самом деле, веское психоаналитическое значение. Мы констатируем, что в слове *вагон* в монологе Позднышева концентрируется его страх феминности, страх *вагины*. Через фонетический сдвиг слово *вагон*, таким образом, приобретает значение *вагины*. Переформулировав слова Позднышева, мы получим фразу: «Ох, боюсь я, боюсь я *вагин женщин*, ужас находит на меня! Да, ужасно!» Мы хотим сказать, что слово *вагон* является бессознательной метафорой страха и отвращения ощущаемых Позднышевым к женственности. В метафоре чужое, *Другое* пробывает или обманывает свой путь на поверхность, через сознательную цензуру. Метафора, таким образом, дает голос *Другому*, освобождает то, что находится в стороне. Когда бессознательное пробывается на поверхность, вся та огромная энергия, которая была сосредоточена на сдерживании и сопротивлении семиотического, освобождается.

Вагон поезда вызывает у Позднышева чувства, подобные тем, что вызываются музыкой. Внутри вагона поезда, таким образом, главный герой, говорящий субъект находится в пространстве как эмбрион, в материнской матке, он находится в *хоре*, в которой все значения теряются. Наш аргумент получит подтверждение со стороны самого текста повести:

Я был как зверь в клетке: то я вскакивал, подходил к окнам, то, шатаюсь, начиная ходить, стараясь подогнать вагон; но вагон со всеми лавками и стеклами все точно так же *подрагивал*, вот как наш... (Толстой 2004:194.) (курсив наш - О.Я.)

Подрагивание вагона можно интерпретировать как пульсирующую энергию семиотической хоры. Она лишает Позднышева спокойствия, разумного мышления, всякой деятельности.

Еще второй аспект поезда обратил в себя наше внимание. Судя по некоторым моментам монолога Позднышева, вагон поезда - это обстановка, которая приобретает религиозную коннотацию. Позднышев признается в убийстве своей жены перед всеми

попутчиками в вагоне поезда. Однако, очевидно, что когда наш герой открывает все детали своего рассказа, то речь идет о тайных, секретных вещах. Он рассказывает свою историю в темном вагоне, ночью, слушатель не может даже видеть его лица.

В полусвете зари мне совсем уже не видно его было. Слышен был только его все более и более взволнованный, страдающий голос. (Толстой 2004:192.)

Обстановка, таким образом, напоминает точь в точь исповедь грехов в католической церкви, когда священник слушает исповедь прихожанина не видя его лица.

Религиозные символы можно найти и в других местах повести, например, после убийства в тюрьме Позднышев проходит через нравственный переворот. Он говорит:

И там, просидев одиннадцать месяцев, дожидаясь суда, я обдумал себя и свое прошедшее и понял его. Начал понимать я на третий день. На третий день меня водили туда... (Толстой 2004:208.)

Здесь проявляется число "три", которое явно имеет религиозные и фольклорные коннотации.

Позднышев кончает свой рассказ словами «Ну, простите» (Толстой 2004:209), как будто желая получить отпущение от грехов от слушателя. Он повторяет данную фразу, когда слушавший его историю попутчик попросится с ним (там же). Читателю кажется, что Позднышев не попросит прощения только из-за того, что заставлял незнакомого пассажира выслушать свой рассказ, а из-за своих грехов, которые раздражают его постоянно.

Мы обнаружили, что вагон поезда ассоциируется с женственностью двояко: во-первых, в фонемическом сдвиге *вагон* - *вагина*, который вызывает у Позднышева амбивалентные и непонятные ощущения. Во вторых, вагон - хора, матка, в которой женственная энергия действуют на субъекта. Женственность - вагина, матка, хора - представляет собой *Другое* для мужчины и оно должно, по его мнению, быть пассивным. Однако, в самом языке повести женственность пробывается активно - чаще всего бессознательно - через поверхность. Позднышев не сможет вынести активную женскую энергию и поэтому он реагирует так сильно на сексуальность жены, музыку и поездку в железнодорожном вагоне.

#### 6.4.2 Три кульминации

В сюжете повести обнаруживается три момента, которые можно называть кульминационными, так как каждый из них производит сильнейшее впечатление на главного героя. После каждой кульминации монолога Позднышева в мышлении главного героя происходит сильный перелом, который заставляет его передумать свою жизнь и ее значение. Чрезвычайно интересным является тот факт, что каждая кульминация связана так или иначе с половым актом.

Первый из этих кульминационных моментов в рассказе Позднышева появляется, когда речь идет о первом сексуальном опыте героя. Визит в публичный дом изображен словами Позднышева мерзким, грустным и позорным событием. Главный герой подчеркивает, что именно этот первый опыт изменил его отношение к женскому полу полностью; ему делается грустно, что простое отношение к женщине погублено теперь навеки (Толстой 2004:129-130). Позднышев лишен своей невинности, он предался разврату, падал. Этот первый опыт Позднышева о половом акте приводит его на путь блудника, по его собственным словам, он "навсегда испорченный человек", который использует женщин для своего удовольствия.

В других кульминациях повести половой акт узнаваем только на метафорическом уровне. Второй раз мир Позднышева перевернется к новому направлению, когда *Крейцера соната* Бетховена звучит в его гостиной (Толстой 2004:186-189). Как мы уже говорили выше, сцена исполнения сонаты изображена словами, которыми можно изобразить занятие любовью. Все движения выступающей пары, их выражения лица, их взгляды захвачены Позднышевым, но превращаются в его голове во что-то иное, имеющееся другие значения. После вечера исполнения музыки Позднышев видит все по-другому: жену, Трухачевского. Далее рассказывается, к каким мыслям и чувствам этот "половой акт" его приводит. Музыка является катализатором к дальнейшим действиям героя, после звучания музыки ничто не остается прежним.

Последний момент, когда в повести появляется половой акт, это убийство женщины. В этом отношении параллели проводили уже Шоре (1999), Ранкур-Лаферьер (2004) и Мёллер (1988). Явно, что проникновение кинжала в тело женщины можно трактовать как половой акт.

Я слышал и помню мгновенное противодействие корсета и еще чего-то и потом погружение ножа в мягкое (Толстой 2004:204).



Шоре констатирует, что мужчина ударом кинжала уничтожает красоту женщины, и вместе с ней ее способность к обольщению. Таким образом, разрушается на текстовом уровне то, что угрожает идентичности Позднышева. (Шоре 1999:202.) Если удар кинжала является разрушением угрозы, как тогда трактовать саму пентрацию?

В конкретном акте убийства два противоположных друг другу желания мужчины "тянут" женщину в свои стороны. Первое, - это желание оттолкнуть женщину от себя в сторону, а второе, это желание пентрации, - проникновения как можно ближе и глубже. Убивая жену, Позднышев получает удовлетворение: он одновременно удаляет ее (убивает, лишает ее жизни) и приближается к ней, проникает в нее (ударяет ее кинжалом). Когда мужчина ударяет женщину кинжалом, она одновременно присутствует и отсутствует: у жены Позднышева нет имени, нет голоса.

Однако, кинжал Позднышева не проникает прямо в грудь - это ведь символ материнства. Позднышев знал, как он убьет жену: он планировал ударить ее ниже ребер кинжалом уже заранее. Близость, ощущаемая им при проникновении кинжала в тело женщины, возможна, так как у женщины украдена ее идентичность, ее имя, ее конкретность.

## 7 Заключение

В данной работе мы пытались соединять исследование двух разных вида искусства, музыки и литературы. При помощи теории Кристевой и анализа материала повести и сонаты, кажется, что эта цель работы достигнута. Признаемся, что большую часть анализа мы посвятили повести Толстого и вспомогательной информации о ней, так как подробный анализ музыкального материала бетховенской сонаты требовал бы большой работы в виде объяснительных замечаний. Тем более, такой анализ уже совершен нами ранее (см. Järpinen 2006).

Одной из наших задач, касающейся данной работы, являлось определение роли музыки в повести Толстого. Мы пытались изучать толстовский текст довольно подробно и проанализировали те места в нем, в которых говорится о музыке. Оказалось, что в повести музыка соединяется с дискурсом сексуальности, половых отношений и развратной жизни. Также она оказывается для главного героя аналогом таких вещей, как легкомысленные вечеринки, курение, питье, наркотики.

В своем монологе главный герой относится к музыке как легкомысленному развлечению, негативно. После изучения биографии Толстого и его работы «*Что такое искусство?*», мы обнаружили, что большая часть мнений об искусстве Позднышева в «*Крейцеровой сонате*» совпадают с мнениями самого автора повести. Толстой видит искусство как великую силу в человеческой жизни; искусство, включая музыку, должна вызывать у человека определенные, правильные эмоции, а также иметь прагматическую функцию в обществе. Именно так о музыке говорит и главный герой повести «*Крейцера соната*». Интересно, что совпадают не только мнения о музыке и искусстве, а также мнения Толстого и Позднышева о семье, браке и сексуальности. Этот факт приносит, конечно, дополнительную остроту интерпретациям повести, хотя он не являлся основным фактором для нашего анализа.

Мы проанализировали повесть также с точки зрения теории Кристевой о поэтизации языка. Сделав это, мы смогли заметить, что музыка, или музыкальность в языке проявляется не только на поверхности текста, но и в генотексте, под символическими знаками. Уже в главе 5.1 *Музыка в синтаксисе* мы констатировали, что отвергнутый главным героем психический материал - семиотический генотекст - во многих местах прорывается через фенотекст и разрушает логичность и законность символического.

Сообщение поверхностного текста десемантизируется, теряет свое значение, так как генотекст прорывается через него. Генотекст проявляется в тексте как ритм, повторения, концентрация и вопросы и ответы, а также как провокация. В таких местах лингвистический текст приобретает музыкальные качества, он поэтизируется. Текст напоминает интенсивную музыкальную ритмику и эмоциональную атмосферу бетховенской сонаты. Два различных символических мира соединены, происходит транспозиция. Невыражаемые главным героем словами чувства и мысли выражаются через генотекст.

Отношение Толстого к музыке Бетховена и сонате соч. 47 No. 9 A-dur ("*Kreutzer*") объясняет во многом его решение выбрать именно эту музыку на роль катализатора в отношении определенных событий в его повести. То, что Толстой относился к раздражающей музыке - какой, несомненно, является *Крейцеровая соната* Бетховена - так радикально, и что данная музыка вызывала у него всегда бурные эмоции, способствовало выбору писателя. Это "безнравственное творение" Бетховена с ее искусственным и нежелательным драматизмом, вызывающим эмоции, близкие к эротизму, подходило прекрасно для целей Толстого.

Рассмотрев музыку Бетховена со стороны музыкального анализа, мы нашли в ней пять главенствующих идей, которые осуществляются также в повести Толстого. В основе обоих произведений можно видеть идеи об одном повторяющемся мотиве, манифесте как стиле, контрасте, ритмике и потоке. Эти аргументы поддерживают, со своей стороны, выбор Толстого, хорошо владевшего музыкальными знаниями.

С помощью анализа аффектов сонаты Бетховена, мы обнаружили, что теория Кристевой о символическом и семиотическом приемлема также для данного музыкального произведения. Музыкальная форма *Крейцеровой сонаты* является логичной, она следует основным правилам сонатной формы. Также некоторые аффекты в первом престо являются "консервативными" представителями аффектов. Однако, общая атмосфера в сонате - темпераментная, страстная, так как семиотический подсознательный материал постоянно прорывается сквозь логическую поверхность.

Повесть Толстого полна амбивалентных дуализмов, противоречий и конфликтов, таких как мужественность – женственность, контроль – потеря контроля, польза – наслаждение, невинность – разврат, воля – желание, человек – животное, природа – культура, жизнь – смерть. Для Позднышева границы этих расхождений – абсолютные. Однако, на границе этих дуализмов можно поставить музыку, которая может

размещаться в обеих областях, но может также действовать нарушителем этих границ. Музыка вызывает у человека ощущения потери контроля, она может способствовать расщеплению субъекта.

По теории Кристевой, телесность относится к семиотическому, включая музыку, и телесность является, естественно, существенным во всех сексуальных отношениях. В повести Толстого символическая сторона Позднышева пытается все время препятствовать семиотической, которую, однако, невозможно уничтожить. Символический уровень субъекта испытывает постоянное давление со стороны ритмических пульсаций материнской стадии *хора* в виде языковых бессмысленностей, тавтологий, разрывов, молчаний и отсутствий. *Хора* является представителем семиотической модальности, где телесные влечения и стихийная энергия рождаются. Телесность и сексуальность – именно те аспекты человека, которые Позднышев хотел отрицать.

Поезд играет также важную роль в повести Толстого: он является аналогом семиотической хоре, в котором все значения исчезают. Хора как состояние или пространство является очень амбивалентной. Согласно нашему анализу, поезд включает в себя сразу два аспекта кристевской теории о производстве значения; с одной стороны, поезд является представителем мужской силы, твердой позиции в символическом порядке. С другой стороны, Позднышев ощущает себя беспокойным и тревоженным сидя в этом маскулинном транспортном средстве, так как он сидит *внутри* поезда, *в вагоне*. Мы обнаружили, что вагон, со своей стороны, приобретает значение женственности двояким образом: через фонетический сдвиг *вагон - вагина* и как контейнер, семиотическая хора. Поэтому само пространство повести вызывает раздражение у главного героя, а не только те предметы, о которых Позднышев говорит - о женщине и музыке. Таким образом, вся повесть полна семиотической силы, или, вернее, текст окружен семиотической энергией.

Для главного персонажа повести фемининность - женщина, музыка и поезд - являются представителями *Другого*, опасного, угрожающего идентичности. Мы можем констатировать, что главный герой повести, Позднышев, опасается потери своей идентичности, своего субъекта перед этими угрозами, так как семиотическая сторона в нем завладевает все больше и больше места. Позднышев пытается насильем отстранять или подавлять это семиотическое в себе. Этим, со своей стороны объясняется его агрессия, безусловность в его пафосном манифесте против сексуальности. Семиотическое угрожает его идентичности в виде его собственной

сексуальности и музыки Бетховена. Музыка и женщина со своей эротической энергией способны вызывать у Позднышева явление отвращения, потери собственных границ. Это является частично результатом безусловных отношений главного персонажа к дуализмам в его жизни. Позднышев пытается спастись от отвращения с помощью крайнего насилия.

В своих поздних произведениях Толстой всегда возвращался к мыслям о свободной воле, которая может действовать независимо от социальных конвенций. Он рассуждает часто в своих работах о том, насколько окружающая среда влияет на человека и насколько человек способен освободиться от этого социального давления. С другой стороны, в *«Крейцеровой сонате»* главный герой явно боится свободной семиотической силы, которая проецируется через женщину и музыку. Семиотическое представляет ту модальность, которая может разрушить конвенциональные правила символической реальности.

Мы обнаружили, что в повести постоянно присутствуют типичные для русских художественных текстов XIX-ого века явления страха и желания. Позднышев является полем сражения этих двух амбивалентных эмоций не только в своем прошлом, но и теперь, рассказывая свою историю. С одной стороны, он хочет высказаться, ему необходимо раскрыть свою душу попутчику. С другой стороны, Позднышев боится сидеть в вагоне поезда, который является для него метафорой семиотической хоры и влияет на него нестерпимо сильно. Содействие желания и страха оказалось совершенно неожиданным результатом нашего анализа. Страх и желание относятся также к тем эмоциям, которые Позднышев чувствует к женщине и музыке. С одной стороны, Позднышев хочет остаться во власти своих желаний и инстинктов, но с другой стороны, он боится своей собственной сексуальности, и не одобряет ее. В этом отношении, Позднышев вызывает у читателя повести сочувствие. Утопические идеи о чистых половых отношениях между всеми мужчинами и женщинами или о музыке только в казенном виде, к сожалению, никогда не исполнятся, так как семиотическая сторона - неотделимая часть человека и всего того, что он творит, особенно в искусстве.

Таким образом, углубленный анализ текста повести *«Крейцера соната»* привел нас к достаточно неожиданным результатам. Можем констатировать, что Толстой хотел своим произведением сказать отнюдь не то, что оказалось результатом анализа *«Крейцеровой сонаты»*, проведенного нами с помощью теории Кристевой. Он хотел критиковать общество за неправильное понимание значения брака и семьи. Он ратовал

за сексуальный аскетизм, который может стать средством противостояния греховному вожделению. Однако, его сообщение "затуманилось", так как способ его представления находится в совершенной оппозиции к его содержанию.

Неожиданным результатом нашего анализа оказалось присутствие семиотической энергии, ритма, в таком большом количестве, а также значение пространства повести, вагона поезда. То, что теория Кристевой покрывает также музыкальный анализ аффектов бетховенской сонаты, являлась существенной находкой. Благодаря этой находке, мы смогли более естественно соединить эти два произведения. Семиотический поток в обоих текстах, в музыке и в повести, действует сильно на адресата. Женские, амбивалентные силы пробиваются через логический фенотекст, разрушая его рациональность. Это очень интересно, так как оба автора, Бетховен и Толстой, по традиционным взглядам на историю, принадлежат к числу наиболее мужественных в своих канонах. А в данных случаях мы сталкивались с примерами их работ, которые являются по своей углубленной структуре очень семиотическими, то есть, по взглядам Кристевой, женственными произведениями.

Итак, крылатое выражение Мартина Лютера: «Кто не любит вина, женщин и песен, тот дураком умрет!» в данной работе действует антиподом мыслям главного героя: ведь Позднышев относится к женщинам враждебно и не любит эффективную музыку - про вино не знаем - и ему жизнь кажется мучительным переживанием. По крайней мере, история Позднышева служит хорошим примером того, как слишком черно-белое мировоззрение может поубить человеческую душу и разум. В основе мышления нашего героя лежит множество разных причин: страх перед женственностью и высокомерное к ней отношение, отрицание и неодобрение *Другого*, которое находится вне его языка. Позднышев не хочет слышать настоящего, собственного голоса *Другого* во вне, но, прежде всего, внутри собственной души. Он не может отстраниться от привычного мышления, где женственность принадлежит к пассивности. Позднышев хочет только отвергать близость другого, уничтожить его. Поэтому его слова о равноправии полов и прекращении унижения женщин оказываются лицемерием; на самом деле он сам не готов воспринимать и понять *Другое* в женственности. Для этого человек должен всегда посметь сделать шаг в сторону от привычной тропинки, и попытаться осмысливать переживания с разных сторон, особенно с той стороны, которая кажется самой далекой. Тогда он не сможет оказаться в мире безусловных принципов, которые, в конце концов, раздавят его.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

### Первичные источники:

Толстой, Л.Н. 2004. *Крейцера соната*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика.

Beethoven, L.v. 1978. Sonate für Violine und Klavier A-Dur op. 47 No. 9 ("Kreutzer-Sonate"). Urtext. München: G. Henle Verlag.

### Справочная литература:

Лакшин, В.Я. 1972. Толстой Лев Николаевич. *Краткая литературная энциклопедия*. Главный ред. А.А. Сурков. Москва: Советская энциклопедия. с. 547-566.

Громова-Опульская, Л.Д. 1998. Крейцера соната. *Энциклопедия литературных произведений*. Главный ред. С.В. Стахорский. Москва: Вагриус. с. 251-252.

Grove, G. & McVeigh, S. 2001. Bridgetower, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 4*. Ed. by S. Sadie. Tanton: Macmillan Publishers Limited. p. 350–351.

### Критическая литературоведческая литература

Аронсон, О. 2006. Заметки о «Крейцеровой сонате» Льва Толстого. *Гендерные Исследования*. No. 14/2006. Главный ред. И. Жеребкина. Харьков: Харьковский центр гендерных исследований. Ф-Пресс.

Зимовец, С. 2006. Евангелие от Толстого. *Гендерные Исследования*. No. 14/2006. Главный ред. И. Жеребкина. Харьков: Харьковский центр гендерных исследований. Ф-Пресс.

Жеребкина, И. 1996. Концепция феминного и феминизма. *Теория и история феминизма. Курс лекций*. Главный ред. И. Жеребкина. Харьков: Харьковский центр гендерных исследований. Ф-Пресс.

Никё, М. 2005. Страх и желание в русском романе. *Семиотика страха*. Ред. Н. Букс & Ф. Конт. Сорбонна: Русский Институт Париж - Москва.

Ранкур-Лаферьер, Д. 2004. *Русская литература и психоанализ*. Москва: Ладомир.

Труайя, А. 2005. *Толстой*. Москва: Эксмо.

Шоре, Э. 1999. «По поводу Крейцеровой сонаты...» Гендерный дискурс и конструкты женственности у Л.Н. Толстого и С.А. Толстой. *Пол, гендер, культура*. Ред. Э. Шоре & К. Хайдер. Москва: Немецкие и русские исследования.

- Envall, M. 1990. *Onni, tieto, tuska – Tutkielmia kirjallisuudesta*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki: Otava.
- Holm, B. 1986. *Det konstnärliga språket. Litteratur och Psykoanalys*. Red. L. Nylander. Stockholm: Norstedts.
- Kristeva, J. 1984. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- Langer, S. 1953. *Feeling and form: a theory of art*. New York: Scribner's.
- McAfee, N. 2004. *Julia Kristeva*. London: Routledge.
- Møller, P.U. 1988. *Postlude to the Kreutzer sonata: Tolstoj and the debate on sexual morality in Russian literature in the 1890*. Leiden: Brill.
- Rischin, R. 1992. Allegro tumultuosissimamente – Beethoven in Tolstoy's fiction. *In the shade of the giant – Essays on Tolstoy*. Ed. by H. McLean. Los Angeles: University of California Press.
- Scher, S.P. 1992. *Music and text: critical inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stewen, R. 1991. Julia Kristeva & teksti. *Intertekstuaalisuus – suuntia ja sovelluksia*. Toim. A. Viikari. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Theweleit, K. 1987. *Male Fantasies - Volume 1: Women, Floods, Bodies, History*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tolstaja, S. 1992. *Päiväkirjat 1862-1919*. Moskova: Raduga - WSOY.

### **Критическая музыковедческая литература**

- Нейгауз, Г.Г. 1961. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Agawu, V. K. 1991. *Playing with Signs – A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Ahonen, H. 2000. *Musiikki – sanaton kieli. Musiikkiterapian perusteet*. Helsinki: Finn Lectura.
- Lehtonen, K. 1996. *Musiikki, kieli ja kommunikaatio*. Jyväskylän yliopisto, Musiikkitieteen laitos. Jyväskylä: Kopi-Jyvä Oy.
- Ratner, G.L. 1980. *Classic Music - Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- Reti, R. 1967. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. London: Faber and Faber.



Rostal, M. 1981. *Ludvig van Beethoven: Die Sonaten fur Klavier und Violine*. München: R.Piper & So. Verlag.

Sarjala, J. 2001. *Music, Morals and the Body*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Shepherd, J. 1993. Difference and Power in Music. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Ed. by R.A. Solie. Berkeley: University of California Press.

Törnblom, F.H. 1958. *Beethoven*. Helsinki: Laatumainio Oy.

### **Источники из интернета**

Мардов, И. Б. 1994. Мнимодушевность. *Вопросы философии*. 1994/№ 4. с. 169-176. <<http://www.philosophy.ru/library/vopros/39.html>>. [Просмотрен 20.02.2007]

Парамонов, Б. 1998. *Толстой и Ницше*. <[http://users.kaluga.ru/kosmorama/param\\_tols.html](http://users.kaluga.ru/kosmorama/param_tols.html)>. [Просмотрен 20.02.2007]

Сато Ю., Сорокина, В. 1998. Маленький мужик с взъерошенной бородой (Об одном символическом образе в Анне Карениной). *Philologica*. т. 5. № 11/13 1998. <<http://www.rvb.ru/philologica/05/05sato.htm>>. [Просмотрен 20.02.2007]

Толстой, Л. 1898. *Что такое искусство?* <[http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_lew\\_nikolaewich/text\\_1300.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1300.shtml)>. [Просмотрен 20.02.2007]

Emanuelsson, L. 2005. Tulkintoja Kreutzer-sonaatista ...eli mitä kamarimusiikki voi saada aikaan. *Finaali*. 1/2005, s. 28-37. <[http://dept.siba.fi/documents/docmus/finaali1\\_05.pdf](http://dept.siba.fi/documents/docmus/finaali1_05.pdf)>. [Просмотрен 20.02.2007]

### **Ненапечатанные материалы**

Jäppinen, O. 2006. ”Kreutzer-sonaatti” □ *Kreutzer-sonaatti*. Opinnäytetyö. Pirkanmaan ammattikorkeakoulu/Musiikki. Tampere.