

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»  
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)  
Филологический факультет  
Кафедра литературы

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С.ТУРГЕНЕВА И Л.Н.ТОЛСТОГО

Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

\_\_\_\_\_ Н.А.Гузь

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

**Выполнила** студент

Р-РЯЛР-091 группы

Дудкина Анастасия Евгеньевна

Подпись \_\_\_\_\_

**Научный руководитель:**

Старший преподаватель кафедры  
литературы

Заречнов Владимир Альбертович

Подпись \_\_\_\_\_

*(подпись)*

**Оценка**

\_\_\_\_\_ 20\_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

*(Председатель ГАК)*

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Музыкальные мотивы в творчестве русских писателей	
1.1 Музыкальный интертекст прозы И.С. Тургенева.....	8
1.2 Музыка в творчестве Л.Н. Толстого.....	15
Глава 2. Анализ музыкальных образов и мотивов в произведениях И.С. Тургенева	
2.1. Проблемы немецкой музыкальной классики в творчестве И.С. Тургенева.....	17
2.2 Музыкальные мотивы в творчестве И.С. Тургенева.....	19
2.3. Лирика и музыка романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо».....	23
Глава 3. Анализ музыкальных образов и мотивов в произведениях Л.Н. Толстого	
3.1. Философия музыки в романе «Война и мир».....	26
3.2. Музыка в повести Л.Н. Толстого «Альберт» и рассказе «После бала».....	36
3.3. Интермедиаальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната».....	38
Заключение.....	45
Список использованных источников.....	50

## Введение

### Актуальность исследования

Постановка вопроса о взаимодействии музыки и русской литературы XIX в. предполагает установление строгой хронологической последовательности событий, представляющих особую важность для выявления отдельных этапов в отражении данного феномена. В свете таких заметных тенденций того времени, как постепенное развитие общей литературной и музыкальной грамотности общества, его осведомлённости относительно зарождающихся течений в западноевропейской культуре и формирование и эволюция независимых литературно-критических взглядов на яркие проявления всех видов искусства с последующей возможностью их выражения на страницах печатных изданий, более отчётливо видится необходимость периодизации восприятия творческого наследия немецких композиторов российским обществом. Обогащение отечественного менталитета происходило как интенсивным путём (за счет углубления и расширения собственно литературных исканий представителей передовой творческой интеллигенции), так и экстенсивным путём (через рецепцию веяний зарубежной, в том числе музыкальной, культуры).

Идейно-художественные ценности, сформировавшиеся в обществе под влиянием этих процессов, безусловно, подкреплялись в массовом сознании благоприятным психологическим фоном на отдельных этапах эволюции восприятия того или иного эстетического явления, поскольку в создании положительных мотивов для проявления культурного взаимопроникновения чрезвычайно важно появление устойчивых тенденций позитивного отношения в сознании заимствующей стороны. Естественно, любое освоение западноевропейских культурных явлений было связано с частичной трансформацией заимствованного образа, то есть с его творческой переработкой в соответствии с национальными литературными традициями, а также с идейно художественным своеобразием творческой индивидуальности писателя.

Первый этап, который продолжался приблизительно с начала XIX в. по 1820-е гг., в целом характеризовался довольно низкой степенью мотивации к ознакомлению с западноевропейской музыкальной культурой, что выразилось в несколько хаотичных немногочисленных упоминаниях о представителях немецкой музыки (Бах, Бетховен). Начавшаяся в XIX в. литературная эпоха не была простым продолжением предыдущего литературного столетия – XVIII в. На рубеже веков, в 1790–1810-х гг., возник самый сложный кризис процесса европеизации России, когда под сомнение была поставлена сама идея европеизации и русская культура вновь совершала выбор пути развития на столетие вперёд. В литературном

процессе началось осознание личности и народа как двух разных и противоположных, непримиримых начал.

Личные устремления человека и его природная основа противоречат друг другу. Идёт процесс скрещивания индивидуальных творческих манер, кристаллизации эстетических взглядов и поэтических принципов рождающегося романтизма. В литературе осуществляется сложный синтез архаизма и новаторства. В XVIII в. уже возникали противопоставления долга и страсти, чувства и разума, но они не захватывали человека целиком;

В начале XIX в. человек целиком противостоит миру. Трагическое напряжение между ними, попытки сближения ради обретения «потерянного рая», гармонической цельности человека и мира стали основным содержанием духовной жизни России первых десятилетий XIX в., на фоне которого и начинал разворачиваться процесс познания творчества немецких композиторов. На данном этапе ещё отсутствовала чёткая линия отражения этого явления в литературном процессе, что в первую очередь объяснялось недостаточной степенью информированности тогдашнего общества в вопросах музыкальной культуры.

Второй период 1830–1850-е гг. характеризовался повышением общего интереса к иностранной культуре во всех её проявлениях, что не могло не сказаться на возникавших в русской литературе тенденциях: относительно более частое упоминание имён композиторов;

Положительная характеристика Баха и Бетховена, воспринимавшихся в качестве серьёзных авторитетов немецкого музыкального мира;

Начало полемики о творчестве Вагнера. В этот период в центре внимания русской литературы оказался внутренний мир человека и его сложные взаимоотношения с внешним миром: народом, страной, историей.

Повышенный интерес к душевным переживаниям человека привёл к появлению феномена лирического героя, который коренным образом изменил традиционную поэтику, нарушил устойчивые жанры, смешал стили, деформировал границы между стихом и прозой, литературой и реальностью. Перед литературой встала необходимость выработки поэтических форм, которые были бы традиционными и национальными, с одной стороны, и способными выразить индивидуальное чувство с другой.

Третий этап, начавшийся в 1860-е гг. и длившийся до конца столетия, несомненно, закрепил в русской литературе репутацию Баха и Бетховена как признанных гениев мирового искусства и ознаменовался полярностью мнений о музыкальном наследии Вагнера. Русская литература этого периода отличается своей аналитичностью: она как бы раскрывает скобки за теми сжатыми художественными формулами, которые были даны Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем. В этих условиях уже неповторим пушкинский универсализм. Широта связей русского литературного героя с миром выходит за пределы узкопонимаемого

времени и пространства. Мир воспринимается русским писателем не как самодовлеющая, отрезанная от прошлого жизнь сегодняшнего дня, а как преходящее мгновение, обременённое прошлым и устремлённое в будущее. Русский реализм, не теряя своей социальной остроты, выходит к вопросам философским, ставит вечные проблемы человеческого существования.

В этот период русские писатели активно вводят имена немецких композиторов и названия их произведений в свои тексты, отличаясь при этом сформированностью и стабильностью пристрастий, широко используют собственные впечатления, полученные от немецкой музыки, для характеристики героев и создания необходимой атмосферы, причём опираются на существующую осведомлённость общества в этих вопросах.

Художественная рецепция – это всегда творческий акт той стороны, которая её испытывает, следовательно, она может рассматриваться как креативное осознание содержания того или иного явления в новой форме. Такое осознание не есть простое копирование;

Это осмысление определённого явления, открытие создавших его закономерностей – то есть сложный процесс анализа, обобщения и оценки. Именно поэтому, определяя степень и характер влияния музыкального искусства на литературу, необходимо понять, по каким направлениям шло восприятие конкретного произведения в индивидуальном художественном осмыслении различных слоёв общества отдельной страны на том или ином историческом отрезке времени.

Сложная и многогранная природа литературы и музыки, предполагающая различные аспекты взаимодействия и своего рода взаимную экспансию, проявилась в России XIX в. в настоятельной потребности русских писателей познать и выразить через немецкую классическую музыку то, что было невыразимо средствами традиционной литературной системы: они подспудно усваивали своеобразные нюансы немецкого музыкального мышления и находили точные и оригинальные образы для воплощения своих нравственных и духовных исканий в литературных произведениях. Это был тот сложный путь познания одного вида искусства через другой, со всеми диалектическими взаимосвязями и противоположностями, который, в конечном итоге, привёл к заметным эволюционным изменениям в отечественном сознании тогдашней эпохи.

В этом свете, прежде всего, представляется интересным выявление фактов биографий писателей, свидетельствующих о получении ими музыкального образования, органичной составляющей которого явилось изучение творчества немецких композиторов. Раннее приобщение к немецкой классической музыке и дальнейшее музицирование, предполагавшее, в том числе, исполнение произведений немецких сочинителей, оказало благотворное влияние на формирование эстетических взглядов отечественных писателей, во многом облагородило

их духовный мир, развило тонкую эмоциональность и значительно обогатило творческое воображение.

Прослушивание музыкальных произведений зарубежных композиторов, которое стало возможным в процессе домашнего музицирования, а также посещения симфонических и камерных концертов, было неотъемлемой частью культурной жизни литературных кругов XIX в., почвой для сближения художественной интеллигенции. Долгие и частые «слушания» музыки отшлифовывали «диалектику души», экзистенциально тревожили, обучали психологизму. Музыка становилась частью сознания, провоцировала проникновение в глубины и тайны, олицетворяла духовность, рождала оригинальные творческие замыслы.

Неординарные личности музыкантов, а также яркие факты их биографий, несомненно, вызывали интерес у отечественных литераторов: они давали материал для необычных сюжетных линий и повод для размышлений над вечными вопросами бытия в преломлении к российской действительности, по своему активизировали творческое воображение писателей и поэтов.

Репрезентация эмоционального состояния героев произведений через впечатления от прослушивания и исполнения музыкальных произведений немецких композиторов также является немаловажным аспектом, характеризующим взаимодействие русской литературы XIX в. и немецкой музыкальной классики.

Упоминание авторами произведений и их героями имён композиторов в различных контекстах, а также анализ музыкальных образов и отрывков музыкальных произведений позволяют глубже постичь характеры героев, характерные реалии исторической эпохи, контекстуальное развитие сюжетной линии, а также выявить авторскую позицию по отношению к героям и к характеру повествования в целом. Герои произведений отечественных литераторов предстают более живыми, целостными и самобытными благодаря своим музыкальным симпатиям и антипатиям, действие становится более напряжённым и динамичным, а происходящее получает явно выраженную нравственную авторскую оценку благодаря уместному упоминанию имён и произведений немецких композиторов, известных тогдашнему обществу.

Построение фрагментов поэтических и прозаических произведений на основе музыкальных эмоционально-ассоциативных связей – ещё одно направление взаимодействия немецкой музыкальной классики и русской литературы XIX в., дополняющее целостную картину этого многогранного явления.

**Теоретическая значимость исследования** обусловлена опорой на концепцию сравнительного литературоведения, предполагающую, в числе прочих аспектов, изучение влияния западноевропейских историко-

культурных реалий на процесс формирования творческих индивидуальностей русских писателей XIX в.

**Объект исследования** – прозаические произведения Л.Н.Толстого и И.С.Тургенева.

**Предмет** - музыкальные образы и мотивы в произведениях.

Таким образом, **цель работы** – рассмотреть музыкальные образы и мотивы в произведениях Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева, уяснить их функцию в идейном замысле писателей

**Теоретико-методологическую основу** данного исследования составляют: труды в области компаративистики (А.Н.Веселовский, В.М.Жирмунский, Н.И.Конрад, Н.И.Балашов); исследования сравнительно-исторической школы (М.П.Алексеев, Р.Ю.Данилевский, Ю.Д.Левин, П.Р.Заборов, В.Е.Багно, Д.М.Шарыпкин и др.); труды в области русско-немецких литературных и историко-культурных взаимосвязей (А.Н.Пыпин, М.Л.Тронская, Г.М.Фридендер, В.И.Кулешов, Н.Б.Реморова, А.Б.Ботникова и др.).

**Практическая значимость.** Результаты исследования могут быть использованы в курсе истории русской литературы XIX века, а также при чтении спецкурсов и проведении спецсеминаров по проблемам историко-культурных и литературных взаимосвязей, исторической поэтики, синтеза литературы и музыки, а также при подготовке комментариев к новым изданиям произведений русских писателей XIX в.

**Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в практике исследований по русской литературе XIX в. делается попытка проследить эволюцию и динамику восприятия русской литературой творчества таких представителей немецкой классической музыки, как И.-С.Бах, Л. ван Бетховен, Р.Вагнер, и дать периодизацию этого процесса; конкретизировать направления взаимодействия литературы и музыки на материале художественного творчества и эпистолярия И.С. Тургенева, и Л.Н. Толстого.

Материалом для анализа послужили следующие произведения писателей: И.С. Тургенев: рассказы «Гамлет Щигровского уезда» (1848), «Лес и степь» (1849), «Певцы» (1850), романы «Рудин» (1855), «Дворянское гнездо» (1858), повесть «Несчастливая» (1868), стихотворение в прозе «Как хороши, как свежи были розы» (1879), а также повесть «После смерти (Клара Милич)». Л.Н.Толстой: роман-эпопея «Война и мир» (1856 – 1867), повести «Альберт» (1858) и «Крейцера соната» (1889), а также рассказ «После бала» (1903).

## Глава 1. Музыкальные мотивы в творчестве русских писателей

### 1.1. Музыкальный интертекст прозы И.С. Тургенева

В творчестве И.С. Тургенева, по нашему мнению, присутствует множество элементов музыкального интертекста: цитирование фамилий известных музыкантов, отрывков из песен, упоминание музыкальных произведений для более глубокого раскрытия внутреннего мира героев, художественного замысла и авторских представлений относительно изображаемых событий (В. Моцарт – «Отцы и дети» (1862), К. Вебер, С. Тальберг – «Рудин» (1855), Й. Бах, Г. Гендель, Л. Бетховен, К. Вебер, А. Герц, Ф. Лист, Г. Доницетти, Й. Штраус – «Дворянское гнездо» (1858)). Отметим, что писатель часто использовал музыку преимущественно западно-европейских композиторов, тем более интересным и актуальным представляется исследование элементов русского музыкального интертекста в творчестве И.С. Тургенева.

Фамилии композиторов – не просто к месту приведенный факт или пример. Н.М. Мышьякова в статье «К вопросу о «литературности» музыкальных произведений» (2004) утверждает: «Любое название – уже «программа» восприятия, вектор аллюзии, эмоционально-психический тембр произведения... «Тезаурус» названий – показательная сторона творчества, своего рода шпаргалка, подсказка личностной и творческой позиции композитора. Название отсылает нас к ощущению произведения, его эмоциональному тексту, к сюжету, имени автора и, тем самым, к стилю, времени – культурному образу произведения» [7; 7]. Как один из высокообразованных людей своего времени, И.С. Тургенев не мог не использовать в своем творчестве явные или скрытые, осознанные и неосознанные отсылки к произведениям искусства. Долгие годы И.С. Тургенев провел рядом с Полиной Виардо, музой своей жизни, талантливой женщиной, чьи музыкальные предпочтения были созвучны с его вкусами. Слушая В. Моцарта, К. Глюка, Р. Шумана, Л. ван Бетховена, писатель не забывал и о русской музыке. Воспоминания современников (В.В. Стасова, Я.П. Полонского) свидетельствуют, что отзывы И.С. Тургенева о ней были не лестными. Так, в воспоминаниях В.В. Стасова есть сведения, что И.С. Тургенев писал: «Весь «Каменный гость» Даргомыжского – убогий писк, собрание дряблых, бесцветных речитативов; что всех, кроме Чайковского и Римского-Корсакова, всех других новых русских музыкантов нужно было бы – раз и в воду!» [10, с. 105]. Однако судить о реальном отношении к русской музыке XIX века только по обрывкам воспоминаний современников или случайно брошенных высказываний самого писателя по поводу некоторых композиторов сложно, поскольку личность писателя в полной мере раскрывается в его творчестве.





В середине XIX века большую роль в развитии музыкальной культуры сыграло творческое объединение композиторов «могучая кучка» (М.А. Балакирев (1836/37–1910), М.П. Мусоргский (1839–1881), Ц.А. Кюи (1835–1918), А.П. Бородин (1833–1887), Н.А. Римский-Корсаков (1844–1908)), представители которого стремились передать в музыке «правду жизни», национальный характер. Из воспоминаний В.В. Стасова становится ясным, что И.С. Тургенев не стеснялся высказывать своё мнение о новой русской школе. Так во время антракта на одном концерте писатель откровенно резко высказался о музыке

А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского и М.А. Балакирева: «И что это за музыка ужасная! Само ничтожество, сама ординарность. Не стоит в Россию ездить для такой «русской школы»! Это вам везде где угодно покажут: в Германии, во Франции, в любом концерте...» [12; 237]. Друг И.С. Тургенева Я.П. Полонский упоминал, что он из предыдущих русских композиторов высоко ценил М.И. Глинку, а из новейших всем другим отдавал предпочтение П.И. Чайковскому [9; 398].

М.И. Глинку считают основоположником русской классической музыки (1804–1857). Его стиль был истинно русским в мелодическом звучании и выражении дум, чаяний народа. В опере «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») главным действующим лицом композитор сделал крестьянина, мужественного и самоотверженного патриота. В опере «Руслан и Людмила» он обратился к сценам из жизни Древней Руси и восточным сказкам. М.И. Глинка глубоко проник в суть русской народной песни. В симфоническом произведении «Камаринская» он синтезировал народные мелодии. Вспоминая о рождении «Камаринской» (1848), М.И. Глинка рассказывает в «Записках»: «...нашел сближение между свадебною песнею «Из-за гор, гор, высоких гор»... которую слышал в деревне, и плясовую «Камаринскую», всем известною». Это «сближение» и подсказало композитору метод развития двух совершенно несхожих, контрастных, на первый взгляд, тем. Величавый напев свадебной песни оказывается внутренне близким веселому и задорному плясовому наигрышу «Камаринской» [5; 161].

В 1870 г. И.Е. Репин сделал интересное сравнение между «Камаринской» М.И. Глинки и рекой Волгой: «Волга представлялась мне какой-то музыкальной пьесой вроде «Камаринской» Глинки. Она начиналась заунывными мотивами тянувшихся бесконечно линий от Углича, Ярославля, переходила в красивые мелодии в Плесах, Чебоксарах, до Казани, волновалась, дробилась, уходила в бесконечные дали под Симбирском и, наконец, в Жигулях разразилась таким могучим трепаком, такой забирающей «Камаринской», что мы сами невольно заплясали – глазами, руками, карандашами и готовы были пуститься вприсядку» [43; 98]. Нам представляется возможным провести интертекстуальную параллель на материале тургеневского пейзажа и музыки «Камаринской». Величие, напевность, удаль тем «Камаринской» близки по духу описаниям



рек у И.С. Тургенева: «Вы взобрались на гору... Какой вид! Река вьется верст на десять, тускло синяя сквозь туман; за ней водянисто-зеленые луга; за лугами пологие холмы. Сквозь влажный блеск, разлитый в воздухе, ясно выступает даль... не то, что летом. Как вольно дышит грудь, как бодро движутся члены, как крепнет весь человек, охваченный свежим дыханьем весны!...» («Лес и степь») [30; 127]. В одном маленьком отрывке – соединении широты, дали, протяжности и в то же время бодрости и свободы. Упоминание писателем горы и вида перекликается с первыми строчками песни, мотив которой положен в основу симфонической фантазии: «Из-за гор, гор, высоких гор, Из-за леса, леса тёмного.». В данном случае нет конкретной интертекстуальной отсылки, но, учитывая общность народных интонаций, мелодичность музыки М.И. Глинки и прозы И.С. Тургенева, созвучность тематики, содержания, мы считаем уместным отметить данную реминисценцию в произведении писателя, обозначив ее как скрытую, имплицитную, не осознанную автором, исполняющую преимущественно экспрессивную функцию.

В рассказе «Певцы» (1850) И.С. Тургенев, описывая состязание двух певцов, представляет каждого определенной песней, хотя тексты песен не приведены. Образы тургеневских героев и их песни так же, как и музыка М.И. Глинки, построены на контрастах. В песне Якова «Не одна во поле» автор выразил и раздолье, и глубину русской души, и горькую судьбу: «...была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковым, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью...» [15; 306]. А вот как В.Ф. Одоевский характеризует первый мотив «Камаринской»: «Сначала мотив слышится один, без всякой обстановки, как напевает его русский человек. Мотив повторяется долго, долго, между тем на душу певуна находят разные думы, разные ощущения, которые отражаются в этом мотиве; он делается то веселым, то заунывным, то буйным, — может быть, вспомнил весельчак о далекой красавице зазнобушке, а затем вслед про молодецкую схватку, а там про свое сиротство горемычное на чужбине» [5; 162]. Отметим общность внутреннего содержания, глубины, широты данных музыкальных моментов.

Другую песню в «Певцах» исполняет рядчик: «Пел он веселую, плясовую песню, слова которой, сколько я мог уловить сквозь бесконечные украшения, прибавленные согласные и восклицания, были следующие: «Распашу я, молода-молоденька, Землицы маленько; посею, молода-молоденька, Цветика аленька» [15; 303]. И здесь проведем параллель с произведением М.И. Глинки, где основной раздел – вариации на тему «Камаринской». Она звучит весело и задорно. Музыка вызывает представление о веселой русской пляске с неожиданными «выходками»,



«коленцами» разных инструментов: слышится веселое щебетание деревянных духовых, «балалаечный» наигрыш струнных, прихотливые разводы у кларнета [20; 39]. Таким образом, наблюдаем общие темы, образы, и даже всевозможные украшения. Несмотря на возможную осознанность писателем подобного музыкального заимствования, данную реминисценцию относим к имплицитной, скрытой, поскольку не каждый читатель способен увидеть эти интертекстуальные параллели. Отметим и факт, что «обыгрывая» общие интонации двух народных напевов, композитор развивает такой принцип производного контраста, который нашел широкое развитие в творчестве крупнейшего симфониста – Л. ван Бетховена. Еще одна параллель и общность взглядов: именно Л. ван Бетховен был одним из любимых композиторов как И.С. Тургенева так и М.И. Глинки [10; 435].

Определенное влияние на И.С. Тургенева оказало и творчество П.И. Чайковского (1840–1893). Ирландский композитор и профессор музыки в Кембриджском университете сэр Чарлс Вильерс Станфорд (1852–1924), по инициативе которого Чайковскому в 1893 г. была присуждена степень почётного доктора музыки этого университета, в своих воспоминаниях сделал следующее замечание: «Чайковский напоминал мне, по разным причинам, своего соотечественника Тургенева, с которым я однажды встретился у мадам Виардо. Ведь у него не было северной неотесанности; он держался таким же изящным, как француз, и в его темпераменте было что-то итальянское... При всей его самоуверенности, он, по всей видимости, был вершиной скромности» [43; 338].

Кроме французской крови, которая действительно была у Петра Ильича Чайковского со стороны матери, безусловно, было нечто общее между великим композитором и Тургеневым – та же сердечная любовь к родине, особенно к её умиротворяющей природе; то же стремление к идеалу и к красоте в своих произведениях при вечных сомнениях и скептицизме в жизни (хотя Чайковский был более религиозен, чем Тургенев); и, наконец, та же скромность и щедрая готовность помочь другим. Нередко сравнивались и их произведения по лирическому настроению: например, «Евгений Онегин» и грустная «комедия» «Месяц в деревне» (1850) [43; 296].

Сам И.С. Тургенев был очень высокого мнения о П.И. Чайковском. В подтверждение – высказывание Тургенева из его письма от 27-го марта 1872 г. к вечно полемизирующему с ним В.В. Стасову: «Изо всех «молодых» русских музыкантов только у двух есть талант положительный: у Чайковского и у Римского-Корсакова. А остальных всех – не как людей, разумеется, как люди они прелестны – а как художников – в куль да в воду!» [43; 236]. Что касается Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908), то высокое мнение И.С. Тургенева о нем основывалось на знакомстве с очень небольшим количеством произведений юного композитора. Полине Виардо в Лондон прислали из России несколько ранних романсов Н.А.



Римского- Корсакова. В письме из Лондона в конце 1870 г. И.С. Тургенев делился с П.В. Анненковым приятным впечатлением, которое эти романсы произвели на них: «Г-жа Виардо нашла романсы Римского- Корсакова замечательными и показывающими несомненный – и оригинальный, хотя ещё по молодости ухитряющийся и ломающийся талант» [43; 369]. Однако, в большей степени, И.С. Тургенев следил за творчеством П.И. Чайковского, слава которого в 60-е – 70-е гг. росла не только в России, но и в Европе. Так Л.Н. Толстой, заинтересованный оперой «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, обратился к И.С. Тургеневу с вопросом, слышал ли он что-нибудь о клавиристе этой оперы. Вот что И.С. Тургенев ответил ему в цитированном выше письме от 27-го ноября 1878 г.: «Евгений Онегин» Чайковского прибыл сюда в фортепианной партитуре. Г-жа Виардо начала разбирать эту вещь по вечерам. Несомненно, замечательная музыка: особенно хороши лирические, мелодические места...» [43; 238]. Эти слова говорят о музыкальном вкусе Тургенева (и, разумеется, о качестве дешифровки клавира в руках мадам Виардо), сразу выделившего лирический, песенный характер этой оперы. Глубоким лиризмом отличается и проза писателя. В ней нашла интертекстуальное отражение музыка Чайковского. Так, на протяжении 1878–1883 гг. И.С. Тургенев работал над «Стихотворениями в прозе» – сборнике философских высказываний, выводов, который стал своеобразным жизненным итогом. Разные по тематике (воспоминания о давней любви, ничтожность человеческой жизни перед вечностью природы) они объединены общим мотивом неотвратимости смерти.

Произведение из данного цикла «Как хороши, как свежи были розы» (1879) отличается ностальгическим, меланхолическим, лирическим настроением. Название миниатюры – цитата из стихотворения И.П. Мятлева «Розы» (1835). Вначале предстает грустная картина зимы: «Теперь зима; мороз запушил стекла окон; в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол; а в голове всё звенит да звенит: «Как хороши, как свежи были розы» [20; 71]. Только в одном этом предложении почти каждое слово символично: «зима» – старость; «мороз» – безразличие других людей; «запушил стекла окон» – отрезанность от внешнего мира; «тёмная комната» – смерть, темнота, пустота; «горит одна свеча» – одиночество. В данном случае считаем уместным провести интертекстуальную параллель с пьесой П.И. Чайковского «Январь. У камелька» из цикла «Времена года» (1876). Эпиграфом к ней стали строки А.С. Пушкина: «И мирной неги уголок Ночь сумраком одела. В камине гаснет огонек, И свечка нагорела» [20; 68].

Сам Пётр Ильич описывал эти ощущения так: «Это то меланхолическое чувство, которое является вечером, когда сидишь один, от работы устал, взял книгу, но она выпала из рук. Явились целым роем воспоминания. И грустно, что так много уж было, да прошло, и приятно вспомнить молодость. И жаль прошлого, и нет охоты начинать сызнова.





Жизнь утомила. Приятно отдохнуть и оглядеться.<...> И грустно и как-то сладко погружаться в прошлое» [10; 433].

Пьесу начинает медленная, выразительная тема – короткие, задумчивые, мечтательные фразы. Подобную спокойную картину воспоминаний наблюдаем и у Тургенева: «И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь... сидит девушка – и безмолвно и пристально смотрит на небо.» [44; 158]. Затем музыка Чайковского сменяется более оживленным мотивом. Подобную картину наблюдаем и в прозе: «Слышится веселый шум семейной деревенской жизни. вперебивку звучат молодые, добрые голоса. ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара.» [44; 159]. И, наконец, третья, заключительная часть пьесы, которая является повторением первой с небольшими изменениями. У Тургенева также повторяется образ свечи, холода, темноты из первой части, но гораздо трагичнее и пессимистичнее, чем в музыке: «Свеча меркнет и гаснет. Мне холодно. Я зябну. И все они умерли. умерли. Как хороши, как свежи были розы» [44; 160].

Таким образом, отмечаем у писателя скрытую реминисценцию экспрессивного характера, рассчитанную на обращение интеллектуального читателя к претексту – музыкальному произведению. Выстраивается литературно-музыкальная параллель на фоне общей тематики, образов, символов, внутреннего эмоционального состояния. Столь же правомерным претекстом к произведению «Как хороши, как свежи были розы.», как и ко всему циклу, может быть и Четвертая симфония Чайковского, а также – пятая симфония Л. ван Бетховена с известной темой рока, судьбы. У Бетховена герой – титан, борец («Я схвачу судьбу за глотку!»), у Чайковского – живой человек, мучающийся, страдающий под ударами судьбы («Она непобедима и её никогда не осилишь»), ищущий выхода, пытающийся забыться в воспоминаниях и грёзах, спастись от одиночества и тяжких дум и находящий утешение в народном веселье [21; 334]. У Тургенева герой скорее ближе к Чайковскому – человек, признающий непобедимость судьбы, смерти.

Отметим, что и Тургенев, и Чайковский, и Бетховен во время написания проанализированных произведений переживали острейший душевный кризис, который и отпечатался на общности тем, интонаций, образов.

Прямая ссылка на музыку П.И. Чайковского присутствует в рассказе И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» (1883). Автор упоминает о романсе композитора «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду / Поймет, как я страдал и как я стражду»? Очевидно, что впечатление Тургенева от романса было настолько велико, что послужило толчком к написанию произведения. В его основу легла судьба актрисы Евлалии Кадминой (1853–1881), отравившейся на сцене во время спектакля в Харькове из-за обманутой любви. Евлалия Кадмина уже в 19 лет была солисткой



Большого театра. Знаменитая «Снегурочка» написана П.И. Чайковским именно для нее. «Кадмина обладает редкою в современных певицах способностью модулировать голосом, придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или другой тон, то или другое выражение...», – писал композитор. А после смерти певицы он напишет несколько иное: «Странная, беспокойная, болезненно самолюбивая натура, мне всегда казалось, что она не добром кончит» [5; 160].

В произведении И.С. Тургенева главная героиня буквально дублирует сцену смерти Евлалии Кадминой. Клара «исполняет» именно романс П.И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду.»: «Этот романс она спела иначе, чем первый, – вполголоса, словно усталая, и только на предпоследнем стихе: «Поймёт, как я страдал» – у неё вырвался звенящий, горячий крик. Последний стих «И как я стражду.» она почти прошептала, горестно растянув последнее слово» [23; 19]. Таким образом, данная музыкальная цитата, выраженная словами романса, является единицей интертекста, соединяющей творчество И.С. Тургенева и П.И. Чайковского лиризмом, трагизмом, внутренним состоянием страдания главной героини. Однако мы считаем, что вплетение данного музыкального материала в литературный текст можно считать не только цитатой, но и явной реминисценцией. Д.С. Папкина в статье «Типы литературных аллюзий» не проводит «четкой границы между цитатой, аллюзией и реминисценцией, поскольку исследователи так и не пришли к единому мнению в разграничении данных явлений» [21; 123]. Присоединяясь к данному высказыванию, мы отмечаем осознанный автором интертекстуальный элемент, функция которого состоит в усилении значительности описываемой ситуации, её трагизма, философского смысла. Писатель, используя фразовые конструкции другого автора (композитора) выделяет самый драматичный момент в произведении, и дает повод обратиться непосредственно к музыкальному источнику.

Таким образом, подводя итог анализа элементов музыкального интертекста (творчества русских композиторов XIX века) в произведениях И.С. Тургенева, отметим приоритетную роль М.И. Глинки и П.И. Чайковского. Именно их творчество оказало эмоциональное влияние на И.С. Тургенева. Родственные ему народные интонации, глубокое проникновение в суть русской народной песни, широта русских просторов, любовь к родине, к её природе (у М.И. Глинки); стремление к идеалу и к красоте, мелодизм, лиризм, трагизм (у П.И. Чайковского) нашли свое интертекстуальное отражение в творчестве писателя. Прочитированные музыкальные моменты как элементы интертекста несут в себе преимущественно апеллятивную и экспрессивную функции. Автор посредством интертекстуальных отсылок представляет нам зеркало культурной жизни общества, отображение художественной атмосферы времени, произвольно насаждая свои личные вкусы и пристрастия.

Музыкальные реминисценции, цитаты невольно вызывают в сознании ассоциативный ряд, вынуждают читателя вспомнить какое-либо музыкальное произведение, т.е., обратиться к претексту.

## 1.2. Музыка в творчестве Л.Н. Толстого

В жизни и творчестве Толстого музыка играла очень большую и важную роль. Великий писатель земли русской тонко чувствовал музыку и понимал ее. С. Л. Толстой, сын писателя, вспоминал: «Я не встречал в своей жизни никого, кто бы так сильно чувствовал музыку, как мой отец».

Толстой был музыкально одаренным человеком. Он вырос в среде, где музыку любили и ценили. С детства он привык слушать народную музыку. Его мать была хорошей музыканткой. С юных лет Толстой играл на рояле, и это увлечение доставляло ему большую радость.

Окончив университет, Лев Николаевич составил для себя программу самостоятельных занятий, среди которых значительное место отводилось изучению музыки. Цель Толстого заключалась в том, чтобы достичь «средней степени совершенства в музыке». В это время он много играет, особенно Бетховена, и произведения великого музыканта вызывают у Толстого «слезы умиления» (из письма к А. А. Толстой; 1857 г., по поводу *Andante* Бетховена).

Интерес к музыке не ослабевал и в более поздние годы.

Т. А. Кузминская, свояченица писателя, вспоминает, что «Лев Николаевич одно время очень увлекался музыкой, желая усовершенствоваться. Он играл по два, по три часа Шумана, Шопена, Моцарта, Мендельсона и позднее уже учил вальс Антона Рубинштейна».

Нередко писатель играл в четыре руки с Софьей Андреевной, а иногда с профессиональными музыкантами. Он был хорошим аккомпаниатором.

При отдельных моментах возвышений и падений музыкального сознания Толстой понимал музыку как выражение чувств. Но остался без ответа один вопрос: кому у кого учиться воззрению на музыку и способам ее словесного воспроизведения, — Толстому ли у музыкальных писателей или музыкальным писателям у Толстого?

Лев Николаевич недурно играл на рояле и очень любил классических композиторов: Шумана, Шопена, Моцарта, Мендельсона. В августе 1857 года он пишет своему другу: «Разыгрывал *Andante* Бетховена и проливал слезы умиления». И это не было неискренностью. Лев Толстой испытывал потребность в игре на рояле, даже пробовал музицировать в четыре руки с музыкантом Рудольфом, которого поселил у себя в Ясной Поляне.

Он очень любил русскую (да и всякую) народную музыку («Во поле береза стояла», «Полянка»), из музыкальных инструментов – балалайку, гитару, даже (издали) гармонику. Любил и пение цыган. Терпеть не мог граммофона.

В доме-музее Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне среди многих памятных вещей сохранились и нотные альбомы. В основном это те сочинения, которые любили слушать и исполнять в усадьбе: собрание сочинений Ф. Шопена, скрипичные и фортепианные сонаты Бетховена; а также музыкальные творения Моцарта, Вебера, Гайдна, клавиры опер Глюка, романсы Глинки. Сохранилось несколько старинных рукописных альбомов, возможно, принадлежавших еще тетушкам Л. Н. Толстого. Есть рукописные альбомы С. А. Толстой. Один из них – с романсами С. И. Танеева, его ученика Ю. Н. Померанцева и А. Б. Гольденвейзера, вписанными самими авторами. Сохранились нотные записи сочинений сыновей Л. Н. Толстого Сергея и Михаила.

Увлечение, музыкой в молодости было настолько серьезным, что Лев Николаевич даже пытался сочинять ее.

Музыку, особенно народную, Лев Николаевич считал важным средством эстетического и нравственного развития людей. Поэтому в годы увлечения педагогической деятельностью в Ясной Поляне Толстой большое внимание уделял музыкальному образованию детей. Он обучал крестьянских детей музыкальной грамоте и считал это дело очень важным. Толстой возмущался тем, что «люди искусства» не занимаются музыкальным развитием народа. «Удивительным сокровищем» называл он музыкальные народные произведения в письме к Чайковскому.

Толстой неоднократно повторял: «Ничего так не люблю, как наши простые песни». На вопрос, какую музыку он больше всего любит, Толстой отвечал: «Простую, народную. И самый лучший композитор — это народ».

Всю жизнь писатель нежно и восторженно любил народные песни и пляски, звучание народных музыкальных инструментов — балалайки, гитары, гармоники.

Любимыми народными песнями Толстого были «Горы Воробьевские», «Бурлацкая», «Не шуми, мати, зеленая дубравушка», «Как по морю, морю синему», «Дубинушка» и др.

Толстой знал и любил музыку народов России: украинскую, белорусскую, башкирскую, а также музыкальный фольклор Западной Европы, особенно французский.

## Глава 2. Анализ музыкальных образов и мотивов в произведениях И.С. Тургенева

### 2.1. Проблемы немецкой музыкальной классики в творчестве И.С. Тургенева

Роль немецкой музыкальной классики в жизни и творчестве И. С. Тургенева трудно переоценить. По мнению М. П. Алексеева, у него было пять любимых композиторов: Моцарт, Вебер, Бетховен, Шуберт, Шуман [22; 13]. Бетховену и Моцарту писатель сохранил верность на протяжении всей жизни [22; 14]. В письме П. Виардо от 1 апреля 1867 г. он пишет: «...оба колосса, Бетховен и Моцарт, поэты божьей милостью, и их произведения бессмертны» [22; 14].

В. В. Стасов в своих воспоминаниях характеризует музыкальные настроения Тургенева в Мюнхене в 1869 г.: «...он застыл в Бетховене и Шумане и дальше в музыке ничего не признавал» [15].

Тургенев, по-видимому, использовал любую возможность, чтобы услышать любимую музыку: «Завтра я еду за 50 верст к одному богатому помещику... У этого самого помещика есть довольно большой оркестр... Попрошу его капельмейстера-немца сыграть мне Бетховена — 7-ю симфонию, или же до-минор, или героическую, или пасторальную...» [43; 424]. В письмах рассказывается о многочисленных эпизодах, связанных с исполнением произведений Бетховена в кругу друзей и знакомых, причем, как следует из нижеприведенных строк, Тургенев нередко сам становился инициатором подобных импровизированных концертов: «Я так преследовал госпожу Тютчеву, что она вчера села за рояль и вместе со своей сестрой несколько раз подряд сыграла мне увертюру к «Кориолану» Бетховена (в четыре руки). Какое совершенное произведение! Я не знаю другой подобной увертюры» (Письма I. Т. 2. С. 398); «...жена г-на Тютчева, который жил у меня, очень хорошо играла на фортепианах — в ней было много музыкального чувства — вместе со своей сестрой она разыгрывала в четыре руки Бетховена, Моцарта, Мендельсона, Глука, Гайдна» (Письма I. Т. 2. С. 259); «Мы играли отрывки из комедий и трагедий... — переиграли все симфонии и сонаты Бетховена (всем сонатам были даны, сообща, имена)» [43; 430].

Глубокое знание творчества Бетховена, а также общий уровень музыкальной культуры позволили Тургеневу достаточно компетентно судить об исполнении произведений любимого композитора различными музыкантами: «Сегодня я слушал 127-й (посмертный) квартет Бетховена, безукоризненно сыгранный Веиявским и Давыдовым. Это совсем иное дело, нежели Морен и Шсвийар. Венявский чрезвычайно вырос с тех пор, как я слышал его в последний раз...» (Письма I. Т. 5. С. 374); «Вчера утром я потащился на концерт камерной музыки с участием Лауба, Коссмана... и

П. Рубинштейна. Играли... трио си бемоль мажор Бетховена... Лауб немного слишком однообразно слащав для Бетховена» (Письма I. Т. 7. С. 273) [43; 437].

В своих художественных произведениях Тургенев называл конкретные музыкальные сочинения Бетховена, значимые для восприятия того или иного контекста. В строфе XXXII первой части поэмы «Андрей» (1845) упоминается существовавший в облегченных транскрипциях для фортепиано «Похоронный марш» — вторая часть Третьей (Героической) симфонии (1804): «...пост она — сперва // Какой-нибудь романс сентиментальный... // Звучат уныло страстные слова; // Потом она сыграет погребальный // Известный марш Бетховена...» [43; 439].

В раннем рассказе «Гамлет Щигровского уезда» (1848; из книги «Записки охотника»), отразившем авторский интерес к судьбам русской дворянской интеллигенции, безымянный рассказчик, типичный российский Гамлет, говорил о характерном внимании к Бетховену «старых девиц», — в чем-то композитор становился одним из символов их образа жизни: «...в гостиной, за фортепьянами, сидела Софья и беспрестанно наигры-вала какую-нибудь любимую, страстно задумчивую фразу из Бетховена. <...> В жену мою до того въелись все привычки старой девицы — Бетховен, ночные прогулки, резеда, переписка с друзьями, альбомы и прочее, — что ко всякому другому образу жизни, особенно к жизни хозяйки дома, она привыкнуть не могла» [20; 82].

Бетховен упомянут Тургеневым и в дневниковой записи, сделанной на самом излете жизни, 5 декабря 1882 г., и лаконично характеризующей быт пожилого русского интеллигента из дворянской среды: «Но вечерам музыка (бстговснскис сонаты, гайденовские симфонии) — и карты» [20; 84].

Между двумя приведенными выше упоминаниями великого композитора пролегла почти вся творческая судьба писателя, причем во многих известных произведениях он обращается к имени гениального немца.

В романе «Рудин» (1855) это делается для придания особенных черт образу Константина Диомидовича Паидалевского. Так, в беседе с Александрой Павловной Липиной, рассуждая о бароне Муффеле, Пандалевский утверждал, что барон — не педант, «напротив, светский человек», и доказывал свою мысль склонностью Муффеля говорить о Бетховене красноречиво и восторженно [20; 96].

В другом эпизоде романа, описывающем салонную обстановку, Рудин, который «не был в ударе», «все заставлял Паидалевского играть из Бетховена» [20; 96].

Произведения Бетховена предстают в художественном творчестве Тургенева в качестве характерного явления повседневной культурной жизни просвещенного российского дворянства. Например, в романе «Дворянское гнездо» (1858) композитор упомянут в контексте



музыкальных занятий Лемма: «...Лемм оживился, расходился, свернул бумажку трубочкой и дирижировал. Марья Дмитриевна сперва смеялась, глядя на него, потом ушла спать; по ее словам, Бетховен слишком волновал ее нервы» [20; 97].

В повести «Несчастливая» (1868) герой рассказчик ведет речь об «Аппассионате» (1804): «Я с детства любил музыку, но в то время я еще плохо понимал ее, мало был знаком с произведениями великих мастеров, и если бы г. Ратч не проворчал с некоторым неудовольствием: «Aha, wieder dieser Beethoven!», я бы и не догадался, что выбрала Сусанна. Это была, как я потом узнал, знаменитая Ф-мольная соната, opus 57» (Сочинения. Т. 8. С. 79) [44; 167]. Далее, передавая ощущения оцепенения, холода, сладкого ужаса восторга, возникшего от неожиданного налета красоты, вторгнувшейся в душу вместе с «первыми тактами стремительно-страстного *allegro*», рассказчик подытоживал свой эмоционально насыщенный монолог: «Я не пошевелинулся ни одним членом до самого конца; я все хотел и не смел вздохнуть» [44; 170].

## 2.2. Музыкальные мотивы в творчестве И.С. Тургенева

Литературное наследие И. Тургенева является одной из вершин не только русской, но и мировой классической литературы. Важнейшей частью творческого сознания И. Тургенева была музыка. Многолетняя дружба с семьей Виардо сыграла значительную роль в его жизни и творчестве. Будучи «западником», в своих пристрастиях И. Тургенев и музыку предпочитал европейскую.

Зарождение русской классической музыки пришлось на первую половину XIX века. И. Тургенев находился в тесном общении со многими русскими композиторами. Понимая все трудности формирования классического музыкального искусства в России, он искренне желал появления новой, истинно русской музыки. Образцом для нее он во многом мыслил европейскую классическую музыку. У И. Тургенева в отношении к музыке были ярко выражены симпатии и антипатии. Особенно критически писатель относился к композиторам «Новой русской музыкальной школы», которая не только не опиралась на музыку венских классиков, но и противопоставляла себя ей. Единственным русским композитором, которого принимал и любил И. Тургенев, был П. Чайковский. Родство взглядов, понимание необходимости академического образования в России, необыкновенный лиризм, а также опора в творчестве композитора на образцы европейской классической музыки явились причиной того, что И. Тургенев до конца жизни сохранял любовь к музыке П. Чайковского.

Но он был не только знатоком музыки, но и музыкальным драматургом. В 60-х годах XIX века П. Виардо прекращает сольную карьеру и открывает вокальную школу и оперный театр. Совместно с И.

Тургеневым ею был сочинен целый цикл из двенадцати маленьких комических опер. И. Тургенев был автором либретто, П. Виардо сочиняла музыку. Это совсем неизвестная и неизученная сторона драматургического дара писателя. В произведениях, написанных для музыкального театра, И. Тургенев раскрывается как прекрасный мастер сцены и знаток музыкальной драматургии. Его письма этого периода наполнены впечатлениями от постановок опер, в которых он выступал не только как автор либретто, но и как исполнитель главных ролей.

Все двенадцать замыслов написаны на французском языке, а И. Тургенев не раз подчеркивал, что на этом языке им не было написано ни единой строки, предназначенной для печати. Он работал над созданием драматургической основы для музыкальных спектаклей, нимало не заботясь о литературном впечатлении, которое они могут произвести. Возможно, это является причиной того, что не всё, написанное для музыкального театра, сохранилось полностью. Тем не менее, сохранившиеся материалы позволяют достаточно полно реконструировать тургеневские замыслы и ход их реализации. Понимание того, что музыка на протяжении всей жизни имела большое значение для писателя, позволяет лучше понять И. Тургенева – творца. Музыка прошла через всю жизнь Ивана Сергеевича Тургенева. Музыку писатель любил страстно и был верен ей всегда. Не получив в детстве музыкального образования, он не владел ни одним музыкальным инструментом, но пробовал петь и сочинять музыку, хотя попытки оказались безуспешными. Несмотря на отсутствие творческого и исполнительского дарования, Тургенев, безусловно, был очень музыкальным человеком, чувствовал музыку, имел хороший музыкальный вкус, обладал тонким слухом.

При сближении Тургенева с музыкой его поразили и покорили сочинения Моцарта и Бетховена. В его жизни бывали периоды, когда творчество какого-нибудь композитора заслоняло на время все остальное. Но великим музыкантам – Моцарту и Бетховену – он неизменно сохранил верность и преданность. Позже список любимых композиторов пополнил Франц Шуберт.

Виртуозных исполнителей Тургенев не любил. Он считал, что увлечение виртуозностью наносит ущерб эмоциональности. Тургенева с музыкой связывало очень многое, в том числе любовь, прошедшая через всю его жизнь, – любовь к замечательной певице Полине Виардо. С юношеских лет до последних дней жизни Тургенев оставался верен этому чувству. С Виардо их соединял и творческий союз. Вместе они сочинили цикл маленьких комических опер, или оперетт.

Музыка была очень важна для Ивана Сергеевича. Вполне естественно, что в художественных произведениях отражены его эстетические вкусы и музыкальная культура эпохи, в которой жил он сам и герои его романов.

Я решила выявить роль музыки в творчестве писателя путем исследования музыкальности одного из его произведений – романа «Дворянское гнездо», т.к., на мой взгляд, это произведение наиболее музыкальное в творчестве писателя. Весь роман буквально наполнен музыкой. Исследование музыкальности романа я проводила по следующим аспектам:

- жанрово-композиционная музыкальность;
- музыкальность текста;
- музыкальные реалии;
- музыка как средство характеристики героев.

Один из аспектов сближения словесных и музыкальных текстов возможен на уровне композиции. Многие произведения И.С. Тургенева строятся по законам музыкальной композиции. Так, в романе «Дворянское гнездо» сначала следует увертюра – пейзажная зарисовка, описание интерьера, портретов героев, рассказ об их встрече, – затем начинается развитие темы, которое достигает максимальной экспрессии в сценах идеологического поединка Лаврецкого с Паншиным и в его любовном объяснении с Лизой. Затем мажорное звучание ослабевает, усиливаются нотки тревоги, печали – наступает драматическая развязка.

Следует отметить и музыкальность текста тургеневского романа. Автор часто, особенно в эпизодах описания состояния души героев и природы, прибегает к выразительным средствам: повторениям, словам-полутонам, экспрессивным эпитетам, ритмически организованной речи. Как и в музыке, Тургенев часто пользуется приемом нагнетания, усиления звука – *crescendo* (крещендо) и угасания, затухания звука – *diminuendo* (диминуэндо).

Кроме повторов, по аналогии с музыкальными рефренами, для создания музыкального рисунка речи Тургенев использует синонимические вариации слов, синтаксический параллелизм. Такие части текста задают настроение, служат эмоциональному усилению, нагнетанию чувств, передаче многообразных оттенков одного и того же психологического состояния героев. По законам музыкального контраста (*forte* – громко и *piano* – тихо) автор расставляет своих героев.

Таким образом, музыкально звучащий текст помогает нам совершенно отчетливо «услышать» поэтическое слово И.С. Тургенева.

Огромное значение для исследования литературного произведения имеют музыкальные реалии – видимая музыкальность. В романе «Дворянское гнездо» очень много музыкальных реалий, т.к. музыка звучит практически постоянно, упоминаются разные композиторы, употребляется музыкальная терминология, описаны впечатления, вызванные музыкой. Герои романа поют и играют на музыкальных инструментах. Через описание выступлений, разговорах о музыке и музыкальных пристрастиях героев автор раскрывает их характер.

Примерно три четверти произведений Тургенева связано с музыкой. Его герои музицируют, поют, слушают музыку и высказывают свои суждения о ней. Музыка характеризует их, выражает авторскую позицию. Для писателя важно, какую музыку предпочитают герои, что они играют и поют и как это делают. Любовь к музыке, потребность в ней, наличие музыкальной одаренности, способность глубоко чувствовать красоту мира и красоту музыки – важнейшее качество близких автору персонажей. Нередко он наделяет их своими музыкальными вкусами и даже своей музыкальной биографией. Иногда музыкальные произведения, включенные в жизнь героев, позволяют определить их личностную позицию и скрытые стороны характера.

Проведя исследование, можно с уверенностью сказать, что для Ивана Сергеевича Тургенева музыка была не только источником вдохновения, но и занимала в его жизни место, равное с литературой.

Произведения Тургенева – яркий пример взаимодействия двух искусств, их музыкальность в построении, в композиции, а также в удивительной изящности слога. В ряде сочинений музыка – существенное средство для характеристики героев. Через музыку автор пытается показать скрытые стороны их души, использует ее, чтобы тонко передать художественный подтекст слов и понятий, что способна выразить только музыка.

В критической статье, посвященной русскому изданию «Фауста» Гете, молодой Тургенев писал о хороших переводчиках: «Такие натуры попадаются довольно редко. Их нельзя назвать самостоятельными талантами, но они одарены глубоким и верным пониманием красоты, уже выраженной другим, способностью поэтически воспроизводить впечатления, производимые на них любимым их поэтом». На мой взгляд, эту фразу можно адресовать самому автору. Не обладая творческим музыкальным талантом, Тургенев был наделен редким пониманием музыкального искусства, способностью поэтически воспроизводить его красоту. Жизнь писателя – пример верного, рыцарского служения музыке.

Подробно анализируя творческое наследие И.С. Тургенева, можно прийти к выводу, что из трех представителей немецкой музыкальной классики (И.-С.Баха, Л. ван Бетховена, Р.Вагнера) только Л. ван Бетховен достаточно часто упоминался в письмах и художественных произведениях Тургенева на протяжении всего его творческого пути, неизменно получая самые высокие оценки.

Тургенев называл Бетховена национальным немецким композитором, у которого между тем невозможно найти «не только заимствований у простонародной музыки, но даже сходства с нею», поскольку «эта народная, еще стихийная музыка» перешла к нему «в плоть и кровь, оживотворила <...> и потонула <...> так же, <...> как исчезают, например, правила грамматики в живом творчестве писателя». Пожалуй, музыкальные настроения Тургенева, отраженные в его эпистолярном

наследии можно было бы охарактеризовать ёмкими словами из воспоминаний В.В.Стасова: «<...> он застыл в Бетховене <...> и дальше в музыке ничего не признавал». В художественных произведениях писатель избегает откровенно положительных оценок творчества Бетховена, – эти оценки входят в них опосредованно, подчас через отдельные реплики героев, и служат для передачи неповторимого колорита пространственно-временного существования героев, их более яркой, иногда ироничной, характеристики. Так, в повести «Два приятеля» (1853), создавая образ Бориса Андреевича Вязовнина, справедливо относимого русской критикой к категории «лишних людей», Тургенев вплетает в характеристику героя такую казалось бы незначительную, но яркую ироничную деталь: «Борис Андреевич <...> без восхищения не мог произнести имени Бетховена и все старался выписать из Москвы фортепьяно». И.-С.Бах, хотя и был признан Тургеневым как великий композитор, не был ему по-настоящему близок.

Имя Р.Вагнера, появившееся в письмах и произведениях Тургенева во второй половине 1860-х гг., также упоминалось нечасто; положительные оценки творчества композитора можно расценить, большей частью, как следствие «вагнеризации» П.Виардо.

### **2.3. Лирика и музыка романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо»**

Психологизм романа «Дворянское гнездо» огромен и очень своеобразен. Тургенев не разворачивает психологического анализа переживаний своих героев, как это делают его современники Достоевский и Л. Толстой. Он ограничивается самым необходимым, сосредоточивая внимание читателя не на самом процессе переживаний, а на его внутренне же подготовленных результатах: нам ясно, как постепенно возникает в Лизе любовь к Лаврецкому. Тургенев заботливо отмечает отдельные этапы этого процесса в их внешнем проявлении, но о том, что делалось в душе Лизы, мы только догадываемся.

Не углубляясь в диалектику души своих героев, Тургенев, тем не менее, передает всю полноту их внутренней жизни. Этой полноты писатель достигает при помощи внутреннего монолога (у Лаврецкого) и тем, что скупое изображение каждого момента в переживаниях Лаврецкого и особенно Лизы дополняется полными значения намеками на то, что делается в их душах. Чувства героев романа, их настроения передаются иногда через паузы, иногда просто через взгляды, выражение лица или интонации голоса. В нарастающем сближении Лизы и Лаврецкого Тургенев выделяет трагический мотив, как будто надвигалось что-то сложное, важное, жуткое. Это придает особенную значительность изображению их чувств. «Лаврецкий посмотрел на нее, она на него посмотрела – и обоим стало почти жутко» [20; 49]. Образуется как бы внутреннее, невидимое, но все время ощущаемое читателем движение – развитие их любви друг к другу. Это ощущение усиливается тем, что

иногда Тургенев прибегает к лирическим комментариям, к восклицаниям и афоризмам, поясняющим, что происходит в душах его героев («что-то веселое и чудное», «что-то таинственно приятное»). Тургенев – великий мастер в передаче интимных переживаний человека. Никогда не употребляя резких романтических красок, он достигает подлинно романтического настроения в поэтическом изображении тайн любви.

Тургенев часто использует недомолвки, показывая отношения Лизы и Лаврецкого. Их любовь почти молчалива. Оставаясь наедине в гостинице, в саду, у пруда при встречах, Лаврецкий и Лиза мало разговаривали друг с другом, молчаливо переживая то, что развивалось в их сердцах. Лирические умолчания часто сопровождаются лирическими вопросами самого автора, подчеркивающими силу и глубину чувств его героев. «Да и к чему было говорить, о чем спрашивать? Она и так все понимала, она и так сочувствовала всему, чем переполнялось его сердце» [20; 94]. Ощущение трагичности судьбы Лизы и Лаврецкого усиливается и неожиданно возникающими воспоминаниями и образами прошедшего, деталями и предметами, связанными с дорогим прошлым. Так, все до мелочей вспоминается Лаврецкому при посещении им через восемь лет усадьбы, где он пережил короткое счастье, неожиданно сменившееся горечью и тоской.

Там, где Тургенев обращается к отношениям Лаврецкого и Лизы, преобладающим тоном его повествования является элегический тон. Настроения Лаврецкого писатель часто передает такими определениями: «печально становится на душе», «грустно стало ему на сердце», «грусть о ней была томительна и не легка». Даже радость переплетается в переживаниях Лаврецкого и Лизы с чувством горечи и с невеселыми думами: «Душу его охватило то чувство, которому нет равного и в сладости и в горести»; «Сердце в Лаврецком дрогнуло от жалости и любви» [20; 97].

Картины природы в «Дворянском гнезде» получают значительное развитие. По возвращении Лаврецкого в родные места «давно им невиданная русская картина навевала на его душу сладкие и в то же время скорбные чувства». В произведении такого трагического звучания, как роман «Дворянское гнездо», картины пейзажа играют роль оркестровки основного лирико-трагического мотива. Смена светлых и темных красок природы попеременно происходит в романе, в соответствии с переменами в судьбе Лизы и Лаврецкого. В тихую и светлую летнюю ночь прозвучал их единственный поцелуй. Но в целом атмосфера романа проникнута настроением увядания, исполнена поэзии заката.

Повторяющиеся обращения к прошлому, частые воспоминания, особенно печальные воспоминания Лаврецкого о днях его мимолетного счастья, усиливают в целом ощущение увядания, грустную картину уходящей в прошлое жизни, впечатление заката «дворянских гнезд». Даже пейзаж «Дворянского гнезда» по преимуществу вечерний, закатный или

ночной, освещенный лунным сиянием и мерцающими звездами. Тургенев часто показывает и дорогу, убегающую вдаль, по которой едет Лаврецкий, возвращаясь к себе домой. Увядаящая осень и затем холод зимы разлучают героев. Холод увядающей жизни не раз охватывает стареющего Лаврецкого. Но жизнь идет вперед. Прошло восемь лет. «Опять повеяло с неба сияющим счастьем весны: опять улыбнулась она земле и людям; опять под ее лаской все зацвело, полюбило и запело».

В изображении переживаний Лизы и Лаврецкого в момент зарождения и развития их любви Тургенев часто использует мотив тишины, насыщая ею и окружающую их природу и их настроения: «ночь была тиха и светла», «все было тихо кругом», Лиза «тихонько подошла к столу...», «была безмолвная, ласковая ночь», «красноватый высокий камыш тихо шелестел вокруг них, впереди тихо сияла неподвижная вода, и разговор у них шел тихий». Так сливаются в одну «тихую» сюиту настроения людей и картины природы.

Но в это безмолвие вдруг врывается величественная симфония Лемма. Музыка усиливается и оттеняется эмоциональность произведения. В романе звучит музыка Бетховена, Вебера, Доницетти, Штрауса, Алябьева. Музыку сочиняют сами герои, она отражает их душевное состояние в отдельные моменты, передает окружающую их бытовую атмосферу, дополняя красоту природы, усиливая лиризм и общий поэтический колорит романа.

Чудесно сливаются в романе Тургенева любовь, вдохновение, искусство, красота природы. Нужно перенестись в помещичью усадьбу, в крепостнические нравы того времени, чтобы понять и представить себе все высокое и возвышающее душу моральное и эстетическое значение для тогдашних читателей таких сцен и картин «Дворянского гнезда», как торжественно-страстная музыка Лемма, вдохновленная не только его романтически идеальной любовью, но вдруг вспыхнувшим глубоким и чистым чувством Лизы. Лиризм Тургенева достигает здесь такой же высоты, такой же задушевности, какие присущи лирическим шедеврам Пушкина «На холмах Грузии», «Я вас любил» или стихотворению «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова.

### **Глава 3. Анализ музыкальных образов и мотивов в произведениях Л.Н. Толстого**

#### **3.1. Философия музыки в романе «Война и мир»**

Музыке в произведениях Толстого, и в частности в «Войне и мире», принадлежит большая композиционная роль. Она используется Толстым наряду с другими приемами как средство психологического анализа.

Наблюдения над текстом «Войны и мира» показывают, что Толстой, создавая образы отдельных героев, пользуется различными композиционными приемами. Так, например, внутренние монологи особенно часто используются для характеристики Андрея Болконского и Пьера Безухова — героев, которым свойственны глубокие раздумья над смыслом жизни, критическое отношение к действительности, стремление определить свое место в жизни и общенародной борьбе. Поэтический облик Наташи, ее живая непосредственность, эмоциональность, восприимчивость ко всему прекрасному особенно полно раскрываются через изображение внешности героини, ее жестов, движений, мимики, выражения глаз, через ее отношение к природе.

Толстой пользуется многообразными приемами композиции отдельных образов, но в зависимости от особенностей характера героев как бы отдает предпочтение отдельным приемам. Причем некоторыми приемами он характеризует большинство действующих лиц (изображение поступков и внешности, речевая характеристика героя и т. д.), но есть и такие приемы, которыми он пользуется избирательно, например, характеристика героя через его отношение к природе или к музыке. При этом наблюдения над текстом «Войны и мира» показывают, что, подобно тому как на фоне картин русской природы рисуются только положительные герои, и чаще всего Наташа Ростова, так и музыкальной чуткостью наделены любимые толстовские герои и героини из народа.

Лирические страницы о музыке и музыкальные картины в романе можно назвать «музыкальными страницами». Внимание к «музыкальным страницам» углубляет восприятие литературных образов, проблематики произведения, воспитывает любовь к литературе, что, в свою очередь, повышает культуру, развивает художественный вкус и учит понимать прекрасное. Народные песни, танцы, игра на народных инструментах занимают значительное место в произведениях Л. Н. Толстого, в том числе и в романе «Война и мир», в котором народная музыка используется особенно широко для характеристики народа и лучших представителей дворянской интеллигенции.

Весьма важно выяснить композиционную роль народной музыки.

Убедительно и с глубоким знанием музыки и психологии человека Толстой воспроизводит переходы одного чувства в другое, показывает влияние музыки на настроение и чувства слушателей.



Такова роль музыки во многих его произведениях, в том числе и в тех, где «описываются впечатления от народной музыки.

Музыкальные интересы Толстого были разнообразны. Он хорошо знал многие выдающиеся музыкальные произведения своего времени, общался с композиторами, музыкантами, артистами.

Как вспоминает А. Б. Гольденвейзер, «Толстой любил музыку с определенно выраженным ритмом, мелодически ясную, веселую или полную страстного возбуждения. Музыка с сентиментальным оттенком или ноюще-грустная мало его трогала» [38].

В конце XIX и начале XX века дом Толстого в Москве и в Ясной Поляне становится своеобразным центром музыкальной культуры. Знаменитые композиторы, музыканты и певцы исполняют для Толстого лучшие произведения русской и зарубежной музыки. Здесь часто звучат произведения Гайдна, Моцарта, Глюка, Бетховена, Шумана, Чайковского, Венявского и других композиторов. Толстой особенно любил музыку Чайковского и Глинки. Нравилась ему также произведения Скрябина, Рахманинова, Аренского.

Самым же любимым композитором Толстого был Шопен. «Шопен в музыке — то же, что Пушкин в поэзии»,— говорил он. Большим праздником исполнение музыки в доме Толстых было не только для слушателей, но и для самих исполнителей.

В последние годы жизни, в период перехода на позиции патриархального крестьянства, в отношении Толстого к музыке проявились те «кричащие противоречия», которые были характерны для его творчества и мировоззрения в этот период. В трактате «Что такое искусство?», в дневниковых записях, в художественных произведениях, в беседах с близкими он высказывает резкие суждения о классической музыке, о творчестве композиторов, глубоко любимых им и понимаемых.

Именно в эти годы Толстой резко отзывается о музыке Бетховена, хотя, как вспоминает писательница Л. Я. Гуревич, в 1895 году Толстой играл Крейцерову сонату на рояле со скрипкой и лицо его было «строго и светло-серьезно».

«Кричащие противоречия» Толстого в отношении к музыке вытекали из его самобытных требований к общественному назначению искусства вообще и музыки в частности. Любя и понимая классическую музыку, он чувствовал, что простому народу она недоступна, непонятна, он видел, что народ не воспринимает ее. Иногда он проделывал такой эксперимент. Он следил за восприятием классических произведений (в частности, прелюдий и полонезов Шопена) крестьянами и рабочими и убеждался, что для неподготовленных слушателей эта музыка сложна и непонятна. И тогда появлялись такие суровые оценки: «Настоящее искусство должно быть всем доступно. Теперешнее искусство только для развращенных классов, для нас. Как я ни люблю Шопена, а я думаю, что Шопен не останется жив, умрет для будущего искусства».

Несмотря на подобные суровые и несправедливые утверждения, музыка в течение всей жизни глубоко волновала Толстого. Еще в 1876 году он писал П. И. Чайковскому, что музыка для него — «высшее в мире искусство» [38]. В течение многих лет Толстой записывал в дневнике впечатления от прослушанных произведений, рассуждал о назначении музыки в общественной жизни и жизни человека. Эти записи свидетельствуют о том, что Толстой тонко и глубоко чувствовал силу, красоту и поэтичность народной и классической музыки, которая производила на него очень сильное впечатление. Сергей Львович вспоминает, что Лев Николаевич, слушая музыку, «волновался, у него что-то сжималось в горле, он всхлипывал и проливал слезы. Беспричинное волнение и умиление были те чувства, которые в нем возбуждала музыка. Иногда музыка волновала его против его воли, даже мучила его и он говорил: «Чего хочет от меня эта музыка?» [7; 360].

Исполнению классической музыки и игре на различных музыкальных инструментах в произведениях Толстого посвящено много страниц. Они свидетельствуют о тонком и глубоком знании и понимании музыки, о мастерском воспроизведении музыкальных переживаний человека.

В «Войне и мире» музыка, как и в других произведениях, является важным средством характеристики действующих лиц, средством психологического анализа. Любовь к музыке, музыкальная чуткость и одаренность героев для Толстого — средство их положительной оценки. В произведениях Толстого положительные герои не только знают классическую музыку, поют, играют на различных музыкальных инструментах, но и чувствуют прелесть народной музыки, народных песен, народных инструментов.

В «Войне и мире» наибольшей музыкальной культурой отличаются семьи Болконских и Ростовых. Княжна Марья серьезно занимается музыкой, Андрей Болконский тонко чувствует и понимает ее.

Но наибольшей музыкальной чуткостью отличается Наташа Ростова; эту романтическую, искреннюю, чуткую народную героиню невозможно представить вне мира музыки.

Очаровательно пение Наташи в сцене после проигрыша Николая, где Толстой психологически убедительно раскрывает власть музыки над человеком. Музыка подчиняет себе слушателей, заставляет их забыть о своих неудачах, пробуждает в их душе то лучшее, на что только они способны. В этой сцене музыка позволяет Толстому воспроизвести смену мыслей и настроений героя.

В «Войне и мире» музыка используется не только для того, чтобы раскрыть музыкальную чуткость, одаренность и восприимчивость Наташи Ростовской. Восприятие ее пения становится средством характеристики других героев, в частности Андрея Болконского. Музыка рождает новые

чувства, под ее влиянием жизнь представляется герою в ином свете. Именно музыка помогает князю Андрею осознать свою любовь к Наташе.

Так используется музыка для показа «текучести» человеческой психики, смены чувств, мыслей, настроений героя. Эти «музыкальные страницы» — свидетельство замечательного мастерства Толстого в области изображения «диалектики души» человека. Толстой очень любил танцы, и его полное страсти исполнение танцевальной музыки увлекало всех присутствующих.

По воспоминаниям Т. А. Кузминской, «Лев Николаевич так играл, что действительно нельзя было стоять на месте, и танцевали все».

Описание танцев занимает большое место в произведениях Толстого. Особенно много танцев, народных и бальных, в романе «Война и мир».

Задорно пляшут солдаты после смотра в Браунау, дворовые исполняют на балалайке в охотничьей у дядюшки народную плясовую мелодию «Барыня», пляшет русскую Наташа Ростова.

Но не только народная танцевальная музыка звучит в романе «Война и мир», не только народные пляски увлекают героя. В доме Ростовых танцуют «Данилу Купора», на балу у Иогеля — экосезы, англезы и страстную мазурку; Наташа Ростова грациозно и изящно танцует на балу у екатерининского вельможи.

Музыка в жизни Л. Н. Толстого играла большую роль. Он говорил, что, если бы провалилась вся европейская цивилизация, он бы пожалел больше всего о музыке. Слушая нравившуюся музыку, Толстой волновался, музыка вызывала в нем беспричинное волнение и умиление. Иногда музыка волновала его против его воли, даже мучила, и он говорил: «Чего хочет от меня эта музыка?» Такое действие музыки особенно ярко описано Толстым в «Крейцеровой сонате».

Толстой всегда стремился понять смысл переживаемых им чувств и впечатлений, место музыки в жизни человечества.

Лев Николаевич жил в годы наибольшего распространения русской народной песни. Он любил простую, ясную мелодию. О любимых им песнях он часто упоминает в своих произведениях. Это — «Барыня», «Ах, вы, сени мои, сени», «По улице мостовой» и др.

Толстой сам увлекался музыкой, играл по три-четыре часа в день сонаты Моцарта, Вебера, Бетховена, некоторые вещи Шумана и вальсы Штрауса. Писатель любил танцы и с удовольствием слушал вальсы Штрауса, полонезы, мазурки и вальсы Шопена.

Музыка для героев «Войны и мира» — не просто способность слушать или воспроизводить музыкальные фразы, не только настроение. Это состояние души, предчувствие чего-то важного, переломного. Недаром эпизоды, связанные с музыкой, сопровождают, в основном, Ростовых — самых близких душе писателя героев. Вот бал в доме Ростовых по случаю именин двух Наталий — матери и дочери. Квартет, составленный из молодежи, который охотно поет для гостей. Танцы — не

церемонные, не парадные, а от души, как в кругу самых близких. Тут выйдет в центр залы пожилая уважаемая дама, Марья Дмитриевна, и затанцует на месте глазами, плечами, улыбкой, всей мимикой своего живого, умного лица. Тут впервые танцует с «большим, с приехавшим из-за границы» Пьером тринадцатилетняя Наташа, и он воспринимает ее всерьез, и просит подсказывать, так как «боится перепутать фигуры». Тут венцом бала станет танец самого хозяина Ильи Андреевича Ростова — знаменитый «Данила Купор» — восторженный визг подрастающей барышни Наташи: «Посмотрите на папа» не вызовет замечаний, а будет вполне уместен как выражение общего веселья. У знаменитого Йогеля лучшая его ученица Наташа просит станцевать мазурку прославившегося своим искусством в Польше Василия Денисова, автор показывает нам — до последнего па! — слаженные движения танца, нет, слияния с музыкой, превращение в душу самой мазурки.

Толстой очень глубоко анализировал влияние музыки на людей и поэтому с большой точностью, очень правдиво показывает действие музыки на героев романа.

Николай, проиграв Долохову сорок три тысячи и находясь в ужасном настроении, возвратился домой. Он прошел в гостиную и увидел Наташу, собирающуюся петь. Ему было все неприятно: к восторженности Наташи, и ее радости». «И чему она радуется! — подумал Николай, глядя на сестру. — И как ей не скучно и не совестно!» Соня взяла первый аккорд, и Наташа запела. «Что же это такое? — подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрыв глаза. — Что с ней сделалось? Как она поет нынче? — подумал он. — И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: «Oh mio crudele affetto...» Раз, два, три, раз, два, три. «Эх, жизнь наша дурацкая! — думал Николай. — Все это, и несчастье, и деньги, в Долохов, и злоба, честь — все это вздор... а вот оно настоящее. — Ну, Наташа, ну, голубушка, ну, матушка!.. как она этот *si* возьмет! взяла! славе богу! — ин он сам, не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору в терцию высокой ноты. «Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!»— подумал он» [30; 161].

Только испытав на себе это волнующее, чарующее действие музыки, Толстой мог так верно описать состояние чувств Николая, слушающего Наташу. И мы, читая эти строки, ясно чувствуем перемену, происшедшую в Николае.

Пение Наташи, действие его на князя Андрея — это описание тех подлинных чувств, которые испытывал Толстой, слушая музыку: «Квась Андрей стоял у окна, разговаривая с дамами, и слушал ее. В середине фразы князь Андрей замолчал и почувствовал неожиданно, что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое» [30; 162].

Наташа — дворянка, аристократка, но она всем существом своим близка к народу; народные пляски и музыка захватывают ее.

Вот она вместе с Николаем приехала после охоты в Михайловку, к дядюшке. Страстное желание сплясать подхватывает Наташу, услышавшую русскую песню «По улице мостовой».

«Ну-ну, голубчик, дядюшка»,— таким умоляющим голосом застонала Наташа, как будто жизнь ее зависела от этого...

— Ну, племянница!— крикнул дядюшка, взмахнув к Наташе рукой, оторвавшей аккорд.

Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперед дядюшки и, подперев руки в боки, сделала движение плечами и стала...» [30: 165].

В этой русской пляске сказалась любовь Наташи ко всему народному, ее русская талантливость.

Народные песни помогают Толстому раскрыть и показать бодрость духа, мужество и решительность русских войск. Вот усталые, голодные солдаты запели песню. Ложечник, несмотря на тяжесть амуниции, резко выскочил вперед. И вот уже солдаты идут в такт песни, размахивая руками и попадая в ногу. Песня поднимала людей на свершение новых подвигов, на преодоление трудностей.

Вот Петя Ростов слышит торжественный гимн: «Ожиг, жиг, ожиг, жиг... — свистела натачиваемая сабля. И вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественный гимн...Петя был музыкален, так же как и Наташа, и больше Николая, но он никогда не учился музыке, не думал о музыке, и потому мотивы, неожиданно приходившие ему в голову, были для него новы и привлекательны. Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой, хотя Петя не имел ни малейшего понятия о том, что такое fuga. Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы — но лучше и чище, чем скрипки и трубы,— играл свое и, не доиграв еще мотива, сливался с другим, начавшим почти то же, и с третьим, и с четвертым, и все они сливались в одно и опять разбежались, и опять сливались то в торжественно-церковное, то в ярко блестящее и победное ...».

Толстой стремился отобразить в музыке те переживания, чувства человека, которые трудно показать на обычном жизненном примере.

Всю свою любовь к музыке Толстой старался передать своим героям. Но Толстой своеобразен. Не все главные действующие лица в романе музыкальны, любят музыку. Любовь к музыке можно заметить только у положительных героев романа — у Наташи и Николая Ростовых, у Андрея и Марьи Болконских.

Они любят музыку, понимают ее. В то же время отрицательные герои — Элен Безухова, Анатолий Курагин — не представляют себе той духовной ценности, которую несет в себе музыка. На всем протяжении

романа автор ни разу не показывает Элен поющей или играющей. Она лишь танцует, но все это потому, что нужно танцевать на балах, потому, что это было принято в светском обществе.

В романе мы видим Наташу в разное время ее жизни и замечаем, как использует Толстой музыку в качестве важного средства характеристики героини. Сначала она предстает перед нами маленькой девочкой, которая на именинах своих и своей матери поет с Николаем и Соней квартет «Ключ», исполнение которого всем очень понравилось.

Наташа любит танцевать. На балах у Иогеля «иногда танцевали танец с шалью лучшие ученицы, из которых лучшая была Наташа, отличавшаяся своей грациозностью». Танцевальная музыка позволяет Толстому раскрыть эмоциональность и жизнерадостность Наташи, те качества, которые нравятся всем. Она весела, молода, хорошо танцует. На балу у Иогеля все любят ее. «И как она танцует, какая грация!» — говорит о ней Денисов.

Мы видим Наташу на балу екатерининского вельможи. Ее оттеснили к стене, никто не замечает ее, никто не приглашает танцевать. Она стояла грустной, лицо ее казалось бледным. Она была готова заплакать в эту минуту. Огорченная, она думала: «Неужели так никто не подойдет ко мне, неужели я не буду танцевать между первыми, неужели меня не заметят все мужчины, которые теперь, кажется, и не видят меня, а если и смотрят на меня, то смотрят с таким выражением, как будто говорят: «А это — не она, так нечего смотреть». Нет, этого не может быть! — подумала она. — Они должны же знать, как мне хочется танцевать, как я отлично танцую и как им весело будет танцевать со мной» [30; 168].

Каким счастьем засияло ее лицо, когда она была приглашена Андреем Болконским на тур вальса. «Они были вторая пара, вошедшая в круг. Князь Андрей был одним из лучших танцоров своего времени. Наташа танцевала превосходно. Ножки ее в бальных атласных башмачках быстро, легко и независимо от нее делали свое дело, а лицо ее сияло восторгом счастья».

Наташа любила не только петь и танцевать. Она очень любила народную музыку.

Толстому важно передать психологическое состояние Наташи, для которой бал был желанным билетом во взрослую жизнь. В 16-й главе писатель показывает душевное состояние своей героини очень тонко и верно. Для этого он сначала описывает внешнее проявление беспокойства, волнения Наташи («Наташа чувствовала, что осталась... в числе меньшей части дам, оттеснённых к стене...», «...стояла, опустив свои тоненькие руки...»), затем, используя монолог, в котором каждое слово важно, автор обращается к внутреннему миру девушки («...сдерживая дыхание, блестящими испуганными глазами глядела...»). Монолог героини очень эмоционален. Он раскрывает характер Наташи, показывает всю сущность её натуры. Героиня очень искренна, естественна, по-детски наивна, проста.

Выражение её лица говорило о её «готовности на величайшую радость и на величайшее горе». Одна мысль не давала Наташе покоя: неужели к ней «никто не подойдёт», неужели она не будет «танцевать между первыми», неужели её «не заметят все эти мужчины»? Используя эту градацию, Толстой подчёркивает остроту той психологической ситуации, в которой оказалась Наташа. Писатель обращает внимание читателей на огромное желание героини танцевать. В этот момент Наташу ничто и никто не занимает, её внимание сконцентрировано на этом желании. Можно сделать вывод, что героиня находится в том юном возрасте, когда всё воспринимается с точки зрения максимализма. Ей нужно, чтобы её заметили взрослые люди, поддержали в трудную минуту сомнений, переживаний. Внутренняя сосредоточенность и внешняя рассеянность Наташи проявляются в том, как она воспринимала окружающих людей («Она не слушала и не смотрела на Веру, что-то говорившую ей...»). Кульминация 16-й главы наступает тогда, когда был объявлен первый тур вальса. На тот момент состояние Наташи было близко к отчаянию. Она «готова была плакать, что это не она танцует этот первый тур вальса». В этот момент появляется Андрей Болконский («...оживлённый и весёлый, стоял... недалеко от Ростовых»). Поскольку он был «человек, близкий Сперанскому», то к нему все обращались с «умными» политическими разговорами. Но работа Андрея не приносила ему удовлетворения, поэтому он ничего не желал о ней слышать, был рассеян и так же, как и Наташа, считал, что «на бале нужно танцевать». Поэтому, я думаю, не удивительно, что первой, кому он предложил тур вальса, стала именно Наташа, которая была абсолютно, по-детски счастлива, услышав это предложение. Князя Андрея поражают естественность, открытость, непринуждённость этой девочки, отсутствие столичного лоска. Вальсируя с ним, Наташа испытывала некое волнение от того, что сотни глаз смотрят, как она танцует с взрослым мужчиной, от того, что её платье было очень открыто, и просто от того, что это был первый в её жизни вальс на настоящем бале, где присутствуют только взрослые люди. Наташина робость, трепетание её гибкого, тонкого стана очаровали князя Андрея. Он чувствует, как душа его оживает, наполняется безграничной радостью, которую девушка как бы вкладывала в его душу и сердце, возвращая их к жизни, разжигая в них огонь («...он почувствовал себя ожившим и помолодевшим...» [30; 172])

Вспоминается сцена: после охоты Наташа вместе с братьями в гостях у дядюшки. Она слушает, как играет дядюшка русские народные песни и требует, чтобы он еще и еще раз повторил, а затем не может удержаться и сама начинает плясать. «Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала. Где, как, когда всосала в себя из этого русского воздуха, которым она дышала, эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы,

которые pas de chale давно должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка».

Все любят Наташу: ее дядюшка, дворовые, братья. Грустно подперев щеку, стоит Анистья Федоровна, вспоминая себя девушкой, когда она так же, как и эта графинечка, плясала русские пляски.

Лев Николаевич Толстой не любил оперу, считал ее чем-то искусственным. Однажды он сидел на премьере оперы «Русалка» в одной ложе с Даргомыжским и не сказал ему своего мнения. Наташе, так же как и Льву Толстому, непонятны действия на сцене своей искусственностью. «Она не смогла следить за ходом оперы, не могла даже слышать музыку: она видела только крашенные картоны и странно наряженных мужчин и женщин, при ярком свете странно двигавшихся, говоривших и певших: она знала, что все это должно было представлять, но все это было так вычурно-фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них» [30; 174].

Толстой рисует Наташу такой, что своим пением она заставляет забывать неприятности, ее искусство производит сильное впечатление на слушателей. У Николая Ростова большой проигрыш. Нужно завтра заплатить, но ему неудобно просить у отца такую сумму денег. У него плохое настроение. Но когда Наташа запела, Николай забыл все. «Она пела теперь не по-детски, уже не было в ее пении этой комической, ребяческой старательности, которая была в ней прежде: но она пела еще не хорошо, как говорили все знатоки-судьи, которые ее слушали. «Не обработан, но прекрасный голос, надо обработать»,— говорили все» [30; 174].

«В ее голосе была та девственная нетронутость, то незнание своих сил и та необработанная бархатность, которые так соединялись с недостатком искусства пения, что, казалось, нельзя было ничего изменить в этом голосе, не испортив его. Слушая Наташу, Николай старается помочь ей взять трудную ноту и сам, не замечая того, поет. Он счастлив... «О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире! Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...» [30; 175].

Князь Андрей, слушая Наташу, не может сдержать подступающих к горлу слез. Причину этих слез он не знает. «Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать. О чем? О прежней любви? О маленькой княгине? О своих разочарованиях?.. О своих надеждах на будущее?.. Да и нет». Андрею Болконскому нравилось ее пение, открывавшее ему что-то новое в жизни, чего он не знал ранее.

Музыка в романе помогает раскрыть некоторые черты характера Наташи Ростовской. Ее любовь к веселой музыке показывает и ней жизнерадостность, беззаветность ее характера, ее веселость и стремление



жить. Мы знаем, что Наташа много пела, танцевала, играла на клавинох, арфе, затем стала учиться играть на гитаре, отличалась музыкальностью. О любви к народу говорят любимые Наташей народные русские песни и пляски. Она проста и весела со всеми. Это положительная черта в характере Наташи.

Музыка в раскрытии образа Наташи играет громадную роль. Толстой называл музыку «высшим в мире искусством» и пользовался ею для характеристики духовного богатства своих любимых героев.

Таким образом, Лев Николаевич Толстой, помимо музыкального дара, имел талант писательский. Слово и музыка – это самый идеальный союз для восприятия читателем произведения, и, прочитав два знаменитых рассказа Толстого, я могу с полной уверенностью назвать его одновременно композитором слова и музыкальным писателем.

Почти каждое произведение Толстого сопровождается звучанием музыки: или танцы, или исполнение какого-то музыкального произведения. Причём, музыка либо играет главную роль, либо становится фоном для понимания читателем чувств героев.

В «Альберте» приютить бедного музыканта Дмитрия Ивановича Делесова «заставляет» мелодия «Melancholie», сыгранная скрипачом. Она затрагивает его душу, пробуждает воспоминания о молодости, первой любви. Это музыкальное произведение возрождает в нем чувство сострадания, сочувствия к жалкому артисту.

В рассказе «После бала» воспоминания Ивана Васильевича связаны с танцами, которые свойственны балам времен царствования Николая I: мазурка - польский танец, который именно в 19 веке стал бальным, вальс, кадрили. Толстой описывает эти танцы с восторгом, и именно с ними связаны воспоминания рассказчика о Вареньке Б.. Но в этом рассказе есть и другие воспоминания, неприятные для Ивана Васильевича. «...В душе у меня все время пело, и изредка слышался мотив мазурки. Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка...». Он был прав, действительно, эта музыка сопровождала страшные события – суровое наказание за побег.

Различны в произведениях Л.Н. Толстого и музыкальные инструменты: например, скрипка и фортепиано в «Альберте», флейта и барабан в рассказе «После бала».

Музыка сопровождала Толстого всю его жизнь. Во всех его произведениях она играет очень большую роль. Своих любимых героев он наделяет музыкальной чуткостью. Так, в романе «Война и мир» музыка служит для раскрытия образов Наташи, Андрея Болконского, Пети, Николая. И не случайно именно эти любимые герои обладают музыкальностью. Своё отношение к героям Толстой стремится выразить через описание переживаний, которые вызывает в них музыка.

### 3.2. Музыка в повести Л.Н. Толстого «Альберт» и рассказе «После бала»

Всё, чего достиг писатель в музыке, он воплотил в своём творчестве. Музыка звучит в каждом из его произведений не только фоном, передающим настроения и чувства героев. Но их духовный мир раскрывается для читателя посредством музыки.

Помимо поставленной писателем цели добиться совершенства в музыке и таланта тонко чувствовать её, унаследованного от родителей, была и ещё одна причина, способствовавшая развитию любви Толстого к музыке. Дело в том, что во время поездки в Петербург в 1848 году он встретился с даровитым, но сбившимся с пути немцем-музыкантом. Толстому пришла в голову мысль спасти его: он увез музыканта в Ясную Поляну и вместе с ним много играл. Образ немца-музыканта стал прототипом заглавного героя повести «Альберт». Лев Николаевич поведал не только историю несчастной любви и жизни скрипача, но и показал отношение окружающих к талантливому человеку, злоупотребляющему алкоголем.

Каждый день Альберт пьёт до изнеможения, но и отдаётся музыке с таким же самозабвением. Никто и не мог предположить, что этот жалкий на вид артист может так великолепно музицировать.

Играя на скрипке, Альберт как будто ведёт с ней задушевный разговор. Для исполнения была выбрана «Melancholie C-dur!». «То грустно-нежные, то порывисто-отчаянные звуки, свободно перемешиваясь между собой, лились и лились друг за другом так изящно, так сильно и так бессознательно, что не звуки слышны были, а сам собой лился в душу каждого какой-то прекрасный поток давно знакомой, но в первый раз высказанной поэзии. Альберт с каждой нотой вырастал выше и выше», – эти строки – свидетельство тому, как способна преобразить человека музыка.

И все, кто находился в комнате, тоже испытали невероятное наслаждение, вызванное силой музыки. На несколько мгновений они забыли о том, что есть ещё другой мир, где царят склоки и распри, где женщины увлечены своими нарядами и погоней за замужеством, где мужчины стреляются на дуэлях. Мир волшебной музыки околдовал всех присутствующих: «Все находившиеся в комнате во время игры Альберта хранили покорное молчание и, казалось, жили и дышали только его звуками» [40; 187]. Фальшивую ноту, сыгранную «пьянистом», пожалуй, никто бы и не заметил, но «физическое страдание выразилось во всей фигуре и лице музыканта. Он остановился на секунду и, с выражением детской злобы топая ногой, закричал: «Mol, c-mol!» (минор – до минор).

Музыка стала его жизнью, с её помощью он каждый день доказывает миру напыщенных богачей о своём присутствии.

Скрипач в момент исполнения музыки, знай он о такой силе власти над людьми, мог бы управлять ими, приказывать им. Но Альберт был невероятно счастлив осознанием того, что жалкий артист становится на ряд выше всех тех, кто считает богатство и власть своими кумирами.

«Искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке. Оно дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится и трудно удержаться здравым. В искусстве, как во всякой борьбе, есть герои, отдавшие все своему служению и гибнувшие, не достигнув цели», – это слова не художника Петрова, а самого писателя [40; 188]. Альберт совершенно справедливо принял их на свой счёт, но, к сожалению, мир алчных и злых людей, не способных понять, что для скрипача нет иной жизни, чем его музыка, не может простить таланту его недостатки. Поэтому для него нет иной смерти, чем раствориться в вихре звуков, издаваемых его верной спутницей жизни – скрипкой.

В повести «Альберт», помимо звуков скрипки, слышатся мелодии известного в то время чешского танца – польки. Но всё это в контексте данного произведения производит впечатление шума и суеты.

Бал – это совсем другое, это таинство. В Википедии даётся следующее определение: «Бал (от фр. bal, итал. ballo, нем. Ball — танцевать) — собрание многочисленного общества лиц обоего пола для танцев. Балы отличаются от обычных танцев или дискотеки повышенной торжественностью, более строгим этикетом и классическим набором танцев, следующих в заранее определённом порядке».

В рассказе «После бала» Л.Н.Толстой подчёркивает торжественность обстановки: «зала прекрасная с хорами, музыканты – знаменитые в то время крепостные помещика-любителя, буфет великолепный и разливанное море шампанского» [40; 146]. Молодые люди были пьяны не от выпитого шампанского, а от взглядов хорошеньких девушек и танцев до упаду.

Кадрили, вальсы, польки, мазурка – это тот набор танцев, от которого кругом идёт голова, но не хочется отказываться. Л.Н.Толстой не просто перечисляет их разновидности, но и в мельчайших подробностях рассказывает о манере исполнения того или иного танца главными героями. Молодость, красота – вот составляющие счастья, которое испытывают все находящиеся на балу.

Образ музыки становится композиционным лейтмотивом: в первой части произведения, на балу, представлен один музыкальный образ, во второй части, после бала, – другой.

«Бал был чудесный», кадрили, вальсы, польки, мазурки... Именно звуки мазурки помогают автору передать состояние героя, его восторг от встречи с Варенькой: «В душе у меня все время пело,...слышался мотив

мазурки» [40; 148]. Но ощущение счастья разрушает «другая, жесткая, нехорошая музыка»: «...барабанщик и флейтщик... не переставая повторяли все ту же неприятную, визгливую мелодию», которая сопровождала страшную картину наказания солдата. Страшная музыка поглощает звуки мазурки, на смену радости и восторгу приходит ощущение стыда за этого полковника, отца Вареньки, и ужаса от безобразного зрелища, случайным свидетелем которому был герой.

Но рассказ называется «После бала», это значит, что важное действие должно развернуться позже. И действительно, главный герой рассказа возвращался с бала уже практически утром, в душе слышался звук мазурки, но явственнее стала слышна «жесткая, нехорошая» музыка, состоящая из звуков, издаваемых флейтой и барабаном.

В «Словаре Брокгауза и Эфрона» подчёркивается, что звуковой характер флейты — мелодический, поэтический, но ему не хватает теплоты. А барабан — ударный мембранный музыкальный инструмент, имеет много разновидностей, при помощи его отбивают ритм для марша, что характерно для воинской службы.

И вот это смешение звуков протяжной флейты и громкого, ничего не признающего, командного голоса барабана сводит на нет все воспоминания о прекрасном бале. К тому же, «жесткая, нехорошая» музыка аккомпанировала процедуре наказания солдата за побег. Свист палки, удар, шлепок, стон — это была совершенно новая музыка, музыка подчинения сильным слабым. А командовал мерными ударами не кто иной, как полковник, отец Вареньки, который несколько часов назад так же ритмично и лихо отплясывал мазурку со своей дочерью. Казалось, сейчас он был на другом бале, где тоже есть определённый набор правил, которые нельзя нарушать. Это был бал муштры.

От всего увиденного душевное переживание, которое было ранее на бале, нахлынуло на Ивана Васильевича с новой силой. И то, что было раньше, померкло, как и любовь, которая сошла на нет, потому, что мелодия вальса оказалась слабее перед звуками флейты и барабана.

### **3.3. Интермедиа́льная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната»**

Современные научные открытия, новые методы исследования позволяют осуществить более полное прочтение произведений, которые создавались в прошлом. Так, в рамках теории интертекстуальности во второй половине XX в. была сформулирована концепция интермедиа́льности, представляющая, с одной стороны, собственно взаимодействие искусств на уровне художественных средств и приемов, с другой — инновационную методiku анализа произведения в рамках синтеза искусств [37; 150]. С помощью нового интермедиа́льного метода анализа

текста открывается ранее неизвестное об эстетической концепции авторов в целом.

Многие русские писатели обращались помимо литературы к другим искусствам в своем творчестве. И внимание Л. Н. Толстого, в частности, к музыке не ослабевало в течение всей его жизни. И. Эйгес отмечал: «Л. Н. Толстой питал врожденную глубокую любовь к музыке. Это искусство из всех других после литературы имело для него наибольшее значение в продолжение всей его жизни. Формы, в каких проявлялся интерес Толстого к музыке, достаточно разнообразны; и уже в одном этом отношении Толстой занимает особенное, быть может, единственное место среди представителей нашей художественной литературы» [46; 248].

В предыдущих литературоведческих исследованиях повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (1889) сложилось несколько точек зрения на концепцию текста в целом: с одной стороны, анализ велся в русле дидактических замыслов автора [45; 194], с другой – в плане его отношения к музыке [45; 194], с третьей – в ракурсе поэтики интертекста, моделирования психологических нюансов человеческого сознания, взаимодействия драмы и прозы [45; 195]. В работе Н. А. Переверзевой отмечается существенное преобладание звуковых образов над зрительными [29; 25].

Использование автором элемента другого вида искусства – музыки (в данном случае это название сонаты) – требует обращения к интермедиальной методике исследования прозаического текста, так как традиционные приемы литературоведческого анализа не полностью раскроют эстетическую концепцию автора, поскольку останутся только в рамках литературы. По наблюдениям Э. Г. Бабаева, Л. Н. Толстой записывал впечатления о музыкальном произведении Бетховена как о разговоре музыкальных инструментов [3; 18]. Он, по сути, переводил язык нот на язык слов, делал вербализацию звучания, где каждая нота в сочетании с другими составляет музыкальную фразу и выражает определенную идею, которую можно передать соответствующей речевой формулировкой. Он предполагал даже особым графическим методом передать основные правила гармонии и ход соединения аккордов в музыке. Проблема синтеза искусств в творчестве автора – тема мало изученная. Сам писатель высказывался о таком взаимодействии несколько противоречиво. С одной стороны, он считал это невозможным, с другой – говорил о том, что у каждого искусства есть соприкасающееся к нему искусство, писатель находил допустимым и неизбежным соединение различных видов искусств, в частности, восхищался подобным в творчестве Шуберта [3; 37].

Исходя из всего отмеченного выше, считаем необходимым сопоставить музыкальное произведение и текст повести Л. Н. Толстого.

В работах некоторых ученых [16; 261] утверждается, что к музыке замысел повести не имел никакого отношения, несмотря на то что он, как



установлено В. А. Ждановым, в процессе создания текста менялся [16; 263]. Существует две версии о первоначальной идее написания повести: с одной стороны, была идея о создании истории о ревнивом муже, с другой – интенция воплощения такого литературного текста, который бы передал впечатления о музыкальном творении. В связи с последней версией биограф Л. Н. Толстого П. И. Бирюков писал, что однажды скрипач Ю. И. Лясотта и С. Л. Толстой исполнили сонату Бетховена, посвященную Крейцеру [4; 124]. Она произвела особенное впечатление на Л. Н. Толстого и послужила одним из толчков к написанию повести.

Среди слушателей были Репин и Андреев-Бурлак, которым Толстой предложил каждому средствами своего искусства выразить чувства, вызываемые сонатой. Это же также отмечает С. А. Толстая: «Помню я, как Лев Николаевич говорил, что надо написать для Андреева-Бурлака рассказ от первого лица и чтобы кто-нибудь играл в то время «Крейцерову сонату», а Репин – чтоб написал картину, содержание которой соответствовало бы рассказу. «Впечатление было бы потрясающее от этого соединения трех искусств», – говорил Лев Николаевич» [38]. Следует сказать, что Л. Н. Толстой определял музыку воспоминанием о том, чего не было, как «стенография чувств» [38].

Название повести «Крейцера соната» – это цитата названия музыкального произведения Людвиг ван Бетховена – Сонаты № 9 для скрипки и фортепиано ля мажор, ор. 47 (1802). В свете интермедиальной методики анализа необходимо сказать об истории создания сонаты. Сначала она посвящалась скрипачу Джорджу Бриджтауэру, который и был ее первым исполнителем 24 мая 1803 г. в Вене. Бетховен закончил произведение накануне, и поэтому ноты еще не успели полностью переписать. Композитору пришлось исполнять фортепианную партию частично по своим черновикам. Часть произведения была в одном экземпляре, и скрипачу приходилось заглядывать в ноты через плечо пианиста. Финал сонаты был написан несколько раньше для другого произведения – Сонаты для скрипки и фортепиано № 3 соль мажор, ор. 30. Полный текст посвящения носил шуточный характер: «Мулатская соната, сочиненная для мулата Бришдауэра, большого шута и мулатского композитора» (итал. *Sonata mulattica composta per il Mulatto Brischdauer gran Pazzo e compositore mulattico*). Это посвящение сохранилось на черновом автографе в архиве композитора [45; 199]. Существуют различные версии относительно того, почему в печать соната попала с посвящением уже не Бриджтауэру, а Родольфу Крейцеру, считавшемуся первым солистом того времени.

Наиболее распространенной была история о том, что вечером после премьеры Бетховен и Бриджтауэр поссорились из-за женщины, поэтому Бетховен убрал первичную надпись, посвятив в итоге сонату французскому скрипачу.





Эту версию иногда возводят к книге «Жизнь Бетховена» (1865) Александра Уилока Тейера, хотя впервые она, по-видимому, появилась в мемуарной статье скрипача Трилуэлла в английском журнале «Musical World» (декабрь 1858) [45; 200]. Сам Крейцер никогда не играл эту сонату: он считал ее слишком трудной для исполнения. Л. Н. Толстому, серьезно интересовавшемуся музыкой, эти версии вполне могли быть известны, так как они существовали уже на тот период, когда писатель создавал свою повесть. Итак, название сонаты, связанное с некоторой историей любви и ревности композитора, готовит читателей к тому, что в повести возможна подобная тематика.

Обратимся к персонажам повести. С первых же строк автор характеризует главного героя повести Позднышева, отмечая его голосовые особенности: «Особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал странные звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех» [45; 202].

И далее в тексте упоминание о характерном звуке сопровождает персонажа, становится отличительной особенностью его речевого портрета: «В середине речи дамы позади меня послышался звук как бы прерванного смеха или рыдания, и, оглянувшись, мы увидели моего соседа, седого одинокого господина с блестящими глазами, который во время разговора, очевидно интересовавшего его, незаметно подошел к нам. Он стоял, положив руки на спинку сиденья, и, очевидно, очень волновался: лицо его было красно и на щеке вздрагивал мускул» [45; 202].

«- Духовное сродство! Единство идеалов! – повторил он, издавая свой звук. – Но в таком случае незачем спать вместе (простите за грубость). А то вследствие единства идеалов люди ложатся спать вместе, – сказал он и нервно засмеялся» [45; 202].

Такое внимание к речевым и голосовым особенностям героя, а также постоянные характеристики звуковой стороны происходящего акцентируют значимость мелодики повествования. Автор постоянными повторами лексических единиц, относящихся к данной тематике, переводит внимание читателей на сферу ключевых линий повести. Таким образом, актуализируется звуковая сторона событийного пласта текста. В связи с этим напомним, что в своей работе Н. Г. Михновец показала, как в тексте нашли взаимодействие повествовательное и драматическое начало [27]. Драматическое, прежде всего, подразумевает звучание речи. Последнее также подчеркивает значимость звуковой стороны повести: с одной стороны, важно, как звучат речи героев, с другой стороны, как звучит сам текст.

«Крейцера соната» Бетховена исполняется на скрипке и фортепиано – это важно для интермедиального анализа героев. Скрипка представляет собой специфический музыкальный инструмент, который характеризуется по звучанию особенной близостью к человеческому голосу, способностью воспроизводить мелодии большого дыхания,



сильным эмоциональным воздействием. Так и повесть Л. Н. Толстого основывается на диалоге двух персонажей: первоначально ведется повествование от лица рассказчика, а далее прямая речь – исповедь Позднышева. Эти партии перемежаются между собой. Например: «– ...А мы, мужчины, похаживаем, поглядываем и очень довольны. «Знаю, мол, я не попадусь». Похаживают, посматривают, очень довольны, что это для них все устроено. Глядь, не поберегся, – хлоп, тут и есть!

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

– Да уж я не знаю как; только если равенство, так равенство. Если нашли, что сватовство унижительно, то уж это в тысячу раз больше. Там права и шансы равны, а здесь женщина или раба на базаре, или привада в капкан» [45; 202–203].

Повесть представляет собой разговор только двух персонажей. Различные реплики других, второстепенных героев, можно расценивать как элементы речевой партии рассказчика, подобно тому, как в слова Позднышева также включены высказывания некоторых других действующих лиц. Например: «– Ах, что вы! Да нет. Нет, позвольте, – в один голос заговорили мы все трое. Даже приказчик издал какой-то неодобрительный звук» [45; 203]. В данном отрывке все голоса объединяются в речь рассказчика. Разделение персонажей только на два голоса подтверждается и тем, что сам автор особым графическим приемом и композиционным образом выделяет речевую партию главного персонажа и рассказчика, в то время как реплики второстепенных лиц даны в общем повествовании, без какой-либо акцентуации, традиционным способом. Исходя из всего сказанного выше, можно провести ассоциативную параллель: каждый из двух центральных персонажей – Позднышев и рассказчик – тождественны двум музыкальным инструментам. Учитывая ведущую партию Позднышева и его характерный звук, можно сказать, что в соответствии с композиционной структурой музыкального произведения, т.е. сонаты, он выступает в партии скрипки, в то время как рассказчик передает партию, которая в сонате Бетховена исполняется на фортепиано. Персонаж в повести подобен музыкальному инструменту, отражающему его состояния, переживания, представляющие общую эстетическую концепцию Л. Н. Толстого.

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



на три части. Первая – это вступительная часть (разговоры в поезде и вступление Позднышева к своему рассказу, где противопоставляются главная и побочная партии). Вторая часть – это семейная жизнь Позднышева (здесь происходит развитие темы). Третья часть включает в себя появление скрипача в жизни героя, ревность Позднышева и убийство.

Во-вторых, важно отметить такую существенную деталь, которая также сближает композиции двух произведений: в повести Л. Н. Толстого, как и в сонате, повторяется в каждой части одна и та же тема – тема убийства. Она упоминается в начале, т.е. в первой части, занимающей место, характерное для экспозиции музыкального произведения, в достаточно неспокойной тональности: «Это скверно, но еще идет; но когда, как это чаще всего бывает, муж и жена приняли на себя внешнее обязательство жить вместе всю жизнь и со второго месяца уж ненавидят друг друга, желают разойтись и все-таки живут, тогда это выходит гот страшный ад, от которого спиваются, стреляются, убивают и отравляют себя и друг друга, - говорил он все быстрее, не давая никому вставить слова и все больше и больше разгораясь» [24; 8].

« – Удовольствие небольшое. Я Позднышев, тот, с которым случился тот критический эпизод, на который вы намекаете, тот эпизод, что он жену убил, – сказал он, оглядывая быстро каждого из нас» [24; 8].

Во второй части эта тема развивается, тональность становится более напряженной: «...Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену. Дурачье! думают, что я убил ее тогда, ножом, пятого октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше. Так точно, как они теперь убивают, все, все...» [24; 10].

А затем, в третьей части, тема раскрывается с большей конкретизацией, т.е. с сильными тональными изменениями: описывается то, как произошло убийство, тон повествования достаточно быстрый, нервный, взрывной. Отмечается каждая деталь чувств, и передается каждая эмоция героя: « – Не лги, мерзавка! – завопил я и левой рукой схватил ее за руку, но она вырвалась. Тогда все-таки я, не выпуская кинжала, схватил ее левой рукой за горло, опрокинул навзничь и стал душить. Какая жесткая шея была...

Она схватилась обеими руками за мои руки, отдирая их от горла, и я как будто этого-то и ждал, изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер» [24; 10].

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

Интермедиальные ключи к повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» объясняют многие значимые моменты текста, которые ранее не затрагивались в других работах. Подводя итоги данного исследования, можно утверждать, что Л. Н. Толстой, используя разные средства синтеза искусств, старался усилить воздействие своего текста на читателя,



направляя всю художественную энергию на становление новых ценностей в духовном мире человека. Как пишет Н. Г. Михновец, «Толстому было необходимо, чтобы повесть стала реальным жизненным событием. К действенной реакции читателя обращена диалогичность повести, в разворачивающиеся события он «втягивается» ее сценичностью» [24; 15].

По теории Л. С. Выготского, в повести писателя «обнажается новая сторона эстетической реакции, именно то, что она есть не просто разряд впустую, холостой выстрел, она есть реакция в ответ на произведение искусства и новый сильнейший раздражитель для дальнейших поступков. Искусство требует ответа, побуждает к известным действиям и поступкам» [18; 318].

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

## Заключение

Музыкальные пристрастия русских писателей окрашены пафосом нравственного самосовершенствования, убежденностью в том, что перемены к лучшему зависят в первую очередь от нравственного здоровья человека, от его духовного роста, а не от перемен и радикальных перестроек существующего общественного порядка. В магистральном своём русле русская литература XIX в. отвергает путь, угрожающий обществу болезненным разрывом связи времён, является сторонницей преемственности лучших традиций мировой культуры. В немецкой классической музыке ей более близки классические устои и созидательные мотивы, нежели обращение к разрушительным инстинктам человеческой природы. Всякое стремление обособиться от реальной жизни, всякие попытки индивидуалистического самоограничения воспринимались русскими писателями как драматические, угрожающие личности внутренним распадом. Однако это не оборачивается принижением личного начала, культом малого в человеке. Раскрытие индивидуальности героя через призму его отношения к окружающему миру, его симпатий и антипатий в различных сферах – вот цель, к которой стремятся русские писатели, ориентируясь на имена, биографии и произведения немецких композиторов.

Музыка прошла через всю жизнь И.С. Тургенева. Уже в детские годы она производила на него неизгладимое впечатление, в юности стала источником духовного обогащения, а с момента знакомства с великолепной Полиной Виардо сопровождала его уже до конца его дней, до последней минуты жизни.

«Музыку я люблю, люблю ее весьма давно, смею думать – знаю, - написал Тургенев в одном из писем и продолжил – редко, что меня может заставить заплакать. Еще иногда стихи Пушкина меня до слез тронут, а от музыки часто плачу».

Тургенев всю свою жизнь стремился к музыкальным впечатлениям, и где бы он ни был, где бы ни жил, а жил он часто за рубежом, в музыкальных столицах Европы он постоянно интересовался музыкой. Театры, концерты, домашнее музицирование, музыка городских улиц и деревни все попадало в поле его зрения человеческого и писательского. И все это при том, что Тургенев не получил специального музыкального образования и сам не владел ни одним музыкальным инструментом.

Любовь писателя к музыке не могла не отразиться на его творчестве, и многие произведения Тургенева тесно связаны с музыкальной тематикой. В этой связанности писателя с музыкой воплотился весь его жизненный опыт, любовь к самой музыке и, безусловно, всепоглощающая любовь к Полине Виардо, ее прекрасному искусству. Любовь Тургенева к музыке была настолько значительна и серьезна, что он не прощал фальши



к ней ни в жизни тем людям, с которыми сталкивался, ни своим персонажам. Более того, неприятие или непонимание окружающими музыки Тургенев возможно, не всегда объективно считал отрицательным качеством человека и соответствующим образом его воспринимал.

И.С. Тургенев охотно прибегает к музыке как средству создания художественных образов своих персонажей. При этом обрисовке действующих лиц через музыку писатель придает большое значение и уделяет много внимания.

Любовью к музыке, умением ее глубоко чувствовать, музыкальными способностями Тургенев наделяет персонажей с целью дополнить их характеристику положительными чертами, обогатить их духовный мир.

Нелюбовь к музыке показана писателем в нескольких планах. Это чувство, по его мысли, присуще не только тем, кому вообще чуждо искусство звуков, но также и персонажам, допускающим грубость, сентиментальность, фальшь в исполнении и восприятии музыкальных сочинений, интерес к немusикальным в своей сущности пьесам. Такое отношение к искусству Тургенев рассматривает как отрицательную черту в характеристике персонажей, как показатель их духовной ограниченности

В сочинениях писателя очень ярко проявились его музыкальные симпатии и антипатии, взгляды на композиторов, исполнительство и т.д. Некоторые из приведенных выше примеров могут создать впечатление, что писатель пренебрежительно относился к бытовым танцевальным жанрам, однако это далеко не так. Вальсы и польки, действительно, очень часто упоминаются Тургеневым в отрицательном контексте, но лишь в связи с манерой их исполнения, а не с самой музыкальной спецификой этих жанров. Писатель не только не имел ничего против вальсов и полек, но и, как свидетельствуют очевидцы, сам их с удовольствием танцевал.

В сочинениях писателя часто встречаются описания звуков музыки, причем описания профессиональные, что свидетельствует не только о любви Тургенева к музыке, но и серьезном, далеко не любительском восприятии ее.

Нередко, даже сами строки произведений писателя созданы с таким мас-терством, что в них отчетливо представляешь себе все звуки, слышишь их: где-то в отдалении раздался протяжный, звенящий, почти стелющийся звук, один из тех непонятных ночных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся, наконец, как бы замирая. Прислушаешься и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго-долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и слабый шипящий свист про-мчался по реке («Бежин луг»).

Тема Тургенев и музыка не охватывается только его произведениями, и здесь можно найти другие сферы для изучения, например, такие, как отношения Тургенева и Полины Виардо, музыка в

повседневной жизни Тургенева, высказывания писателя о музыке, взаимоотношения Тургенева с известными музыкантами и т.д. Это свидетельствует о том, что музыка, действительно, была большой любовью Тургенева, прошедшей через всю его долгую жизнь.

Изучение музыкальной классики как одной из специфических направляющих русского национального литературного процесса XIX в. даёт возможность подчеркнуть актуальность и «всечеловечность» русской классической литературы. В этом отношении классика неисчерпаема для исследования, поэтому неисчерпаем и потенциал литературоведческой мысли, обращённой к ней.

Лев Николаевич Толстой, помимо музыкального дара, имел талант писательский. Слово и музыка – это самый идеальный союз для восприятия читателем произведения, и, прочитав два знаменитых рассказа Толстого, можно с уверенностью назвать его одновременно композитором слова и музыкальным писателем. Почти каждое произведение Толстого сопровождается звучанием музыки: или танцы, или исполнение какого-то музыкального произведения. Причём, музыка либо играет главную роль, либо становится фоном для понимания читателем чувств героев.

В «Альберте» приютить бедного музыканта Дмитрия Ивановича Делесова «заставляет» мелодия «Melancholie», сыгранная скрипачом. Она затрагивает его душу, пробуждает воспоминания о молодости, первой любви. Это музыкальное произведение возрождает в нем чувство сострадания, сочувствия к жалкому артисту.

В рассказе «После бала» воспоминания Ивана Васильевича связаны с танцами, которые свойственны балам времен царствования Николая I: мазурка - польский танец, который именно в 19 веке стал бальным, вальс, кадрили. Толстой описывает эти танцы с восторгом, и именно с ними связаны воспоминания рассказчика о Вареньке Б..

Различны в произведениях Л.Н. Толстого и музыкальные инструменты: например, скрипка и фортепиано в «Альберте», флейта и барабан в рассказе «После бала».

Таким образом, можно сказать, что Льва Николаевича Толстого нельзя считать дилетантом в музыке, потому что всё, чего он достиг на музыкальном поприще, он сделал сам. Можно прекрасно знать нотную грамоту, технику исполнения того или иного музыкального произведения, но если не вложить частичку своей души в игру на любом из музыкальных инструментов, все старания завоевать симпатию слушателей сойдут на нет. Только человек, способный проникаться такой искренней любовью, мог написать столь прекрасный «Вальс», который у меня ассоциируется с первой влюбленностью.

Масштаб литературного дарования Л.Н.Толстого в сочетании с ярко проявившейся потребностью нравственных и духовных исканий, несомненно, подразумевают особую глубину эстетического мировосприятия и непрерывную эволюцию эстетических, в том числе и

музыкальных, пристрастий писателя на протяжении всего долгого творческого пути. Вполне закономерно, что взгляды Л.Н.Толстого на немецкую классическую музыку находят своё отражение и в художественных произведениях писателя. В одних случаях он использует отношение своих героев к музыке для их более яркой характеристики, в других – достаточно подробно анализирует воздействие музыкальных произведений и описывает ощущения и переживания, вызванные ими, таким образом, более достоверно рисуя психологическое состояние героев, важное для развития сюжета произведения и более полного понимания замысла автора. Яркий тому пример – отрывок из повести «Детство». Давая характеристику отцу Николеньки Иртеньева, Л.Н.Толстой подчёркивает, что «учёной музыки он не любил и, не обращая внимания на общее мнение, откровенно говорил, что сонаты Бетховена нагоняют на него сон и скуку». Перед нашим мысленным взором предстаёт человек со вполне сформировавшимися взглядами и убеждениями, сильным характером, однако не отличающийся утончённым музыкальным вкусом. В другом отрывке описывается сцена игры тапан патетической сонаты Бетховена. Она навеивает на Николеньку воспоминания о чём-то «грустном, тяжёлом и мрачном», о том, «чего никогда не было».

По свидетельству П.И.Бирюкова, замысел построения сюжета повести (которая в дальнейшем была названа «Крейцера соната») на музыкальных впечатлениях от произведения Бетховена возник у писателя после прослушивания этого сочинения в Москве, в хамовническом доме Толстых. В тот день давно знакомая соната оказала на него особенно сильное эмоциональное воздействие, которое затем нашло своё преломление в рассуждениях главного героя повести о музыке Бетховена. «Музыка заставляет <...> забывать себя, <...> она переносит <...> в какое-то другое, но не своё положение <...>, в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку»; слушатель способен «сделать то, на что настроила эта музыка», и открыть в себе «новые неиспытанные чувства», новые возможности, о которых он до сих пор не знал. Сама повесть, по сути, является признанием Л.Н.Толстым великого гения Бетховена и данью уважения и преклонения автора перед его музыкой, которая, вне всяких сомнений, способна как возвеличить душу человека, облагородить его внутренние тайные помыслы и подвигнуть на моральный подвиг, так и подвести к фатальной черте, переступив которую, человек, будучи не в силах совладать со своими тёмными страстями, решается на преступление.

Обобщив факты биографии Л.Н.Толстого и проанализировав его обращения к личности и творчеству Бетховена в художественных произведениях, можно сделать вывод о том, что на протяжении всей жизни отношение писателя к немецкому композитору постоянно колебалось от глубокого понимания, безропотного поклонения, восторга и обожания до холодного равнодушия, презрения, полного унижения и отрицания. Писатель не мог игнорировать тот безусловный факт, что немецкий

композитор принадлежит к числу тех учёных и художников, «которые всю жизнь свою посвящали служению науке и искусству и которые были и останутся благодетелями человечества». Однако Л.Н.Толстой считал, что «всегда чувствуешь самого человека в его музыке», и Бетховен казался ему «суровым» и «самолюбивым». В этой связи интересно вспомнить дневниковую запись писателя о том, что когда люди восхищаются Бетховеном, они восхищаются, скорее всего, своими мыслями и мечтами, вызываемыми им, и в таком восхищении нет «настоящей реальности искусства», но зато есть «полная беспредельность».

В целом, отношение Л.Н.Толстого к представителям немецкой музыкальной классики можно охарактеризовать как достаточно противоречивое. Признавая безусловную гениальность Бетховена и Баха, писатель неравнозначно оценивал их музыкальные произведения. Отмечая определённую оригинальность таланта Вагнера, он в подавляющем большинстве случаев отзывался о нём резко отрицательно.

## Список использованных источников

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания. - М., 1989. С. 438-439.
2. Бабаев Э. Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. М.: Советский композитор, 1977. — С. 12.
3. Бабаев, Э. Г. Лев Толстой и музыка // Лев Толстой и музыка. Хроника. Библиография / Э. Г. Бабаев. - М. : Советский композитор, 1977. - С. 7-41.
4. Бирюков, П. И. Биография Льва Николаевича Толстого : в 2 т. / П. И. Бирюков. - М.: Посредник, 1911-1913.
5. Борисова И.В. Проблемы немецкой музыкальной классики в художественном творчестве и эпистолярии И.С.Тургенева / И.В.Борисова, Д.Н.Жаткин // Интеграция образования (Саранск). – 2007. – №1. – С. 159–163.
6. Бочаров С.Г. Роман Толстого «Война и мир». - М., 1978. С. 5..
7. Вишневская И. Театр в прозе Толстого // В мире Толстого. Сб. статей. М.: Советский писатель, 1978. — С. 357–384.
8. Воропанова М. И. «Набеги Красоты и посягательства Свободы» / Предисловие // Голсуорси Дж. Темный цветок. Повести, рассказы. — М.: Правда, 1990. — С. 9.
9. Выгалов Г. Н. Они писали Льва Толстого // Литература в школе. — 1998. — № 6.
10. Гергилов Р.Е. Русская интеллигенция и немецкие университеты на рубеже веков // Философия образования. Сборник материалов конференции. Серия «Symposium», выпуск 23. - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – 558 с. С.431-439.
11. Голсуорси Д. Собр. соч.: В 16 т. М.: Правда, 1962. Т. 1. — С. 368.
12. Голсуорси Д. Собрание сочинений: В 16 т. М.: Правда, 1962. Т. 16. — С. 336.
13. Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого. 1828-1890. М.: 1958 - с. 41-49
14. Еремина О. Нарушая правила игры... Повесть И.С. Тургенева «Ася» // Литература. - №47. – 2002. С. 7.
15. Ефремов В. «Это время уже никогда не возвратится ...» (Из студенческой юности И. С. Тургенева) / Сайт «Русский писатель И.С. Тургенев». – [Электронный источник]. – Режим доступа: <http://www.turgenev.org.ru/biblio.htm>
16. Жданов, В. А. Из творческой истории повести «Крейцера соната» / В. А. Жданов//Толстой-художник : сб. ст. / ред. Д. Д. Благой [и др.]. - М. : Изд-во Академии наук СССР, 1961. - С. 260-288.

17. Жданов, В. А. От «Анны Карениной» к «Воскресению» / В. А. Жданов. - М. : Книга, 1968. - 280 с.
18. История немецкой литературы. – М.: Высшая школа, 1975. – 526 с.
19. Коровина В.Я., Журавлёв В.П., Коровин В.И. Литература. Учебник-хрестоматия для общеобразовательных учреждений. М.: Просвещение, 2003. С. 25-37.
20. Крюков А. Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. – Л., 1989.
21. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. - М. : Музыка, 1979.-590 с.
22. Майкова Э. Музыка в произведениях И.С. Тургенева // Музыкальная жизнь. – 1991. - № 4.
23. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. – Л.: Изд. ЛГУ, 1975. – 152 с.
24. Михновец, Н. Г. Взаимодействие повествовательных и драматических начал в творчестве Л. Н. Толстого 80-х годов (Смерть Ивана Ильича, Власть тьмы, Плоды просвещения, Крейцера соната) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Михновец Н. Г. - Л. : Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1990. - 16 с.
25. Мотылева Т. Л. «Война и мир» за рубежом (переводы, критика, влияние). М.: Советский писатель, 1978. — С. 223.
26. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. - М. : Сов. Энциклопедия, 1973-1982. - Т. 5. - 1056 столб.
27. Мурзак И.И., Ястребов А.Л. Динамика сюжетов в русской литературе XIX века. – [Электронный источник]. – Режим доступа: <http://www.gramota.ru>
28. Описание материалов Государственного музея И.С. Тургенева // И.С. Тургенев / Сост. А.И. Понятовский. - Орел, 1968. – 412 с. С. 12.
29. Переверзева, Н. А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) / Н. А. Переверзева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина / отв. ред. А. А. Беляева. - СПб. : Изд-во ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008. - № 2 (12). - С. 22-34. - (Филология).
30. Петров С.М. И.С. Тургенев. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1968. – 368 с.
31. Платек, Я. Божественный глагол / Я. Платек // Музыкальная жизнь. - 2009. - № 11. - С. 44-48
32. Пумпянский Л.В. Тургенев-новеллист // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. - М.: Языки русской культуры, 2000. – 538 с. С. 435.
33. Ренанский А. Эстетическое воспитание учащихся. - Минск, 1978.

34. Ресурсы Интернета: статьи «Толстой и музыка» (из воспоминаний А.Б.Гольденвейзера), «Воззрения Толстого на музыку» Иосифа Эйгеса
35. Россия. Запад. Восток. Встречные течения. - СПб. «Наука».- 1986. – 444 с.
36. Смирнова Л.А., «Русская литература XVIII-XIX веков», М.: «Просвещение», 1995г.
37. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию М. С. Кагана : матер, международ, науч. конф. (18 мая 2001 г., г. Санкт-Петербург). - Вып. № 12. - СПб. : С.-петерб. философское общество, 2001. - С. 149-154. - (Symposium).
38. Толстая, С. А. Моя жизнь / С. А. Толстая // Новый мир. - 1978. -№ 8. - URL: <http://www.a-z.ru/woinen/texts/tolstayar.htm>
39. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1984. Т. IV, ч. 1, гл. XI.
40. [Толстой Л.Н. Собр. соч. в 22 т. Т.3. Альберт](#)
41. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 20-ти т. - М., 1984. - Т. 17.- С. 646-647, 652, 658-659, 663-664.
42. Трoнина Т. Первая любовь в изображении Тургенева // Литература. - №05. – 1997. С. 9.
43. Тургенев в воспоминаниях современников. – М., 1990.
44. Тургенев И. С. Поли. собр. соч. и писем. - М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. XIV. – 482 с.
45. Шорэ, Э. По поводу «Крейцеровой сонаты»: тендерный дискурс и конструкты женственности у Л. Н. Толстого и С. А. Толстой / Э. Шорэ // Пол. Тендер. Культура: Немецкие и русские исследования / под ред. Э. Шоре, К. Хайдер ; пер. с нем. Н. Носова. - М. : РГГУ, 2003. - Вып. 3. - С. 193-211.
46. Эйгес, И. Воззрение Толстого на музыку / И. Эйгес // Эстетика Льва Толстого : сб. ст. / под ред. П. Н. Сакулина. - М. : Гос. акад. худож. наук, 1929. - С. 241-308.
47. Ярулина, Л. А. Лев Николаевич Толстой и музыка / Л. А. Ярулина // Музыка в школе. - 2008. - N 5. - С. 48-49.

