

МОТИВ МУЗЫКИ В *КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЕ*  
Л.Н. ТОЛСТОГО

*Денди Терен*

Рассказ Толстого в ранних рукописях называется *Как муж убил жену*, в нём вообще нет темы музыки: в качестве любовника фигурирует ещё не музыкант, а художник. На основе этих данных В. А. Жданов подчёркивает, что „замысел *Крейцеровой сонаты* не связан ни с музыкой вообще, ни с бетховенской сонатой в частности“ (Жданов 1968:155). По нашим представлениям музыка является одним из важнейших текстообразующих и смыслопорождающих мотивов повести. В данной работе предпринимается попытка разработки этого мотива. Кроме анализа текста, мы ссылаемся также и на биографические и автобиографические данные и приводим некоторые примеры из ранних вариантов произведения для того, чтобы выяснить, как менялся сюжет и текст повести после того, что Толстой ввёл тему музыки.<sup>1</sup>

Основные изменения по сравнению с первыми вариантами произведения после введения в текст темы музыки мы видим в следующем:

– добавляются многие примечания рассказчика о разных жестах Позднышева, которые – как увидим в дальнейшем – будут сигналами выработки нового языка героя, нового отношения к жизни и к себе;

– вычёркиваются из текста детали теоретических размышлений героя о ревности вообще и о своей ревности в частности;

– измена жены уже не является фактом, в связи с этим главным предметом ревности Позднышева будет музыкальная (непосредственная, бессловесная, более аутентичная) коммуникация Трухачевского и жены.

---

1 Хотя в критической литературе о Толстом многие уделяли специальное внимание изучению истории создания повести (напр., В. А. Жданов, Н. К. Гудзий, К. М. Ломунов, Л. Д. Опульская), ещё не изучены сюжетные и текстовые последствия введения в текст темы музыки.

В ранних вариантах повести Позднышев рассказывает свою историю анонимно, от третьего лица, и только в конце признаёт, что он Позднышев. В окончательном варианте доминирует рассказ главного героя от первого лица и чётко выделяются два временных пласта: время событий и время рассказывания. Позднышев не раз упоминает о резком изменении, которое совершилось у него в душе после событий до момента рассказывания:

(...) с тех пор, как случился со мной этот эпизод, у меня открылись глаза, и я увидел всё совсем в другом свете. Всё навыворот, всё навыворот. (107-108);<sup>2</sup>

Ведь я сам этого до последнего времени ничего не видал. А теперь увидел. (114);

Много я передумал, на многое я смотрю по-иному (...) (138).<sup>3</sup>

В ходе рассказывания совершается, с одной стороны, процесс осмысления пережитых событий, с другой стороны – переоценка теоретически оформленного размышления о причине убийства. То есть Позднышев является субъектом и действия, и «текста»: но текста неоднородного. В процессе рассказывания Позднышев оказывается в ситуации диалога с самим собой, в котором «псевдо-собеседником» является своё собственное высказывание. Здесь ярко выражается его борьба с языком самовыражения. В то время как в начале изложения повествователем не раз указывается на странность, необыкновенность главного героя, в ходе развёртывания рассказа наблюдается всё нарастающая симпатия к Позднышеву, а в конце даже близкое, понимающее отношение повествователя к герою:

Он подал мне руку и чуть улыбнулся, но так жалобно, что мне захотелось плакать. (173).

2 Цитаты из повести Толстого даются по изданию: Толстой 1984. (Курсив здесь и в дальнейших цитатах из *Крейцеровой сонаты* мой – Д. Т.)

3 Перемена взглядов Позднышева в промежутке времени от событий до рассказывания подробно и чётко анализируется в работе: Реформатский 1987.

*Тематическая реализация прозрения Позднышева*

Позднышев, чувствуя недостаточность вербальной коммуникации уже в самом начале повести обращается к пассажирам:

Да-с, но что *разуметь* под любовью истинной (...) (103);  
Надо определить, что вы *разумете* (...) (103).

Уже в первых главах произведения Позднышев сомневается относительно адекватности общезыкового употребления и значения слов:

Я стал тем, что *называют* блудником. (110);  
(...) за мою так *называемую* невинность (...) (110);  
Я был то, что *называется* влюблён. (118);  
*Я называл* ссорой то, что произошло между нами, но это было не ссора (...) (124).

В дальнейшем герой даёт своё, непривычное уточнение слов, резко отличающееся от общепринятого:

(...) это враждебное отношение в первое время очень скоро опять закрылось от нас вновь поднявшеюся перегонной чувственностью, *то есть* влюблением. (124);  
(...) опять эта взаимная ненависть скрылась под влюблённостью, *то есть* чувственностью. (124).

Позднышев, приближаясь к моменту описания музыкального концерта, всё чаще и чаще прерывает себя словами: „Но не в этом дело. Дело в том, что (...)“ (130, 132). Здесь выражается всё нарастающее сомнение героя в правоте своих размышлений о причинах убийства жены. В конце 17-ой главы перемена взглядов героя появляется и в пространственной сфере, где после своего выхода из вагона Позднышев „вернулся из другой двери“ (138). В начале следующей главы героем опять подчёркивается: „Много я передумал, на многое я смотрю по-иному“ (138). В начале 19-ой главы, где в первый раз упоминается о музыке и о Трухачевском, рассказчик акцентирует пространственное движение героя: „Он вдруг приподнялся и *пересел к самому окну*.“ (140). В данной ситуации окно высту-

паёт в качестве конечной цели этого передвижения, однако не как источник света, а как зеркальная плоскость, в которой герой видит самого себя. При сопоставлении этого действия с его словами из 11-ой главы: „Мне неприятен этот свет, можно закрыть?“ (120), в тексте рассказчика подчёркивается, с одной стороны, желание Позднышева понять убийство (и самого себя) – т. е. путь от обособленности к свету, а с другой – даётся возможность метафорического понимания высказывания: „не рассветало ещё“ (140), где свет впоследствии будет знаком прозрения героя.

Проследив повторяющийся элемент „ничего бы этого не бывало“, мы получаем вероятный путь переосмысления причин всего происшедшего. Первоначальной причиной герой считает свою любовь к жене:

Не будь, с одной стороны, катаний на лодках, не будь портних с талиями и т. п. (...) я бы не влюбился, и ничего бы этого не было. (115).

В дальнейшем ни рождение детей, ни появление Трухачевского, ни ревность не изменили бы ход действия, который Позднышев считает закономерным для блудника, как он называет себя:

Если бы не это [дети – Д. Т.], всё случилось бы раньше. [то есть не иначе – Д. Т.] (132);

Если бы явился не он, то другой бы явился. Если бы не предлог ревности, то другой. (143).

В связи с музыкой, как причиной всего случившегося, Позднышев говорит следующее: „Вот он-то с своей музыкой был причиной всего.“ (142) Очевидно, что Позднышев, сомневаясь в верности своего истолкования, всё ярче видит свою ответственность за трагедию:

Помню я эту минуту именно потому, что в эту минуту я мог не позвать его, и тогда ничего бы не было. (147);

Но, несмотря на то или, может быть, вследствие этого, какая-то сила против моей воли заставляла меня быть особенно не только учтивым, но ласковым с ним. (148);

На её лице было то же выражение ужаса, но с ним вместе было и другое. Если бы оно было одно, *может быть, не случилось бы того, что случилось*; но в выражении её лица было, *по крайней мере показалось мне в первое мгновенье*, было ещё (...) (166-167).

Не случайно, что Толстой в последних вариантах текста вычеркнул многое из того, где речь шла о разных видах ревности и о мучениях ревницев в теоретическом плане. Прозрение главного героя проявляется в изменении синтаксического оформления его предложений: это путь от синтаксически корректно оформленных предложений – через восклицательные, вопросительные, незаконченные предложения – до молчания в конце произведения.

Молчание, как и другие компоненты текста (напр. звук, курение, тон и т. п.), закодированы в двух планах. С одной стороны, с точки зрения коммуникации Позднышева с другими персонажами повести (с женой, с Трухачевским, с повествователем), с другой стороны, с точки зрения «автокоммуникации» героя, им самим не осознанной.<sup>4</sup> Молчание в ходе событий выступает как сигнал нулевой коммуникации, выражающий в первую очередь враждебные, «взаимно-непонимающие» отношения людей:

Все *молчали*. Было неловко. (105);

Никто не нашёлся, что сказать, и все *молчали*. (106);

Вдвоём мы были почти обречены на *молчание* (...) (137);

Целый день этот я не говорил с ней, не мог. (151);

Я не сказал ничего и *молча* просидел за столом и *молча* ушёл в кабинет. (151).

В развёртывании рассказа тогда, когда Позднышев становится уже не субъектом действия, а носителем текста, молчание будет сигналом разных ступеней зарождения языка самоописания и самосознания. Герой останавливается и умолкает, прерывая готовые, уже умом познанные им клише о причинах убийства, когда начинает переосмысливать не только проис-

---

4 О двух типах коммуникации в художественной литературе см. Лотман 1973.

шедшие события, но и аутентичность, верность своего истолкования:

Он долго *молчал* после этого, выпил ещё чаю (...) (122);  
 (...) устремив глаза в окно, *молча* просидел так минуты три.  
 (140).

Повторяющийся элемент «молчание» связывает разные сюжетные линии: враждебную связь Позднышева с женой, поездку на поезде и – в менее явном виде – музыкальный концерт, во время которого все молчат, слышны только звуки музыкальных инструментов.

В повести мы находим много компонентов, так или иначе связывающих разные сюжетные линии, напр.: слово «соната», происходящее от латинского *sono, sonare, sonui, sonitus*, которое входит в качестве жанрового обозначения в заглавие бетховенского музыкального произведения и становится элементом заглавия рассказа Толстого.<sup>5</sup> Латинское *sono* обозначает среди прочего: «звучать, звенеть, раздаваться, издавать звук» (*Латинско-р.* 1952:634). Оформление этих значений тематизируется в тексте следующим образом: надвластная позиция звукового эффекта выявляется во-первых тогда, когда Позднышев слушает музыку, сонату, во-вторых, когда он, теряя контроль над собой, издаёт «странный звук» („он изредка издавал странные звуки“) (97), в-третьих, когда звонок в поезде становится таким звуковым эффектом, которому все должны «подчиняться»:

---

5 Сама музыкальная тема в литературных произведениях второй половины XIX-ого века не является исключением, достаточно вспомнить рассказы Тургенева (*Певцы*), Чехова (*Певчие*, *Скрипка Ротшильда*) и др. Об этом см. подробнее сборник *Миньона* 1991 и послесловие М. П. Рахмановой. Но *Крейцеровая соната* Толстого отличается от выше-названных произведений именно в том, что в ней тема музыки является не только сюжетобразующим элементом, но и важнейшим текстообразующим и смыслопорождающим мотивом. В литературе о *Крейцеровой сонате* особого внимания достойна работа: Семанова 1980, где автор указывает на общие композиционные элементы повести и бетховенской сонаты.

Не успеете, – сказал мне общительный адвокат, – сейчас второй звонок. И точно, я не успел дойти до конца вагонов, как раздался звонок. (99).

*Железная дорога и музыка как семантический комплекс*

Тематические компоненты текста могут считаться не только сюжетными, но и досюжетными, по сравнению с актом создания «текста», в ходе чего реализуется осмысление происшедших событий в качестве прозрения героя, в качестве вырабатывания «особенного языка» Позднышева. Музыка является важнейшим мотивом произведения не только с точки зрения темы и сюжетосложения, но и с точки зрения нарратологии. Ведь рассказ Позднышева можно считать персональным повествованием,<sup>6</sup> где элементы мотива музыки появляются и в плане выражения. В тех местах, где прерывается ход воспоминаний Позднышева, Толстой вводит в текст второстепенные коды (жесты, звук, мимика Позднышева), которые создают анарративную систему, свидетельствующую о прозрении главного героя, доступном не герою, а только читателю. В дальнейшем изучается проблема, как влияет «музыка» на способы текстообразования у Толстого.

Повторяющийся компонент текста «раздражение» связывает разные тематические линии, такие как поездка, музыкальный концерт и ссоры с женой. Раздражение как физическое состояние, возникающее в повести от холода или же от страха, появляется в тексте в связи с ссорами с женой, с поездкой на поезде и с моментами, предшествующими убийству:

Я попробовал было смягчить её, но наткнулся на такую непреодолимую стену холодной, ядовитой враждебности, что не успел я оглянуться, как *раздражение* захватило и меня (...) (123);  
Я *раздражался*, стал упрекать её в не деликатности (...) (124);  
(...) но вагон со всеми лавками и стеклами всё точно так *подрагивал*, вот как наш (...) (161).

---

6 О специфике персонального повествования, о структуре нарративных и анарративных компонентов текста см. Ковач 1994.

Когда перед убийством Позднышев возвращался домой, ему

стало холодно, и (...) стал *дрожать* челюстями, так, что стучал зубами. (163);  
 (...) [он] не мог остановить трясущихся челюстей. (164).

Раздражение Позднышева, возникшее в поездке на железной дороге (и до убийства, и во время рассказывания) объясняется физическими причинами. Слово «дорога», во внутренней форме которого закодировано значение «дёргать», возбуждает соображения, раздражающие героя. Раздражение, охватывающее Позднышева и его жену во время ссор, сопровождается и физическими приметами:

Сердце вдруг сжалось (...) (149);  
 (...) и зверь этой ревности навеки сидел бы у меня в сердце и раздирал бы его. (165),

и вызывает физическую реакцию в Позднышеве:

Я *дёргаю* изо всех сил дверь. (145);  
 (...) швырнул его [*пресс-папье* – Д. Т.] оземь мимо неё. (153).

На концерте, когда Позднышев слушает игру жены и Трухачевского, под влиянием музыки на какие-то минуты изменяются их отношения:

Я в первый раз с истинным удовольствием пожал ему руку и благодарил его за удовольствие. (157).

Но когда музыка уже не слышна, в нём тут же возникает раздражение, которое он впоследствии объясняет специальным, не понятным для него влиянием музыки на людей: музыка

(...) действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а *раздражающим* душу образом. (155).

На этот раз раздражение вызывается чувством ревности. Позднышев ревнует именно из-за того, что Трухачевский и



жена, совместно играя, могут «соединяться воедино», между ними может реализоваться не словесная, а более глубокая и действенная коммуникация, посредством которой они могут передавать не мысли, а именно чувства.

#### *Метафоризация устойчивых фразеологизмов*

Семантический комплекс «железной дороги» и «музыки» создаётся Толстым не только с помощью параллельных тематических и сюжетных элементов, но и с помощью тематизации и метафоризации устойчивых фразеологизмов, основанных на полисемантической природе слов. В связи с поездом повествователь употребляет слово «стык» („Поезд, двигаясь всё быстрее и быстрее, погромыхивал на стычках.“) (99), который обозначает, с одной стороны, рубеж, где стыкаются два конца или края, но, с другой стороны, имеет значение «ссоры, брань» (Даль 1981-1982:IV:350). Слово «погромыхивал» образуется от слова «гром», который тоже может быть связан с музыкой (гремит музыка). Метафорическое отношение грома и звука движущегося вагона подчёркивается и тем, что в повести как бы тематизируется фразеологизм: гром не грянет, мужик не перекрестится, когда в первой главе Толстой пишет:

(...) поезд тронулся, и старик, сняв картуз, начал креститься и читать шёпотом молитву. (99).

Другой, наиболее явно появляющийся комплекс мотивов, который связывает эти сюжетные линии в одну мотивную парадигму – это *дрожать* (*раздражение, колебать*) – *дёргать*.

Причинно-следственная параллель между парадигмами «дрожать» и «дёргать» возникает в тексте впервые в 11-ой главе, где Позднышев говорит: „Мне неприятен этот свет, можно закрыть?“ (120), тут подразумевается *дрожущий свет*, а жест Позднышева, описываемый повествователем определяется так: „задёрнул шерстяной занавеской фонарь“ (120). Но в случае раздражения (которое образовано от слова «дрожать»), вызванного слушанием музыки, которая „только *раздражает* и не кончает“ (155), и при которой никакой физической реакции не может быть, – это раздражение имеет при-

чину, отмеченную словом «дёргать»: „он осторожно пальцами *дёрнул* по струнам.“ (155).

Само слово «дрожать» обозначает – между прочим – «быть порывистым, быть в быстром колебательном движении» (Даль 1981-1982:1:494). Примечательно, что этими выражениями обозначается один из главных физиологических признаков Позднышева:

(...) господин с *порывистыми* движениями (...) с необыкновенно блестящими глазами, *быстро перебежавшими* с предмета на предмет. (97).

Разные жесты Позднышева, отмеченные повествователем, тоже являются как бы физическими сигналами либо душевного раздражения, возникшего в процессе рассказывания, либо физического раздражения от дребезжания поезда: „облокотившись на свои колени“ (108); „широко раскрыв ноги и низко опершись на них локтями“ (121) – подразумевается фразеологизм: *дрожат колени*.

Мобилизуются в повести и другие значения слова дрожать – бояться, трепетать, заботиться, оберегать. Этими значениями связаны теоретически оформленные высказывания Позднышева, касающиеся заботы о детях („от страха того, что дети их могут болеть и умирать, они не хотят иметь детей.“) (133) и второй ссоры с женой, возникшей из-за денег (Вторая ссора: „Что-то такое из-за денег, которых я никогда не жалел (...) для жены.“) (124). В этих случаях тематизируются фразеологизмы *дрожать за ребёнка* и *дрожать над каждой копеечкой*. Название музыкального инструмента, на котором играет жена, фортепиано, тоже напоминает о контаминации дрожания – колебания, ведь оно дословно обозначает «сильно-слабо»: „Она опять с увлечением взялась за фортепиано (...)“ (141).

Синоним слова дрожание – *колебание* несёт в себе такую смысловую нагрузку, которая и в прямом, и в переносном значении указывает на причину всего происходящего. В связи с этим достаточно вспомнить о роли катания на лодке в зарождении любви Позднышева к будущей жене („Ну, а тут так подошло: и моё состояние, и платье хорошо, и катанье на лодках удалось.“) (115), и о роли колебания, ради прекращения чего и совершается убийство:

(...) не будешь больше *колебаться, сомневаться* (...) (161);  
Я знал только, что теперь всё кончено, что *сомнений* в её невинности *не может быть* и что я сейчас накажу её и кончу мои отношения с нею. Прежде ещё были у меня колебания (...) (164-165).<sup>7</sup>

«Музыкальный» Трухачевский и «поездный» Позднышев

Музыка не только сюжетно, но и семантически связана в первую очередь с Трухачевским и женой, в то время, как основные атрибуты Позднышева связаны с поездом. Как в имени Трухачевского фонетически закодирован, с одной стороны, основной орган слушания музыки, *ухо*, с другой стороны – основной элемент его музыкального инструмента, скрипки: *струны*, дёрганием которых он может издавать звуки, так в имени Позднышева можно найти фонемы, с одной стороны, *поезда*, с другой стороны, *позднего*. Совместная игра Трухачевского и жены служит генератором и средством непосредственной коммуникации:

*Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался.* (147);  
Жену же я никогда не видал такую, какую она была в этот вечер (...) (156),

в случае Позднышева именно «поздние» воспоминания, вызванные между прочим и поездкой на поезде, являются генераторами переосмысления и создания текста. Путь прозрения Позднышева, метафорическим проявлением которого является поездка на железной дороге, в этом смысле будет потерей атрибутов «поезда» и нахождением своей «музыки». В плане выражения речь Позднышева-рассказчика наделяется атрибутами музыки, тогда как музыкальные эпизоды, воспроизводимые им, лишаются этих атрибутов.

Позднышев не раз использует такие выражения, которые он употребляет о себе в метафорическом значении, но которые в

7 Интересно отметить в связи с этим, что в ранних вариантах *Крейцеровой сонаты* ни у Позднышева, ни у читателя не могло быть сомнений насчет измены жены, а позже, по ходу дальнейшей работы Толстого над текстом, всё более усиливается колебание главного героя.

прямом значении могут быть связаны с железной дорогой: „я разводил сам в себе *пары* своего бешенства“ (168). Объясняя, как он влюбился, Позднышев употребляет выражение «спасительный клапан»:

Если идёт туда, *спасительный клапан* открыт, всё благополучно; но прикройте *клапан*, как я прикрывал его временно, и тотчас же получается возбуждение (...) (114-115).

Клапан был одним из важнейших технологических средств паровозного поезда. Однако слово «клапан» многозначно. У музыкальных духовых инструментов клапан обозначает затулку над дырочкой для перебора пальцами, а в связи с сердцем (органом «музыкальной коммуникации» в повести) он обозначает затулку, образованную мешочком и не пускающую кровь обратно. Позже, описывая своё душевное состояние при ссоре с женой, Позднышев употребляет музыкальный термин:

И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привёл себя, которое всё шло *crescendo* (...) (168).

Как поезд не может двигаться без рельсов, так и ноты являются необходимыми для игры жены и Трухачевского. В связи с музыкальной игрой не раз упоминаются ноты:

(...) не было тех *нот*, которые им были нужны. (147);  
Она стояла в углу рояля над раскрытыми *нотами*. (150);  
(...) и начались обычные *la* на фортепиано, пиччикато скрипки, установка *нот*. (154);  
Трухачевский заходил, принёс обещанные ноты. (157).

Палиндромный вариант слова «нот» – «тон», который как музыкальный термин происходит от немецкого слова *ton*, обозначающего изначально «звук», является одним из определяющих атрибутов Трухачевского:

Он играл превосходно, и у него было в высшей степени то, что называется *тоном*. Кроме того, *тонкий*, благородный вкус (...) (148);  
И между ними связь музыки, самой *утончённой* похоти чувств. (158).

Наряду с этим можно наблюдать, что события, связанные сюжетно с музыкой, в размышлениях Позднышева теряют свой музыкальный характер и становятся метафорами других действий. О подготовке к концерту Позднышев говорит, что он „устраивал ему пюпитр, переворачивал страницы“ (148). Это может свидетельствовать об ответственности Позднышева в формировании хода событий, осознанную им самим, о том, что он мог бы при первой встрече оттолкнуть, удалить Трухачевского, но какая-то странная, роковая сила влекла его к тому, чтобы приблизить его к себе. Возвращаясь домой в день накануне концерта, Позднышев слышит звуки фортепиано, которые он сопровождает следующими словами:

Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуй, может быть. (149).

Когда Позднышев перед убийством неожиданно входит в зал, где – по словам Трухачевского – они *музыцировали* с женой, Трухачевский, чтобы спрятаться от мужа, „*шмыгнул под фортепиано*“ (167). Это служит как бы доказательством для Позднышева, что под видом музыки они изменили ему.

Семантическому сближению «музыкального» Трухачевского и «поездного» Позднышева служит и то, что слова, словосочетания, фразеологизмы, которые Толстой употребляет в связи с одним героем, будут тематизироваться в связи с другим. Например, Позднышев едет железной дорогой, которая не только физически дёргает, а концерт начинается тем, что Трухачевский дёргает по струнам. Звучание струн – как это общеизвестно – определяется частотой, амплитудой и формой колебаний. О роли колебаний в убийстве жены речь уже шла. Надо ещё вспомнить факт, что в прошлом струны изготавливались из высушенных кишек животных или из лошадиного ворса. Позднышев же часто сравнивает себя со всякими животными. В ходе рассказывания главный герой пробует логически корректно проследить ход мыслей, здесь как бы подразумевается фразеологизм: *держат в струне*. А в случае ссоры с женой, где она напоминает именно о той ситуации, которая является очень болезненной для Позднышева, как бы тематизируется фразеологизм: *слабая струна* (*Фразеологический словарь* 1978:462).

*Сердце Позднышева и ребро жены*

На теснейшую связь музыки и физического, эмоционального состояния главного героя указывает подтекстуальная параллель, проводимая между ритмическим тактом музыки и пульсирующим сердцем.<sup>8</sup> Слово «сердце» родственно с лат. *cor, cordis* (Фасмер 1986-1987:III:605-606), от которого образовалось латинское слово *accordium*, обозначающее «соглашение». Позже слово «аккорд» стал музыкальным термином и обозначением особого рода инструмента, предшествующего фортепиано. Толстой, упоминая об аккорде при совместной игре жены и Трухачевского („Он взял первый *аккорд*.“) (154),<sup>9</sup> также подчёркивает их «соглашение». Однако интересно отметить, что Позднышев ни разу не употребляет слово «сердце» в связи с женой или с Трухачевским, только говоря о себе:

(...) и вдруг чувствую, что-то тяжёлое, как камень, наваливается мне на *сердце* (...) (149);

*Сердце* вдруг сжалось, остановилось и потом заколотило, как молотком. (149).

Даже толкуя библейскую цитату, служащую эпиграфом к произведению („А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в *сердце* своём.“ Матфея. V. 28), Позднышев пропускает слово «сердце»:

8 „Такт музыки исторически происходит от сопровождающих народную музыку плясового характера равномерных ударов, промежутки между которыми близки междуударным интервалам нормального пульса“ (*Музыкальная энциклопедия* 1981:V:228).

9 Насколько начало концерта является важным сюжетным элементом, свидетельствует факт, что Толстой не раз менял лицо, которое начало играть музыку. В первой литографированной редакции *Крейцеровой сонаты* мы читаем: „Они в одно время ударили аккорд – она на рояли, он на скрипке.“ (Толстой 1928-1958:ХС:333) Позже, в 13-ом варианте: „Она взяла первый аккорд (...) и ответил роялю.“ (*там же*, 61), в 14-ом варианте: „Он взял первый аккорд (...) он осторожно пальцами дёрнул по струнам, и рояль ответил ему.“ (154-155).

Слова Евангелия о том, что смотрящий на женщину с вожделением уже прелюбодействовал с нею, относятся не к одним чужим жёнам, а именно – и главное – к своей жене. (122).

Описывая моменты, предшествующие убийству, Позднышев опять в связи с самим собой употребляет слово «сердце»:

Я хотел встать, не мог. *Сердце* так билось, что я не мог устоять на ногах. Да, я умру от удара. (165).

Наверно, именно этим физическим влиянием *раздражений на сердце* можно объяснить, почему Позднышев *ударяет* жену, и почему убивает её именно кинжалом. Не надо забывать при этом, что в черновых вариантах Толстой не раз меняет название оружия, которым совершается убийство, обращаясь либо к кинжалу, либо к револьверу. В конечном варианте мы читаем:

(...) *изо всех сил ударил* её кинжалом в левый бок, ниже *рёбер*. (168);

Я знал, что я *ударяю* ниже *рёбер* и что кинжал войдёт. (169).

Указание на точное место удара вводит в повествование смыслообразующий компонент «ребра». Этим автор даёт возможность ещё раз переосмыслить слова старика, произнесённые им в первой главе, которые являются парафразой библейской цитаты:

Как была она, Ева, женщина, из ребра мужнина сотворена, так и остаётся до скончания века. (101).

Употребление словоформы «ребро» семантически подчёркивает акт рождения. А так как рождение в переносном смысле обозначает и зарождение новых идей, именно в этот момент начинается как бы «новая жизнь» Позднышева – после осознания своего поступка –, в которой он уже всё „видит на выворот“ (108), на всё смотрит иначе:

Начал понимать я на третий день. (172);

(...) в первый раз увидел в ней человека. (172).

Само описание убийства жены напоминает то место в Псалтыре (81.7), где речь идёт о благодати Божьей к Израилю:

Я снял с рамен его тяжести.  
и руки освободились от *корзин*.

А где *корзина*? Я вспомнил, что я забыл совсем о багаже (...) (163);  
(...) он [*Трухачевский – Д. Т.*] шмыгнул под фортепиано, в дверь. Я бросился было за ним, но на левой руке моей повисла тяжесть. Это было она. (167).

Корзина, с одной стороны, является символом женственности. У римского поэта Вергилия, как известно, было свидание с дочерью царя Августа, которая должна была поднять поэта в корзине до окна, но она остановила корзину на середине пути и подвергала его насмешкам людей. После этого приключения для поэта и последователей его традиции корзина стала символом любовного порабощения. Таким образом, потеря корзины является сигналом освобождения героя от взгляда на женщину, как на орудие наслаждения („в первый раз увидел в ней человека.“) (172). Убивая жену, Позднышев как бы убивает в себе и зверя бешенства от ревности. С другой стороны, корзина, как это закодировано и во внутренней форме слова, связано со значением «плести». Таким образом, потерю корзины можно рассматривать как сигнал изменения в ходе судьбы героя.

#### *Возможные мифопоэтические предпосылки истории Позднышева*

В случае Позднышева воспоминания в поезде о прошедших событиях являются генератором переосмысления и переоценки самосознания. Говоря о влиянии музыки – которую он считает изначальной причиной всего случившегося – он опять употребляет слово «воспоминание»: „(...) открылись, как будто *вспомнились* новые, неиспытанные чувства.“ (156).<sup>10</sup> Между

<sup>10</sup> Эти слова Позднышева могут быть поставлены в параллель со словами Толстого из *Детства*, где автор уже в первоначальной редакции стара-



прочим, воспоминание связано с вдохновением, об этом свидетельствует и то, что алоады (От и Эфиальт), первые, кто почитал Муз – от чего образовано слово «музыка» –, ввёл им культ и дал им имена, считали музой и Мнемю, то есть *память*. Вообще, кроме Урании и Клио, все *музы* связаны с *музыкой*. Олимпийские музы классической мифологии, „воспевая все поколения богов“, „связывают прошлое и настоящее“, „им ведомо прошлое, настоящее и будущее“ (*Мифологический словарь* 1990:369). А сирены, рождённые от брака музы Мельпомены и Ахелоя, своим пением привлекают путников. Этим – по нашему мнению – подтверждается существующая в подтексте семантическая связанность триады: путь – воспоминание – музыка.

На другую мифологическую параллель истории Позднышева указывает, что герой перед убийством жены чувствует, что он *умрёт от удара*, и при убийстве *ударяет её в лицо*. Однако в случае музыкального концерта он, интересным образом, не употребляет выражение «ударить по клавишам» или «ударить по струнам», а вместо этого говорит: „Он взял первый аккорд.“ (154). Овидий, описывая игру Орфея, употребляет именно выражение „ударил в звонкие струны“ (Овидий 1977: 247). Интерференция этих текстов указывает на параллельные тематические элементы между историями Позднышева и Орфея. Как Орфей помешал возвращению жены из царства смерти своим взглядом, так и Позднышев именно своим взглядом (женщина – это орудие наслаждения) как бы убивает жену. Эвридика прощается с Орфеем со словами «прости», которые как бы дословно цитирует Позднышев у кровати умирающей жены.<sup>11</sup> При слушании игры Орфея – как пишет Овидий – Си-

---

ется выяснить для себя, почему музыка так сильно действует на слушателей. Он пишет: „Музыка не действует ни на ум, ни на воображение. В это время, как я слушаю музыку, я ни об чём не думаю и ничего не воображаю, но какое-то странное сладостное чувство до такой степени наполняет мою душу, что я *теряю сознание* своего существования, и это чувство – *воспоминание*. (...) Кажется, как будто *вспоминаешь* то, чего никогда не было.“ (С.Л. Толстой 1956:376).

<sup>11</sup> Интересно отметить в связи с этим, что в ранних вариантах повести, где ещё ни у Позднышева, ни у читателя не могло быть сомнений насчёт грехопадения жены, на смертельном одре ещё жена, а не Позднышев произносит ударное слово: „Прости“.

зиф сидит молча („и *сам Сизиф*, ты уселся на камень“) (Овидий 1977:246), Позднышев тоже упоминает об этом герое, когда характеризует коммуникацию с женой до женитьбы:

Какая-то это была *сизифова* работа. Только выдумашь, что сказать, скажешь, опять надо молчать, придумывать. (118).

*Зарождение особого звука Позднышева как «музыкальный» сигнал прозрения*

Как об этом уже шла речь, и «тон», и «соната» связаны со значением «звука». Не случайно названия профессий действующих лиц, появляющихся в первых главах, тоже связаны с применением звука: напр. «приказчик» – от слова сказать», «адвокат» – от слова *voco*, то есть «называть, именовать».

В случае Позднышева уже в первой главе отмечаются повествователем его странные звуки:

Особенность этого господина состояла ещё в том, что он *изредка издавал странные звуки*, похожие на откашливания или на начатый и оборванный *смех*. (97).

Когда во второй главе в третий раз появляется данный мотив, он уже отделяется от смеха („*издавая свой звук (...)* и нервно *засмеялся*“) (104-105). Это уже намекает на то обстоятельство, что странный звук будет обозначать такие раньше неосмысленные чувства и переживания героя, которые он ещё не способен передать словами. Не случайно этот звук появляется именно в тех местах сюжета, которые могут считаться, на наш взгляд, важными ступенями духовного прозрения героя. (Так «звук» упоминается повествователем, напр., когда Позднышев говорит о своей жизни до женитьбы; о необходимости переезда в город из-за невыносимых отношений супругов; или же в связи с появлением Трухачевского, а также со сборами на концерт.)

Звук, издаваемый Позднышевым, кажущийся странным для повествователя, в дальнейшем теряет свою странность и получает эпитет «свой»: „*Издавая свой звук*“ (104); „Он остановился, *издал свой звук*“ (107). В следующий раз, когда упоми-

наются его «странные звуки» в пятой главе, меняется также и голос героя: „Голос его становился всё более и более *невучим* и *выразительным*.“ (111). Это свидетельствует о том, что в тех случаях, когда Позднышев не даёт свободный ход своим мыслям, а останавливается (то есть думает, а не просто «говорит»), происходит смена взгляда героя на ход событий. Наряду с этим меняется и голос, и слово героя, то есть меняется и язык истолкования. Издаётся же звук Позднышевым – как это объясняет повествователь – именно тогда, когда у него появляются новые мысли:

Он остановился, *издал свой звук*, как он делал всегда, когда ему приходила. очевидно, *новая мысль*. (107).

Не случайно «странный звук» не упоминается с 6-ой до 17-ой главы, где Позднышев высказывает свои теоретически оформленные соображения о браке, о воспитании детей, о врачах. Когда в 19-ой главе появляется «звук», меняются и глагол, и атрибут звука. Позднышев больше не «издаёт», а «производит» звук, у него зарождается «особенный», индивидуально-личный, аутентичный звук: „и раза два *произвёл носом особенные звуки*.“ (141). В последний раз повествователь указывает на производность этого звука в связи с описанием музыкального концерта. Звук этот опять отделяется от того элемента, с которым он раньше сравнивался:

Он остановился и несколько раз сряду *произвёл свои звуки*. Хотел начать говорить, но *засопел носом* и опять остановился. (155).

Ход изменения атрибутов «звука» Позднышева можно описать так:

- издавал странные звуки (97);
- издал свой звук (104);
- издавал свои странные звуки (111);
- произвёл носом особенные звуки (141);
- издал свой особенный звук (149);
- произвёл свои звуки (155).

Параллельно с зарождением «нового языка» Позднышева, появляется сопутствующее этому новое душевное состояние,

акт воздержания. Это отделяет поведение героя при совершении убийства жены, где он

(...) *дал ход своему бешенству* (...) (153);  
 (...) *не мог владеть* своим воображением (...) (160);

от поведения во время рассказывания, где он

(...) очевидно *делая усилие*, для того, чтобы быть спокойным. (149);  
 Очевидно, желая сказать что-то дурное про него [*про Трухачевского – Д. Т.*], он *воздержался* и быстро сказал (...) (142).

Воздержание так же является результатом автокоммуникации, с помощью которой Позднышев многое выясняет о прошлых событиях и о себе.

*Семантический комплекс: нос – сон – соната*

Не случайно этот «особенный» звук производится именно «носом», который является, с одной стороны, символом способности производить звуки, с другой стороны, напоминает об ударе Позднышева локтем по лицу жены. Удар по носу является ключевым сюжетным моментом, после которого начинается переоценка Позднышевым всей своей предыдущей жизни. Результатом этого переосмысления является то, что герой в первый раз видит в своей жене человека:

Прежде и больше поразило меня её распухшее и синеющее по отёкам лицо, часть *носа* и под глазом. Это было последствие удара моего локтем, когда она хотела удерживать меня. (...) Я взглянул на детей, на её с подтёками разбитое лицо и в первый раз забыл себя, свои права, свою гордость, в первый раз увидел в ней человека. (171-172).

Позднышев, говоря о браке вообще и о себе в брачной жизни, не раз употребляет глаголы, в форме которых повторяются фонемы слова «нос».

У нас люди женятся, не видя в браке ничего, кроме совокупления, и выходит или обман, или насилие. Когда обман, то это легче переносится. (105).

Передавая мысли жены, Позднышев называет себя «несносным мужем»: „Весь вопрос был в том, чтобы только не помешал несносный муж.“ (148). Говоря о влиянии музыки на людей, герой опять употребляет глагол с фонемами «н о с»:

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним *переношусь* из одного состояния в другое (...) (155).

Фоническое сближение слов «нос» и «сон» подчёркивает роль сна в ходе событий, когда Позднышев после убийства возвращается в свой кабинет и засыпает:

Помню, я видел *во сне*, что мы дружны с ней, поссорились, но миримся и что немножко что-то мешает, но мы дружны. (170).

Во сне развёртывается обратный – палиндромный – действительному ход событий. Как об этом свидетельствуют многочисленные записки, письма Толстого, писатель часто сравнивал фальшивую, спокойную жизнь со снами:

Чтоб жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость (Толстой 1928-1958:LX:231).

Так как событийная последовательность повествования определяется не только темой наррации, но не в меньшей степени и музыкальным «бетховенским кодом», нет ничего удивительного в том, что фонический ряд слова «нос» палиндромно реализуется также и в заглавии произведения, – *Крейцерова соната*. В свою очередь этот сигнал лишний раз свидетельствует о системности мотива музыки, охватывающей как сюжетобразующую, так и текстообразующую роль заглавного мотива повести Толстого.

## ЛИТЕРАТУРА

- Даль, В. И.  
1981-1982 *Толковый словарь живого велико-русского языка*, М. 1981-1982: I-IV.
- Жданов, В. А.  
1968 *От „Анны Карениной” к „Воскресению”. (Как создавались Смерть Ивана Ильича, Власть тьмы, Крейцеров соната, Дьявол, Плоды просвещения, Отец Сергей)*, М. 1968.
- Ковач, А.  
1994 *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*, Frankfurt am Main 1994.
- Латинско-русский словарь*  
1952 *Латинско-русский словарь*, сост. А. М. Малинин, М. 1952.
- Лотман, Ю. М.  
1973 *О двух моделях коммуникации в системе культуры, Труды по знаковым системам, Тарту 1973: VI:227-243.*
- Миньона*  
1991 *Миньона. Музыка в русской прозе (вторая половина XIX века)*, М. 1991.
- Мифологический словарь*  
1990 *Мифологический словарь*, ред. Е. М. Мелетинский, М. 1990.
- Музыкальная энциклопедия*  
1981 *Музыкальная энциклопедия*, ред. Ю. В. Келдыш, М. 1981: I-V.
- Овидий  
1977 *Метаморфозы*, М. 1977.
- Реформатский, А. А.  
1987 *Структура сюжета у Л. Толстого*, в: *Лингвистика и поэтика*, М. 1987: 180-259.

- Семанова, М. Л.  
1980 „Крейцера соната” Л. Н. Толстого и „Ариадна” А. П. Чехова, в: *Чехов и Лев Толстой*, М. 1980:225-254.
- Толстой, Л. Н.  
1928-1958 *Полное собрание сочинений*, (Юбилейное издание), М.-Л. 1928-1958:1-ХС.  
1984 *Собрание сочинений в двенадцати томах*, М. 1984:ХІІ (см. *Крейцера соната*, ХІ:97-173).
- Толстой, С. Л.  
1956 *Музыка в жизни моего отца*, в: *Очерки былого. Серия литературных мемуаров*, М. 1956.
- Фасмер, М.  
1986-1987 *Этимологический словарь русского языка*, М. 1986-1987:1-IV.
- Фразеологический словарь*  
1978 *Фразеологический словарь русского языка*, под ред. А. И. Молоткова, М. 1978.