

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Литературный институт имени А.М. Горького»

На правах рукописи

МАНАННИКОВА АЛЕКСАНДРА ЮРЬЕВНА

**МУЗЫКАЛЬНОЕ НАЧАЛО В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО:
ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ, ФУНКЦИИ, ДИНАМИКА**

Специальность: 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Ольга Юрьевна Саленко

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО	32
1.1. Музыкальный экфрасис в произведениях Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг.	34
1.2. Музыкальный экфрасис в произведениях Л.Н. Толстого 1880 – первой половины 1890-х гг.	101
1.3. Музыкальный экфрасис в произведениях Л.Н. Толстого конца 1890–1900-х гг.	122
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1	144
ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ МУЗЫКАНТОВ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО	148
2.1. Образы музыкантов в очерках, рассказах и повестях Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг.	148
2.2. Образы музыкантов в рассказах и повестях Л.Н. Толстого 1880 – первой половины 1890-х гг.	173
2.3. Образы музыкантов в рассказах и повестях Л.Н. Толстого конца 1890–1900-х гг.	182
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2	184
ГЛАВА 3. МУЗЫКА КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИЕМ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО	188
3.1. Музыка как композиционный прием в произведениях Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг.	189
3.2. Музыка как композиционный прием в произведениях Л.Н. Толстого 1880 – первой половины 1890-х гг.	195
3.3. Музыка как композиционный прием в произведениях Л.Н. Толстого конца 1890–1900-х гг.	209
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3	214
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	217

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	228
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Страница 36 из третьего тома Собрания сочинений Л.Н. Толстого в 20 томах (1961) с указанием тональности вариационного цикла	275
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Отрывки партитуры «La Mélancolie» (1840) Ф. Прюма в переложении для скрипки и фортепиано.....	276
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Таблица: Соответствие структурных элементов первой части скрипичной сонаты Л. ван Бетховена op. 47 (1802–1803) и составляющих композиции повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» (1889)	278

ВВЕДЕНИЕ

Л.Н. Толстой – русский писатель, для которого музыка имела исключительное значение. Об этом свидетельствуют различные источники: дневники и письма самого Толстого, воспоминания его близких и современников и собственно его литературное и публицистическое наследие. Например, друг Толстого, композитор А.Б. Гольденвейзер в книге «Вблизи Толстого» приводил такие рассуждения писателя об этом искусстве: «Я думаю, что музыка – это наиболее яркое практическое доказательство духовности нашего существа» [Гольденвейзер, 1959, с. 296]. «Яснополянские записки» личного врача Толстого Д.П. Маковицкого также наполнены высказываниями писателя о музыке; среди них как записанное А.Б. Гольденвейзером, так и следующее утверждение: «Ни одно искусство не соединяет так людей, как музыка» [Маковицкий, кн. 4, с. 332] – или известное определение музыки как «стенографии чувств» [Маковицкий, кн. 1, с. 185]. Д.П. Маковицкий отмечал, кроме того, что музыка влияла на писателя даже на соматическом уровне, провоцируя приступы экстрасистолии («перебои»): «Николай Леонидович и Мария Львовна сваливают болезнь Л.Н. на концерт. Л.Н. музыка очень волнует, действует ему на сердце. Его болезнь сердца не на органической, а на нервной почве» [Маковицкий, кн. 1, с. 232].

Стремление осмыслить музыку как феномен сопровождало Толстого не только в поздние периоды жизни, но и уже в юности. В 1850 году им было написано несколько отрывков, посвященных феномену музыки – «Временная метода для изучения музыки» и «Основные начала музыки и правила к изучению оной», где обнаруживаются попытки вывести определение этого вида искусства: «Музыка есть совокупность звуковъ, поражающихъ нашу способность слуха въ троякомъ отношеніи: 1) въ отношеніи пространства, 2) въ отношеніи времени, 3) въ отношеніи силы» [Толстой, т. 1, с. 245]¹. Интерес к

¹ Здесь и далее в работе художественные и публицистические произведения, дневниковые записи и письма Л.Н. Толстого цитируются преимущественно по изданию Толстой Л.Н.

музыке находит свое воплощение и впоследствии, в трактате «Что такое искусство?» (1897), где фигурируют суждения о различных композиторах, в частности о Р. Вагнере, и жанрах – например, опере. Старший сын классика, композитор С.Л. Толстой в очерке «Музыка в жизни моего отца» писал: «<...> в продолжение всей своей жизни Льва Николаевича занимали вопросы: 1) что такое музыка, почему она так действует на людей, в чем секрет этого действия и 2) чему должна служить музыка, хорошо ли ее действие на людей» [Толстой С., 1975, с. 385].

Там же перечисляются музыкальные увлечения Толстого, которые простирались от произведений академической музыки до образцов традиционной музыки – русской, цыганской, чеченской, башкирской и т.д. Писатель много времени уделял игре на фортепиано, в некоторые периоды жизни музицируя по четыре часа в день, а до «духовного переворота» играл для вдохновения, перед началом работы над произведениями, на что указывал его шурин С.А. Берс [Берс, 1978, с. 186]. Более того, в юности, до 1850-х гг., Л.Н. Толстой сочинил в соавторстве вальс «в ланнеровском роде» [Толстой С., 1975, с. 365].

Подробности музыкальных страниц жизни писателя были изложены в справочнике «Лев Толстой и музыка» (1977); по выражению автора предисловия к изданию толстоведа Э.Г. Бабаева, эта тема составляет целую сферу русской эстетики [Бабаев, 1977, с. 40]. А К.Н. Ломунов утверждал: «Занятия Толстого музыкой и ее теорией сыграли немалую роль в разработке им многих вопросов теории искусства <...>» [Ломунов, 1972, с. 17]. Помимо биографических источников, записей Д.П. Маковицкого [Маковицкий, кн. 1–4], книги младшей дочери А.Л. Толстой «Отец» [Толстая А.Л., 1989], воспоминаний старшего сына С.Л. Толстого [Толстой С., 1975], близкого друга, композитора А.Б. Гольденвейзера [Гольденвейзер, 1953; Гольденвейзер, 1959], А.П. Сергеенко [Сергеенко А., 1978], личных секретарей – Н.Н. Гусева [Гу-

Полное собрание сочинений в 90 тт. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1928–1958, ряд материалов в котором дан в дореформенной орфографии. Случаи обращения к другим источникам оговариваются отдельно.

сев, 1958–1960; Гусев, 1953; Гусев, 1973] и В.Ф. Булгакова [Булгаков, 1989], а также некоторых членов семьи С.А. Толстой – ее младших брата и сестры С.А. Берса и Т.А. Кузминской [Берс, 1978; Кузминская, 1986] взгляды Л.Н. Толстого на музыкальное искусство освещались в работах литературоведов и музыковедов, Н.Д. Бернштейна [Бернштейн, 1908], И.Р. Эйгеса [Эйгес, 1929], Р. Роллана [Роллан, 1954], К.Н. Ломунова [Ломунов, 1972], Ю.А. Кремлева [Кремлев, 1976], М.И. Найдорфа [Найдорф, 1990], Г.А. Ахметовой [Ахметова, 2012а; Ахметова, 2013а; Ахметова, 2013б; Ахметова, 2016] и др.

Закономерно, что музыкальное искусство, будучи столь значимым для писателя на протяжении всей его жизни, становилось и предметом для художественного воссоздания в литературном творчестве. А рассмотрение особенностей воплощения музыки средствами словесности в произведениях Л.Н. Толстого очевидно принадлежит к сфере исследований индивидуально-го стиля. Термин «стиль» здесь фигурирует в широком литературоведческом смысле («единство элементов формы» [Николаев, 1975, с. 256]), который сближается с пониманием стиля, принятым в искусствоведении. Примеры такой трактовки понятия обнаруживаются в работах по теории литературы В.М. Фриче [Фриче, 1928, с. 5], В.М. Жирмунского [Жирмунский, 1928, с. 50], П.Н. Сакулина [Сакулин, 1928, с. 11]. Позднее Г.Н. Пospelов понимает литературный стиль как «целостное единство всех принципов художественной изобразительности и выразительности (предметной, композиционной, словесной), вполне соответствующее особенностям идейного содержания произведений» [Пospelов, 1970, с. 123], а под личным стилем подразумевает «<...> индивидуальную творческую манеру каждого писателя, в которой это единство стилевых принципов получало свою реализацию» [там же]. Об индивидуальном стиле пишет и Л.И. Тимофеев, объединяя им «<...> повторяющееся в многообразии отдельных проявлений единство основных особенностей, присущих творчеству писателя в целом» [Тимофеев, 1976, с. 394].

Вместе с тем в литературоведении существует отмеченная еще П.А. Николаевым тенденция к терминологическому вытеснению понятия «стиль» понятием «поэтика», тогда как «<...> различными словосочетаниями – “поэтика романтизма”, “поэтика реализма”, “поэтика Достоевского”, “поэтика Л. Толстого” и т.д. не выражается ничего иного, кроме стиля» [Николаев, 1984, с. 19–20]. О неправомерности такого употребления терминов в исследованиях творчества конкретных авторов говорит Ю.И. Минералов: «Никакой “индивидуальной поэтики” писатель, строго говоря, не создает. <...> Словосочетания типа “поэтика Гоголя” (и т.п.) некорректны, ибо затушевывают суть: то, что в называемых так работах речь идет (или должна бы идти) об индивидуальном (личном) стиле соответствующего художника» [Минералов, 1999, с. 9–10]. В трудах по толстоведению иллюстрацией описываемой ситуации может служить книга В.А. Ковалева «Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции» (1983), в которой ученый заменяет понятие авторского стиля в широком смысле поэтикой и использует его в качестве синонима: «Поэтика (или стиль) – не только языковые средства и приемы выразительности, но и законы, признанные над собой писателем и определившие совокупность и единство всех его художественных особенностей (выбор сюжета, принципы изображения персонажей, композиции и пр.), обусловленных идейным содержанием творчества» [Ковалев, 1983, с. 4–5]. Подобное объединение этих понятий в филологической науке фиксирует, например, О.Ю. Саленко [Саленко, 1997, с. 155].

В этой связи ценно суждение А.Ф. Лосева о соотношении теории стиля (стилистики) и поэтики: «Учение о метафоре вообще есть – поэтика (или эстетика поэзии). Но учение о том, как употребляет метафору Пушкин или Тютчев, есть уже часть стилистики. Тут приходится обсуждать метафору не в ее общих структурно-конструктивных моментах, но изучать те особые точки зрения, которые характерны для мироощущения и мировоззрения самого автора и которые по существу своему никакого отношения ни к какой структуре никакой метафоры не имеют, но которые, тем не менее, в этих метафорах,

как и во всем прочем, могут воплощаться и выражаться» [Лосев, 2016, с. 212]. Ученый поясняет, что поэтика фокусируется на отвлеченных художественных категориях, но работа того или иного автора с этими категориями в своем творчестве должна изучаться в рамках теории стиля.

Приведенный тезис А.Ф. Лосева стал одним из основополагающих для научного подхода Ю.И. Минералова к проблеме поэтики: «Поэтика <...> изучает метафоры и иные тропы, вообще художественную образность, а также сюжетику, композиционные приемы и т.п. с “отвлеченной” точки зрения – безотносительно к их модификациям в стиле конкретных художников» [Минералов, 1999, с. 10]. Однако закономерно, что все поэтические приемы находят свое действительное воплощение в конкретных литературных произведениях [Минералов, 1999, с. 12], а в процессе индивидуального применения авторами комплекса выразительных средств литературы, или поэтики во втором принятом наукой значении, как отмечается, «меняется только стиль» [Минералов, 1999, с. 11]. В продолжение рассуждения А.Ф. Лосева о поэтике и стиле Ю.И. Минералов связывает эти явления словесности в единство: «непосредственно “растворенные” в субстанции литературных текстов изобразительные средства, по существу, образуют поэтику индивидуального стиля» [Минералов, 1999, с. 12].

Касаясь необходимости научного перевыражения подобных художественных феноменов, ученый предлагает термин «поэтика стиля» [Минералов, 1999, с. 13]. Как справедливо отмечается далее, литературоведение имеет дело с индивидуальными, уникальными явлениями: «Рифма, ритмически организованная строка в стихотворении или, например, троп – вовсе не безликая “единица” <...>, а *уникум* [курсив Ю.И. Минералова – А.М.] – рифма, строка и троп, всякий раз по-особому опредмеченные сначала авторским стилем, а затем контекстом, в котором они реально воплощены» [Минералов, 1999, с. 25]. Категория поэтики стиля, в отличие от категории поэтики, позволяет отразить языком научного знания данную специфику, тот факт, что «перед ис-

следователем стиля художника <...> предстает не отвлеченная категория, а вышеупомянутый уникум» [Минералов, 1999, с. 29].

Понятие поэтики стиля, сформулированное Ю.И. Минераловым, рассматривается как значимый этап разработки теории стиля в традициях отечественной академической науки [Васильев, 2026, с. 17–18] и систематически используется в современных исследованиях индивидуального стиля в качестве одной из методологических установок. Среди таких работ – диссертации и статьи о творчестве широкого ряда русских писателей, например, М.А. Булгакова [Болдаков, 2005], С.Т. Аксакова [Угрюмов, 2010; Борисова В., 2019], В.А. Курочкина [Панкратова, 2020], М.А. Шолохова [Макарова Е., 2025], А.В. Иванова [Новак, 2019], С.Г. Козлова [Коваленко, 2017], Н.С. Лескова [Федотова, 2012], Ф.М. Достоевского [Васильева Т., 2008], М.М. Пришвина [Бондаренко, 2018], А.П. Чехова [Вишнякова, 2015] и др., а также поэтов: Л.Н. Мартынова [Павлова Н., 2011], Л.А. Сафронова [Пиотровская, 2011], Л.А. Чарской [Матвеева А., 2004], Н.М. Языкова [Соболева, 2016], Н.М. Рубцова [Иванова, 1996], Е.А. Евтушенко [Иванова, 2017], В. Хлебникова [Васильев, 2000].

С точки зрения поэтики стиля анализируются и произведения Л.Н. Толстого – в монографии И.Ю. Лученецкой-Бурдиной о творчестве писателя 1870–1890-х гг. [Лученецкая-Бурдина, 2001]. В соответствии с ракурсом настоящего исследования обращение к терминологическому аппарату и методологии Ю.И. Минералова видится и нам наиболее уместным. Изучение интерпретации Л.Н. Толстым связанных с музыкой поэтических средств, которые *реально бытуют* в его малой прозе, позволит в частном порядке дополнить представление об индивидуальном стиле классика, так как «элемент стиля способен быть репрезентатором стиля <...>» [Минералов, 1999, с. 299]. Избранный подход даст возможность наблюдать и движение этого стиля, причем не только на протяжении творческого пути писателя, но и в работе над конкретными произведениями. Личный стиль как таковой, согласно Ю.И. Минералову, динамичен, «<...> воплощает особый *ход мысли* [курсив

Ю.И. Минералова – А.М.], присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий» [Минералов, 1999, с. 20], и эта изменчивость прослеживается при сопоставлении черновых и белого вариантов произведений. С.А. Васильев, осмысляя научное наследие Ю.И. Минералова, пишет: «<...> погружаясь в глубины теоретической поэтики, будем помнить, что эти знания важны для нас не сами по себе, а как инструмент постижения творческой индивидуальности автора, стиля его произведений и, в конечном итоге, художественно выраженного в этом стиле мировоззрения» [Васильев, 2015, с. 105].

Итак, все элементы художественной формы следует выявлять и анализировать не отвлеченно, а с учетом индивидуального стиля писателя, в творчестве которого они получают свое воплощение.

Прежде всего нужно определить содержание понятия «малая проза» применительно к стилю Л.Н. Толстого. В данном вопросе мы опираемся на позицию толстоведа Э.Г. Бабаева, который объединяет этим термином повести и рассказы классика: «Рассказы и повести как бы прокладывали дорогу для эпоса, опережали его [Л.Н. Толстого – А.М.] романы, знакомя читателей с поэтическим миром Толстого и его оригинальными художественными законами. В произведениях малой формы отчетливо выявлены излюбленные идеи Толстого» [Бабаев, 1983, с. 3]. Впоследствии такую стратегию применяет в своей диссертации, посвященной повествовательным структурам художественной прозы Л.Н. Толстого, А.А. Нестеренко, подчеркивая возможность всестороннего изучения поэтики писателя на материале малой прозы и ее меньшую изученность в сравнении с романным наследием [Нестеренко, 1988, с. 8–9]. Однако для нашего исследования мы считаем нужным несколько расширить вышеизложенное понимание малой прозы, включив в него жанр очерка, также представленный в творчестве Л.Н. Толстого рядом произведений. Таким образом, с учетом индивидуального стиля рассматриваемого писателя под малой прозой мы подразумеваем очерки, рассказы и повести.

Во-вторых, при определении жанра того или иного произведения необходимо опираться на историю его создания и на особенности воплощения жанров конкретным автором. Известно, что изначально Л.Н. Толстой задумывал так называемую автобиографическую трилогию, состоящую из повестей «Детство» (1852), «Отрочество» (1854), «Юность» (1857), как четырехчастный роман «Четыре эпохи развития», см. письмо к Т.А. Ергольской от 12 ноября 1851 г., во время работы над «Детством»: «Помните, добрая тетенька, что когда-то вы посоветовали мне писать *романы* [курсив наш – А.М.]; так вот я послушался вашего совета – мои занятия, о которых я вам говорю, – литературные» [Толстой, т. 59, с. 119], а также сопровождающее рукопись произведения письмо от 03 июля 1852 года к Н.А. Некрасову, под редакцией которого находился в тот период журнал «Современник»: «Въ сущности рукопись эта составляет I-ю часть романа – Четыре эпохи развитія» [Толстой, т. 59, с. 193]. Об этом плане Толстой пишет в дневнике от 30 ноября 1852 года: «Завтра утромъ примусь за передѣлку оп[исанія] в[ойны], а вечеромъ за Отрочество, к[оторое] окончательно рѣшилъ продолжать. 4 Эп[охи] жизни составлять мой романъ до Тифлиса» [Толстой, т. 46, с. 150–151]. Такой замысел – хоть и не воплощенный впоследствии – наложил отпечаток на специфику литературного материала: присутствие романного начала в повести «Детство» утверждает Е.Ю. Васильева [Васильева Е., 2006], а Н.И. Городилова подчеркивает присутствие в автобиографической трилогии черт романного творчества Л.Н. Толстого [Городилова, 2020]. Вышесказанное не позволяет использовать материал повестей «Детство», «Отрочество», «Юность» в рамках диссертации, посвященной малой прозе. Тем не менее, для понимания специфики работы Л.Н. Толстого с музыкой важен эпизод из главы XI («Занятия в кабинете и гостиной») повести «Детство» (1852) и его черновые наброски, так что они будут рассмотрены в соответствующем параграфе диссертационного исследования.

Также необходимо определить круг привлекаемых для анализа средств поэтики, которые связаны в малой прозе Л.Н. Толстого с музыкой. В первую

очередь в очерках, рассказах и повестях классика музыкальное искусство представлено эпизодами словесной передачи музыки в той или иной форме.

В филологической науке феномен словесного изображения музыки может обозначаться различными терминами. С.П. Шер писал о «вербальной музыке», представляющей собой «помимо словесного приближения к реальной или выдуманной партитуре <...> характеристику музыкального исполнения или субъективного восприятия музыки [перевод наш – А.М.]» [Scher, 1968, p. 8]. На данный момент в соответствующих работах исследователи наиболее активно пользуются термином «музыкальный экфрасис». Он фигурирует в статьях Г.А. Ахметовой [Ахметова, 2014] и Е.Р. Боровской [Боровская, 2013; Боровская, 2014], А.В. Колесниковой [Колесникова, 2024], Д. Римонди [Римонди, 2020], Н. Троицки [Троицки, 2021], Н.А. Даренской [Даренская, 2024], Е.Г. Николаевой [Николаева Е.Г., 2019], Н.П. Титовой [Титова, 2017], А.А. Житенева [Житенев, 2018], А.А. Дырдина и Ю.В. Жуковой [Дырдин, Жукова, 2018], Б.М. Проскурнина [Проскурнин, 2019; Проскурнин, 2020], А.А. Бельской [Бельская, 2018], А.А. Степанова [Степанов, 2024], Т.Л. Рыбальченко [Рыбальченко, 2014], О.В. Шишкиной [Шишкина, 2018], И.И. Матвеевой [Матвеева И., 2024], И.С. Назаровой [Назарова, 2011] и Н.Б. Будько [Будько, 2015] и в диссертациях М.В. Новиковой [Новикова, 2018], А.А. Ситниковой [Ситникова, 2016] и А.В. Сухова [Сухов, 2017], посвященных произведениям русской и зарубежной литературы различных периодов. Прием музыкального экфрасиса подвергается теоретическому осмыслению – в статьях Е.Е. Соловьевой [Соловьева Е., 2015; Соловьева Е., 2016] или Я. Юхимук [Юхимук, 2018]. Подобная актуальность и востребованность понятия музыкального экфрасиса в современном научном дискурсе обуславливает его использование нами в диссертации. Для нашего исследования представляется продуктивной многоаспектность понятия экфрасиса, что позволяет охватывать не только различные подходы к интерпретации проявлений музыкального начала в художественном тексте, но и открывает более широкие возможности для анализа специфики и функций

эпизодов, связанных с музыкой, в контексте индивидуального стиля Л.Н. Толстого.

Термин «музыкальный экфрасис» понимается нами на основе работ Л. Геллера [Геллер, 2002; Геллер, 2013]. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» (2002) заявлена расширительная интерпретация экфрасиса: «<...> распространим первичный, риторико-литературный смысл “экфрасиса” на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого <...>. Назовем экфрастичными словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки <...>» [Геллер, 2002, с. 13]. На основе изложенного возможно говорить о музыкальном экфрасисе в литературе, трактуя его двояко: как воспроизведение музыки средствами словесности либо как ее словесное описание. Об этой ситуации Л. Геллер пишет в следующей статье, посвященной экфрасису, «Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис» (2013): «На лондонском симпозиуме заходила речь о “музыкальном экфрасисе”, который проявляется и в описаниях музыки в литературе или живописи, и в организации слова или живописной композиции по законам музыкальности» [Геллер, 2013, с. 54]. Обратим внимание на широкий подход ученого к пониманию феномена «музыки»: границы понятия не очерчены комментариями о звучании музыки или ее восприятии, отсылке к реально существующему музыкальному произведению и т.п.

В ходе исследования заявленного аспекта поэтики индивидуального стиля Л.Н. Толстого применяется адаптированная для исследования вербальных репрезентаций музыки классификация экфрасисов Е.В. Яценко (с учетом элементов классификации Н.Б. Будько [Будько, 2015]), а именно понятия прямого и косвенного, полного, являющихся краткими формами приема свернутого и нулевого, миметического и немиметического экфрасисов. Согласно работе исследователя, прямой экфрасис представляет собой «<...> непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении. Автор при этом открыто указывает, что описы-

вает картину, скульптуру, архитектурное сооружение, фотографию и тому подобные визуальные объекты» [Яценко, 2011, с. 48], а косвенный «<...> служит созданию (образа) словесной реальности. Описание пейзажа, персонажа, других элементов художественного мира литературного произведения создается с привлечением мотивов визуального произведения (артефакта). Автор делает это завуалированно, лишь намекая на цитирование какого-либо визуального источника, или открыто, проводя сравнение с визуальным образом» [там же]. В соответствии с этим прямой музыкальный экфрасис может проявляться в цитировании текстов народных песен, романсов и т.п., упоминании названий музыкальных произведений, а косвенный – в раскрытии звучания инструментов, голосов, переживаний и восприятия музыки персонажами и т.д. Полный экфрасис, по указанию Е.В. Яценко, «<...> содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта» [Яценко, 2011, с. 49], свернутый – «<...> укладывается в одно-два предложения» [там же]; нулевой экфрасис «<...> лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям» [там же]. Таким образом, полный музыкальный экфрасис мы понимаем как развернутое словесное воспроизведение или описание музыкального материала – будь то через передачу полноценных текстов песен или психологии восприятия музыки. При этом полные экфрасисы, содержащие преимущественно информацию о звучании, переживаниях от музыки, воплощаются в произведениях Толстого при помощи приема портретирования – разновидности стилизового мимесиса, о которой писал в частности Ю.И. Минералов. Под портретированием в своей работе ученый имеет в виду «<...> изображение слова словом, изображение чужих интонаций и иных черт» [Минералов, 1999, с. 237]. Такие полные экфрасисы, в свою очередь, рассматриваются и маркируются в работе как косвенные, тогда как эпизоды преимущественно с полными текстами песен представляют собой прямые; кроме того, отдельные полные экфрасисы, воссоздающие как текст песен, так и реакции на них, комбинированные – они сочетают в себе черты обеих разновидностей. Свернутый му-

зыкальный экфрасис – более краткое, не превышающее нескольких предложений описание без подробной передачи звучания и восприятия музыки персонажами. Нулевым музыкальным экфрасисом считаются упоминания музыкальных произведений, имен композиторов или инструментов, использование писателем музыкальной терминологии или упоминание звуков музыки или песен в ходе описания. О миметическом и немиметическом экфрасисах исследователь пишет следующее: «По наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта экфрасисы делятся на миметические и немиметические» [там же]. В отношении музыки мы предлагаем понимать под миметическим экфрасисом отсылку к действительно существующему музыкальному произведению, а под немиметическим – словесное воспроизведение, например, музыкальной импровизации, как в повести «Утро помещика» (1856), или упоминание неназванных либо не существующих в действительности, искусственно созданных самим автором в рамках текста музыкальных произведений.

Содержательно близкое к отдельным разновидностям музыкального экфрасиса (прежде всего миметическим нулевым или свернутым экфрасисам) понятие музыкальной аллюзии, которое фигурирует в монографии Е.В. Астащенко [Астащенко, 2011], диссертации М.А. Степановой [Степанова, 2013] или статьях Ю.С. Текутовой [Текутова, 2010], Е.И. Селиверстовой [Селиверстова, 2016], В.С. Рабиновича и М.И. Бабкиной [Рабинович, Бабкина, 2017], А.Н. Кулькова [Кульков, 2021], О.М. Ушаковой [Ушакова, 2021] и др., в работе не применяется в связи со стремлением к применению более актуального для современной филологической науки терминологического аппарата.

Музыкальное начало проявляется и на уровне системы персонажей: в произведениях малых форм Л.Н. Толстой работает над образами музыкантов. При идентификации подобных образов мы опираемся на совокупность критериев, связанных с контекстом индивидуального стиля. Это реализация писателем художественных функций того или иного персонажа через изобра-

жение прежде всего занятия музыкой, например, в качестве профессии и, в свою очередь, авторское определение героя в тексте как музыканта либо специалиста по какому-либо инструменту (скрипача, пианиста и т.д.), а не только упоминание факта музицирования. Показательна для понимания принципов идентификации образов повесть «Крейцера соната» (1889), где музыкой занимаются два персонажа – жена Позднышева и Трухачевский. Если последнего Л.Н. Толстой систематически называет «музыкантом» или «скрипачом», что становится его устойчивыми номинациями, то в отношении жены Позднышева замечает исключительно то, что она играет на фортепиано, без указания на то, что она, например, является пианисткой.

Выявленные в малой прозе образы музыкантов типологизируются по их роли в сюжете произведений. Выделяются центральные и второстепенные персонажи, над которыми писатель работает в трех произведениях малых форм, рассказе «Люцерн» (1857), повестях «Альберт» (1858) и «Крейцера соната» (1889). Также в очерках, рассказах и повестях задействуются эпизодические и коллективные персонажи-музыканты: пианист-аккомпаниатор в повести «Альберт» (1858), участники цыганских хоров в рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856) или члены военных оркестров в очерках «Севастополь в декабре месяце» (1855) и «Севастополь в мае» (1855) и др., а также внесюжетные герои-музыканты.

С учетом направленности диссертации, исследования проявлений музыкального начала с позиций поэтики индивидуального стиля, в фокус анализа попадают особенности работы Л.Н. Толстого над образами музыкантов – а именно употребление им художественных средств, способствующих созданию образа персонажа. Среди них – приемы интродукции, портрет, использование имен, средства психологической характеристики, раскрытия и развития образов, приемы, позволяющие составить представление о музыкальной одаренности героев, в том числе в сопоставлении с эстетическими принципами и мотивами, характерными для отдельных направлений (романтизма, реализма), и пр. Закономерно, что формирование образов музыкантов

тесно связано с полифункциональным приемом музыкального экфрасиса. Также в ходе исследования рассматриваются художественные функции и идейное и мировоззренческое содержание, которыми образы были наделены в ходе авторской работы.

В-третьих, в малой прозе Л.Н. Толстого музыка выступает в качестве принципа формообразования, приема композиции – построения сюжета, системы образов и иных структурных элементов. Мы не рассматриваем в качестве проявлений музыки как элемента стиля лейтмотивность, сонатность, полифонизм и пр. – феномены, обобщенные А.Е. Маховым под термином «словесная музыка» [Махов, 2005б], поскольку они, будучи по происхождению музыкальными терминами, не имеют прямой отсылки к явлениям и образцам музыкального искусства в произведениях словесного творчества, а являются метафорами, используемыми в литературоведении при рассмотрении этих произведений. Как писал ученый, «с точки зрения музыки, так сказать, “настоящей”, музыка слова – не более чем тень тени, призрак, фикция» [Махов, 2005б, с. 20]. При поиске подражания музыкальным формам в структуре литературного текста, по утверждению А.Е. Махова, зачастую не учитывается историческая конкретность этих форм, а также допускаются логические искажения [Махов, 2001, с. 135–136]. Понятие же лейтмотива было взято литературоведами из музыкальной теории [Махов, 2005б, с. 165–167].

Тем не менее, вопрос исследования параллелей между структурой музыкальных форм и композицией рассказов и повестей Л.Н. Толстого, для которых тема музыки является одной из центральных, с учетом возможной доказательности в рамках творчества писателя правомерен, в связи чем будет затронут в диссертации. Для достижения адекватных результатов исследования при сопоставлениях такого рода требуется, во-первых, изучение творческой истории произведений, во-вторых, если речь идет о возможном подражании форме конкретного музыкального произведения, как это происходит с повестью «Крейцерова соната» (1889), учитывание и особенностей этой формы, и их понимания Л.Н. Толстым. Подобный прием композиции может

быть рассмотрен с точки зрения феномена синтеза искусств (музыки и литературы), подхода, который ярко разрабатывается в исследованиях И.Г. Минераловой [Минералова, 1994; Минералова, 2004; Минералова, 2011]. Этот вопрос обсуждается и в рамках соответствующей секции Международной научно-практической конференции «Синтез в русской и мировой художественной культуре», посвященной памяти А.Ф. Лосева, которая ежегодно проводится кафедрой русской литературы XX–XXI веков Московского педагогического государственного университета.

Музыка может способствовать организации композиции, если она основана на приеме антитезы, связанной с двумя разными музыкальными направлениями: так, в рассказе «После бала» (1903) момент сюжетного «столкновения» экфрасисов музыки бала и военной музыки экзекуции разделяет повествование на две части. В некоторых случаях музыкальные экфрасисы, завершающие произведения, формируют их художественную целостность, как в повести «Утро помещика» (1856), в связи с чем они также рассматриваются в качестве приемов композиции.

Отдельное внимание в рамках исследования уделяется поэтике заглавий – аспекту, разработанному в одноименной работе С.Д. Кржижановского [Кржижановский, 1931], и на современном этапе рассматриваемому в диссертациях Н.А. Кожиной, Н.А. Веселовой и О.Ю. Богдановой [Кожина, 1986; Веселова, 1998; Богданова, 2009], а также в статье Н.А. Веселовой и Ю.Б. Орлицкого, посвященной русской поэзии двух последних десятилетий XX века [Веселова, Орлицкий, 1998]. Согласно тезисам из перечисленных исследований, заглавие может быть рассмотрено как элемент композиции художественного текста (см. Веселова, 1998; Веселова, Орлицкий, 1998; Богданова, 2009). Использование в названиях произведений лексики, связанной с музыкальной культурой, с этой точки зрения также можно рассматривать как специфический прием композиции, который построен на принципе «предпонимания <...> непрочитанного текста» [Веселова, 1998, с. 13]. Заглавия такого плана становятся ключами для более глубокой читательской ин-

терпретации структуры и идейного содержания рассказов и повестей Л.Н. Толстого, как в повести «Крейцера соната» (1889), рассказе «После бала» (1903) и очерке «Песни на деревне» (1909).

Итак, музыкальное начало в малой прозе Л.Н. Толстого представлено музыкальным экфрасисом, средствами и принципами работы над образами музыкантов, а также приемами композиции. На употреблении писателем перечисленных элементов поэтики, их конкретной структурной организации, художественных функций, идейном содержании и т.д. и будет сосредоточено внимание в диссертации. Ключевым художественным средством, связанным с музыкой в произведениях писателя, является экфрасис, который задействуется не только самоценно, но и для характеристики образов и организации композиции, что обуславливает сквозной характер соответствующего понятия для настоящей работы и определяет особенности ее композиции.

Очевидно, что индивидуальный стиль как единство особенностей творчества автора изменчив – по меньшей мере, в том смысле, что на нем сказываются трансформации мировоззрения писателя. Рассуждая о стиле в этом отношении, Л.И. Тимофеев пишет: «<...> развитие его [писателя – А.М.] стиля дает нам представление о жизненном процессе в значительно более широком его охвате, показывает нам рост и эволюцию творчества писателя в целом. Те жизненные явления, которые в начале его творческого пути только намечаются, в конце его получают ясность и определенность; <...> смена произведений отражает и смену событий общественной жизни, и смену тех идейных исканий художника, которые характерны для развития его мировоззрения» [Тимофеев, 1976, с. 395–396]. Таким образом, продуктивным для проводимого исследования является сопоставление повестей, очерков и рассказов Л.Н. Толстого, принадлежащих к разным художественным этапам.

В вопросе периодизации мы опираемся на работы, посвященные общему обзору жизни и творчества Л.Н. Толстого. Это, во-первых, статья Б.М. Эйхенбаума «Лев Толстой» (1919) [Эйхенбаум, 2009а]. Здесь выделяются пять основных этапов творчества Л.Н. Толстого: ранние дороманные про-

изведения (1852–1862 гг.), названные ученым «подготовительной разработкой отдельных тем и приемов» [Эйхенбаум, 2009а, с. 43]; время работы над романом «Война и мир», приходящееся на 1860-е гг.; время работы над романом «Анна Каренина», приходящееся на последующие годы; период после духовного кризиса – с конца 1870-х до середины 1890-х гг.; и творчество последних лет жизни, когда «<...> вспыхнуло что-то, напоминающее ранние его [Толстого – А.М.] вещи» (что проявилось в повести «Хаджи-Мурат») [Эйхенбаум, 2009а, с. 70]. Важно здесь, во-первых, то, что в отдельном блоке объединяются все ранние произведения Толстого. Такой подход представляется более оправданным, чем позиция М.Б. Храпченко, который в книге «Лев Толстой как художник» на основе внешне обусловленных «поворотов» мировоззрения молодого Толстого разделяет дороманное творчество на несколько периодов, отдельно рассматривая написанное до возвращения из Севастополя в конце 1855 г., далее – до отъезда за границу в 1857 г., в 1858–1860-е гг. и в небольшой отрезок 1860-х гг. до начала работы над «Войной и миром» [Храпченко, 1980]. На наш взгляд, все произведения Толстого до 1862 г. связаны и тематически, что заметно, например, в не угасающем все десятилетие интересе к теме Кавказа, вылившемся в завершающую период повесть «Казаки» (1862), и, действительно, общностью художественных поисков. Во-вторых, справедливо разделение периода 1880–1900 гг. на два этапа. Впоследствии творчество писателя сходным с Б.М. Эйхенбаумом образом рассматривается в работе Н.К. Гудзия «Лев Толстой: Критико-биографический очерк» [Гудзий, 1960]. Ученый в единстве рассматривает произведения до «Войны и мира» и делит поздние произведения на несколько групп: это сочинения 1880–1890-х гг., роман «Воскресение» (1899) и сочинения последних лет, куда относятся, например, рассказ «После бала» (1903) и повесть «Хаджи-Мурат». Касаясь последнего произведения, Н.К. Гудзий, как и Б.М. Эйхенбаум, пишет о сходстве скорее с ранними произведениями, чем с произведениями после духовного переворота [Гудзий, 1960, с. 159]. Более того, Л.Н. Толстой в этот период в определенном роде

возвращается к очерковости, которая имела место в кавказских произведениях 1850-х гг.: появляются такие произведения, как «Разговор с прохожим» (1909), «Песни на деревне» (1909), «Три дня в деревне» (1910). Далее, в уже упомянутой статье о малой прозе Л.Н. Толстого «Итог пережитого» Э.Г. Бабаев по хронологическому принципу разделяет малую прозу Л.Н. Толстого на три блока: это ранние сочинения (до 1860-х гг.), где «преобладают черты очерка и лирической фантазии» [Бабаев, 1983, с. 15], рассказы и повести зрелого периода, «переломной эпохи», которой объединяются произведения 1880–1890-х гг., и произведения поздней поры, конца 1890–1900-х гг., когда «<...> на первый план выходят идеалы народной жизни» [Бабаев, 1983, с. 15–16]. Впрочем, ученый рассматривает отдельные произведения каждого периода (обойдены вниманием повести «Альберт», «Крейцера соната», «Хаджи-Мурат»), что связано, по-видимому, со спецификой жанра вступительной статьи к неакадемическому изданию; тем не менее, изложенный здесь подход к периодизации близок к тем, что применяли и Б.М. Эйхенбаум, и Н.К. Гудзий. Нам представляется целесообразным сформировать наше диссертационное исследование на основе анализа работы Л.Н. Толстого с музыкальным экфрасисом, образами музыкантов и основанными на музыке приемами построения композиции в малой прозе трех разных творческих периодов: 1850 – начала 1860-х гг., 1880 – первой половины 1890-х гг. и эпохи рубежа веков (конца 1890–1900-х гг.). Периоды, выпадающие на 1860–1870-е гг., в исследовании не представлены, поскольку в эти годы Л.Н. Толстого занимает преимущественно романная форма. В малой прозе, которая была создана в указанное время, а именно в рассказах «Кавказский пленник» (1872) и «Бог правду видит, да не скоро скажет» (1872), написанных для «Азбуки», музыка не представлена ни одной из форм или приемов.

Степень разработанности научной проблемы. Специфика работы Л.Н. Толстого с приемами, воплощающими музыкальное начало в произведениях малых форм, рассматривалась филологической наукой в рамках раз-

ных периодов, начиная с 1920-х гг. В одной из первых научно-исследовательских работ, нацеленных на изучение роли музыки в жизни и творчестве Л.Н. Толстого, статье И.Р. Эйгеса «Воззрение Толстого на музыку» (1929) обращено внимание на эпизоды словесного воссоздания музыки (музыкального экфрасиса) писателем в рассказах и повестях. Впоследствии особенности и художественные функции этого явления частично раскрываются в довольно значительном корпусе исследований, которые посвящены разным аспектам творчества Л.Н. Толстого. Среди них статьи, диссертации, монографии и прочие работы советских ученых-филологов и современных российских и зарубежных исследователей: Б.М. Эйхенбаума [Эйхенбаум, 2009б], У.Б. Чавтараевой [Чавтараева, 1949], Э.Е. Зайденшнур [Зайденшнур, 1951], Н.К. Гея [Гей, 1971; Гей, 1972], Л.Н. Морозенко [Морозенко, 1976], Т.Ю. Пластовой [Пластова, 1993], А.В. Щербенка [Щербенок, 1998; Щербенок, 2005], Е.Ю. Фатюшиной [Фатюшина, 2005], Д.Т. Орвин [Орвин, 2006; Орвин, 2022], Н.А. Переверзевой [Переверзева, 2008], З.И. Гасановой [Гасанова, 2008; Гасанова, 2009], Ф.С. Холливелла [Halliwell, 2010], К.А. Нагиной [Нагина, 2011], С.А. Мусаевой [Мусаева, 2012], Г.А. Ахметовой [Ахметова, 2012а; Ахметова, 2012б; Ахметова, 2014], Е.Р. Боровской [Боровская, 2013; Боровская, 2014; Боровская, 2018], Ю.В. Фоминой [Фомина, 2014], Чжэн Луянь [Чжэн, 2015], М.Ю. Косилкина [Косилкин, 2017], В.В. Соловьевой [Соловьева В., 2019], И.Л. Багратион-Мухранели [Багратион-Мухранели, 2019], В.В. Огородовой [Огородова, 2020], Г.М. Ибатуллиной [Ибатуллина, 2020], Л.А. Ходанен [Ходанен, 2021], О.А. Димитриевой [Димитриева, 2022], А.Р. Гашаровой [Гашарова, 2022] и др.

Внимание литературоведов направлено и на специфику создания Л.Н. Толстым образов музыкантов в малой прозе, однако в значительно меньшей степени. Одной из первых таких работ является статья В.И. Срезневского «Георг Кизеветтер, скрипач Петербургских театров (к истории творчества Л.Н. Толстого) 1857–1858» (1927), где ученый выявляет общие черты образа Альберта и его прототипа, скрипача Георга Кизеветтера. Впоследствии обра-

зу скрипача из повести «Альберт» (1858) – прежде всего сочетанию в нем стилевых особенностей разных направлений – посвящены страницы работ (в том числе уже упомянутых) Б.М. Эйхенбаума [Эйхенбаум, 2009б], Н.К. Гей [Гей, 1972; Гей, 1973], Г.П. Логвина [Логвин, 1975], Т.Ю. Пластовой [Пластова, 1993] и Е.Ю. Фатюшиной [Фатюшина, 2005]. Различные аспекты образа Альберта затронуты в статьях Н.Н. Мостовской [Мостовская, 1979], Н. Клейтон [Клейтон, 2010], Л.В. Захаровой [Захарова, 2014], Е.Р. Боровской [Боровская, 2018], С. Гофман [Гофман, 2021] и О.А. Дмитриевой [Димитриева, 2022]. Образ певца из «Люцерна» (1857) рассматривается в работах В.В. Огородовой [Огородова, 2020] и Г.М. Ибатуллиной [Ибатуллина, 2022] в связи с фольклорным мотивом карлика. Суждения о деталях образа скрипача Трухачевского из «Крейцеровой сонаты» (1889) обнаруживаются в статье Д. Терен [Терен, 1998], где интерес для исследователя представляет фамилия персонажа.

Основанные на музыке приемы композиции в малой прозе Л.Н. Толстого анализируются с 1980-х гг. и наиболее активно – в последние два десятилетия, причем ученые и исследователи сосредотачиваются исключительно на возможном подражании писателем музыкальным формам при организации композиции художественного текста. Первая такая работа – статья М.Л. Семановой «“Крейцера соната” Л.Н. Толстого и “Ариадна” А.П. Чехова» (1980), в рамках которой предпринята попытка установить связь между композицией повести «Крейцера соната» (1889) и сонатой Л. ван Бетховена. На современном этапе в достаточном числе работ обнаруживаются параллели между сонатной формой или структурой сонатного цикла и композицией упомянутого произведения: это статьи и диссертации Д.Г. Тюлегеновой [Тюлегенова, 2009], С.А. Петровой [Петрова, 2011а; Петрова, 2011б; Петрова, 2018], М.А. Самородова [Самородов, 2015], С.А. Асеевой [Асеева, 2016], Е.В. Ефимовой [Ефимова, 2016], Е.Г. Исаевой [Исаева, 2017], О.Ю. Осьмухиной [Осьмухина, 2021] и А.В. Колесниковой [Колесникова, 2024]. Е.Ю. Фатюшина утверждает, что повесть «Альберт»

(1858) выстроена по принципу многоголосного музыкального произведения [Фатюшина, 2005, с. 88]. В статье Е.Р. Боровской представлена гипотеза о подражании писателя форме темы с вариациями при работе над композицией повести «Альберт» (1858) [Боровская, 2014]. В статье О.И. Филатовой заявлено использование Толстым формы рондо при работе над очерком «Песни на деревне» (1909) [Филатова, 2012].

Изложенное свидетельствует о непреходящей значимости музыки в поэтике индивидуального стиля Л.Н. Толстого для филологической науки и обуславливает важность дальнейшего исчерпывающего рассмотрения этого вопроса. При достаточном внимании ученых и исследователей к музыкальному экфрасису, его специфике и отдельным функциям в очерках, рассказах и повестях Толстого приемы создания образов музыкантов остаются изучены крайне отрывочно; не составлено и полноценного представления о комплексе художественных функций соотносимых с музыкой явлений. Дискуссионной является проблема использования музыки как структурообразующего приема, а также влияния музыки на формирование сюжетных поворотов в ряде произведений.

В свою очередь, малая проза Л.Н. Толстого менее исследована, чем его романное наследие, тогда как этот материал ценен для уточнения особенностей и динамики индивидуального стиля писателя, считающегося классиком мировой литературы. Вместе с тем дополнение существующих классификаций приемов, отсылающих к музыке, и разработка новых подходов к их анализу на примере прозы Толстого способствует уточнению форм взаимодействия музыки и литературы в художественном тексте, что является частной задачей актуальных исследований интермедиальных взаимодействий (см. Малкина, 2025).

В настоящее время Институтом мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук ведется работа над Полным собранием сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, в рамках которой публикуются выверенные тексты произведений с исчерпывающим комментарием и вводятся в научный

оборот полные тексты рукописей, дневников и писем Толстого. Обуславливает повышение внимания к творчеству и биографии классика и отмечаемое в 2028 году 200-летие Л.Н. Толстого. Подготовка его празднования проводится на государственном уровне: план соответствующих мероприятий был утвержден Правительством РФ в сентябре 2024 года². Всем вышеизложенным определяется **актуальность** нашего исследования.

Целью работы является определение специфики, функций и динамики проявлений музыкального начала в произведениях малых форм Л.Н. Толстого.

В соответствии с поставленной целью выделяются следующие **задачи** исследования:

1. В рамках трех творческих периодов определить круг произведений Л.Н. Толстого, относимых к жанру малой прозы, в которых фигурирует музыка;
2. Классифицировать конкретные случаи воплощения музыкального начала в выделенных произведениях Л.Н. Толстого;
3. Установить в динамике особенности музыкального экфрасиса и художественные функции его разновидностей в стиле малой прозы Л.Н. Толстого;
4. Проанализировав приемы и средства создания Л.Н. Толстым образов музыкантов, определить своеобразие образа музыканта, его типологию и функции в художественном целом произведений на протяжении творческого пути автора;
5. Выявить особенности использования Л.Н. Толстым музыки как приема композиции в малой прозе, принадлежащей к разным периодам его творчества.

Объектом исследования является поэтика индивидуального стиля Л.Н. Толстого.

Предмет – формы и способы воплощения музыкального начала в малой прозе Л.Н. Толстого, их типология, функции и динамика, реализующиеся

² См. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 24.09.2024 г. № 2644-р.

в музыкальном экфрасисе, создании образов музыкантов и композиционной организации произведений.

Материалом служат очерки, рассказы и повести Л.Н. Толстого, созданные в 1850 – начале 1860-х гг., 1880 – первой половине 1890-х гг. и конце 1890–1900-х гг. Дневники и письма писателя привлекаются в качестве дополнительных средств, помогающих понять контекст создания художественных произведений.

Методологическую основу исследования составляют труды по теории стиля В.М. Фриче, В.М. Жирмунского, П.Н. Сакулина, Г.Н. Пospelова, Л.И. Тимофеева, П.А. Николаева, А.Ф. Лосева, Ю.И. Минералова; работы по теории музыкального экфрасиса Л. Геллера и Е.В. Яценко; исследования по феномену словесной музыки А.Е. Махова, по феномену заглавия – С.Д. Кржижановского, Н.А. Веселовой и Ю.Б. Орлицкого, О.Ю. Богдановой. С целью определения содержания понятия малой прозы применительно к творчеству Л.Н. Толстого и выработки подхода к периодизации используются труды Н.К. Гудзия, Б.М. Эйхенбаума и Э.Г. Бабаева. Для достижения достоверных результатов при анализе приемов портретирования и структурных параллелей между музыкальными и литературными произведениями привлекаются работы музыковедов: В.В. Протопопова, И.В. Способина, А.А. Альшванга, Я.Л. Сорокера, С.В. Муратова.

Методы исследования определяются его целью и задачами, а также особенностями материала. Изучение специфики использования Л.Н. Толстым элементов, отсылающих к другому искусству (музыке), их семантики и функций обеспечивают приемы интермедиального и мотивного анализа. Культурно-исторический метод дает возможность рассмотреть влияние исторических и социальных событий, фольклора, философии и литературы на произведения Л.Н. Толстого. Биографический метод позволяет проследить отражение фактов биографии писателя в его художественном творчестве. Текстологический анализ показывает трансформацию авторского замысла исследуемых произведений. Историко-типологический метод и сравнитель-

ный анализ способствуют формированию целостного представления о творческой истории произведений малых форм, а также определению динамики стилевой работы Л.Н. Толстого с художественными средствами на протяжении всего творческого пути.

Новизна диссертации состоит в том, что воплощающие музыкальное начало в художественном тексте приемы, которые фигурируют в произведениях Л.Н. Толстого малых форм, впервые становятся предметом комплексного исследования в аспекте поэтики индивидуального стиля.

В диссертации описаны и изучены художественные функции разных форм музыкальных экфрасисов, скорректированы либо установлены определения произведений, задействованных в миметических экфрасисах, определена художественная модель словесного воссоздания музыки Толстым в полных косвенных экфрасисах, построенная на приеме портретирования, проведен сопоставительный анализ музыкальных экфрасисов этого вида и партитур воссозданных музыкальных произведений; исследованы приемы создания и функции образов музыкантов, впервые дан комплексный анализ второстепенных и главных образов музыкантов; рассмотрена структурообразующая роль музыки в композиции сюжета и системы образов произведений, реализующаяся в ассоциированных с музыкой заголовках и музыкальных экфрасисах, а также предложена обновленная интерпретация принципов композиционного подражания Л.Н. Толстым музыкальной форме в повести «Крейцерова соната» (1889). Выявлена и объяснена динамика в использовании писателем музыкального начала от периода к периоду творчества; раскрыто своеобразие взглядов Л.Н. Толстого на музыкальные направления и жанры, наследие отдельных композиторов, музыкальные произведения и музыку как искусство. Таким образом, в ходе работы все отсылки к музыкальному искусству в избранном литературном материале были выявлены, типологизированы, последовательно и всесторонне проанализированы, что позволило составить системное представление о месте музыки в очерках, рассказах и повестях писателя.

Теоретическая значимость исследования. В диссертации дополняется понимание поэтики индивидуального стиля Л.Н. Толстого на примере его работы с музыкальным началом в произведениях малых форм. В исследовании уточняется понятие музыкального экфрасиса и предлагается расширенная классификация музыкального экфрасиса применительно к русской прозе XIX века, выполненная на основе классификации экфрасиса пластических и синтетических искусств и существующих подходов, утверждаются критерии идентификации образов музыкантов, учитывающие авторское определение и сюжетную роль образа, и конкретизируются разновидности музыкальных приемов композиции в прозаическом тексте. Разрабатывается методика анализа структурных параллелей между музыкальным и литературным произведениями с опорой на творческую историю последних и биографический контекст, а также с привлечением теоретического музыковедческого анализа.

Научно-практическое значение диссертации заключается в том, что ее результаты могут быть использованы при подготовке учебных материалов по истории русской литературы второй половины XIX века и рубежа XIX и XX вв. для высших учебных заведений. Материал работы может иметь значение для дальнейшего изучения поэтики индивидуального стиля Л.Н. Толстого, специфики употребления им ассоциированных с музыкой художественных приемов, а также для исследований музыкального экфрасиса, средств создания образов музыкантов и музыкальных приемов композиции в русской литературе XIX века.

Положения, выносимые на защиту:

1. Л.Н. Толстой использует краткие формы миметического и немиметического музыкального экфрасиса в качестве семантически и экспрессивно-эмоционально насыщенных деталей, выполняющих бытописательную, сюжетную, характерологическую, композиционную и идеологическую функции.
2. Используя прием полного косвенного экфрасиса, Толстой словесно воссоздает структуру и настроение музыкальных произведений через

изображение восприятия их персонажами. Данный полифункциональный подход позволяет читателю идентифицировать исторически достоверные композиции, а также получать представление о неназванных. Обращение к прямым или комбинированным формам экфрасиса позволяет автору создавать узнаваемые стилизации народных и военных песен.

3. Л.Н. Толстой создает при помощи приемов интродукции и портрета образы внесюжетных, эпизодических и коллективных персонажей-музыкантов, нацеленные на реалистическое изображение действительности. Рассказы и повести раннего периода и периода «духовного переворота» также отмечены работой над главными и второстепенными героями-музыкантами, способы формирования которых обусловлены эстетическими, мировоззренческими и морально-нравственными установками автора.
4. Музыкальный экфрасис и средства создания образов музыкантов реализуются Л.Н. Толстым в рамках реалистического метода: в числе их художественных функций находятся достоверное словесное воссоздание музыки, формирование психологического портрета персонажей и описание жизненных ситуаций. Однако внимание к музыке в сочетании с мотивами онейрического и мистического, национального и природного вместе с акцентом на психологизме демонстрирует влияние романтической философии и искусства на стиль писателя.
5. Композиция сюжета и системы персонажей малой прозы Л.Н. Толстого выстраивается приемами музыкального экфрасиса, структурного подражания музыкальной форме и работы над заголовком (вынесением ассоциированной с музыкой лексики в заглавие). На протяжении творческого пути прослеживается тенденция к вытеснению отсылок к академической музыке в качестве композиционных приемов в произведениях малых форм.

6. Снижение интереса к музыке как к теме и изменение особенностей употребления связанных с ней художественных приемов в поздние периоды творчества подчеркивают углубление реалистического характера метода Толстого и существенную мировоззренческую переориентацию писателя на специфически социальные, политические и религиозные вопросы.

Апробация работы. Основные положения диссертации были сформулированы в докладах, представленных на 7 научных конференциях: Межвузовской научно-практической конференции «“...И чудное мне видится во сне...”». Эстетика, поэтика и художественная практика русского романтизма (к 225-летию А.А. Бестужева-Марлинского)» (Литературный институт им. А.М. Горького, 03 ноября 2022 года); XXIII Международной научно-практической конференции «Синтез в русской и мировой художественной культуре», посвященная памяти А.Ф. Лосева (МПГУ, 17–18 ноября 2022 года); Седьмых студенческих научных чтений «Актуальная классика» (Литературный институт им. А.М. Горького, 18 апреля 2023 года); XXIV Международной научно-практической конференции «Синтез в русской и мировой культуре», посвященной 130-летию юбилею А.Ф. Лосева (МПГУ, 16–17 ноября 2023 года); V Международной научно-практической конференции «Художественная словесность: теория, методология исследования, история», посвященной памяти доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ Ю.И. Минералова (Литературный институт им. А.М. Горького, 14 мая 2024 года); XXIV Международной конференции молодых ученых-филологов «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых», посвященной году семьи, 210-летию юбилею М.Ю. Лермонтова и 100-летним юбилеям писателей-фронтовиков (МПГУ, 15–19 октября 2024 года); XXV международной научно-практической конференции «Синтез в русской и мировой художественной культуре», посвященной памяти А.Ф. Лосева (МПГУ, 21–22 ноября 2024 года).

Структура диссертации продиктована особенностями литературного материала, поставленной целью и задачами исследования, используемой методологией и методами. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, а также трех приложений. Список литературы насчитывает 307 наименований. Общий объем работы – 278 страниц.

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

Первая глава диссертации посвящена рассмотрению стилевых особенностей и функций основного приема воплощения музыкального начала в малой прозе Л.Н. Толстого – музыкального экфрасиса. Считается, что термин «музыкальный экфрасис», активно используемый и разрабатываемый в филологической науке в последние 10–15 лет (см. Назарова, 2011; Боровская, 2013; Ахметова, 2014; Боровская, 2014; Рыбальченко, 2014; Будько, 2015; Соловьева Е., 2015; Ситникова, 2016; Соловьева Е., 2016; Сухов, 2017; Титова, 2017; Бельская, 2018; Дырдин, Жукова, 2018; Житенев, 2018; Новикова, 2018; Шишкина, 2018; Юхимук, 2018; Николаева Е.Г., 2019; Проскурнин, 2019; Проскурнин, 2020; Римонди, 2020; Троицки, 2021; Даренская, 2024; Колесникова, 2024; Матвеева И., 2024; Степанов, 2024 и др.), появился в отечественном литературоведении благодаря исследованиям Л. Геллера [Геллер, 1997; Геллер, 2002; Геллер, 2013]. В статье «На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин» (1997) ученый предложил «ввести в обиход русистики» [Геллер, 1997, с. 152] понятие экфрасиса, изначально приема из античной риторики, связанного обычно с произведениями пластических искусств (см. Брагинская, 1977, с. 259). В следующей работе Л. Геллера, «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» (2002), обнаруживается идея расширительного понимания этого явления: «<...> распространим первичный, риторико-литературный смысл “экфрасиса” на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого <...>. Назовем экфрастичными словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки...» [Геллер, 2002, с. 13].

Несмотря на то, что далее в тексте термин «музыкальный экфрасис» возникает только применительно к живописи, согласно приведенной цитате его можно употреблять и в отношении литературы – но с неоднозначной

трактовкой. Итак, музыкальный экфрасис как литературный прием представляет собой, во-первых, воспроизведение музыки средствами словесности, а во-вторых, ее словесное описание. Здесь значима смысловая нетождественность описания и воспроизведения: если описание представляет собой лишь пересказ требуемого содержания, то воспроизведение нацелено на более точное его воссоздание, вплоть до подражания структуре и тем или иным чертам. Эта двойственность фиксируется Л. Геллером в еще одной статье, посвященной экфрасису, «Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис» (2013): «На лозаннском симпозиуме заходила речь о “музыкальном экфрасисе”, который проявляется и в описаниях музыки в литературе или живописи, и в организации слова или живописной композиции по законам музыкальности» [Геллер, 2013, с. 54].

Кроме того, ученый не очерчивает границы понятия «музыка» в своем определении – комментариями о звучании музыки или ее восприятии, отсылке к реально существующему музыкальному произведению и т.п., что дополнительно расширяет границы экфрасиса как явления. Для исследований, направленных на изучение индивидуального стиля тех или иных авторов, подобная неуточненность понятия, увеличивающая его объем, является продуктивной, поскольку позволяет учесть и проанализировать все обнаруживающиеся стратегии работы писателя с музыкальным материалом.

Музыкальные эпизоды возможно подразделять на основе классификации Е.В. Яценко [Яценко, 2011] по типу описания, по объему и по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта на прямые и косвенные, полные, являющиеся краткими формами приема свернутые и нулевые, миметические и немиметические экфрасисы. Прямой музыкальный экфрасис содержит упоминания произведений, цитаты из текстов песен, тогда как косвенный раскрывает особенности психологии восприятия звучащей музыки. Полный музыкальный экфрасис представляет собой развернутую передачу музыки, которая позволяет приблизиться к ее исчерпывающему пониманию, и реализуется приемом портретирования либо изложе-

нием полноценных текстов вокальных произведений, как с элементом воссоздания психологии восприятия, так и без, подразделяясь соответственно на косвенный, прямой или комбинированный, сочетающий в себе черты обоих разновидностей. В свернутых экфрасисах на пространстве нескольких предложений даются лишь отдельные черты того или иного музыкального произведения или элементы его восприятия. Под нулевым музыкальным экфрасисом, в свою очередь, понимаются упоминания связанных с музыкальной культурой явлений (например, музыкальных произведений или специальной музыкальной терминологии) либо детали о звуках музыки в рамках описаний. Миметические экфрасисы нацелены на словесное воссоздание исторически достоверных музыкальных произведений или иных элементов музыкальной культуры, немиметические же могут заключать в себе репрезентации музыкальной импровизации или неназванных, а также придуманных самим автором произведений.

1.1. Музыкальный экфрасис в произведениях Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг.

Музыкальный экфрасис в повестях, рассказах и очерках Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг. присутствует в разных видах. Прежде всего встречаются нулевой экфрасис и свернутый экфрасис. Функции таких эпизодов в рассматриваемом литературном материале довольно разнообразны.

В ранних произведениях о событиях Кавказской и Крымской войн свернутые и нулевые экфрасисы являются элементом изображения военного быта, формирования портретов персонажей и косвенной характеристики рассказчика. В ряде мест рассказа «Набег. Рассказ волонтера» (1852) музыка фигурирует в описаниях передвижений военных сил. В соответствующих эпизодах из глав II, III и XII Толстой упоминает и кратко описывает звучание военной песни: «Можно было догадаться, что это была пехота, только потому, что, как частые длинные иглы, виднелись штыки, и изредка долетали до слуха звуки солдатской песни, барабана и прелестного тенора, подголоска шес-

той роты, которым я не раз восхищался еще в укреплении» [Толстой, т. 3, с. 19], «Офицеры верхами ехали впереди; иные, как говорится на Кавказе, джигитовали, то есть, ударяя плетью по лошади, заставляли ее сделать прыжка четыре и круто останавливались, оборачивая назад голову; другие занимались песенниками, которые, несмотря на жар и духоту, неумоимо играли одну песню за другою» [Толстой, т. 3, с. 21] и «Темные массы войск мерно шумели и двигались по роскошному лугу; в различных сторонах слышались бубны, барабаны и веселые песни. Подголосок шестой роты звучал изо всех сил, и, исполненные чувства и силы, звуки его чистого грудного тенора далеко разносились по прозрачному вечернему воздуху» [Толстой, т. 3, с. 39]. Такие подробности органично дополняют визуальный пейзаж и позволяют достоверно представить особенности военной жизни; само внимание рассказчика к музыке и характерные эпитеты косвенно указывают на его любовь к этому искусству и восприимчивость как черту характера в целом.

О содержании военных песен можно получить представление из прямого экфрасиса в главе IV – здесь Толстой цитирует целую строфу, также показывая характер мелодии: «храбрый поручик Розенкранц и еще несколько молодых офицеров, поместясь на разостланных бурках, собрались кутить, как то заметно было по расставленным около них фляжкам и бутылкам и по особенному одушевлению песенников, которые, стоя полукругом перед ними, с присвистом играли плясовую кавказскую песню на голос лезгинки: Шамиль вздумал бунтоваться // В прошедшие годы... // Трай-рай, ра-та-тай... // В прошедшие годы» [Толстой, т. 3, с. 24]. Полный текст этой песни обнаруживается в сборнике военных песен эпохи Кавказской войны Д.С. Натиева [Натиев, 1895, с. 60–61].

В этом же рассказе музыка становится элементом развернутого звукового пейзажа. В главах V и VI показывается мирный быт крепости NN. В соседствующих со звуковыми деталями свернутых миметических экфрасисах упоминаются музыкальные произведения – как академические вроде оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» или вальса И. Штрауса-старшего

«Aurora-Ball-Tänze», так и народные, песня «Виют витры» (подробно см. в комментариях Н.И. Бурнашевой ко второму тому Полного собрания сочинения Л.Н. Толстого в 100 томах, Бурнашева, 2002а, с. 322–323): «Из растворенного окна комендантского дома долетали звуки какой-то “Лизанька” или “Катенька-польки”, играемой на плохом, расстроенном фортепьяно. В духане, мимо которого я проходил, с папиросами в руках, за стаканами вина сидели несколько писарей, и я слышал, как один говорил другому: “Уж позвольте... что насчет политики, Марья Григорьевна у нас первая дама”. Сгорбленный жид, в изношенном сюртуке, с болезненной физиономией, тащил пискливую, сломанную шарманку, и по всему форштату разносились звуки финала из “Лючий”» [Толстой, т. 3. с. 25] и «На реке без умолку звенели лягушки; на улицах слышны были то торопливые шаги и говор, то скок лошади; с форштата изредка долетали звуки шарманки: то *виют витры* [курсив Л.Н. Толстого – А.М.], то какого-нибудь “Aurora-Walzer”» [Толстой, т. 3, с. 27]. Безусловно, отрывок также указывает на определенный интерес рассказчика к музыке и свидетельствует о популярных в описываемое Толстым время произведениях. Экфрасис, сообщающий об игре на фортепиано, вероятно, является и намеком на детали частной жизни коменданта крепости: домашнее музицирование может говорить о присутствии в доме молодой девушки, дочери.

В рассказе «Рубка леса. Рассказ юнкера» (1855) нулевые экфрасисы также являются частью описания передвижений военных сил и дополняют картины военной жизни. Это происходит в главах VII и IX: «Драгуны, с развевающимися флюгерами пик, выехали вперед; в пехотных ротах слышались песни, и обоз с дровами стал строиться в арьергард» [Толстой, т. 3, с. 57] и «Повозки и дровами и ранеными, казаки, артиллерия, пехота с ружьями и дровами на плечах, – все с шумом и песнями прошли мимо нас» [Толстой, т. 3, с. 60]. А в главе XIII при помощи свернутого экфрасиса изображается процесс подачи военного сигнала о закате солнца, после которого солдаты исполняют нараспев молитву «Отче наш»: «Среди общей тишины сзади нас по-

слышался выстрел в лагере. Барабанщики у нас приняли его и заиграли зорю. Когда затихла последняя дробь, Жданов первый встал и снял шапку. Мы все последовали его примеру. Среди глубокой тишины ночи раздался стройный хор мужественных голосов: “Отче наш, Иже еси на небесех! да святится имя Твое; да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли; хлеб наш насущный даждь нам днесь; и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим; и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго”» [Толстой, т. 3, с. 72].

Вместе с тем музыкальные экфрасисы здесь – элементы портретов персонажей, их косвенной характеристики, что закономерно. По выражению Н.А. Некрасова из письма к И.С. Тургеневу от 18 августа 1855 года, публикуемая в новом номере «Современника» «Рубка леса» – это «<...> очерк разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских)» [Некрасов, 1998, с. 215]. В главе XI упоминание обладания гитарой, нулевой экфрасис, в ряду прочих деталей позволяет составить представление о фигуре батальонного адъютанта: «Это был тип бедного русского дворянского сына, выбравшего военную карьеру, как одну возможную при своем образовании, и ставящего выше всего в мире свое офицерское звание, – тип простодушный и милый, несмотря на смешные неотъемлемые принадлежности: кисет, халат, гитару и щеточку для усов, с которыми мы привыкли воображать его» [Толстой, т. 3, с. 63]. А в главе XIII экфрасисы становятся частью суждения о духе русского солдата: «Для него [духа – А.М.] не нужны эффекты, речи, воинственные крики, песни и барабаны: для него нужны, напротив, спокойствие, порядок и отсутствие всего натянутого» [Толстой, т. 3, с. 70–71].

Ранее, в отрывке из главы III, Толстой повествует о бомбардире Антонове, и среди подробностей его поведения, раскрывающих страсть к солдатскому образу жизни, присутствует подробность и музыкального плана: «Впрочем, надобно было видеть эту невысокую, сбитую, как железо, фигуру, с короткими, выгнутыми ножками и глянцовитой усатой рожей, когда он, бывало, под хмельком возьмет в жилистые руки балалайку и, небрежно по-

глядывая по сторонам, заиграет “барыню” <...>» [Толстой, т. 3, с. 46]. «Барыня» – русская плясовая песня с живым темпом, мелодия которой допускает варьирование при исполнении (см. Лицвенко, 1973, стб. 343), и упоминание этого произведения может косвенно характеризовать Антонова как человека с ярким темпераментом, что уже дано в тексте прежде более прямо. На основе экфрасиса можно судить и о музыкальной одаренности персонажа в принципе, поскольку этого требует специфика песни, и о его владении инструментом.

В этой же главе Толстой пишет о солдате Жданове и на пространстве нескольких предложений обрисовывает его любовь к музыке: «Одна радость и даже страсть Жданова были песни; особенно некоторые он очень любил и всегда собирал кружок песенников из молодых солдат и, хотя сам не умел петь, стоял с ними и, заложив руки в карманы полушубка и зажмурившись, движениями головы и скул выражал свое сочувствие. Не знаю почему, в этом равномерном движении скул под ушами, которое я замечал только у него одного, я почему-то находил чрезвычайно много выраженья» [Толстой, т. 3, с. 48]. Этот свернутый экфрасис – в первую очередь часть портрета Жданова, причем эпитет «одна», употребленный здесь в значении «единственная», добавляет образу персонажа некоторый трагизм. В то же время детали восприятия музыки, показывающие мимику Жданова, косвенно дают понять, что он – глубоко чувствующая натура.

Раскрытию этого образа служит и свернутый экфрасис, завершающий произведение, – сцена исполнения Антоновым песни, названной в тексте «березушкой». Здесь Л.Н. Толстой сосредотачивается на передаче переживаний Жданова от песни и происходящем вокруг под нее. Жданова она сильно трогает, тем более что прежде отмечается, что он порой плачет под нее: «Жданов сидел сначала совершенно неподвижно, с глазами, устремленными на тлевшие уголья, и лицо его, освещенное красноватым светом, казалось чрезвычайно мрачным; потом скулы его под ушами стали двигаться все быстрее и быстрее, и наконец он встал и, разостлав шинель, лег в тени сзади ко-

стра» [Толстой, т. 3, с. 74]. Впоследствии в тексте эта песня названа «заунывной» [там же], но цитата или какая-либо информация о ее содержании отсутствует. При этом в четвертом (двадцать первом) томе Полного собрания сочинений в 100 томах впервые были опубликованы все материалы Толстого к повести «Казачья», в том числе записанные им лично песни, среди которых присутствует следующий текст:

Кто не был, не был за Дунаем,

Тот горя не знал, не ведает.

.....

Там были за Дунаем,

Про все горе знали да мы ведаем.

.....

В поле при долинушке [стояла]

Выросла тут древа.....

.....

Оно, древо, березушка была.....

.....

С корня корнявастая, посеред береза ветлявастая,

Поперек береза кудрявастая.

Под этой березой белой водилася птица пава,

Птица пава запропала, некруцкая слава, худая слава.

[Ц] Чаго в лицо бледно?

Оттого в лицо бледно,

?.. завсегда в походе, во походе,

В казенной одежде.

Уж вы ратнички, солдаты молодые,

Где же ваши отцы?

Наши отцы с матерями

Пушки со ядрами.

Уж вы ратнички, солдаты молодые,
Где же ваши братцы?
Наши братцы черны ранцы,
Завсегда на плечах.
Уж вы ратнички, солдаты молодые,
Уж где ваши сестры?
Наши сестры сабли востры
На левой сторонке.
Уж вы ратнички, солдаты молодые,
А где ж ваши жены?
Наши жены пушки заряжены

[Толстой, Полн. собр. соч.: в 100 т., т. 21, 2002, с. 411–412].

В комментариях ко второму тому Полного собрания сочинений в 100 томах Н.И. Бурнашева утверждает, что упомянутая Толстым «березушка» – это текст со строки «Во поле при долинушке...» до зачеркнутой буквы «ц» [Бурнашева, 2002б, с. 364–365]. Замечание исследователя о неполноте текста справедливо, однако, на наш взгляд, к песне относится либо весь приведенный нами отрывок, либо его бо́льшая часть (с той же строки и до конца цитаты), и имеют место лишь пропуски, а разрыв между строчками связан не с началом новой песни – тем более что Толстой, вероятно, записывал тексты в спешке или по памяти. Дело в том, что, во-первых, песни, близкие содержанию к отмеченной нами части записи Толстого, были обнаружены фольклористом П.И. Киреевским в середине XIX века в Орловской и Симбирской губерниях [Киреевский, 1929, с. 95; Киреевский, 1929, с. 193]. А фольклористом А.М. Васнецовым в Вятской губернии ближе к концу XIX века была записана песня, полностью соответствующая приведенному нами фрагменту текста Толстого:

А кто не былъ за Дунаемъ,
Тоть горя не знаетъ.
Я былъ, братцы, за Дунаемъ,

Все горе я знаю.
За Дунаемъ за рѣкою
Стояло тутъ древо,
Это древо не простое –
Березонька бѣла.
Какъ на эту на березку
Садилася пава.
Кричить пава:
“Запропала солдатская слава!
Вы, солдаты молодые!
Отчего вы худы, блѣдны?”
“– Оттого мы худы, блѣдны –
Завсегда въ походѣ,
В казенной работѣ”.
“Вы, солдаты молодые!
А гдѣ ваши жены?”
“– Наши жены –
Ружья заряжены
Завсегда готовы”.
“Вы, солдаты молодые!
А гдѣ ваши сестры?”
“– Наши сестры –
Сабли остры
На лѣвой сторонкѣ”.
“Вы, солдаты молодые!
А гдѣ отцы съ матерями?”
“– Наши батьки
Съ матерями –
Пушки со ядрами”. –
“Вы, солдаты молодые!

А гдѣ ваши дома!» —

“— Наши дома —

Круты горы,

Широки раздолья...³ [Васнецов, 1894, с. 91–92].

Во-вторых, в рассказе «Рубка леса» просьбе Жданова исполнить «березушку» предшествует его рассказ о том, что он за все время своей службы (25 лет) не получал писем от своей семьи. Хотя Толстой по каким-то причинам не включил в произведение цитат из своих записей, информация о содержании песни «восстанавливает» смысл реакции персонажа на нее и объясняет его любовь к ней. Песня, будучи близкой к его личным переживаниям, помогает ему справиться с ними. Таким образом, мы считаем, что текст «березушки» должен соответствовать приведенной нами цитате из материалов Толстого.

Итак, экфрасис раскрывает личностные черты Жданова — говоря о чувственности, живости его натуры. На это обращает внимание в своей диссертации Чжэн Луянь: «Пытаясь постичь душевный мир простолюдина, молодой Толстой обращает внимание, на, казалось бы, незначительную деталь солдатского досуга: звучит песня, а повествователь наблюдает, как слушатели воспринимают песню. Жданов “движением головы и скул выражал свое сочувствие”, то есть то, что выпевалось, Жданов проживал в своей душе, возвращаясь в оставленный им дом, к матушке, которая, может быть, уже не жива, воскрешая в сердце образ девушки, у которой теперь своя жизнь» [Чжэн, 2015, с. 84]. Своеобразный эффект «катарсиса» от музыки можно заметить и в факте пространного описания того, что видит и слышит вокруг рассказчик, слушая песню сам: «Низ пня, превратившийся в уголь, изредка вспыхивая, освещал фигуру Антонова, с его седыми усами, красной рожей и орденами на накинута шинели, чьи-нибудь сапоги, голову или спину. Сверху сыпалась та же печальная мгла, в воздухе слышался тот же запах сырости и дыма, вокруг видны были те же светлые точки потухавших костров, и

³ Текст дан в дореформенной орфографии в соответствии с источником.

слышны были среди общей тишины звуки заунывной песни Антонова; а когда она замолкала на мгновение, звуки слабого ночного движения лагеря – храпения, бряцания ружей часовых и тихого говора вторили ей» [Толстой, т. 3, с. 74]. Рассказчик отвлекается и снова обращается к созерцанию жизни вокруг него, как в начале главы, но уже без прежнего ощущения «мрачности» ночи. В этом отношении музыкальный экфрасис в очерке «Рубка леса» становится эпизодом, органично завершающим повествование.

В «Севастопольских рассказах» Л.Н. Толстой пользуется нулевыми немиметическими музыкальными экфрасисами: это упоминания звуков музыки или фактов музицирования, дополняющие описания либо фигурирующие в прямой речи персонажей. В очерке «Севастополь в декабре месяце» (1855) упоминания музыки способствуют достоверному, детальному изображению элементов военной жизни, будь то военные похороны или вечер в крепости: «Навстречу попадутся вам, может быть, из церкви похороны какого-нибудь офицера, с розовым гробом и музыкой и развевающимися хоругвями» [Толстой, т. 4, с. 9], «Солнце перед самым закатом вышло из-за серых туч, покрывающих небо, и вдруг багряным светом осветило лиловые тучи, зеленоватое море, покрытое кораблями и лодками, колыхаемое ровной широкой зыбью, и белые строения города, и народ, движущийся по улицам. По воде разносятся звуки какого-то старинного вальса, который играет полковая музыка на бульваре, и звуки выстрелов с бастионов, которые странно вторят им» [Толстой, т. 4, с. 17]. М.И. Щербакова отмечает здесь сочетание цветового и звукового контраста [Щербакова, 2023, с. 98–99]. Музыка также показана неотъемлемой, типичной чертой «лицевой стороны» войны: «<...> увидите войну не в правильном, красивом и блестящем строе, с музыкой и барабанным боем, с развевающимися знаменами и гарцующими генералами, а увидите войну в настоящем ее выражении – в крови, в страданиях, в смерти...» [Толстой, т. 4, с. 9].

Тенденция к введению нулевых экфрасисов в описания военной повседневности продолжена в двух других очерках. В «Севастополе в мае» (1855)

в главах 2 и 15 упоминаются звуки военного оркестра, играющего на бульваре Севастополя [Толстой, т. 4, с. 19; Толстой, т. 4, с. 53]. В главе 5 музицирование сопровождает беседу персонажей за чаем: «Потом Гальцин сел к фортепьянам и славно спел цыганскую песенку. Праскухин, хотя никто не просил его, стал вторить и так хорошо, что его уж просили вторить, чему он был очень доволен» [Толстой, т. 4, с. 30]. При этом исполнение именно «цыганской песенки» является, вероятно, формой юмора, поскольку прежде между собравшимися шло обсуждение знакомого, увлеченного цыганкой, и оно имело насмешливый тон – на это указывает употребление глагола «возиться» [там же], который имеет в значении «заниматься» оттенок пренебрежения. В очерке «Севастополь в августе 1855 года» (1855) опера Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (см. Бурнашева, 2002в, с. 499) упоминается в речи персонажа: «Заведи-ка из “Лучии”: мы послушаем, – сказал он, указывая на коробочку с музыкой: – я люблю ее...» [Толстой, т. 4, с. 79]. Нулевой музыкальный экфрасис здесь же, оказываясь в ряду других характерных деталей, помогает указать на изменение жизни осажденной крепости: «Вы не узнаете теперь Севастополя; уж женщин ни души нет, ни трактиров, ни музыки; вчера последнее заведение переехало» [Толстой, т. 4, с. 82]. Музыка в этом очерке тоже становится элементом юмористического – в главе 22 звуки пушечных выстрелов иронически называются солдатами «песнями девок»: «– Что, брат, на улице не посидел? али не весело девки играют? – сказал один голос. – Такие песни играют чудные, что в деревне никогда не слыхивали, – сказал смеясь тот, который вбежал в блиндаж» [Толстой, т. 4, с. 106].

Нулевые и свернутые музыкальные экфрасисы в ранней малой прозе Л.Н. Толстого присутствуют в описаниях балов, танца или театральных представлений – и связаны они как с академической, так и с традиционной музыкой. Показательными являются неопубликованный рассказ «Святочная ночь» (1853), повести «Два гусара» (1856) и «Поликушка» (1862) и «Сказка о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» (1857–1858). Глава III рассказа «Святочная ночь» открывается абзацем, где даются общие де-

тали балов – очевидно, среди них оказывается и музыка: «Кто не помнить <...> запаха цвѣтовъ, душковъ женщинъ; звуковъ тысячи шаговъ и голосовъ, заглушаемыхъ завлекательными, вызывающими звуками какихъ-нибудь вальсовъ или полекъ...» [Толстой, т. 3, с. 246]. Тут же Толстой переходит к передаче впечатлений персонажей рассказа от бала, и нулевой музыкальный экфрасис способствует и описанию обстановки, и объяснению состояния одного из персонажей, юного Сережи Ивина. Звуки музыки усиливают его переживания перед встречей с графиней Шофинг, в которую он влюблен: «Волненіе его еще усилилось въ то время, когда онъ подходилъ къ большой залѣ, изъ которой яснѣй стали долетать звуки вальса. Въ залѣ было и шумнѣе, и свѣтлѣе, и тѣснѣе, и жарче, чѣмъ въ первой комнатѣ. Онъ отыскивалъ глазами Графиню Шофингъ, ея голубое платьѣ, въ которомъ онъ видѣлъ ее на прошедшемъ балѣ» [там же]. Так происходит потому, что образ графини соединен в сознании персонажа с музыкой – ведь чувства к ней появились у него на одном из прежних балов, да и все встречи происходили на подобных вечерах.

В главе IV нулевые экфрасисы сопровождают описание первого танца Сережи и графини Шофинг: «Графиня встала передъ нимъ, молча согнула хорошенькую ручку и подняла ее на уровень плеча; но только что Сережа обвилъ рукою ея станъ, музыка замолчала, и они стояли такъ до тѣхъ поръ, пока музыканты, замѣтивъ знаки, которые подавалъ имъ Князь, снова заиграли вальсъ» [Толстой, т. 3, с. 251], «Всѣ жизненные силы его сосредоточивались въ чувствѣ слуха, заставлявшемъ его, повинаясь звукамъ музыки, то умѣрять рѣзвость движенія, то кружиться быстрѣе и быстрѣе <...>» [там же]. В сцене по окончании тура вальса дан еще один нулевой экфрасис, намекающий на косвенное влияние музыки на психологическое состояние персонажа – юноша вдруг испытывает стремление воплотить свое чувство: «Сережа такъ былъ взволнованъ совокупнымъ впечатлѣніемъ движенія, музыки и любви, что когда Графиня попросила его привести ее на мѣсто и, поблагодаривъ его улыбкой, снимала руку съ его плеча, ему вдругъ пришло желаніе,

отъ котораго онъ едва могъ удержаться – воспользоваться этой минутой, чтобы поцѣловать ее» [Толстой, т. 3, с. 252].

Нулевые экфрасисы – упоминания музыки и музыкальных инструментов – в этом рассказе становятся элементами описания иных ситуаций и мест. Это подготовка цыганского хора к выступлению и посещение персонажами публичного дома в главе «Мечты»: «Цыганъ принесъ Шампанское, сказалъ, что Маша сейчасъ будетъ, и предлагалъ начать пляску безъ нея. Онъ что-то сказалъ дирижеру, небольшому, тонкому, красивому малому въ казакинѣ съ галунами, который, поставивъ ногу на окно, настраивалъ гитару» [Толстой, т. 3, с. 261] и «Al[exandre], Г[енераль], Н. Н. и Г[вардеецъ] вошли по довольно опрятной, освѣщенной лѣстницѣ въ чистую прихожую, въ которой лакей снялъ съ нихъ шинели, и оттуда въ ярко освѣщенную, какъ-то странно, но съ претензіею на роскошь убранную комнату. Въ комнатѣ играла музыка, были какіе то мушны, танцовавшіе съ дамами» [Толстой, т. 3, с. 264].

Глава IV повести «Два гусара» (1856) содержит сцену бала. Здесь упоминается Александровский полонез О.А. Козловского на стихи Г.Р. Державина (см. подробно в комментариях Л.Н. Кузиной к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, Кузина, Соколова, 2007б, с. 425), открывающий бал: «Музыканты, дворовые люди предводителя, стоя в буфете, очищенном на случай бала, уже заворотив рукава сюртуков, по данному знаку заиграли старинный польский “Александр, Елисавета”» [Толстой, т. 3, с. 157]. Этот миметический экфрасис дает дополнительное представление об эпохе и позволяет частично понять структуру бала того времени. Названный полонез был написан композитором по случаю коронации Александра I (см. Кузина, Соколова, 2007б, с. 425), состоявшейся 15(27) сентября 1801 года (Божерянов, 1912, с. 120); после него музыканты играют вальс. Изображению обычаев и нравов начала XIX века способствует и экфрасис из главы VIII, где Турбина-старшего провожает до заставы цыганский хор: «От самой гостиницы сани выровнялись, и цыгане затянули хоровую песню. Тройки с песнями и колокольчиками, сбивая на самые тротуары всех встре-

чавшихся проезжающих, проехали весь город до заставы» [Толстой, т. 3, с. 173]. Здесь же нулевые экфрасисы задействованы в бытовой сцене – описании финала «разгула»: «Кавалерист беспрестанно икал, сидя молча подле своей цыганки. Исправник, потребовав водки, приглашал всех господ ехать сейчас к нему завтракать, обещая, что его жена сама непременно пойдет плясать с цыганками. Красивый молодой человек глубокомысленно растолковывал Илюшке, что на фортепьянах души больше, а на гитаре бемолей нельзя брать» [Толстой, т. 3, с. 172].

В главе VI присутствует специфический нулевой экфрасис, содержащий упоминание музыкального произведения: «Красивый молодой человек, с озабоченным видом, старательно, твердыми шагами ходил взад и вперед по комнате и напевал мотивы из “Восстания в серале”» [Толстой, т. 3, с. 166]. Л.Н. Кузина в комментарии к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах указывает, что упомянутое Толстым «Восстание в Серале» – это балет на музыку Т. Лабарра [Кузина, Соколова, 2007б, с. 426]. Во Франции его премьера состоялась 04 декабря 1833 г., а в России – 18 декабря 1835 г., как свидетельствует статья из энциклопедии «Балет» под ред. Ю.Н. Григоровича [Восстание в Серале, 1981, с. 130]. Анонс этого мероприятия на 18 декабря 1835 г. присутствует в № 288 газеты «Северная Пчела», вышедшем в этот день [Северная пчела, 1835, п. 1]. Однако действие глав повести, связанных с Турбиным-старшим (I–VIII), приходится на 1820-е гг. – на это указывают и Н.К. Гудзий [Гудзий, 1960, с. 42–43], и Б.М. Эйхенбаум [Эйхенбаум, 2009б, с. 276]. На основании текста можно утверждать, что эти события имели место не ранее весны 1824 или 1825 года. Описываемая погода – тающий снег, зимний холод – и подробность из главы VI, где кавалерист обещает жениться на цыганке после Святой недели [Толстой, т. 3, с. 167], во время которой, как и в продолжение Сырной седмицы и Великого поста, не проводятся венчания, указывают на то, что речь идет приблизительно о марте – первой половине апреля. Из главы IX, относящейся к маю 1848 года, известно, что дочери Анны Федоровны Зайцовой Лизе в этот момент двадцать

три года, а сама Зайцева стала вдовой до момента встречи с Федором Турбиным. При этом эпитет «молодая», употребляемый в ее адрес в главе IV, не позволяет говорить о том, что описываются более поздние годы. Кроме того, интересна сцена «воспоминания» Турбина о вдовушке при отъезде из города: он встречает крестьянку с маленьким ребенком за пазухой, после чего решает проститься с Зайцевой. Возможно, она уже имела дочь в то время, и Турбин, будучи у нее дома, видел или слышал младенца, а впоследствии ассоциативно вспомнил о ней при виде женщины. В таком случае, возможно, действие первых восьми глав происходит период с 13 февраля по 16 апреля 1825 года (с 01 февраля по 04 апреля по старому стилю), на который в том году приходились Сырная седмица, Великий пост и Святая неделя (см. Православный календарь. Общие сведения о календаре на 1825 год). При этом детали, свидетельствующие о несоблюдении персонажами поста, будь то распитии алкоголя, в частности, в ходе «разгула» [Толстой, т. 3, с. 165–167] или употреблении мяса (в главе III присутствует подробность о том, что корнет Ильин за игрой в карты ест телятину с огурцами [Толстой, т. 3, с. 154]), указывают на то, что события разворачиваются на Светлой Седмнице, то есть с 10 по 16 апреля 1825 года (с 29 марта по 04 апреля по старому стилю). Как бы ни было, упоминание в экфрасисе балета, поставленного годами позднее описываемых событий, вызывает вопросы. Предположим, что в этом случае Толстой пренебрег фактической истиной для решения художественной задачи – создания образа персонажа.

«Сказка о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» (1857–1858) посвящена поездке в театр – судя по описаниям представления, на балет: «А одна девочка безъ панталонъ въ коротенькой юбочке стояла на самомъ кончике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху» [Толстой, т. 5, с. 225]. Как отмечают А.В. Гулин, Л.В. Гладкова и М.И. Щербакова в комментариях к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, в 1857–1858 гг. писатель проводил много времени с детьми своей сестры, М.Н. Толстой [Гулин, Гладкова, Щербакова, 2007, с. 551–552], и,

по всей вероятности, одно из таких впечатлений стало основой для сюжета. Здесь музыкальные экфрасисы дополняют описание обстановки в театре, например: «Музыка играетъ, свѣтло, золотыя свѣчи большія и люди, люди, люди! Головы, головы, головы!» [Толстой, т. 5, с. 225]. Они же выражают неприязнь персонажей-детей к ней – обратим внимание на эпитет «все черные» в отношении музыкантов, в данном контексте имеющем негативный смысловой оттенок: «Дѣти посмотрѣли туда, и имъ не понравилось. Тамъ сидѣли музыканты, всѣ черные, съ скрипками и съ трубами, а повыше были нехорошіе простые доски, какъ въ домѣ въ деревнѣ полъ...» [там же].

Образ балетной постановки, созданный в иронической манере описания будто бы впервые увиденной вещи, как и поведение детей красноречиво выражают недоверие Толстого к профессиональному театру, оперным и балетным представлениям, которое, вероятно, сформировалось в 1850-е гг. и было пронесено писателем через всю жизнь. Мысль о «ложности» жанра оперы, обусловленной синтезом музыкального и драматического, прослеживается в записных книжках за 1856 год: «Опера ложный родъ, ибо оскорбляетъ драматическое чувство изящнаго, отъ эта[го] вообще чувство изящнаго не такъ воспріимчиво, и музыкальное исчезаетъ» [Толстой, т. 47, с. 200]. В письме к Т.А. Ергольской от 15 декабря 1858 г. Толстой с неудовольствием сообщает о посещении им театрального представления вместе с сестрой М.Н. Толстой: «Вчера мы были с Маш[енькой] в театре, и, право, гораздо скучнее, чем на гумне» [Толстой, т. 60, с. 275]. Позднее в письме к своей супруге С.А. Толстой от 14 ноября 1866 г. он прямо признается в том, что не любит театр [Толстой, т. 83, с. 126]. Кроме того, младшая сестра С.А. Толстой Т.А. Кузминская в своих воспоминаниях отражала ироничное отношение писателя к опере, высказанное в разговоре с ней в конце 1862 года: «Намедни над оперой смеялся – кривлянием называл» [Кузминская, 1986, с. 174]. Третий сын Л.Н. Толстого, Л.Л. Толстой, повествуя о роли искусства в своем детстве в мемуарах «Опыт моей жизни», также писал об отрицательном отношении классика к балету: «Отец презирал его [искусство танцев – А.М.] и не видел в

нем ничего, кроме того, что балерины “высоко задирают ноги”» [Толстой Л.Л., 2014, с. 22]. О неприязни к профессиональному музыкальному искусству в поздние годы можно судить по материалам трактата «Что такое искусство?» (1897), в главе I которого балет назван «развратным представлением» [Толстой, т. 30, с. 31], и по свидетельствам современников Л.Н. Толстого. В «Яснополянских записках» Д.П. Маковицкого присутствуют осуждающие балет реплики писателя [Маковицкий, кн. 2, с. 595]. С.Л. Толстой писал о неприятии классиком оперы из-за ее синтетичной природы, ослабляющей воздействие каждого из искусств [Толстой С., 1975, с. 368], а композитор А.Б. Гольденвейзер фиксировал негативные высказывания Толстого об опере [Гольденвейзер, 1959, с. 245; Гольденвейзер, 1959, с. 249] и восприятие им этого искусства как ложного [Гольденвейзер, 1953, с. 23]. В заметке композитора В.С. Серовой «Встреча с Л.Н. Толстым на музыкальном поприще», помещенной в № 4 за 1894 г. «Русской музыкальной газеты», содержится достаточно резкое утверждение Толстого о неправдоподобности оперного искусства: «Это отвратительный, фальшивый род искусства. Петть нельзя по пьесе, когда в жизни не поется. Я уродливее ничего не знаю, как изображение предсмертной агонии в операх» [Серова, 1987, с. 79]. В работах музыковедов этой стороне музыкального вкуса писателя также уделяется внимание (см. Эйгес, 1929, с. 274–277, с. 291–294 или Кремлев, 1976, с. 134–135). Кроме того, литературовед И.Б. Павлова на материале музыкального экфрасиса из глав IX–X шестой части второго тома романа-эпопеи «Война и мир», трактата «Что такое искусство?» (1897) и биографических источников раскрывает отношение Л.Н. Толстого к опере [Павлова И., 2019].

Далее в рассказе отрицательное восприятие Толстого музыкально-театральных представлений прочитывается в диалоге детей после представления, где в уста нового знакомого персонажей, Саши, Толстой вкладывает слова о том, что цирк лучше оперы и балета: «– Вы въ первый разъ въ театрѣ? – спросила Варинька.

– Нѣтъ, мы видѣли “Корсара”, и въ циркѣ два раза были: тамъ клауны, и “Волшебную флейту” видѣли и послѣ завтра съ бабушкой поѣдемъ. –

Варинькѣ сдѣлалось стыдно.

– “Волшебная флейта” хорошо, должно быть.

– Нѣтъ, Циркѣ лучше всего, всего!» [Толстой, т. 5, с. 227]. Заметим, однако, что, как указывал С.Л. Толстой, «Волшебную флейту» В.А. Моцарта писатель любил [Толстой С., 1975, с. 380]; это также видно по его высказываниям, включенным в «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого [Маковицкий, кн. 2, с. 45].

Безусловно, эти миметические экфрасисы отражают специфику эпохи, показывая актуальный театральный репертуар – балет «Корсар», например, был впервые поставлен в России в Петербурге, в Большом (Каменном) театре, 09 января 1858 года, балетмейстером Ж. Перро, как можно судить из театральной хроники, помещенной в газете «Северная пчела» (№ 14 от 18 января 1858 г.) [Северная пчела, 1858, п. 2], а в Москве – 03 ноября 1858 г. (см. Гулин, Гладкова, Щербакова, 2007, с. 552), в период, когда Толстой и писал рассматриваемое произведение.

В одной из сцен главы XV повести «Поликушка» (1861–1862) свернутые и нулевые немиметические экфрасисы – упоминания и краткие изображения игры на балалайке – встроены Толстым в описание пляски рекрутов: «Один рекрут, с тем неестественным выражением, которое дает человеку бритый лоб, сдвинув на затылок серую фуражку, бойко трепал в балалайку; другой без шапки, со штофом водки в одной руке, плясал в середине кружка. <...> Иногда он вдруг останавливался, подмигивал балалаечнику, и тот еще бойчее начинал дребежжать всеми струнами и даже постукивать по крышке костяшками пальцев. Рекрут останавливался, но и оставаясь неподвижным, он все, казалось, плясал. Вдруг он начинал медленно двигаться, потряхивая плечами, и вдруг взвизгивал кверху, с разлету садился на корточки и с диким визгом пускался в присядку. <...> Балалаечник, видимо, устал, лениво оглянулся, сделал какой-то фальшивый аккорд и вдруг стукнул пальцами о

крышку, и пляска кончилась» [Толстой, т. 7, с. 52–53]. Приведенная в экфрасисе подробность о постукивании по деке инструмента дает возможность представить одновременно и красочную технику игры исполнителя, и его текущее состояние эмоционального задора. Это же и детали быта деревни, и детали конкретной эпохи. Закономерно, что далее в главе нулевые экфрасисы – упоминания пения – включены в сцену поездки крестьян, завершающую повесть: «Немного погода, Илья запел песни, бабы подтянули ему. Игнат весело покрикивал на лошадь в лад песни. Быстро навстречу промчалась веселая перекладная. Ямщик бойко крикнул на лошадей, поровнявшись с двумя веселыми телегами; почтальон оглянулся и подмигнул на красные лица мужиков и баб, с веселою песней трясшихся в телеге» [Толстой, т. 7, с. 54].

В написанном несколькими годами ранее рассказе «Метель» (1856) Толстой использует рассматриваемый прием в сходных содержательно эпизодах. В главах VII и IX свернутые экфрасисы воспроизводят звучание и воздействие на рассказчика песни кучера Игната: «Игнатка запел какую-то песню, хотя весьма гаденькой фистулой, но так громко и с такими остановками, во время которых он посвистывал, что странно было робеть, слушая его» [Толстой, т. 3, с. 136], «Игнашка опять подпрыгнул, взмахнул рукавицей и запел песню своим тоненьким напряженным голосом» [Толстой, т. 3, с. 140]. Рассказ отличает и особая работа с экфрасисами: в ряде мест писатель употребляет музыкальные термины для полноценной передачи звучания колокольчиков троек. Взглянем на отрывок из главы II: «три колокольчика – один большой в середине, с малиновым звоном, как называется, и два маленькие, подобранные в терцию. Звук этой терции и дребезжащей квинты, отзывавшейся в воздухе, был необыкновенно поразителен и странно хорош в этой пустынной, глухой степи» [Толстой, т. 3, с. 120–121]. Эти же детали упомянуты в главах VIII [Толстой, т. 3, с. 139] и IX [Толстой, т. 3, с. 140] – в последнем случае при описании сна. Описание полусонного состояния, смены и переплетения проходящих в сознании засыпающего рассказчика образов из главы VI также содержит в себе экфрасисы: «И вот я вижу лестницу нашего

большого дома и пять человек дворовых, которые на полотенцах, тяжело ступая, тащат фортепьяно из флигеля; вижу Федора Филиппыча с завороченными рукавами нанкового сюртука, который несет одну педаль, забегают вперед, отворяет задвижки, подергивает там за ручник, поталкивает тут, пролезает между ног, всем мешает и озабоченным голосом кричит, не переставая» [Толстой, т. 3, с. 129], «Но валец этот звучит, как будто два валька звучат вместе в терцию, и звук этот мучит, томит меня, тем более, что я знаю – этот валец есть колокол, и Федор Филиппыч не заставит замолчать его. И валец этот, как инструмент пытки, сжимает мою ногу, которая зябнет, – я засыпаю» [Толстой, т. 3, с. 133]. Конечно, это же косвенно характеризует рассказчика, намекая на его знание музыки.

Тенденция к использованию нулевых и свернутых музыкальных экфрасисов при формировании портретов персонажей, появившаяся в самых первых произведениях Толстого, продолжается в малой прозе конца 1850-х и начала 1860-х гг. В повести «Казачья» (1862) музыка оказывается значима для образа Дмитрия Оленина. В ряду подробностей, обличающих в нем легко увлекающегося и легко разочаровывающегося человека, присутствуют и музыкальные: «Как только, отдавшись одному стремлению, он начинал чувствовать приближение труда и борьбы, мелочной борьбы с жизнью, он инстинктивно торопился оторваться от чувства или дела и восстановить свою свободу. Так он начинал светскую жизнь, службу, хозяйство, музыку, которой одно время думал посвятить себя...» [Толстой, т. 6, с. 8]. Нулевой экфрасис подчеркивает некоторую предвзятость Оленина, ведь он отрицает ценность музыки И.С. Баха наравне с чувством любви, очевидно, не успев разобраться ни в том, ни в другом, см. главу III: «Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид и что особенная красота снеговых гор, о которых ему толковали, есть такая же выдумка, как музыка Баха и любовь к женщине, в которые он не верил, – и он перестал дожидаться гор» [Толстой, т. 6, с. 13]. А в финале повести две строчки песни из уст казака Ерошки становятся элементом финальной характеристики Оленина – запутавшегося и непонятого дру-

гими человека: «Такой ты горький, все один, все один. Нелюбимый ты какой-то! Другой раз не сплю, подумаю о тебе, так-то жалею. Как песня поется: // Мудрено, родимый братец, // На чужой сторонке жить! // Так-то и ты» [Толстой, т. 6, с. 149].

Воплощенная приемом экфрасиса музыка становится важной частью образов казаков Ерошки и Лукашки. Свернутый немиметический экфрасис из главы XV провоцирует раскрытие и противопоставление этих персонажей в их отношении к убийству на войне. Услышав «веселую песню» Лукашки, старик говорит о нем с сожалением: «Он чеченца убил; то-то и радуется. И чему радуется? Дурак, дурак!» [Толстой, т. 6, с. 59]. Тем не менее, не ответив прямо на расспросы Оленина о собственных убийствах, Ерошка поет вместе с Лукашкой и другими казаками – и это можно считать признанием. Однако если для Лукашки убийство врага – проявление удалости, которое он празднует песней, то для старика – то, в чем он может сознаться лишь намеком или той же песней, см. его реплику «Что спрашиваешь? Говорить не надо. Душу загубить мудрено, ох, мудрено!» [там же].

В последующих главах нередко экфрасисы, изображающие пение или музицирование этих персонажей. В главе XXVII Лукашка поет песню военного содержания «про казака Мингаля» [Толстой, т. 6, с. 105] («Кто слышал про Мингаля...»), хотя мысли его заняты проблемами личных отношений. В третьей редакции эта песня исполняется казаком Ерошкой. Здесь же в прямом экфрасисе⁴ дан текст песни «Из села было Измайлова». Анализ чернови-ков также свидетельствует о том, что Л.Н. Толстой сократил детали, описывающие звучание голоса персонажа во время исполнения этой песни.

⁴ Мы относим этот случай к полному экфрасису, так как песня приведена писателем в достаточной мере, чтобы понять ее сюжет целиком. Более того, как указывает толстовед Л.Д. Громова-Опульская в комментариях к четвертому тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, при публикации повести цензурой были изъяты три строки этой песни («Поди, поди ясен сокол на праву руку, // За тебя меня хочет православный царь // Казнить-вешать») [Громова-Опульская, 2001, с. 267]. Таким образом, авторский замысел состоял в том, чтобы использовать полный текст произведения.

В главе XXVIII казак Ерошка играет на балалайке и поет, и писатель передает слова песен и комментирует поведение исполнителя и его переживания, прибегая к полным прямым экфрасисам и косвенным экфрасисам кратких форм. Этот эпизод появился во второй редакции «кавказского романа» и в ходе работы претерпел незначительные изменения: Толстой убрал упоминание песни о казаке Мингале и добавил в выступление Ерошки полный текст песни «Поцелую, обйму...», фигурировавшую в одной из сцен «Беглеца» – наброска повести, повлиявшего на формирование итогового текста «Казаков». Также в этом экфрасисе присутствует песня, по всей видимости, с оживленным темпом «А ди-ди-ди-ди-ди-ли, // А где его видели?» и «В понедельник я влюбился, // Весь овторник прострадал». Исполняемые далее неназванные песни более эмоционально близки Ерошке. Л.Н. Толстой добавляет подробности их воздействия на персонажа: «В середине одной любимой его песни голос его вдруг задрожал, и он замолк, только продолжая брнчать по струнам балалайки. <...> Слезы стояли в его глазах, и одна текла по щеке» [Толстой, т. 6, с. 108]. Так экфрасис снова дополняет образ персонажа – в этот раз провоцируя сожаление об упущенном, выраженное далее во фразе: «Прошло ты мое времечко, не воротишься» [там же]. Определенная косвенная характеристика Ерошки как увлекающегося, эмоционального человека заложена и в факте упоминания его внезапного выстрела из двустольного ружья во время исполнения тавлинской песни.

Любопытно страстное увлечение казака игрой на балалайке, выражаемое экфрасисами в главе XLII. Несмотря на покаяние в нем как во грехе на исповеди после серьезного ранения, впоследствии Ерошка от инструмента не отрекается: «Он [поп – А.М.] про балалайку спрашивать и стал. И в том грешен, говорю. Где ж она, проклятая, говорит, у тебя? Ты покажь да ее разбей. А я говорю: у меня и нет ее. А сам ее в избушке в сеть запрятал: знаю, что не найдут. Так и бросили меня. Так отдох же. Как пошел в балалайку чесать...» [Толстой, т. 6, с. 148]. Впрочем, связанные с музыкой подробности сцены показывают и неприятие персонажем обряда предсмертной исповеди, что под-

черкивает его довольно индивидуалистичную духовность. Показательны в этом плане его прежние высказывания о грехе и сущности праведной жизни, например: «На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так? Нет, отец мой, это не грех, а спасенье. Бог тебя сделал, Бог и девку сделал. Все Он, батюшка, сделал. Так на хорошую девку смотреть не грех. На то она сделана, чтоб ее любить да на нее радоваться» [Толстой, т. 6, с. 47].

Косвенно все упомянутые эпизоды отражают особенности казачьей жизни, менталитета, повседневности в условиях войны – более того, в контексте определенной эпохи. Однако описание боя в повести тоже присутствует – оттенков ему добавляет свернутый экфрасис «смертной песни» горцев: «Вдруг со стороны чеченцев раздались странные звуки заунывной песни, похожей на ай-да-ла-лай дяди Ерошки. Чеченцы знали, что им не уйти, и, чтоб избавиться от искушения бежать, они связались ремнями, колено с коленом, приготовили ружья и запели предсмертную песню» [Толстой, т. 6, с. 144]. С другой стороны, этот случай может своеобразно выполнять предиктивную функцию, т.е. указывать на последующий поворот сюжета: в этом бою смертельное для того времени сквозное огнестрельное ранение в живот, вызвавшее значительную кровопотерю, получает Лукашка. Впоследствии выясняется, что в станицу был вызван не военный врач, а горский травник.

Отдельного рассмотрения заслуживает глава XXXVIII, описывающая местный праздник с песнями и хороводами. Содержание исполняемых девушками песен в некотором роде отражает или дублирует происходящие в повести события. В частности, данная в полном прямом экфрасисе песня «Из-за лесуку, из-за темного...», повествующая о соперничестве двух молодых людей за руку девушки, дублирует ситуацию романтического треугольника между Марьяной, Лукашкой и Олениным. Более того, именно в тот вечер Оленин надеялся объясниться с Марьяной при содействии князя Белецкого. Любопытно, как в речи последнего воплощается предположение о положительном ответе казачки – при помощи отсылки к сюжету этой песни, где

девушка становится женой «белого, белокурого» молодого человека: «Что же, ты парню белому достанешься, Марьянка, а? а не Лукашке» [Толстой, т. 6, с. 135]. Внешность Дмитрия Оленина в повести описана не была, но к нему очевидно более применим эпитет «белый», чем к гребенскому казаку Луке. Следующая песня, полностью приводимая в главе, «Как за садом, за садом...», также связана с темой брака и личных отношений. Последующие отсылки к ее содержанию в репликах Луки в адрес Марьяны выражают недовольство персонажа невниманием к нему: *«Али ты, моя милая, мною чванишься?»* [здесь и далее в цитате курсив Л.Н. Толстого – А.М.] – повторил он слова песни, которую только что пели, и, обращаясь к Марьянке: – *мною чванишься?* – еще повторил он сердито. – *Пойдешь замуж, будешь плакать от меня,* – прибавил он, обнимая вместе Устенку и Марьяну» [Толстой, т. 6, с. 137]. Заметим, что в предшествующих редакциях повести в этой главе нет прямого экфрасиса – однако, например, есть упоминание «хороводной песни» и напоминания Луки о ее содержании [Толстой, Полн. собр. соч.: в 100 т., т. 21, 2001, с. 185]. Вероятно, Л.Н. Толстой в ходе работы счел более эффективным с художественной точки зрения присутствие в эпизоде конкретных цитат, поэтому включил в его финальный вариант тексты песен, записанных им самим ранее.

В повести «Альберт» (1858) нулевые и свернутые миметические экфрасисы музыки разных направлений также выполняют характерологическую функцию – в большей степени в отношении образа скрипача. В главе IV в реплике слуги Захара упоминается исполнение Альбертом народной песни «Вниз по матушке по Волге» с высокой оценкой его мастерства. А в разговоре с Делесовым в главе V Альберт рассуждает о различных композиторах, музыкальных произведениях и оперных исполнителях того времени: это оперы В. Беллини «Сомнамбула» (премьера в России – 1837 г.), Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (премьера в России – 1839 г.), Дж. Мейербера «Роберт-Дьявол» (премьера в России – 1834 г.) и Дж. Россини «Севильский цирюльник», композитор Ф. Шопен (1810–1849), певицы Полина Виардо

(1821–1910) и Анджолина Бозио (1830–1859), бас Луиджи Лаблаш (1794–1858) и тенор Джованни Баттиста Рубини (1794–1854) (подробно см. в комментариях В.Я. Линкова к третьему тому Собрания сочинений Л.Н. Толстого в 22 томах, Линков, 1979, с. 467, и в комментариях Л.Н. Кузиной к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, Кузина, Соколова, 2007а, с. 483–484). Центральный посыл Альберта выражен в следующей реплике: «старая музыка – музыка, и новая музыка – музыка. И в новой есть красоты необыкновенные» [Толстой, т. 5, с. 39]. Сказанная в ответ на неприятие Делесовым современной ему музыки и, по-видимому, оперы в принципе, она раскрывает в Альберте истинную любовь музыканта к своему искусству. Как заметно из второй его фразы, он ориентируется в первую очередь на эстетическое начало; здесь же внутренне заложены и взгляды об «искусстве ради искусства», занимавшие в то время Толстого (см., например, письмо В.П. Боткину от 04 января 1858 года в Толстой, т. 60, с. 248). Делесов же от такого отношения далек, он стремится осуждать то, что выходит за рамки его личного вкуса и понимания задач музыки: «а ведь Доницетти и Беллини – ведь это не музыка» [Толстой, т. 5, с. 39]. Во-вторых, эта сцена противопоставляет персонажей, что говорит о влиянии экфрасиса на формирование связей внутри системы образов, т.е. на ее композицию.

Там же в ходе беседы Толстой дает два свернутых музыкальных экфрасиса – сцены исполнения Альбертом музыкальных произведений и их отрывков. Здесь упоминаются опера В.А. Моцарта «Дон Жуан» (финал первого акта) и произведение, обозначенное в тексте как «Юристен-вальцер». Комментатор третьего тома Собрания сочинений Л.Н. Толстого в 22 томах В.Я. Линков, как и Н.М. Мендельсон в указателе собственных имен к пятому тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 90 томах, утверждают, что так обозначен «Juristen-Ball-Tänze» И. Штрауса-младшего [Линков, 1979, с. 467; Мендельсон, 1935, с. 370], тогда как Л.Н. Кузина в комментариях к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах пишет о том, что это «Wiener-Juristen-Ball-Tanze» Й. Ланнера [Кузина, Соколова, 2007а, с.

484]. Позиция В.Я. Линкова представляется нам наиболее аргументированной в силу биографических подробностей, приведенных в комментарии. И. Штраус-младший был современником Л.Н. Толстого, и его произведение было более актуально в годы написания повести, тогда как Й. Ланнер скончался в 1843 году (см. Яковлев, 1976, стб. 158): таким образом, его произведение вряд ли могло иметь популярность во второй половине 1850-х гг. и быть использованным писателем.

Возвращаясь к экфрасисам, отметим, что характер упомянутых произведений в них угадывается через переживания персонажей: Делесова и самого музыканта. Так на один из моментов «Дон Жуана» реагирует молодой человек: «У Делесова зашевелились волосы на голове, когда он играл голос умирающего командора» [Толстой, т. 5, с. 40]. А поведение Альберта при исполнении «веселого вальса» подчеркивает настроение музыкального произведения: «<...> Альберт улыбался, раскачивался, передвигал ногами и играл превосходно» [Толстой, т. 5, с. 43]. Безусловно, эти два эпизода иллюстрируют исполнительское мастерство скрипача и его способность сильно увлекаться. В действии повести они обрамляют разговор персонажей о влюбленностях Альберта: если музыка из оперы «Дон Жуан» тематически позволяет Делесову затронуть эту тему, исполнением вальса музыкант пытается перевести взволновавшую его беседу в другое русло.

Прямые экфрасисы в этой беседе – пропеваемые Альбертом неточные цитаты из оперы К. Вебера «Вольный стрелок» на либретто Ф. Кинда и песен Ф. Шуберта на стихотворения Ф. Шиллера (подробно об этих источниках см. в комментариях Л.Н. Кузиной к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, Кузина, Соколова, 2007а, с. 484) добавляют оттенков образу персонажа. В заключение печального рассказа скрипача о несчастной любви, спровоцировавшей у него помутнение рассудка, слова «Und wenn die Wolken sie verhüllen, // Die Sonne bleibt doch ewig klar [Пусть облака окутывают солнце, оно все же остается вечно сияющим]» [Толстой, т. 5, с. 42] и «Ich auch habe gelebt und genossen [И я жил и наслаждался]» [Толстой, т.

5, с. 43] дают понять, что мировоззрению Альберта чужда мрачность. Во-вторых, их можно рассматривать как скрытое свидетельство религиозности героя. Первая цитата отсылает к фрагменту оперы – каватине Агаты из явления первого действия третьего, в которой выражена покорность девушки воле Бога. Показательны следующие строчки либретто: «Ему [Богу – А.М.] мой жребій я вручила, // Въ слезахъ молилась я ему, // И-чтобы жизнь мнѣ не сулила, // Я все съ любовію приму [перевод П. Калашникова – А.М.]»⁵ [Кинд, 1864, с. 48]. Более того, судя по ремарке «Она на колѣняхъ, потомъ встаетъ» в переводе либретто, выполненном Л.И. Пальминым [Кинд, 1880, с. 31], Агата перед этим молилась. Перефразированная цитата из стихотворения Ф. Шиллера «Жалоба девушки» в тексте этого произведения является частью обращения героини к Богородице: «Позвать свою дочь, Богоматерь, вели, // Уже я изведала счастье земли, // Уже отжила, отлюбила [перевод Н. Чуковского – А.М.]» [Шиллер, 1955, с. 302].

Цитаты из либретто оперы и песни в речи скрипача появились только в окончательной редакции повести – в более ранних в ней присутствуют обычные немецкие фразы. Подобная стилевая работа, на наш взгляд, может быть призвана и ярче изобразить любовь Альберта к музыке и понимание ее современного состояния, и добавить его образу ряд личностных характеристик. Само собой, все рассмотренные экфрасисы дают сведения об изображаемой эпохе, указывая на популярную в то время музыку.

Полный музыкальный экфрасис в ранней малой прозе Толстого закономерно более редок. Особенности использования полных прямых экфрасисов (введения полных текстов песен) и их функции были рассмотрены нами ранее в контексте конкретных произведений ранней малой прозы. Полные косвенные экфрасисы же отличает стилевое экспериментирование: они представляют собой словесное портретирование музыки. Функционально эти эпизоды направлены прежде всего на полноценное воспроизведение музыки

⁵ Текст в этой и последующей цитатах дан в дореформенной орфографии в соответствии с источниками.

словом; в нескольких произведениях они служат сюжетообразованию, косвенной характеристике образов персонажей или формированию целостности композиции сюжета.

Для понимания работы Толстого с музыкальным экфрасисом такого рода представляется важным эпизод из главы XI повести «Детство» (1852). В окончательной редакции он тяготеет скорее к свернутому экфрасису, поскольку на пространстве одного абзаца здесь передается впечатление Николая Иртеньева от двух музыкальных произведений (Концерта для фортепиано № 2 Д. Филда и Патетической сонаты Л. ван Бетховена), исполняемых его матерью. Однако в ранних редакциях повести этот экфрасис был более развернутым – он, в частности, содержал последовательное описание переживаний мальчика от Патетической сонаты Бетховена. И.Р. Эйгес, касаясь второй редакции «Детства»⁶, видел здесь и признак знания этого музыкального произведения Толстым, и определенное новаторство при передаче впечатления от него: «Толстой не ограничивается описанием общего нерасчлененного оттенка настроения, как это обычно в художественной литературе, но связывает свое описание музыкального впечатления с отдельными частями сонаты и даже с отдельными моментами части» [Эйгес, 1929, с. 249]. Важно отметить, что этот эпизод присутствовал уже в первой редакции повести, где предврался авторским отступлением, раскрывающим суть подобного художест-

⁶ В подходе к подсчету и нумерации редакций повести «Детство» (1852) мы следуем за толстоведом Л.Д. Громовой-Опульской. В комментариях к первому (девятнадцатому) тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах ученый рассматривает в качестве первой редакции повести «Детство» материалы, написанные в августе 1851 – январе 1852 гг. [Громова-Опульская, 2000в]. При этом М.А. Цявловский, автор комментариев к «Детству» в первом томе Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 90 томах, присваивает рукописи 1851–1852 гг. название второй редакции, а как первую редакцию произведения обозначает неоконченный роман «Четыре эпохи развития» (1851 г.), поскольку обнаруживает в его фрагментах частичную связь с отрывком итогового текста повести: «Первая “часть” [романа – А.М.] <...> дает в зачаточном виде первые пятнадцать глав “Детства” общеизвестной редакции» [Цявловский, 1935, с. 305]. Л.Д. Громова-Опульская же хоть и отмечает источник замысла «Детства» и всей «автобиографической трилогии» (также и отчасти материала для «Детства») в «Четырех эпохах развития» [Громова-Опульская, 2000б, с. 383], подчеркивает конспективность и черновой характер неоконченного романа, отличие его сюжета от сюжета повести [Громова-Опульская, 2000а, с. 483] и анализирует этот текст отдельно, что представляется нам более обоснованным подходом.

венного решения. Связано оно с желанием Толстого не просто упомянуть творчество модного композитора, как это часто происходило, а изобразить конкретное музыкальное произведение: «Почти во всѣхъ романахъ или повѣстяхъ, особенно французскихъ, въ которыхъ музыка на сценѣ, непременно на сценѣ и Бетховенъ, опять только по той причинѣ, что, такъ какъ съ недавняго времени большинство обратилось къ старинной музыкѣ, имя это первое попадаетъ подъ перо романиста. Никакой бы разницы не было, ежели бы онъ, вмѣсто Бетховена, написалъ Доницети, <Гунгля>, Бюргмюлера или др. Все это я сказалъ вамъ для того, чтобы вы не подумали, что, вспоминая о матушкѣ за фортепіано, я наудачу сказалъ, что она играла Патетическую сонату. Нѣтъ, она именно играла ее, и я хочу, чтобы вы вспомнили эту сонату, ежели слыхали ее. Для этого я опишу вамъ впечатлѣніе, которое она производила на меня» [Толстой, т. 1, с. 176–177]. Обращает на себя внимание последнее предложение, где фиксируется способ воспроизведения музыкального материала словом – через описание впечатления, психологии восприятия музыки. В последующих абзацах Толстой перечисляет не подходящие для этой задачи средства, связанные с общим «уводом» воображения читателя от описываемого предмета – будь то изображением фантастических картин или непродуктивными сравнениями. На наш взгляд, эти заявления в ткани художественного текста во многом являются для Л.Н. Толстого «программными» для работы с полным музыкальным экфрасисом, ведь впоследствии в нем на первый план выходит элемент восприятия музыки в разных формах, позволяющий составить о ней точное представление и говорящий о стремлении к реалистическому правдоподобию. Значима и завершающая эпизод мысль о музыке как «языке чувств»: «Сущность эстетическаго чувства возбужденнаго музыкой есть несознанное воспоминаніе о чувствахъ и о переходахъ изъ одного чувства въ другое» [Толстой, т. 1, с. 180]. Во второй редакции повести она была расширена рассуждением (впоследствии вычеркнутым), в котором склонность разных людей к той или иной музыке связывалась с особенностями их эмоциональной жизни: «Каждая музыкальная фраза

выражает какое-нибудь чувство – гордость, радость, печаль, отчаяние и т. д., или одно изъ безконечныхъ сочетаній этихъ чувствъ между собою. <...> Ежели допустить, что музыка есть воспоминаніе о чувствахъ, то понятно будетъ, почему она различно действуетъ на людей. Чемъ чище и счастливее было прошедшее человека, темъ более онъ любить свои воспоминанія и темъ сильнее чувствуетъ музыку; напротивъ, чемъ тяжелее воспоминанія для человека, темъ менее онъ ей сочувствуетъ, и отъ этаго есть люди, которые не могутъ переносить музыку. Понятно будетъ тоже, почему одно нравится одному, а другое другому» [Толстой, т. 1, с. 188]. Этот отрывок также говорит о важности для Толстого изображения реакций различных персонажей на звучащую музыку, которое позволяет ему передавать изменчивость настроения музыки и таким образом портретировать ее структуру.

В окончательном варианте «Детства» все отступления были выпущены, а описание впечатлений сокращено. Однако, что характерно, в эпизоде сохранен фокус именно на сообщении о чувствах, вызываемых музыкой, а не о, например, деталях звучания: «Мама часто играла эти две пьесы; поэтому я очень хорошо помню чувство, которое они во мне возбуждали» [Толстой, т. 1, с. 31]. Подобный редакторский ход может быть связан с «подготовительным» характером написанного; сокращение позволило Толстому более органично встроить экфрасис в повествование. В пользу этого мотива для переработки отрывка косвенно говорит, например, следующий момент. В главе X (Что за человек был мой отец?) окончательного варианта повести присутствует деталь портрета Иртеньева-старшего, связанная с музыкой: «Он любил музыку, пел, аккомпанируя себе на фортепьяно, романсы приятеля своего А..., цыганские песни и некоторые мотивы из опер; но ученой музыки не любил и, не обращая внимания на общее мнение, откровенно говорил, что сонаты Бетховена нагоняют на него сон и скуку и что он не знает лучше ничего, как “Не будите меня, молодую”, как ее пела Семенова, и “Не одна”, как пела цыганка Танюша» [Толстой, т. 1, с. 30]. В первой редакции «Детства» этот фрагмент содержал название трех опер, тогда как какие-либо осуждаю-

щие академическую музыку и творчество Бетховена обороты там отсутствовали [Толстой, Полн. собр. соч.: в 100 т., т. 19, 2000, с. 24]; появились они во второй редакции и в почти неизменном виде вошли в опубликованный текст произведения, процитированный нами выше. Представляется, что это связано с намерением Толстого сохранить в повести мотив недовольства музыкальной «модой», который в куда более публицистическом тоне присутствовал в первой редакции перед сценой музицирования матери: «Изъ 10 человекъ, у которыхъ вы спросите: “какую музыку вы любите?” 9 непременно вамъ отвѣтятъ, что они любятъ серьезную музыку, особенно Бетховена, <которого они понимаютъ <...> Изъ этихъ 9-и человекъ 8 говорятъ это не потому, что музыка Бетховена имъ нравится, а потому, что они думаютъ блеснуть своимъ музыкальнымъ вкусомъ, выразивъ такое мнѣніе» [Толстой, т. 1, с. 176]. Во второй редакции он был убран, но детали в портрете Петра Иртеньева выражают его сущность, не нарушая художественной целостности произведения и сглаживая стиль повествования в романтическом ключе, как об этом, например, писал Н.К. Гей [Гей, 1975, с. 365–366].

Следует отметить, что заявленное Л.Н. Толстым в первой редакции повести «Детство», которая создавалась с августа 1851 г. по январь 1852 г., стремление при словесном воссоздании музыки передавать прежде всего психологию ее восприятия является частью вырабатываемого писателем в этот период художественного метода. Как можно понять из дневниковых записей за 1851 г., Толстой искал в это время наилучший способ литературного описания, который бы также передавал его индивидуальное авторское начало. Например, 03 июля 1851 г. Толстой записывает следующие мысли, в которых заметно желание выразить собственные переживания понятным для читателя образом: «Я думалъ: пойду, опишу я, что вижу. Но какъ написать это. Надо пойти, сѣсть за закапанный чернилами столъ, взять сѣрую бумагу, чернила; пачкать пальцы и чертить по бумагѣ буквы. Буквы составлять слова, слова – фразы; но развѣ можно передать чувство. Нельзя-ли какъ нибудь перелить въ другаго свой взглядъ при видѣ природы? Описаніе недостаточно»

[Толстой, т. 46, с. 65]. В записи на следующий день Толстой рассуждает об описании человека, находя наиболее удачной для этого стратегией изложение личных впечатлений: «Мнѣ кажется, что описать человѣка собственно нельзя; но можно описать, какъ онъ на меня подѣйствовалъ. Говорить про человѣка: онъ человѣкъ оригинальной, доброй, умной, глупой, последовательный и т. д... слова, кот[орыя] не даютъ никакого понятія о человѣкѣ, а имѣють претензію обрисовать человѣка, тогда какъ часто только сбиваютъ съ толку» [Толстой, т. 46, с. 67]. Примикает к этим установкам и сделанная чуть раньше, весной 1851 г., заметка о важности индивидуального начала писателя при работе над художественным произведением: «Всѣ сочиненія, чтобы быть хорошими, должны, какъ говорить Гоголь о своей прощальной повѣсти (она выпѣлась изъ души моей), выпѣться изъ души сочинителя» [Толстой, т. 46, с. 71]. Очевидно, Толстой находил эффективным изображение различных явлений и предметов, в том числе и музыки, при помощи раскрытия личных переживаний от них, а не использования отвлеченных понятий общего плана или непродуктивных сравнений.

В неоконченном рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856) Толстой приводит полные косвенные экфрасисы цыганского романса. Эти эпизоды значительно различаются по своей специфике, что с учетом стремления полноценно отобразить особенности музыкального материала иллюстрирует стилевую работу классика. Художественное внимание к этому жанру находит корни в любви Толстого к цыганской музыке, которая фиксировалась современниками и близкими, например, Н.Н. Гусевым [Гусев, 1953, с. 15] и А.Б. Гольденвейзером [Гольденвейзер, 1959, с. 383]. А по свидетельству С.Л. Толстого, писатель еще в молодости увлекся цыганским пением под влиянием старшего брата, С.Н. Толстого, и считал, что «<...> чувства, выражаемые цыганским пением, искренни и заражают слушателей» [Толстой С., 1975, с. 366].

В главе «Мечты» рассказа «Святочная ночь» присутствует полный музыкальный экфрасис народной песни, исполняемой хором цыган: «Цыгань

подкинулъ ногой гитару, взялъ аккордъ, и хоръ дружно и плавно затянулъ «“Вѣдь ли да какъ ты слы-ы-шишь....”» [Толстой, т. 3, с. 261]. По всей видимости, это характерная обработка песни «Ах, ты слышишь ли, мой сердечный другъ», фиксируемой в сборнике Д.Н. Кашина «Русские народные песни», впервые изданном в 1833 году [Кашин, 1841, с. 23], или сборнике М.А. Максимовича «Народные русские песни, собранные М.М.» (1837):

Ахъ, ты слышишь ли,
Мой сердечный другъ,
Разумѣешь ли
Жизнь, душа моя!
Во моемъ саду
Соловей поеть;
Онъ поеть, поеть,
Самъ высвистывальъ,
Выговорочки
Выговаривальъ.
Подавальъ голосъ
Черезъ темный лѣсъ;
Черезъ темный лѣсъ,
Черезъ боръ сырой,
Во высокъ теремъ,
Красной дѣвицѣ⁷ [Максимович, 1837, с. 25].

Возвращаясь к тексту повести, обратим внимание на стремление Толстого изобразить звучание музыки уже особой записью слова «слышишь», указывающей на длительность звука [ы]. Впоследствии оно последовательно передается словесным описанием, причем фокус здесь сделан на своеобразной технике вокала, а не на характеристике звуков, например: «<...> тотъ же мотивъ повторяется нѣжнымъ сладкимъ звучнымъ голоскомъ съ необыкновенно оригинальными украшеніями и интонаціями» [Толстой, т. 3, с. 262].

⁷ Текст дан в дореформенной орфографии в соответствии с источником.

Среди всего творческого наследия писателя этот экфрасис выделяет наличие объемного отступления об особенностях цыганской музыки, в котором, как утверждает толстовед Э.Е. Зайденшнур в статье «Народная песня и пословица в творчестве Л.Н. Толстого» (1951), заметно отражение личных впечатлений Л.Н. Толстого от нее [Зайденшнур, 1951, с. 540]. Отрывок написан в более публицистическом тоне; здесь косвенно выражается значимая для Толстого идея о ценности искусства, понятного каждому человеку: «Я не говорю уже о ит[альянской] м[узыкѣ], которой не сочувствуетъ и 1/100 Русскихъ абонеровъ, а выбралъ такъ называемыя народныя оперы. Тогда какъ каждый Русской будетъ сочувствовать ц[ыганской] п[ѣснѣ], потому что корень ея народный» [Толстой, т. 3, с. 262]. Отступление содержит и суждения о хоровом цыганском пении, которые, на наш взгляд, впоследствии изображаются в тексте рассказа словесно – обращением к поведению слушателей во время выступления цыган. Толстой пишет о независимой, импровизаторской вокальной манере цыган: «Заставить-же пѣть отдѣльно каждаго свою партію было невозможно, они всѣ пѣли первый голосъ. Когда-же начинался хоръ, каждый импровизировалъ» [Толстой, т. 3, с. 263]. После отступления описываются действия каждого из гостей – кто-то в это время разговаривает с цыганками, кто-то пытается подпевать, а кто-то просто слушает. Бросающаяся в глаза разность отношения каждого к звучащей музыке дополнительно подчеркивает характерное для нее индивидуальное начало.

Е.Ю. Фатюшина в статье «“Святочная ночь” и “Альберт”: толстовское преломление традиции святочного рассказа» (2014), анализируя два произведения, замечает, что их объединяет «<...> момент поэтического впечатления от истинного искусства», в «Святочной ночи» связанный с цыганским пением [Фатюшина, 2014, с. 287]. Действительно, центральный персонаж рассказа, восемнадцатилетний юноша, называемый в этой его части Alexandre, слушает хор с большим удовольствием. Таким образом, этот экфрасис можно считать одним из первых опытов портретирования Толстым музыки – на примере цыганского пения. Во-вторых, он интересен в качестве картины

дворянского быта соответствующей эпохи и в качестве элемента, раскрывающего некоторые стороны жизни цыган. С этой точки зрения его упоминает в статье «Образы цыган в произведениях Л.Н. Толстого» (2019) В.В. Соловьева [Соловьева В., 2019, с. 162–163].

В главу VI повести «Два гусара» Толстой включает музыкальный экфрасис цыганской песни. Упоминаются исполняемые цыганским хором произведения (песни «Хожу ль я по улице», «Эй вы, гу-сары...», «Слышишь, разумеешь...» и «Дружбы нежное волнение»), а также точно описывается звучание музыки самой по себе, а не какого-либо отдельного произведения («Ее [Стешки] гибкий, звучный, из самой груди вы-ливавшийся контральто...» [Толстой, т. 3, с. 166]). В работе Э.Е. Зайденшнур этот эпизод кратко рассмотрен с точки зрения специфики воспроизведения музыки: ученый справедливо отметила передачу ее через словесное изображение эмоций музыкантов, а не столько самого звучания музыки [Зайденшнур, 1951, с. 540]. Действительно, на первый план в эпизоде выходит визуальный аспект восприятия музыки, или поведение артистов в процессе музицирования, отображающее выступающие черты непосредственно музыкальной составляющей песен, ее яркое эмоциональное наполнение и частично звучание, например: «Потом он [Илюшка – А.М.] вдруг выпрямлялся при последней певучей ноте и, как будто чувствуя себя выше всех в мире, гордо, решительно вскидывал ногой гитару, переворачивал ее, притопывал, встряхивал волосами и, нахмурившись, оглядывался на хор» [Толстой, т. 3, с. 166]. Таким образом Толстой позволяет читателю сформировать скорее общее представление о цыганской музыке и драматургии выступления – через передачу впечатления артистов, что тоже можно назвать формой портретирования, но, в отличие от эпизода из рассказа «Святочная ночь», здесь этот прием более органично встроен в повествование.

Во-вторых, Толстой, по всей видимости, воспроизводит в повести характерное выступление известного в то время цыганского хора, возглавляемого Ильей Осиповичем Соколовым, как указывает Л.Н. Кузина в коммента-

рии к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах [Кузина, Соколова, 2007б, с. 424]. В главе I в речи одного из персонажа встречается такая подробность: «Илюшкин хор цыган здесь с начала выборов поет, Стешка запевае» [Толстой, т. 3, с. 149–150], а описанные особенности выступления хора, в том числе и поведения гитариста Ильи, сходны с действительными выступлениями и манерой Ильи Соколова. О них можно судить отрывкам из заметки «Праздникъ в Павловскомъ воксалѣ, 3-го ноября, 1838»⁸ в газете «Северная пчела» (№ 252 от 07 ноября 1838 года): «Женщины сѣли, полукругомъ, посрединѣ залы, между столами. Мужчины стали позади стульевъ, а въ срединѣ полукруга сталъ, съ гитарою в рукахъ, хороводъ, извѣстный Илья Осиповичъ! <...> Хороводъ, знаменитый Илья, весь пламя, молнія, а не человѣкъ. Онъ запѣвае, акомпанируетъ на гитарѣ, бьетъ тактъ ногами, приплясываетъ, дрожить, воспаменяетъ, жжетъ словами и припѣвами. Въ немъ демонъ, въ немъ бѣснующаяся мелодія!.. Смотри на него, и слушая его, чувствуете, что всѣ нервы въ васъ трепещутъ, а въ сердцѣ кипить что-то невыразимое...» [Северная пчела, 1838, п. 4]. В тексте повести помимо действий Ильи дается информация о расстановке хора, а именно указывается, что женщины сидят на стульях «кружком», а за ними стоят мужчины: «Цыганки, разбредшіеся было по комнате, опять сели кружком» [Толстой, т. 3, с. 166], «Басы, склонив головы на бок и напружив шеи, гудели, стоя за стульями» [Толстой, т. 3, с. 167]. Но, в свою очередь, описание выступления дополняет портреты музицирующих персонажей – запевалы Степаниды и гитариста Ильи. Можно сказать, что оба получают удовольствие от того, что делают: «Видно было, что она [Стешка – А.М.] вся жила только в той песне, которую пела. Илюшка, улыбкой, спиной, ногами, всем существом изображая сочувствие песне, аккомпанировал ей на гитаре» [Толстой, т. 3., с. 166].

⁸ Название материала, помещенного в номере упомянутой газеты, и последующая цитата из него приводятся нами в дореформенной орфографии в соответствии с источником.

Также можно рассуждать о роли музыкального экфрасиса в формировании сюжетных поворотов и косвенной характеристике образов. Эпизод может дополнительно объяснять последующий поступок графа Федора Турбина – помощь проигравшему в карты корнету Ильину, с которым он познакомился накануне. Решение Турбина силой забрать проигранные казенные деньги у шулера Лухнова спровоцировано как чертами характера графа, так и ситуативно обусловленным психическим состоянием, которое вызвано комплексным воздействием выпитого алкоголя и услышанной цыганской музыки. Во-вторых, такой поступок характеризует Турбина как отзывчивого человека, при этом экспрессивного, порывистого. Это заметно и в его непосредственной реакции на музыку в главе VI, иллюстрирующей, кроме того, яркость персонажа, стремление себя проявить и оказаться в центре внимания: «Когда заиграли плясовую и, дрожа плечами и грудью, прошлась Дуняша и, развернувшись перед графом, поплыла дальше, Турбин вскочил с места, скинул мундир и, оставшись в одной красной рубахе, лихо прошелся с нею в самый раз и такт, выделявая ногами такие штуки, что цыгане, одобрительно улыбаясь, переглядывались друг с другом» [Толстой, т. 3, с. 167]. Говоряще и то, что впоследствии граф за значительное вознаграждение (1300 рублей) просит цыганский хор «с песнями» сопровождать его из гостиницы до выезда из города. Все эти черты могут находить свой источник в личности Ф.И. Толстого-Американца – им Толстой вдохновлялся при создании образа Турбина-старшего, о чем пишет С.Л. Толстой в своем очерке «Федор Толстой-Американец» (1926): «Лев Толстой воспользовался рассказами об Американце Толстом для создания двух героев своих произведений: старого гусара – графа Турбина в “Двух гусарах” и отчасти Долохова в “Войне и мире”» [Толстой С., 1926, с. 89].

Этот музыкальный экфрасис косвенно служит и иллюстрации быта соответствующей эпохи. Он совершенно справедливо упомянут в статье М.Ю. Косилкина «Цыганская тема “Кармен” Ж. Бизе в контексте европей-

ской культуры» [Косилкин, 2017, с. 62] с целью показать увлечение русского общества XIX века цыганской музыкой.

Музыка другого плана появляется в повести «Утро помещика» (1856), в черновых вариантах являвшейся частью «Романа русского помещика». В завершающем повесть немиметическом музыкальном экфрасисе из главы XX Толстой портретирует фортепианную импровизацию персонажа, князя Нехлюдова, расстроенного неудачами прошедшего утра. Этот эпизод присутствовал уже в первой редакции «Романа русского помещика» и в повесть был помещен с небольшими сокращениями и перестановками, касающимися в основном описания звучания музыки. И.Р. Эйгес в работе «Воззрение Толстого на музыку» (1929) указывает на использование здесь писателем музыкальной терминологии, а также на «<...> разделение <...> воображения музыкального и внемузыкального» [Эйгес, 1929, с. 255]. Другими словами, ученый подчеркивает, что Толстой описывает как звуковые, связанные с музыкой, так и визуальные образы, которые под музыку представляет персонаж.

В первую очередь следует сказать о структуре этого экфрасиса. Сначала Толстой штрихами показывает звучание самой музыки, например: «Аккорды, которые он [Нехлюдов – А.М.] брал, были иногда неподготовлены, даже не совсем правильны, часто были обыкновенны до пошлости и не показывали в нем никакого музыкального таланта <...>» [Толстой, т. 4, с. 168–169]. Впоследствии происходит постепенный переход к передаче впечатления от звучащей музыки. Если в следующей цитате еще есть намек на звучание, говорящий о сменах тональности: «При всяком изменении гармонии, он с замиранием сердца ожидал, что из него выйдет и, когда выходило что-то, он смутно дополнял воображением то, чего недоставало» [Толстой, т. 4, с. 169], то далее на первый план в тексте выходят описания грез Нехлюдова, как музыкальных, так и связанных с событиями прошедшего утра, встречами со своими крестьянами. Нужно иметь в виду, что процесс импровизирования продолжается, музыка в этой сцене все еще звучит. Картины воображения же, на наш взгляд, портретируют ход музыкальной импровизации. Нехлюдов

причудливо переходит от одной ситуации к другой, чем словесно изображаются модуляции, и акцент здесь делается при помощи анафор: «*То* [здесь и далее в цитате курсив наш – А.М.] представляется ему пухлая фигура Давыдки-Белого <...>. *То* он видит бойкую, осмелившуюся на дворе кормилицу <...>» [Толстой, т. 4, с. 169] или «*Потом* [здесь и далее в цитате курсив наш – А.М.] вспоминает он о матери Юхванки <...>. *Потом* он живо вспоминает свое бег-ство с пчельника и выражение лиц Игната и Карпа, которым видимо хочется смеяться, но которые как будто не смотрят на него» [там же]. Итогом фантазирования персонажа становится более сюжетно оформленное и протянутое видение об извозчике Илье, одном из крестьян. Немаловажно, что переходы от одной картины к другой, подчеркиваемые анафорами, сохраняются: «*Вот* [здесь и далее в цитате курсив наш – А.М.] и ясный теплый вечер. <...> *Вот* он [Илюшка – А.М.], убрав коней, идет в жаркую, набитую народом избу, крестится, садится за полную деревянную чашку, ведя веселую речь с хозяйкой и товарищами. *А вот* и ночлег его под открытым звездным небом, виднеющимся из-под навеса, на па-хучем сене <...>» [Толстой, т. 4, с. 170] и т.д. Это подтверждает факт портретирования Толстым музыкальной импровизации: Нехлюдов, вероятно, находит в процессе импровизирования некий мотив, мелодию, и словесно это выражается описанием фантазии на конкретную тему; закономерны и переключения на разные ситуации, как и прежде воспроизводящие модуляции.

Касаясь стиля музыкального эпизода, обратимся к работе Н.К. Гея [Гей, 1973]. В статье, посвященной романтическим установкам в творческом методе Л.Н. Толстого, ученый констатирует соответствующее изменение характера повествования в эпизодах, которые связаны с музыкой: «<...> вместе с темой музыки в произведение входит романтическая приподнятость стиля, слова приобретают особую тональность <...>, а повествование начинает развиваться в соответствии со свободным полетом фантазии» [Гей, 1973, с. 450], что обнаруживается и в «Утре помещика». Однако Толстой при описании самой импровизации Нехлюдова в XX главе зачастую далек от возвышенно-

го тона – это, скорее, фиксация действительности с элементами непредвзятой оценки: «Аккорды, которые он брал, были иногда неподготовлены, даже не совсем правильны, часто были обыкновенны до пошлости и не показывали в нем никакого музыкального таланта» [Толстой, т. 4, с. 168–169]. И далее писатель, как и в предшествующих главах, последовательно вводит в повествование множество деталей, призванных достоверно изобразить проходящие перед ментальным взором Нехлюдова образы, например: «Потом вспоминает он о матери Юхванки, вспоминает о выражении терпения и всепрощения, которое, несмотря на торчащий зуб и уродливые черты, он заметил на старческом лице ее» [Толстой, т. 4, с. 169]. Впоследствии ученый пишет, что финал этого музыкального экфрасиса, где Нехлюдов воображает себе сон Илюшки, одного из своих крепостных (при этом музыка все еще звучит), представляет собой «<...> не мотивированный предшествующим содержанием мажорный аккорд, переключение повествования в совершенно иную плоскость. Именно в этом “сломе”, в этой потребности иной тональности и возникает стилистическая стихия, свободная от простого описания предметов и явлений» [Гей, 1973, с. 451]. На наш взгляд, «предшествующее содержание» повести обусловило наполнение этого мечтания и сам факт его появления: уставший после насыщенного утра персонаж получает возможность «переработать» свои эмоции, забывшись в импровизации, и пользуется ей. Кроме того, это такое же описание – с лишь той разницей, что это описание сюжетно оформленных порождений воображения. С другой стороны, условно романтическое заметно на уровне заложенных в тексте установок, ведь тема музыки связывается с темой воображаемого. Во-вторых, и музыка, и грезы нередко изображены так, словно они внушаются отдельной от человека силой, на что указывают языковые средства, которыми пользуется Толстой. Это, например, следующая подмена субъекта действия, когда Нехлюдов становится скорее пассивен в отношении музыки: «При всяком изменении гармонии, он [Нехлюдов – А.М.] с замиранием сердца ожидал, что из него выйдет» [Толстой, т. 4, с. 169], или в отношении собственных фантазий: «То вдруг ему представляется

рушая го-ловка его будущей жены, почему-то в слезах и в глубоком горе склоняющаяся к нему на плечо» [там же]. Однако имеет место и обратная ситуация, когда субъектом действия является Нехлюдов, что говорит о тяготе к реалистическому. Реализм Толстого иллюстрирует и непредвзятая подробность, фактографичность самих описаний грез, и факт портетирования музыкальной импровизации, раскрывающий психологию процесса импровизирования. Таким образом, речь может идти скорее о синтезе романтического и реалистического в музыкальном экфрасисе повести, чем о полноценном «переключении» на условно романтическое, как об этом писал Н.К. Гей.

Любопытны функции музыкального экфрасиса в повести. Он дополнительно характеризует Нехлюдова как восприимчивого, мечтательного и в какой-то степени еще не полностью сформировавшегося психологически человека (обратим внимание на то, как близко к сердцу он принимает все впечатления). Этот эпизод также органично завершает сюжет. В ходе работы над текстом Толстой набрасывает и последующие главы «Романа Русского Помещика», где вводит, в частности, новый образ – Нехлюдова посещает его старый друг, Ламинский [Толстой, т. 4, с. 358–360]. Повесть же писатель заканчивает именно экфрасисом, и так формируется ее внутренняя художественная целостность. Таким образом, слова Б.М. Эйхенбаума из книги «Лев Толстой. Книга первая. 50-е годы», где эпизод назван «движением в сторону», связанным с неудачными художественными решениями [Эйхенбаум, 2009б, с. 224], представляются не совсем справедливыми. Кроме того, такое художественное решение позволяет Толстому выразить смысловой итог произведения. Вспомним рассуждения из главы XIX, где Нехлюдов частично разочаровывается в своем деле улучшения жизни крестьян, поскольку не получает от него ожидаемого удовлетворения: «<...> вот уж больше года, что я ищу счастья на этой дороге, и что ж я нашел? Правда, иногда я чувствую, что могу быть довольным собою; но это какое-то сухое, разумное довольство. Да и нет, я просто недоволен собой! Я недоволен, потому что я здесь не знаю счастья, а желаю, страстно желаю счастья. Я не испытал наслаждений, а уже

отрезал от себя все, что дает их. <...> Если б я видел успех в своем предприятии, если б я видел благодарность... но нет, я вижу ложную рутину, порок, недоверие, беспомощность. Я даром трачу лучшие годы жизни» [Толстой, т. 4, с. 166]. Экфрасис из последующей главы XX является сценой, в которой Нехлюдов психологически справляется с неприятными впечатлениями утра, отчаянием от трудностей, и таким образом духовно совершенствуется и продвигается в своем опыте «жизни для других». К.А. Нагина трактует отмеченную нами роль экфрасиса в мистико-религиозном ключе, связывая его со сверхъестественным переживанием единения с миром и другими людьми, которое ведет к осознанию божественного начала в самом себе: «Музыкальная гармония, “проходящая” через него, являет “образы и картины из прошедшего и будущего”, “перемешанные” и “нелепые” на первый взгляд. Из них складывается мозаика “разумного целого”, а сам Нехлюдов ощущает свое присутствие в каждой ее части, воплощенной в отдельном индивидууме» [Нагина, 2011, с. 20], «В тот момент, когда Нехлюдов ощутил себя Илюшкой, он стал проводником божественного света, познал, что есть “истинная жизнь”. <...> Это переживание божественного начала, в котором утрата своего “я” ведет к познанию Бога <...>» [Нагина, 2011, с. 21]. На наш взгляд, в экфрасисе художественно воплощены те идеи, которые Толстой стремился привнести в произведение изначально. В замысле «Романа Русского помещика», изложенного в частности в цитатах из дневника писателя и из «Предисловия не для читателя, а для автора», заметны дидактические идеи о сущности самореализации и счастья человека не как некоего радостного итога, а как наполненного трудностями пути: «Герой ищет осуществленія идеала счастья и справедливости въ деревенскомъ быту. Не находя его, онъ, разочарованный, хочетъ искать его въ семейномъ. Другъ его, она, наводитъ его на мысль, что счастье состоитъ не въ идеалѣ, а постоянномъ, жизненномъ трудѣ, имѣющемъ цѣлью – счастье – другихъ» [Толстой, т. 46, с. 146], «Главная мысль сочиненія: счастье есть добродѣтель. Юность чувствуетъ это безсознательно, но различныя страсти останавливаютъ ее въ стремленіи къ этой

цѣли. И только опытъ, ошибки и несчастія заставляють, постигнувъ цѣль эту созна-тельно, единственно стремиться къ ней и быть счастливу, пре-зирая зло и спокойно перенося его» [Толстой, т. 4, с. 363]. С учетом сказанного, кроме того, название повести «Утро помещика» можно понимать метафорически, как обозначение начального этапа внутреннего развития человека.

Важный для настоящего исследования рассказ «Люцерн» (1857) основан на факте из биографии Толстого. 07 июля 1857 года, находясь в Люцерне, он записывает в дневник эпизод из своей жизни: «<...> ночью – пасмурно – луна прорывается, слышно нѣсколько славныхъ голосовъ, двѣ колокольни на ши-рокой улицѣ, крошечный человѣкъ поетъ тирольскія пѣсни съ гитарой и отлично. Я далъ ему и пригласилъ спѣть противъ Швейцерхофа – ничего, онъ стыдливо пошелъ прочь, бормоча что-то, толпа, смѣясь, за нимъ. А прежде толпа и на балконѣ толпились и молчали. Я догналъ его, позвалъ въ Швейцерхофъ пить. Насъ провели въ другую залу. Артистъ пошлякъ, но трогательный. Мы пили, лакей засмѣялся и швейцаръ сѣлъ. Это меня взорвало – я ихъ обругалъ и взволновался ужасно» [Толстой, т. 47, с. 140–141]. Этот случай стал основой для рассказа – над ним, судя по дневнику, писатель работает уже через два дня, 09 июля 1857 года [Толстой, т. 47, с. 141]. Музыка становится в этом произведении одной из центральных тем, а музыкальные экфрасисы являются значимыми сюжетными узлами, связанными между собой, поэтому их следует анализировать в комплексе. Первый такой эпизод – полный экфрасис выступления уличного музыканта в начале рассказа. Л.Н. Толстой здесь прибегает к приему портретирования музыки при помощи обращения к психологии ее восприятия. Сначала раскрывается звучание музыки в интерпретации рассказчика: «Тема была что-то вроде милой и грациозной мазурки. Голоса казались то близки, то далеки, то слышался тенор, то бас, то горловая фистула с воркующими тирольскими переливами» [Толстой, т. 5, с. 8], и его личные переживания от музыки. В описании угадывается техника пения йодлем, для которой характерно чередование звуков разных регистров (см. Марков, 1974, стб. 614). Переходность при общности темы, «пение на

разные голоса» словесно выражается в последующем описании внешности певца и разнообразной публики, связанной одним и тем же чувством от этой музыки, когда рассказчик подходит ближе. Продолжение выступления, нарастание числа исполненных музыкантом песен, в которых «припев каждого куплета он всякий раз пел различно <...>» [Толстой, т. 5, с. 9], изображается переключением внимания на реакции слушателей с акцентом на увеличение их числа: «На балконах и в окнах все более и более *прибавлялось* [курсив наш – А.М.] нарядных, живописно в свете огней дома облокотившихся мужчин и женщин» [там же]. Такого развития сцены требует логика повествования, но оно же способствует полноценной передаче хода музыки.

Музыкальный экфрасис важен для понимания стиля произведения. В работе «Воззрение Толстого на музыку» (1929) И.Р. Эйгес пишет о музыкальном впечатлении как об источнике «романтического колорита» рассказа [Эйгес, 1929, с. 269]. Если подробно остановиться на теме работы с романтическим каноном, сам интерес к музыке отсылает к романтизму: вспомним творчество писателей-романтиков (например, сборник новелл «Фантазии в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана, также профессионального музыканта, повесть «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера» В.Г. Вакенродера, рассказ «Бал» и повести «Себастьян Бах» и «Последний квартет Бетховена» В.Ф. Одоевского, являющегося основоположником русского музыковедения) или их рассуждения о музыке и собственно природе искусства. У Э.Т.А. Гофмана в очерке, входящем в «Крейслериану», читаем: «Музыка – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром» [Гофман, 1991, с. 57]. Для романтизма характерно и утверждение синтетичности искусства – показательны здесь высказывания Ф. Шлегеля: «Произведения великих поэтов нередко дышат духом другого искусства» [Шлегель, 1983, с. 309], или Новалиса: «Что такое поэзия,

как не внутренняя живопись и музыка, но преобразованная душевной природой» [Новалис, 2014, с. 288]. Во-вторых, факт обращения Толстого в рассказе «Люцерн» именно к традиционной музыке намекает на романтические установки о важности народного, национального. Исполняемая музыка, судя по описанию, в значительной степени импровизационна: «Это была не песня, а легкий мастерской эскиз песни» [Толстой, т. 5, с. 8]. Или далее: «Припев каждого куплета он всякий раз пел различно, и видно было, что все эти грациозные изменения свободно, мгновенно приходили ему» [Толстой, т. 5, с. 9]. Импровизация – феномен в какой-то мере «мистический», исполненный того, что на языке романтиков бы звучало как «божественное вдохновение». В-третьих, Н.К. Гей, например, также отмечал романтическую окраску слога в экфрасисе, содержащемся в этом произведении [Гей, 1973, с. 450].

Если говорить о воздействии музыки, то она действительно качественно меняет восприятие окружающего мира, что подчеркивает И.Р. Эйгес: «<...> под влиянием музыки все окружающее представляется в каком-то новом свете, обнаруживающем скрытую, или неполно ощущавшуюся до того красоту» [Эйгес, 1929, с. 268]. Однако важен в этой связи следующий нюанс. Шедший по набережной Люцерна Нехлюдов, услышав музыку, поднимает глаза и начинает наблюдать не все встречающиеся взору предметы, т.е. и элементы цивилизации, и природу, а лишь одну природу: «И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня. Я невольно в одно мгновение успел заметить и пасмурное, серыми кусками на темной синеве, небо, освещенное поднимающимся месяцем, и темно-зеленое гладкое озеро с отражающимися в нем огоньками, и вдали мгlistые горы, и крики лягушек из Фрёшен-бурга, и росистый свежий свист перепелов с того берега» [Толстой, т. 5, с. 7]. Этот момент отмечают в своих статьях Г.А. Ахметова: «Прежнее раздражение от ощущения пошлости и рутины курортного города под впечатлением музыки вдруг уходит на второй план, а на первый выступают поэзия и красота природного мира Швейцарии» [Ахметова, 2014, с. 153], и Ю.В. Фомина: «Звуки музыки возвращают

героя к жизни. Нехлюдов в первую очередь снова обращает внимание на природные локусы» [Фомина, 2014, с. 181]. Такое уточнение существенно для понимания романтической направленности произведения. Она выражена не только на уровне лексики, лишь в связи с музыкальным восприятием или фактом описания традиционной музыки, но и на уровне заложенных в музыкальном экфрасисе установок, внешне тяготеющих к романтизму. В эпизоде заметно и повышенное внимание к внутренним переживаниям персонажа, и характерный для направления дуализм: противопоставление условно низменного (цивилизации) и условно высокого (природы), где музыка «возвращает» внимание к естественному природному началу.

Ю.И. Мирошников утверждает, что романтическое мировоззрение в целом важно для понимания идейной направленности рассказа «Люцерн» [Мирошников, 2010, с. 90]. Исследователь отмечает и влияние на Толстого трудов Ж.-Ж. Руссо, внесшего значимый вклад в формирование романтизма [Мирошников, 2010, с. 91]. А.В. Гулин находит источник превознесения писателем природного начала в противовес цивилизации в философии Ж.-Ж. Руссо [Гулин, 2004, с. 58–59]. Осуждение Л.Н. Толстым цивилизации в «Люцерне» безусловно имеет исток в философии этого мыслителя, тем более, если учесть ссылку на него в черновой версии рассказа: «Не смѣшной вздоръ говорилъ Руссо въ своей рѣчи о вредѣ цивилизаціи на нравы» [Толстой, т. 5, с. 283]. Во-вторых, Л.Н. Толстой сообщал о своей постоянной склонности к Руссо, в юности принимавшей форму восхищения: это фиксируется в записях французского слависта П. Буайе, имевшего знакомство с писателем, или в книге П.А. Сергеенко «Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой» [Буайе, 1978, с. 268; Сергеенко П., 1978, с. 144].

Антисциентизм Толстого в определенной степени также связан с именем Ж.-Ж. Руссо. Показательны высказывания писателя о медицине, которая изображается противоречащей природному началу. Это, например, следующее впечатление о книге русского биолога И.И. Мечникова «Этюды о природе человека» (1903), высказанное в беседе с писателем В.В. Вересаевым

15 августа 1903 года: «Он, профессор Мечников, хочет... исправить природу! Он лучше природы знает, что нам нужно и что не нужно! У китайцев есть слово “шу”. Это значит – уважение. Уважение не к кому-нибудь, не за что-нибудь, а просто уважение, – уважение ко всему за все. Уважение вот к этому лопуху у частокола за то, что он растет, к облачку на небе, к этой грязной, с водою в колеях, дороге... Когда мы, наконец, научимся этому уважению к жизни?» [Вересаев, 1978, с. 290], или ироническое замечание об этой же работе из дневниковой записи Толстого от 01 марта 1903 года: «Читалъ статью Мечникова опять о томъ же: что если вырѣзать прямую кишку, то люди не будутъ болѣе думать о смыслѣ жизни, будутъ также глупы, какъ самъ Мечниковъ. Нѣтъ, безъ шутокъ. Мысль его въ томъ, что наука улучшить организмъ человѣка, освободить его отъ страданій, и тогда можно будетъ найти смыслъ – назначеніе жизни. Наука откроетъ его. Ну а какже до этого жить всѣмъ? Вѣдь и жили уже милліарды съ прямой кишкой. А что какъ, по вашей же наукѣ, солнце остынетъ, міръ кончится до пол-наго усовершенствованія человѣческаго организма? Къ чему же бы[ло] огородъ городить» [Толстой, т. 54, с. 157].

И.Р. Эйгес подчеркивает, что Толстой не передает слов песни, которую исполняет музыкант, и мотивирует это, по-видимому, внехудожественными причинами, пониманием писателем процессов музыкального переживания [Эйгес, 1929, с. 268–269]. Э.Е. Зайденшнур связывает внимание Толстого к мелодии и звучанию песни в рассказе с тем, что именно музыкальная составляющая сильно подействовала на рассказчика [Зайденшнур, 1951, с. 534]. На отсутствие каких-либо комментариев о тексте песни обращено внимание и в современных работах – в уже упомянутой статье Г.А. Ахметовой [Ахметова, 2014, с. 153]. Однако деталь ценна в первую очередь для анализа стилевых особенностей произведения. Отсутствие текста песни в этом моменте объясняется реалистическим стремлением Толстого к правдивости описываемого: Нехлюдов попросту не разбирает слов по языковым причинам. Певец исполняет тирольские песни, созданные на немецком языке – или, если быть точ-

нее, на местном варианте немецкого, который, судя по всему, существенно отличается от других, особенно с учетом разговорных выражений. На это указывает то, что Нехлюдов не понимает немецкого диалекта музыканта, который однажды звучит в рассказе: «В это время маленький человечек кончил первую песню, бойко перевернул гитару и сказал что-то про себя на своем немецком *patois*, чего я не мог понять, но что произвело хохот в окружающей толпе» [Толстой, т. 5, с. 10]. Показательна и сцена в ресторане, где Нехлюдов по-немецки высказывает свои негодования лакею: короткие, простые фразы тот понимает, а объемные высказывания – нет. Таким образом, романтическое в рассказе оказывается в определенной степени соседствующим с реалистическим.

Музыкальные экфрасисы значимы в рассказе функционально. «Скрытой» характеристике образа музыканта способствует миметический экфрасис, сообщающий об исполнении «песни Риги» – швейцарской народной песни «*Rigilied*» («*Vo Luzärn uf Wäggis zue*») (подробно о произведении см. Кузина, Соколова, 2007в, с. 465). Этот эпизод окружен вызывающими смех публики просьбами певца угостить его вином и дать денег – однако Нехлюдов, рассказчик, как мы уже писали, плохо понимает его речь. Слова песни Толстой приводит в прямом экфрасисе несколькими страницами позднее, в беседе музыканта и Нехлюдова. Важны в нем следующие строки, говорящие о факте бедности лирического героя: «Да зайди выпить стаканчик вина. // Только пей не слишком много, // Потому что тот, кто хочет пить, // Должен заслужить прежде...» [Толстой, т. 5, с. 16]. На наш взгляд, они объясняют насмешки толпы, указывая на артистическую самоиронию певца; становится понятной и его интонация «фокусника» при общении со слушателями. Этого артистизма по языковым причинам рассказчик, в отличие от публики, не распознал – слышавшие речь музыканта и смеявшиеся над ней люди были по преимуществу местными, служащими гостиницы. Обратим внимание на описание, рядом с музыкантом стоят не иностранцы: «Швейцар и лакей в золотшитых ливреях, на улице, в полукруге толпы и дальше по бульвару, между

липками, собрались и остановились изящно одетые кельнеры, повара в белейших колпаках и куртках, обнявшиеся девицы и гуляющие» [Толстой, т. 5, с. 9]. Более того, эти люди хорошо знали певца и его репертуар, что ясно из следующей фразы о нем в речи лакея: «Да в лето раза два приходит, – отвечал лакей, – он из Арговии. Так, нищенствует» [там же].

С другой стороны, такая подробность раскрывает оптимистичный характер певца, ведь тот способен превратить свою неудачу в шутку. Экфрасис в диалоге о процитированной песне подчеркивает и профессиональную скромность персонажа, что отмечает Н.В. Кожуховская [Кожуховская, 2011, с. 58]. Музыкант не говорит прямо о том, что это он, по-видимому, подобрал свою, новую мелодию к словам, в ответ на вопрос Нехлюдова: «Да никто, это так, знаете, чтобы петь для иностранцев, надо что-нибудь новенькое» [Толстой, т. 5, с. 16]. Обращает внимание на этот момент и К.А. Нагина [Нагина, 2011, с. 20]. Однако А.В. Щербенок связывает его с жанровой принадлежностью музыки и связью музыканта с естественным, природным началом: «<...> его [музыканта – А.М.] индивидуальность растворена в народной культуре – сам музыкант отрицает свое личное участие в сочинении исполняемых им песен» [Щербенок, 2005, с. 30].

Возвращаясь к сцене исполнения песни, отметим следующее: рассмотренная «ошибка понимания» приводит к тому, что Нехлюдова охватывает, на наш взгляд, несоразмерная действительной ситуации вспышка гнева, которая в свете отмеченного нюанса видится довольно нелепой. Таким образом, музыкальный экфрасис способен открыть и иной путь понимания происходящего в рассказе – с учетом иронического контекста.

Музыка выполняет в рассказе сюжетобразующую функцию, обуславливая события «Люцерна». У Нехлюдова песни музыканта вызывают романтические осознания, положительные чувства, иными словами, катарсис: «<...> я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни. Чего хотеть, чего желать? сказалось мне невольно, вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя

широкими полными глотками» и т.д. [Толстой, т. 5, с. 8]. Д.Т. Орвин и Ю.В. Фомина также подчеркивают этот момент, сосредотачиваясь на том, что музыка позволяет Нехлюдову воссоединиться с природным, естественным началом [Орвин, 2006, с. 80; Фомина, 2014, с. 181]. Музыка провоцирует у персонажа решение облагодетельствовать музыканта – отвести его в лучший ресторан Люцерна. Этот ход заимствован Толстым из жизненного материала – так о нем писала двоюродная тетя писателя графиня А.А. Толстая: «Чтобы отомстить расфранченной публике, он [Толстой – А.М.] на ее глазах схватил музыканта под руку, посадил его с собою за стол и приказал подать ужин с шампанским. Едва ли публика да и сам бедный музыкант поняли всю иронию этого действия» [Толстая А.А., 1978, с. 99]. В то же время это художественное решение, которое указывает и на авторское восприятие музыки, и, как уже было сказано, на ее роль в сюжетостроении. Само собой, первый музыкальный экфрасис косвенно обуславливает и дальнейший гневный монолог Нехлюдова.

Впрочем Толстой – так же обращаясь к приему экфрасиса – уравнивает в финале рассказа пафос этого рассуждения. Рассказчик, снова услышав игру музыканта, отказывается от своего негодования на несправедливость мироустройства, причем в несколько романтическом русле: «В это время из города в мертвой тишине ночи я далеко-далеко слышал гитару маленького человечка и его голос. Нет, казалось мне невольно, ты не имеешь права жалеть о нем и негодовать на благосостояние лорда. <...> Бесконечна благодать и премудрость Того, Кто позволил и велел существовать всем этим противоречиям» [Толстой, т. 5, с. 26]. В определенном роде этот экфрасис влияет на условный сюжетный поворот, обуславливая вышеприведенное мировоззренческое озарение Нехлюдова о сущности мировой гармонии.

Повесть «Альберт» (1858) содержит несколько полных музыкальных экфрасисов. Один из них приходится на главу II. Посвящен он теме с вариациями под названием «Меланхолия», исполняемой главным героем, скрипачом Альбертом под аккомпанемент пианиста. Л.Н. Толстой приводит ее то-

нальность, однако в двух источниках – собраниях сочинений писателя – она указана по-разному. Полное собрание сочинений в 90 томах содержит вариант «G-dur» [Толстой, т. 5, с. 30], тогда как Собрание сочинений в 22 томах указывает «C-dur» [Толстой, Собр. соч. в 22 т., т. 3, 1979, с. 35]. Оригинальная тональность, по всей видимости, присутствует в первом издании, поскольку при составлении 90-томного Собрания сочинений Л.Н. Толстого использовались материалы журнальных публикаций. Издатели же 22-томного Собрания сочинений ориентировались на другой источник – Собрание сочинений в 20 томах, напечатанное в 1960-х годах. В третьем томе этого издания, где находится повесть «Альберт», тональность указана верно – G-dur [Толстой, Собр. соч. в 20 т., т. 3, 1961, с. 36], однако курсивный шрифт здесь подобран так, что латинская буква «G» может напоминать «C» (см. Приложение 1). Вероятно, это могло стать причиной неточности, допущенной в названии тональности в третьем томе 22-томного Собрания сочинений.

Знание верной тональности позволит опознать действительно существующее музыкальное произведение, к которому обращается в главе II повести Л.Н. Толстой. На миметический музыкальный экфрасис, указывает, во-первых, фраза, вложенная в уста Делесова в главе III, в диалоге персонажей после выступления: «Меланхолия, какая прелестная вещь!» [Толстой, т. 5, с. 33]. Построение и лексический состав этой реплики свидетельствует о возможности воспроизведения исполненной музыки. Во-вторых, ценно замечание И.Р. Эйгеса, сделанное при анализе черновиков, относящихся к «Альберту». Ученый обратил внимание на то, что название «Меланхолия» было вписано в первой редакции повести вместо зачеркнутого «Венецианский карнавал» [Эйгес, 1929, с. 268]. Сочинение с таким названием, написанное в форме темы с вариациями, есть у Н. Паганини (см. Ямпольский, 1961, с. 328); его Толстой упоминает в первой редакции в речи одного из персонажей – причем с определенным осуждением: «Carnaval de Venise, эту пошлость, значить, что дрянь» [Толстой, т. 5, с. 157]. Исправление в рукописи говорит о том, что писатель стремился подобрать для этого эпизода действительно существующее

музыкальное произведение, имеющее определенное настроение и стиль. По всей видимости, это сочинение известного в то время бельгийского композитора Франсуа Прюма – «La Mélancolie» (1840), как отмечает в комментарии к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах Л.Н. Кузина [Кузина, Соколова, 2007а, с. 483]. Однако это не пьеса для скрипки, как ее называет ученый, а изначально написанная для скрипки и струнного оркестра тема с вариациями, которая упомянута в повести в переложении для скрипки и фортепиано.

Неточность в названии тональности, допущенная в собрании сочинений Л.Н. Толстого в 22 томах, не позволяет опознать это сочинение, в связи с чем ряд исследователей, пользующихся этим источником как наиболее популярным и распространенным, делает выводы о том, что писатель в своей повести словесно изображал одноименную импровизацию скрипача в домжоре. Так происходит в монографии А.В. Щербенка «Деконструкция и русская классическая литература» (2005). Исследователь, обращаясь к тексту, данному в третьем томе, пишет о произведении как об импровизации. Впрочем, цели этой работы далеки от изучения темы музыки в повести; речь в ней идет в частности о художественном воплощении взглядов Толстого на музыку, почерпнутых им у Ж.-Ж. Руссо – это и первичность в музыке мелодии, а не гармонии, и идея о происхождении музыки из подражания интонациям человеческой речи: «Толстому вполне чужда антимиметическая концепция музыки, в чем он следует Руссо, для которого не существует музыки до языка. Импровизация “Melancholie C-dur” – по сути, монолог Альберта; звучание его скрипки становится эквивалентом человеческой речи, отличаясь от нее непосредственным воздействием на внутренний мир слушателей. То, что скрипка – мелодический инструмент, имеет здесь первостепенное значение: в этом Толстой также следует за логикой Руссо, для которого “первичность мелодии в музыке вытекает из близости мелодии к песне, которая, в свою очередь, представляет собой максимальное приближение к укорененным в страсти истокам самой речи” [Norris 1991. Р. 34]» [Щербенок, 2005, с. 47–48].

Действительно, есть основания полагать, что музыковедческие труды этого философа оказали влияние на суждения Толстого о музыке. В беседе с П. Буайе в 1901 году писатель признавался, что хорошо знаком со всем литературным наследием Руссо, в том числе и с его «Музыкальным словарем», еще с юности [Буайе, 1978, с. 268]. Ж.-Ж. Руссо находил основу музыки в мелодии: «Мелодия, гармония, ритм, выбор инструментов и голосов – таковы элементы музыкального языка, и именно мелодия благодаря своему непосредственному соотношению с грамматическим и разговорным акцентом придает определенность всем остальным» [Руссо, 1971б, с. 434]. Толстой, в свою очередь, зачастую рассуждал о музыке именно с точки зрения мелодии – для него она также имела большее значение, на что указывал его сын, композитор С.Л. Толстой: «Гармонию, контрапункт и разработку он чувствовал лишь постольку, поскольку этим оттенялась мелодическая канва пьесы» [Толстой С., 1975, с. 380]. О родстве мелодии с интонациями речи Руссо не раз писал в «Музыкальном словаре»; этим рассуждениям отчасти посвящена статья «Опыт о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании», где обнаруживаются следующие слова: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики, страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъяснения страстей ей доступны. Она подражает звучанию языков и оборотам, существующим в каждом наречии для отражения известных движений души» [Руссо, 1971а, с. 430]. Мыслитель ставит музыку по силе воздействия выше, чем человеческую речь: «<...> ее язык, нечленораздельный, но живой, пылкий, страстный, в сто раз энергичнее, чем сама речь. <...> вот в чем источник власти напева над чувствительными сердцами» [там же]. Эти рассуждения сходны с известным толстовским определением музыки как стенографии чувств, которое было полноценно изложено классиком в дневниковой записи от 20 января 1905 года: «Музыка есть стенографія чувствъ. Вотъ что это значить: быстрая или медленная послѣдовательность звуковъ, высота, сила ихъ, все это въ рѣчи дополняетъ слова и смыслъ ихъ, указывая на тѣ отгѣнки чувствъ, к(отор)ые

связаны съ частями нашей рѣчи. Музыка же безъ рѣчи беретъ эти выраженія чувствъ и оттѣнковъ ихъ и соединяетъ ихъ, и мы получаемъ игру чувствъ безъ того, что вызываетъ ихъ. Отъ этого такъ особенно сильно дѣйствуетъ музыка, и отъ этого соединеніе музыки съ словами есть ослабленіе музыки, есть возвращеніе назадъ, выписываніе буквами стенографическихъ значковъ» [Толстой, т. 55, с. 116–117]. Тем не менее, такое построение музыкального эпизода из главы II, где на первый план выходит мелодия, подчиняющая себе аккомпанемент, как об этом пишет А.В. Щербенок: «Хотя Альберт играет в сопровождении фортепиано, аккомпанемент оказывается всецело подчинен свободно развивающейся мелодии» [Щербенок, 2005, с. 47], мотивировано не столько эстетическими установками Л.Н. Толстого, сколько художественными задачами – воспроизведением музыкального произведения, развитие в котором происходит за счет изменения, варьирования мелодии.

Среди исследований также выделяется статья Е.Р. Боровской о музыкальном экфрасисе в повести «Альберт» [Боровская, 2013]. Автор работы пишет, что Толстой в главе II прибегает к приему портретирования: «Изображение музыки достигается портретированием одним видом искусства (словесность) другого вида искусства (музыка)» [Боровская, 2013, с. 46], но, поскольку при анализе использован текст произведения из 22-томного Собрания сочинений, утверждает, что портретируется музыкальная импровизация. При этом опровергается тезис из диссертации Е.Ю. Фатюшиной об упоминании писателем «Меланхолии» Ф. Прюма. Впрочем, Е.Ю. Фатюшина говорит об этом лишь в сноске, перечисляя другие упомянутые в повести произведения [Фатюшина, 2005, с. 87], что не позволяет понять ход анализа, приведший исследователя к такому выводу. В статье Е.Р. Боровской опровержение строится на обращении к партитуре вариационного цикла и тексту «Альберта». Действительно, «Меланхолия» написана не в до-мажоре, как это указано в собрании сочинений Л.Н. Толстого в 22 томах, а в соль-мажоре (см. Приложение 2.1.) – тональности, данной в Полном собрании сочинений в 90 томах, Полном собрании сочинений в 100 томах и др., как мы уже отметили,

тональности, которую изначально подразумевал писатель. Утверждения о том, что в повести изображается одноименная импровизация скрипача в виде темы с вариациями, несколько расширяют спектр возможных интерпретаций музыкального эпизода – в первую очередь потому, что его фактически не с чем сопоставлять. Но с учетом обращения к существующему произведению это сопоставление не только возможно, но и необходимо для понимания работы Толстого с экфрасисом: представляется, что писатель изначально стремился дать читателю «вспомнить» «Меланхолию» Ф. Прюма – это прослеживается еще в черновиках повести. Прежде всего, важно указание тональности. Далее, из ранних редакций сохраняется сцена с «ошибкой пианиста», которая в окончательном варианте такова: «Один раз пьянист ошибся и взял неверный аккорд. Физическое страдание выразилось во всей фигуре и лице музыканта. Он остановился на секунду и, с выражением детской злобы топая ногой, закричал: “Moi, c-moi!”» [Толстой, т. 5, с. 31]. Если обратиться к партитуре вариационного цикла Прюма, можно заметить, что ближе к концу вариации I есть несколько отклонений в до-минор (см. такты 6 и 14 в Приложении 2.2.).

В статье Е.Р. Боровской этот момент эпизода трактован как модуляция в одноименную тональность, которая словесно воплощена в тексте переключением на описание переживаний публики [Боровская, 2013, с. 50]. Заметим, что этот вывод не совсем точен. Если допустить, что в тексте повести Толстой обозначал ошибкой пианиста модуляцию, то после замечания Альберта она бы уже состоялась. В дальнейшем же тексте сцены еще какое-то время продолжается описание поведения музыканта, а переход к переживаниям публики, тем более конкретным, только предстоит. Это несовпадение моментов, в которые происходят изменения в музыке и художественном произведении, не позволяет говорить о словесном воплощении модуляции.

Таким образом, необходим подробный разбор музыкального экфрасиса из главы II повести «Альберт» с учетом верной тональности (в исследовании Е.Ю. Фатюшиной фокуса на этом аспекте не было).

Л.Н. Толстой действительно портретирует музыку – «Меланхолию» Франсуа Прюма. При этом цель писателя – не «передать звучание», как об этом пишет Е.Р. Боровская [Боровская, 2013, с. 46], посредством фоники текста, его ритмической организации или звукописи – тем более что звукопись или ритмизованность не являются прямо соотносимыми исключительно с музыкальным искусством явлениями, и изобразить звучание конкретного произведения или инструмента в тексте при помощи литературных приемов невозможно. Писатель в главе II «Альберта» обращается преимущественно к впечатлениям персонажей и самого скрипача от музыки, что позволяет показать настроение, ей выражаемое, и структуру сочинения Прюма. Определенным ориентиром для этого в тексте является указание на отклонение в до-минор в конце первой вариации, поданное в форме ошибки аккомпаниатора. Заметим, что такой подход к работе с музыкальным экфрасисом вполне согласуется с творческой установкой Толстого описывать именно музыкальные переживания, изложенной им еще в черновом варианте повести «Детство» перед сценой исполнения Патетической сонаты Бетховена: «Нѣтъ, она именно играла ее, и я хочу, чтобы вы вспомнили эту сонату, ежели слышали ее. Для этого я опишу вамъ впечатлѣніе, которое она производила на меня» [Толстой, т. 1, с. 176–177].

Обратимся к тексту эпизода. Сначала в виде знака скрипача аккомпаниатору дается название произведения вместе его с тональностью: «— “Melancholie G-dur” — сказал он, с повелительным жестом обращаясь к пьянисту» [Толстой, т. 5, с. 30], после чего оно словесно изображается. Толстой начинает с характера звуков темы, фокусируясь на их воздействии на слушателей: «Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым, каким-то неожиданно-ясным и успокоительным светом вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя» [там же]. Затем автор показывает общее впечатление слушателей от звучащей музыки, в частности такой грамматической «неправильностью», как использование формы единственного числа существительного «душа» вместо множественного при согласовании с притяжательным

местоимением «их»: «То в душе их возникало чувство тихого созерцания прошедшего, то страстного воспоминания чего-то счастливого, то безграничной потребности власти и блеска, то чувства покорности, неудовлетворенной любви и грусти» [там же]. Во второй редакции повести этой «неправильности» нет – на ее месте присутствует оборот «душа каждого», который хоть и условно «верен», но не дает такого слияния, из-за чего, вероятно, он и был изменен уже в третьей редакции. На наш взгляд, это описание общего впечатления является словесным изложением лирической по настроению темы «Меланхолии» Ф. Прюма. Последующее обращение к поведению конкретного участника музыкальной сцены – скрипача – показывает начало первой вариации; этот отрывок завершает ошибка пианиста, после чего Толстой, в соответствии с партитурой вариационного цикла, возвращает внимание к публике и кратко касается впечатлений частных слушателей, давая понять, что первая вариация закончена: «Веселый офицер неподвижно сидел на стуле у окна, устремив на пол безжизненный взгляд, и тяжело и редко переводил дыхание. Девушки в совершенном молчании сидели по стенам и только изредка с одобрением, доходящим до недоумения, переглядывались между собою» [Толстой, т. 5, с. 31]. Такие «переключения» и сами угадываемые переживания отражают изменение настроения, нарастающий в вариациях уровень драматизма самого музыкального произведения. Он продолжен и в объемном отрывке, посвященном Делесову; персонаж испытывает катарсис после светлых воспоминаний о первой любви и плачет, что тоже вполне соотносимо с развитием настроения в произведении – от пасторальности к напряженности и ее снижению.

Подчеркнем, что в третьей редакции эта сцена, представляющая собой яркое проявление диалектики души героя, характерной черты стиля Толстого, выглядит иначе. Она занимает несколько страниц и по степени переживания музыки похожа на музыкальный экфрасис из финала повести «Утро помещика» (1856), где тоже строится при помощи анафор, повторов наречия «вот» в начале предложений или их частей, а в дальнейшем получает более

значительное сюжетное оформление с переходом к повествованию от первого лица, чем напоминает вставной эпизод: «Вот старушка мать въ праздничномъ чепце, улыбаясь и по-старушечьи пошевеливая губами, радуется на красавицу дочь молодую и на молодца сына; вот красавица молодая, счастливая сестра, вот они все простые друзья и соседи; вот и горничные, подгорничные и мальчишки, толпящіеся въ дверяхъ и любующіеся на молодого барина. <...> А вотъ и барышня и изъ всехъ барышень, она, Лизанька Тухмачева, въ розовомъ платьице съ оборками» [Толстой, т. 5, с. 146] и т.д. Такой объем и детализированность едва ли согласовывались с замыслом Толстого портетировать «Меланхолию», поскольку нарушили бы равновесие с прежними отрывками, раскрывающими элементы структуры музыкального произведения, что может быть одной из причин ее сокращения и переработки. В.И. Срезневский мотивировал подобное редактирование тем, что сцена нарушала композицию всей повести [Срезневский, 1927, с. 67], а И.Р. Эйгес находил ему объяснение в неправдоподобности такого описания музыкального переживания [Эйгес, 1929, с. 267–268]. Безусловно, это иллюстрирует и постепенное углубление реализма индивидуального стиля Толстого. Финал музыкального произведения – итог всех этих переживаний, итог эмоционального «пути» – также показан через образ Альберта: «К концу последней варьации лицо Альберта сделалось красно, глаза горели не потухая, крупные капли пота струились по щекам» [Толстой, т. 5, с. 32].

Добавим, что построение музыкального экфрасиса, портетирующее произведение при помощи переключения между переживаниями частных лиц, основано на понимании Толстым музыкальной психологии в ранний период своего творчества (вспомним рассуждения о музыке как о воспоминании о чувствах из второй редакции повести «Детства»). Иными словами, Толстой в повести «Альберт» стремился передать то, что заложенные в музыке эмоции откликаются по-своему в разных людях; эту структуру экфрасиса можно рассмотреть и в качестве метафорического изображения «варьирования».

Музыкальный экфрасис из главы II во многом является сюжетообразующим элементом. Выступление Альберта вызвало в Делесове желание помочь музыканту: «Ему пришло в голову взять его к себе, одеть, пристроить к какому-нибудь месту – вообще вырвать из этого грязного положения» [Толстой, т. 5, с. 33]. Этот сюжетный поворот обусловил все дальнейшее действие повести.

Эпизод формирует образы персонажей – прежде всего самого скрипача, и не столько как самобытного музыканта, но как личности. Интересен момент, во-первых, из начала сцены, когда Альберт, объявив пианисту название произведения, смущается своего поведения: «И вслед за тем, как бы прося прощения за повелительный жест, кротко улыбнулся и с этой улыбкой оглянул публику» [Толстой, т. 5, с. 30]. На наш взгляд, в этом предложении заложена та инородность Альберта в отношении общества, о которой писала Е.Ю. Фатюшина [Фатюшина, 2005, с. 161], причем инородность сознаваемая. Альберт страстно любит музыку, испытывает от нее наслаждение; это проявляется в том, что во время игры он сильно меняется – от внешности до взгляда: «<...> и чистый лоб, и блестящий взгляд, которым он окидывал комнату, сияли гордостью, величием, сознанием власти» [Толстой, т. 5, с. 31]. Н. Клейтон и Е.Р. Боровская даже утверждают о том, что Альберт «живет», то есть чувствует некую «полноту» и оправданность собственной жизни, только когда музицирует [Клейтон, 2010, с. 55; Боровская, 2018, с. 214]. Однако скрипач заметно стыдится своих эмоций и гордости собой, вероятно, от осознания их непонятности в обществе, которому обычно чужды сильные и яркие переживания (вспомним оборот «душевный сон», описывающий состояние публики), в котором гордость такого с бытовой точки зрения опустившегося человека, как Альберт, неуместна – потому он и смотрит на слушателей с извинением, а после выступления уходит, «<...> как бы стыдясь себя, робко оглядываясь и путаясь ногами <...>» [Толстой, т. 5, с. 32]. Впрочем, показываемый стыд говорит о желании Альберта все же быть частью этого общества; на это указывает также сцена из главы I повести, где он с удовольствием на-

блюдает за балом, а потом танцует вместе с гостями. Экфрасис позволяет понять внутренний конфликт персонажа – между желанием одобрения окружающими и любовью к музыке, провоцирующей социально неприемлемые с его точки зрения проявления эмоций. Экфрасис раскрывает и детали портрета Делесова, поскольку в нем даны и некоторые биографические подробности, и косвенно показаны его личные эмоциональные сложности.

Повесть завершает экфрасис, включенный в описание сна Альберта: «<...> вместо художника Петрова на возвышении стоял сам Альберт и сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос. Но скрипка была странного устройства: она вся была сделана из стекла. И ее надо было обнимать обеими руками и медленно прижимать к груди, для того чтобы она издавала звуки. Звуки были такие нежные и прелестные, каких никогда не слышал Альберт. Чем крепче прижимал он к груди скрипку, тем отраднее и слаще ему становилось. Чем громче становились звуки, тем шибче разбегались тени и больше освещались стены залы прозрачным светом. Но надо было очень осторожно играть на скрипке, чтобы не раздавить ее. Альберт играл на стеклянном инструменте очень осторожно и хорошо. Он играл такие вещи, которых, он чувствовал, что никто никогда больше не услышит. Он начинал уже уставать, когда другой дальний глухой звук развлек его. Это был звук колокола, но звук этот произносил слово: “да”, говорил колокол, далеко и высоко гудя где-то. “Он вам жалок кажется, вы его презираете, а он лучший и счастливейший! Никто никогда больше не будет играть на этом инструменте”» [Толстой, т. 5, с. 51]. Инструмент такой необычной конструкции, требующий особой техники игры, конечно, символичен: Е.Р. Боровская и Н. Клейтон видят в нем метафорическое выражение души скрипача [Боровская, 2018, с. 214–215; Клейтон, 2010, с. 63]. Исполняемую музыку Е.Р. Боровская называет «прекрасной последней песнью души Альберта» [Боровская, 2018, с. 215]. Однако Е.Ю. Фатюшина справедливо отмечает в своей диссертации, что Л.Н. Толстой, работая над последними главами повести, стремился сделать финал неоднозначным, допускающим как то, что персонаж умер (что утверждает,

например, В.Б. Шкловский в Шкловский, 1963, с. 294), так и то, что он лишь спал или бредил [Фатюшина, 2005, с. 86]. Во-вторых, как показывает текст, скрипач воплощает в музыке хвалебную речь, сказанную художником Петровым в его адрес.

История создания образа стеклянной скрипки и экфрасиса музыки, что играет Альберт, обуславливает сложность трактовки этих элементов. Толстой несколько раз переписывал финал повести, и мотив музицирования на скрипке, как и образ необычного инструмента, в нем появился на последнем этапе работы – в начале 1858 года. Более того, как подчеркивает ряд ученых и исследователей, Л.Н. Толстой интегрировал в эту сцену свое короткое произведение, написанное в конце 1857 года – рассказ «Сон». И.Р. Эйгес считает такое художественное решение не совсем удачным, видя в нем негармоничное изменение образа музыканта из-за внесения мотива стыда и нарушение романтического стиля повести [Эйгес, 1928, с. 152]. Б.М. Эйхенбаум, высказывая предположение, что «<...> финал “Альберта” представляет собой один из вариантов “Сна” <...>» [Эйхенбаум, 2009б, с. 316], пишет об общности стиля и элементов двух отрывков. Е.Н. Купреянова заявляет о тождественности «Сна» и заключительного эпизода повести – как на тематическом и стилистическом, так и на идейном уровнях [Купреянова, 1956, с. 159]. Е.Ю. Фатюшина обнаруживает жанровое влияние «Сна», связанное с «<...> усилением эмоционально-лирических моментов в ткани всей повести и особенно в финале» [Фатюшина, 2005, с. 152].

Нам представляется, что в экфрасисе из главы VII музыка метафорически воплощает речь Альберта. В конце повести у персонажа нет голоса на физическом уровне – когда он пытается говорить, то не может издать и звука, и подан этот момент в тексте при помощи контраста глаголов и обстоятельств образа действия: «<...> Альберт поднял голову и громко закричал: “Правда! правда!” Но голос его замер без звука» [Толстой, т. 5, с. 50]. В самой сцене речью обладают и Петров, и вторящие его словам звуки музыки и церковного колокола: «Из двери слышались звуки польки. Эти звуки говори-

ли тоже, что он лучший и счастливейший! В ближайшей церкви слышался благовест и благовест этот говорил: да, он лучший и счастливейший» [Толстой, т. 5, с. 51]. Эта цитата, на наш взгляд, изображает своего рода «переход» словесного содержания между разными голосами, в том числе и к Альберту – после звуков колокола, но скрипач высказывает это содержание в музыке. Добавим, что в одном из черновых набросков финала глагол «играть» нередко подменяется глаголом «говорить». Здесь же проявляется и включение элементов «Сна», где описывается монолог, произносимый лирическим героем с возвышения перед публикой.

Скрипка фигурирует в качестве орудия высказывания потому, что является музыкальным инструментом Альберта, привычным ему предметом для передачи каких-либо сообщений в виде музыки. Во-вторых, появление этого образа может объясняться тем, что со скрипкой связана бóльшая часть радостных воспоминаний персонажа, поскольку он получает наслаждение преимущественно от музицирования. В одном из последних вариантов финала Альберт прижимает к груди некую фигуру, в которой соединились образы хвалившего его Делесова и любимой женщины, иными словами, образ того счастья, которое он пережил, – посредством чего производится приятный звук, являющийся воспоминанием. По всей видимости, мотив припоминания о счастье трансформировался в финале в образ стеклянной скрипки с тем исключением «<...> музыкальной техники», замечаемым при анализе А.В. Щербенком [Щербенок, 2005, с. 54], в ту особую технику игры на инструменте, когда требуется прижимать ее к груди.

В свою очередь, материал инструмента, стекло, подчеркивает и нарочитую ирреальность, фантастичность сна как такового (можно предположить, что для Толстого изготовление скрипки из стекла могло быть наиболее невозможным вариантом), и – метафорически – его хрупкость, эфемерность, и не только хрупкость сна, но и хрупкость действия этого сна. Альберт, может быть, впервые в жизни осознает и принимает в себе желание признания, власти, свою гордость, повторяя слова явившегося ему Петрова (вспомним,

как прежде после выступления Альберт смущался собственных эмоций, среди которых была и гордость, и чувство власти). Этим осознанием объясняется и новизна звуков скрипки для персонажа. Их же особая приятность, вероятно, связана с тем, что так в этой сцене снимается внутренний конфликт Альберта. Однако Е.Р. Боровская видит в таком влиянии звуков на персонажа элемент соблазнения, «прельщения» [Боровская, 2018, с. 223–224], а С. Гофман утверждает, что воздействие на Альберта во сне собственной музыки негативно, так как имеет «<...> порочную природу, которая обманывает и ослепляет человека, дает ему иллюзию возвышения и кормит пустыми надеждами» [Гофман С., 2021, с. 165]. Действительно, Альберта охватывает гордыня, нездоровое чувство значимости собственного «я», собственных воспоминаний и индивидуального опыта, что, в частности, выражается в финальных строках экфрасиса («никто никогда не будет играть на этом инструменте»). Этого мотива самолюбования в черновиках повести нет (например, в редакции от 05 октября 1857 года Альберт лишь счастливо забывается сном) – он был добавлен Толстым в произведение из рассказа «Сон», где воплощался довольно прямолинейно, по крайней мере в первой редакции: «Я былъ Царь, и власть моя не имела пределовъ» [Толстой, т. 7, с. 118].

В «Сне» находит исток и мотив мировоззренческого прозрения, называемый некоторыми исследователями стыдом (см. Эйгес, 1928; Захарова, 2014; Кухтина, 2019), причем в ткани повести именно музыкальный экфрасис подводит к тому, что персонаж переживает это прозрение. Факт музицирования обуславливает переживание счастья от осознания значимости своего личностного начала и введение образа любимой женщины. Е.Н. Купреянова пишет о том, что это смерть [Купреянова, 1956, с. 158], Н.Н. Мостовская – о том, что это символ истины [Мостовская, 1979, с. 110]. На наш взгляд, этот образ следует понимать буквально, если исходить из сопоставления черновых и белого вариантов повести. Толстой привносит в окончательную редакцию элементы мечты Альберта о жизни с возлюбленной на вилле у моря в Италии, присутствующей в последней главе рукописи от 05 октября 1857 го-

да: «Я бы купилъ виллу въ Италиі. – Тутъ ему представилась декорація пѣтербургской оперы, представлявшей виллу ночью. – Луна бы была и море. Я сижу на берегу съ Еленой Миллеръ, и дѣти тутъ бѣгають» [Толстой, т. 5, с. 164]. В окончательной редакции они преобразовались в луну и воду, куда Альберт бросается вместе с любимой и испытывает прилив счастья: «На пороге залы Альберт увидал луну и воду. Но вода не была внизу, как обыкновенно бывает, а луна не была наверху: белый круг в одном месте, как обыкновенно бывает. Луна и вода были вместе и везде – и наверху, и внизу, и сбоку, и вокруг их обоих. Альберт вместе с нею бросился в луну и воду и понял, что теперь можно ему обнять ту, которую он любил больше всего на свете; он обнял ее и почувствовал невыносимое счастье» [Толстой, т. 5, с. 52]. Однако в трактовке Т.С. Карловой эта сцена исключительно негативна: по мысли ученого, «блестящая и богатая дама» символически воплощает собой реальный мир, губящий в Альберте истинного художника, – что, на наш взгляд, не совсем справедливо [Карлова, 1963, с. 50–51].

Подобным образом Толстой стремился выразить мысль о том, что настоящее счастье возможно тогда, когда человек отказывается от своего личного начала, любования собой благодаря любви к другому – потому оно и получает эпитеты вроде «невыносимое», «невыразимое», тогда как прежние ощущения Альберта выражаются лишь односложным указанием на то, что он чувствовал себя счастливым. В путевые записки по Швейцарии в мае 1857 года Л.Н. Толстой поместил следующие рассуждения о самозабвении как пути к нравственному идеалу и, в сущности, к счастью: «Я убѣжденъ, что въ человѣка вложена безконечная не только моральная, но даже физическая безконечная сила, но вмѣстѣ съ тѣмъ на эту силу положенъ ужасный тормазъ – любовь къ себѣ или скорѣе память о себѣ, которая производитъ безсиліе. Но какъ только человѣкъ вырвется изъ этаго тормазъ, онъ получаетъ всемогущество. Хотѣлось бы мнѣ сказать, что лучшее средство вырваться есть любовь къ другимъ, но къ несчастью это было бы несправедливо. Всемогущество есть безсознательность, безсиліе – память о себѣ. Спасаться отъ этой па-

мѣти о себѣ можно посредствомъ любви къ другимъ, посредствомъ сна, пьянства, труда и т. д.; но вся жизнь людей проходитъ въ исканіи этаго забвенія. <...> Правда, что лучшее, самое сообразное съ общечеловѣческой жизнью спасеніе отъ памяти о себѣ есть спасеніе посредствомъ любви къ другимъ; но не легко пріобрѣсти это счастье» [Толстой, т. 5, с. 196]. Заметно, что наиболее вернымъ с точки зренія морали способомъ достижения самозабвенія Толстой видитъ любовь къ другому. В письмѣ к А.А. Толстой отъ конца апрѣля—03 мая 1859 года помещены содержательно близкіе идеи о жизни для другихъ какъ ключѣ къ счастью: «Потомъ пришло время, что все стало открыто, тайнъ въ жизни больше не было, но сама жизнь начала терять свой смыслъ. Въ это же время я былъ одинокъ и несчастливъ, живя на Кавказѣ. Я сталъ думать такъ, какъ только разъ въ жизни люди имѣютъ силу думать. <...> И все, что я нашелъ тогда, навсегда останется моимъ убѣжденіемъ. Я не могу иначе. Изъ 2 лѣтъ умственной работы я нашелъ простую, старую вещь, но которую я знаю такъ, какъ никто не знаетъ, я нашелъ, что есть бессмертіе, что есть любовь и что жить надо для другого, для того, чтобы быть счастливымъ вѣчно» [Толстой, т. 60, с. 293].

Эти убѣжденія могли художественно преломиться въ финалѣ повести, составивъ суть мировоззренческаго прозренія Альберта. Можно сказать, что въ самомъ снѣ прежній Альберт-артистъ и художникъ, подсознательно ищущій славы и страдающій отъ невозможности ее получить, символически гибнетъ. Въ свою очередь, открытый финалъ, допускающій возможность того, что персонажъ спалъ, а не умеръ, позволяетъ думать о томъ, что Альбертъ способенъ измениться и въ реальной жизни. Это тотъ «потенціалъ человека, способнаго къ нравственному “воскресенію”», о которомъ пишетъ въ статьѣ Л.В. Захарова [Захарова, 2014, с. 51]. Однако даже если путь къ нему — искусство, какъ далее пишетъ исследователь, то лишенное артистическаго самолюбованія и желанія признанія. С. Гофманъ, напримеръ, указываетъ, что Толстой въ повести въ принципѣ выступаетъ съ осужденіемъ академическаго искусства, видя въ немъ лишь путь къ нравственному паденію [Гофманъ С., 2021, с. 166].

Итак, финал «Альберта», отмеченный музыкальным экфрасисом, имеет ключевое значение для понимания и образа скрипача, и идейного наполнения всего произведения: это одно из тех «психологических и лирических мест», на которых, как сам Толстой писал Н.Н. Некрасову, и должна стоять повесть [Толстой, т. 60, с. 243].

Экфрасисы значимы для понимания стиля произведения. И.Р. Эйгес утверждал, например, что музыка является одной из тем, определивших романтический характер этой повести [Эйгес, 1929, с. 260–261]. Само собой, отдельное внимание к музыкальному искусству отличает романтизм, но, на наш взгляд, при работе с темой музыки в «Альберте», как и в ранее рассмотренной малой прозе Л.Н. Толстого, происходит скорее соединение романтического и реалистического.

Изображая музыкальное переживание в главе II, писатель пользуется множеством характерных для романтизма эпитетов и речевых оборотов, которые, казалось бы, призваны подчеркнуть красоту и возвышающую силу музыки, придать тексту экспрессивную тональность, будь то «изящный», «трепет надежды», «душевный сон», «прекрасный поток» и т.п. Однако цель Толстого здесь реалистическая – это подробная передача нужного ему содержания, воспроизведение явления во всей полноте, и романтически маркированная лексика, очевидно, мыслится им наиболее подходящей для музыки, но не определяющей стиль и не единственно уместной. Показательна, в первых, следующая цитата: «Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым, каким-то неожиданно-ясным и успокоительным светом вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. Ни один ложный или неумеренный звук не нарушил покорности внимающих, все звуки были ясны, изящны и значительны» [Толстой, т. 5, с. 30]. Писатель «нагромождает» по два-три эпитета к каждому существительному, стремясь точнее описать происходящее, и при этом не заботится о красоте фразы: обратим внимание на присутствие однокоренных слов – близких по форме наречия «изящно» и краткого прилагательного «изящны» – на пространстве двух предложений.

Неоднородно с точки зрения стиля и описание поведения музыканта при игре на скрипке. В нем присутствуют элементы фантастики или по меньшей мере гиперболизация (упоминается, что Альберт «растет» с каждой нотой), но в то же время внешность и действия скрипача поданы с подчас тяготеющей к натуралистической детализированностью. Толстой акцентирует внимание на ряде физиологических подробностей, сопровождающих музицирование – от костлявых пальцев музыканта до его раздувающихся ноздрей: «Левая напряженно-согнутая рука, казалось, замерла в своем положении и только судорожно перебирала костлявыми пальцами; правая двигалась плавно, изящно, незаметно. Лицо сияло непрерывной, восторженной радостью; глаза горели светлым сухим блеском, ноздри раздувались, красные губы раскрывались от наслаждения» [Толстой, т. 5, с. 30–31]. Такая тенденция сохраняется на протяжении всего экфрасиса, в том числе и при передаче внутренних переживаний Делесова. С одной стороны, здесь, очевидно, сделан фокус на субъективном опыте персонажа и на его чувствах, а нередкое построение фраз на основе подмены субъекта действия намекает на полную власть чувств над Делесовым. Во-вторых, в фантастическом ключе показано восприятие им заложенного в музыке эмоционального содержания – через олицетворение, в котором скрипка наделяется «речью»: «Воспоминания возникали сами собою, а скрипка Альберта говорила одно и одно» [Толстой, т. 5, с. 32]. В то же время Толстой снова старается как можно более точно передать даже физиологические ощущения персонажа. Воспоминание о первой любви, пусть и значительно сокращенное в ходе редактирования, также наполнено вполне конкретными деталями вроде цвета платья девушки и множеством уточняющих психологическое состояние эпитетов и оборотов речи. О реалистической направленности индивидуального стиля Толстого говорит и стремление к правдоподобию при словесном воссоздании музыкального произведения: как мы отметили ранее, писатель портретирует «Меланхолию» Прюма, изображает ее узнаваемой для читателя при помощи различных средств литературы.

Второй экфрасис в повести «Альберт» в большей степени близок к романтическому стилю. Он вписан в пространство сна; внешне романтическими являются и мотив музыки как заменителя речи, и образ стеклянной скрипки. Впрочем, как показал проведенный нами анализ, они являются итогом сложного соединения элементов из ранних редакций и короткого рассказа «Сон» (1857), иллюстрирующих личностные особенности персонажа, и мотивированы скорее представлениями Толстого о человеческой психологии. Более того, они направлены не только на характеристику музыканта, но также на выражение идейного содержания произведения, мысли о самоотречении. Трансформирован и мотив любви – вместо всепоглощающего, в сущности, эгоистического чувства к женщине она понимается в более широком смысле и становится способом духовного преображения. Иными словами, Толстой пользуется рядом ассоциированных с романтизмом художественных средств, но адаптирует их под собственные творческие задачи в соответствии со своим индивидуальным стилем.

1.2. Музыкальный экфрасис в произведениях Л.Н. Толстого

1880 – первой половины 1890-х гг.

В период «духовного переворота», 1880 – первую половину 1890-х гг., Л.Н. Толстой работал с приемом музыкального экфрасиса в малой прозе заметно меньше, чем в предыдущий рассмотренный нами. В рассказах и повестях, относящихся к этому этапу творчества писателя, встречается около двадцати таких случаев, и в подавляющем большинстве это нулевые экфрасисы, состоящие из одного или нескольких слов. Здесь они, как и прежде, функционально значимы.

Экфрасис из диалога в главе XI повести «Холстомер» (1885), строчка из народной песни «Ах ты, молодость», обработанной А.Е. Варламовым [Варламов, 1976, с. 56], подчеркивает общий посыл рассуждений офицера Серпуховского – ностальгическую печаль о своем прошлом: «Ах ты молодость! – пропел он из цыганской песни. <...> – Эх, хорошее было время. Мне

было 25 лет, у меня было 80 тысяч серебром дохода тогда, ни одного седого волоса, все зубы как жемчуг. За что ни возьмусь, все удаётся, и все кончилось» [Толстой, т. 26, с. 34].

В ряде так называемых «народных рассказов» нулевые музыкальные экфрасисы дополняют портреты персонажей и описания быта. В рассказе «Два старика» (1885) присутствует деталь о том, что Елисей Бодров любил петь: «Пивал и водку, и табак нюхал, и любил песни петь» [Толстой, т. 25, с. 82]. Заметим, что она, находясь в ряду деталей, сообщающих о вредных привычках героя, предстает одним из отрицательных качеств. Со звуков песни начинается знакомство с образом разбойника в главе X рассказа «Крестник» (1886); подробность об увлечении пением имеет и в этом произведении негативный оттенок – так персонаж «празднует» убийство людей, что можно понять из его фразы: «что больше людей убью, то веселей песни пою» [Толстой, т. 25, с. 157].

В рассказе «Хозяин и работник» (1895) нулевые музыкальные экфрасисы – упоминания звуков песен – включены в небольшие пейзажи из главы III, отчасти описывающие быт деревни Гришкино: «В начале улицы еще было ветрено, и дорога была заметна, но в середине деревни стало тихо, тепло и весело. У одного двора лаяла собака, у другого баба, закрывшись с головой поддевкой, прибежала откуда-то и зашла в дверь избы, остановившись на пороге, чтобы поглядеть на проезжающих. Из середины деревни слышались песни девок» [Толстой, т. 29, с. 14], «Опять они выехали на улицу, опять стало тихо, тепло, весело, опять стала видна навозная дорога, опять послышались голоса, песни, опять залаяла собака. Уже настолько смерклось, что в некоторых окнах засветились огни» [Толстой, т. 29, с. 17].

На прием музыкального экфрасиса в рассказе «Свечка» (1885) Л.Н. Толстой возложил более значительный комплекс художественных функций. Музыка, появляющаяся в повествовании, во-первых, отражает уклад жизни персонажей. Экфрасис фигурирует в описании послеобеденного отдыха приказчика, Михаила Семеновича, причем это, скорее всего, экфра-

сис народной песни: «Поел Михаил Семеныч <...>, позвал кухарку, посадил ее песни играть, а сам взял гитару и стал подыгрывать. Сидит Михаил Семеныч с веселым духом, отрыгивается, на струнах перебирает и с кухаркой смеется» [Толстой, т. 25, с. 110]. Безусловно, здесь обнаруживается косвенная характеристика этого персонажа: такое времяпровождение добавляет красок неправильному с точки зрения морали и религии поведению приказчика, которое описывается в рассказе прежде.

Несколько экфрасисов связаны с образом пахаря, Петра Михеева, который сопровождает свою работу пением. Исполняются религиозные произведения, если судить по следующей цитате: «А он в новой рубахе ходит, пашет и поет стихи воскресные» [Толстой, т. 25, с. 111–112]. По всей видимости, подразумеваются пасхальные песнопения, поскольку действие этой части рассказа происходит на Святой неделе. Ценен также экфрасис, передающий радостное впечатление старосты от пения Петра: «<...> поет кто-то, выводит тонко, хорошо так» [Толстой, т. 25, с. 111]. Кроме того, пока персонаж пашет и поет, стоящая на распорке сохи свечка не тухнет от его манипуляций. Таким образом, в этой сцене заложено дополнительное указание на глубокую духовность Петра. В этом отношении можно рассуждать о том, что рассматриваемый прием формирует отношения внутри системы образов, способствуя противопоставлению отдельных персонажей – приказчика и крестьянина, которое отмечает в произведении Н.И. Городилова [Городилова, 2023, с. 168]. Контраст замечен прежде всего в жанровой принадлежности музыки – народной песни и духовных произведений. Само собой, показательны обстановка и подробности звучания: если пение кухарки под аккомпанемент гитары приказчика сопровождается смехом и звуками физиологического происхождения, то пение Петра, судя по описанию старосты, более приятно для слуха.

Сцена, содержащая экфрасис, подводит к тому, что приказчик осознает свою неправоту и соглашается на то, чтобы отпустить крестьян с барщины. Она является ключевой для введения в текст религиозно-нравственного по-

сыла произведения, который выражен в финальной строке: «И поняли мужики, что не в грехе, а в добре сила Божия» [Толстой, т. 25, с. 113], поскольку эффективно иллюстрирует его. Петр отказывается от идеи об убийстве приказчика, и только он из всех крестьян впоследствии даже не высказывается в его адрес, а лишь делает свою работу, что приводит не только к необычному поведению свечки, но и к тому, что крестьяне освобождаются от непосильного труда. Закономерно, что по этой сцене Л.Н. Толстой дал окончательное название всему рассказу. Как свидетельствует В.И. Срезневский в комментариях к 25 тому Полного собрания сочинения Л.Н. Толстого в 90 томах, на начальном этапе работы он назывался фразой из Послания к Римлянам: «Мне отмщение и Аз воздам» (Римлянам 12:19), однако впоследствии она была сначала перемещена в эпиграф, а потом заменена на цитату из Евангелия от Матфея [Срезневский, 1937, с. 710].

Элемент явного или скрытого нравоучения характерен для всех «народных рассказов». М.М. Бахтин, рассматривая позднее творчество Л.Н. Толстого, подчеркивал, что все произведения периода духовного переворота написаны классиком «<...> с резким преобладанием критического, разоблачающего момента и отвлеченного морализирования» [Бахтин, 2000а, с. 190]. С музыкой эта стилевая черта связана еще в двух произведениях: это «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах» (1886) и «Работник Емельян и пустой барабан» (1886). В силу содержания в этих рассказах фигурирует военная музыка – песни и барабанные бои, используемые для подачи сигналов. Отметим, что экфрасис такой музыки включает в себе авторскую иронию, которая выражает необходимый Толстому мировоззренческий посыл на тему войны, рекрутской и воинской повинности, внутренних армейских порядков и т.п. Например, главному герою «Сказки об Иване-дураке...» предназначение солдат видится исключительно в том, что они «песни играть могут» [Толстой, т. 25, с. 121]. Однако опыт

приводит его к иному выводу: «Я думал, что солдаты будут песни играть, а они человека до смерти убили» [Толстой, т. 25, с. 126].

Последний эпизод в ходе редакторской работы был прописан подробнее, что позволило усилить его эмоциональное воздействие. В первом варианте произведения упоминается факт раненых и убитых людей, тогда как в финальной версии в главе VII Толстой описывает встречу Ивана с овдовевшей женщиной – женой убитого солдатами мужчины: «Я намерен пашу у дороги: вижу, баба по дороге гроб везет, а сама воет. Я спросил: “Кто помер?” Она говорит: “Мужа Семеновы солдаты на войне убили”» [там же]. Это заставляет Ивана, давшего брату солдат, теперь ему отказать. Само собой, экфрасисы косвенно указывают на личностные черты персонажа – это совесть, неприятие насилия и человеческого страдания, хотя также некоторое «юрродство», связанное с совершенно особым видением задач солдат – исполнением музыки. В сценах из глав IV и VI присутствуют общие описания характерных черт военной музыки, в частности упоминание звуков труб и барабанов, что отражает специфику военных оркестров, являющихся духовыми: «И расскочился сноп, и сделались солдаты, и впереди барабанщик и трубач играют» [Толстой, т. 25, с. 121], «Расскочился сноп, стали солдаты; заиграли барабаны, трубы» [Толстой, т. 25, с. 124]. Такие детали подчеркивают особенности военного быта.

Иронично и сатирично описание реакций на военный сигнал второстепенного персонажа сказки «Работник Емельян и пустой барабан» (1886): услышав игру военного барабанщика, тот просыпается и выбегает на улицу, хотя прежде его не могли сдвинуть с места просьбы отца. Сам барабан перед этим получает такую характеристику: «То, чего лучше отца, матери слушают» [Толстой, т. 25, с. 167]. Инструмент изображен в специфической манере будто бы впервые увиденной вещи, или, если пользоваться термином В.Б. Шкловского, при помощи приема остранения [Шкловский, 1929, с. 14], что тоже свидетельствует об авторской иронии: «<...> ходит по улице человек, носит на пузе штуку круглую, бьет по ней палками. Она-то и гремит; ее-то

сын и послушался. Подбежал Емельян, стал смотреть штуку. Видит: круглая, как кадушка, с обоих боков кожей затянута» [Толстой, т. 25, с. 168]. Кроме того, если вспомнить сюжет рассказа, этот барабан является «тем – не знаю чем», за которым царь послал Емельяна. Однако в произведении посыл Л.Н. Толстого выражается при помощи экфрасисов и более прямо. Вспомним наказ старухи, солдатской матери, Емельяну – прося его разбить барабан, она говорит: «Тогда и жену вернешь, и мои слезы осушишь» [Толстой, т. 25, с. 167]. В финале рассказа после этого действия персонажа царь лишается своего войска – солдаты, ничем не контролируемые, разбегаются.

В повести «Крейцерова соната» (1889) присутствуют нулевые музыкальные экфрасисы, выполняющие ряд художественных функций. Прежде всего, в них заложена косвенная характеристика персонажа, Василия Позднышева, иллюстрирующая его язвительность и стремление к отрицанию устоявшихся социальных установок и обычаев. Обратимся к контексту упоминаний музыки из главы VI, где Позднышев излагает свое критическое видение отношений между мужчиной и женщиной и рассуждает о женщинах из разных социальных слоев: «Но посмотрите на тех, на несчастных, презираемых, и на самых высших светских барынь: те же наряды, те же фасоны, <...> те же увеселения, танцы и музыка, пенье. Как те заманивают всеми средствами, так и эти» [Толстой, т. 27, с. 23]. В главе VIII экфрасис становится частью передразнивания Позднышевым манеры речи женщин, рассказывающих о своих дочерях потенциальным женихам: «А на тройках, а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно! Моя Лиза без ума от музыки» [Толстой, т. 27, с. 25]. Экфрасис такого рода появляется в главе XIV, где идет речь о путях прекращения тенденции к восприятию женщины как «орудия наслаждения» – и женское образование таким путем не является: «А то, что одна побольше знает математики, а другая умеет играть на арфе, это ничего не изменит» [Толстой, т. 27, с. 38].

Экфрасисы показывают видение Позднышевым музыкального искусства. В главе XXI контекст упоминания музыки говорит об отношении персо-

нажа к ней как к чему-то несерьезному: «Поговорили о музыке, о Париже, о всяких пустяках» [Толстой, т. 27, с. 53]. Здесь же есть замечание, что жена Позднышева и скрипач Трухачевский сыграли «<...> какие-то песни без слов и сонатку Моцарта» [Толстой, т. 27, с. 54]. В первом случае речь идет о серии сочинений Ф. Мендельсона для фортепиано «Песни без слов» (вероятно, в переложении для скрипки и фортепиано) (см. Дамс, 1930, с. 51). Важно помнить, что это фрагмент речи Позднышева, и использование неопределенного местоимения и уменьшительного суффикса -к при образовании существительного «сонатка» указывают на пренебрежительное отношение персонажа как к упомянутой музыке, так и к факту совместного музицирования персонажей, что подчеркивает отношения внутри системы образов произведения, дополнительно свидетельствуя о неприязни Позднышева к своей жене и музыканту.

Экфрасисы, встречающиеся далее в рассуждении персонажа о скрипаче Трухачевском, также красноречиво сообщают об особом взгляде на музыку как на явление значительное, и явление негативного плана, способное подчинить чужую волю: «по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, <...> этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет» [Толстой, т. 27, с. 55]. С.А. Шульц, анализируя этот момент, пишет следующее: «<...> действие музыки мыслится в качестве заведомо побеждающего – в значении “уничтожающе сминающего” душу воспринимающего» [Шульц, 2013, с. 113].

Как можно заметить, размышления Позднышева о музыке отличается противоречивость, дуализм. Он наиболее ярко проявляется в следующем высказывании, по логике которого благородное искусство подталкивает людей ко греху: «Люди занимаются вдвоем самым благородным искусством, музыкой <...>. А между тем все знают, что именно посредством этих самых заня-

тий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе» [Толстой, т. 27, с. 57]. С.А. Шульц также акцентирует внимание на амбивалентности этого суждения [Шульц, 2013, с. 114]. А Н.К. Гей писал, что тема музыки в «Крецеровой сонате» «<...> не укладывается в повести в рамки логических постулатов» [Гей, 1971, с. 128]. Конечно, неоднозначное представление Позднышева о музыке иллюстрирует внутреннюю противоречивость его психологии, которая обнаруживается и в его понимании случившегося. В целом, вышеприведенное подтверждает мысль Б.А. Каца о том, что Л.Н. Толстой в лице Позднышева ввел в произведение «недостовверного рассказчика» [Кац, 2024а, с. 396]. Тем не менее, таким образом в повести воплощается та жизненная многомерность, о которой также писал Н.К. Гей, что с точки зрения стиля может быть примером реализма Л.Н. Толстого.

Следует сказать об использовании Толстым музыкальной терминологии. В сцене воспоминаний Позднышева из главы XXI задействован термин «*arpeggio*», обозначающий один из приемов звукоизвлечения на пианино: «Дверь в залу затворена и слышу оттуда равномерное *arpeggio* и голос его и ее» [Толстой, т. 27, с. 56]. В описываемом моменте эти звуки ассоциируются у персонажа с фактом супружеской неверности и аморального поведения собственной жены и провоцируют всплеск деструктивных эмоций: «Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи, может быть» [там же]. С.А. Шульц видит здесь свидетельство убеждения Позднышева в том, что музыка является и причиной измены, а не только лишь способом ее сокрытия [Шульц, 2013, с. 114].

В главе XXVII писатель употребляет термин «*crescendo*»: «И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привел себя, которое все шло *crescendo* и должно было продолжать так же возвышаться» [Толстой, т. 27, с. 73]. Д. Терен считает значимым для воплощения темы музыки в произведении наличие в нем этого музыкального термина [Терен, 1998, с. 112], как и некоторые другие исследователи, в частности Е.Ю. Фа-

тюшина [Фатюшина, 2005, с. 88], Н.А. Переверзева [Переверзева, 2008, с. 27] и О.Ю. Осьмухина [Осьмухина, 2021, с. 186]. На наш взгляд, здесь не следует видеть смыслопорождающее изобретение Л.Н. Толстого; это фразеологизм, обозначающий развитие по нарастающей на основе русского перевода термина *crescendo*. Он встречается в зафиксированных Д.П. Маковицким высказываниях писателя: «Захотят быть Учредительным собранием, заявлять требования, которые идут *crescendo*» [Маковицкий, кн. 4, с. 89], «Софья Андреевна настаивает, чтобы уехать с ней. А я решительно не могу это сделать, потому что ее требования идут все *crescendo* и *crescendo*» [Маковицкий, кн. 4, с. 346–347] или в повести «Переписка» (1856) И.С. Тургенева [Тургенев, 1980, с. 40], и к музыке непосредственного отношения не имеет. В связи с присутствием в повести темы музыки может появиться стремление связать с ней употребление этого оборота, но это является логическим искажением.

Самым ярким в «Крейцеровой сонате» является полный музыкальный экфрасис из главы XXIII, посвященный сонате № 9 для скрипки и фортепиано Людвига ван Бетховена, по которой названа повесть. Примечательно, что для обоих произведений характерна неоднозначность замысла, спровоцировавшая бурную реакцию публики. В связи с сонатой венский классик в прессе обвинялся в «художественном терроризме» (см. Кириллина, 2009, с. 291), тогда как повесть изначально была запрещена к печати цензурой, а, распространившись в списках, вызвала широкий общественный резонанс (см. подробно Опульская, 1979, с. 200–201 и Опульская, 1979, с. 204–205).

Для понимания структуры этого музыкального экфрасиса ценен упомянутый П.И. Бирюковым в биографии Л.Н. Толстого факт, который констатирует наличие своего рода «интермедиального» замысла повести. Бирюков писал, что на одном из вечеров, где присутствовали художник И.Е. Репин и актер В.А. Андреев-Бурлак, «<...> “Крейцера соната” произвела на Л.Н. особенно сильное впечатление. И он перевел это впечатление с музыкального на литературный язык и, обратившись к Репину и Андрееву-Бурлаку, сказал: *“Давайте изобразим «Крейцерову сонату» доступными нам способами ис-*

куства. Я напишу рассказ [курсив наш – А.М.], Андреев-Бурлак прочтет его перед публикой, а вы напишите на эту тему картину, которая будет стоять на сцене, пока Андреев-Бурлак будет читать мою повесть”» [Бирюков, 2000, с. 122]. Об этом моменте пишет в книге «Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой» биограф писателя П.А. Сергеенко [Сергеенко П., 1978, с. 149]. Такое высказывание Толстого говорит о желании портретировать, словесно передать музыкальное произведение. Однако для анализа особенностей этого вероятного портретирования, а именно для поиска параллелей между сочинением Бетховена и главой XXIII повести Толстого, во-первых, следует учитывать форму не абстрактной сонаты, а форму Крейцеровой сонаты, а во-вторых, иметь в виду восприятие Толстым этой конкретной формы, что видится вполне возможным. Теоретический анализ сонаты Бетховена обнаруживается в книгах музыковедов Я.Л. Сорокера [Сорокер, 1963] и А.А. Альшванга [Альшванг, 1966], а суждения Толстого о частях этого музыкального произведения – в «Очерках былого» С.Л. Толстого [Толстой С., 1975], старшего сына писателя, и «Яснополянских записках» Д.П. Маковицкого, личного врача Толстых [Маковицкий, кн. 1–4].

Большую часть эпизода закономерно занимает воспроизведение первой части произведения, поскольку именно она наиболее впечатлила Л.Н. Толстого. У Д.П. Маковицкого читаем такие высказывания писателя: «Первая часть сильная – самое сильное, что есть; третья часть бессодержательная, не мелодичная» [Маковицкий, кн. 1, с. 223], «Первая часть (“Крейцеровой сонаты”) – это лучшая манера бетховенская, величественная, тон трагический, страстный. Вторая часть – метода моцартовская, мелодичная, прелестная. Третья часть – слабая, плохая» [Маковицкий, кн. 2, с. 422].

С целью получить общее представление о структуре первой части бетховенской сонаты взглянем на анализ Я.Л. Сорокера. Музыковед выделяет в ней четыре раздела: экспозиция, разработка, реприза и кода. В экспозиции проводятся три темы: главная, вызывающая «впечатление огромной силы, воли, стремительности движения» [Сорокер, 1963, с. 125], контрастирующая

с главной «распевная, широкая» [там же] побочная и заключительная, наделенная «огромной, “взрывчатой” энергией» [Сорокер, 1963, с. 126]. Отмечается, что разработка части построена на материале именно этой последней темы [там же]. А А.А. Альшванг отмечает вопросительный характер главной темы и наблюдает форму ответа в заключительной [Альшванг, 1966, с. 212]. В свою очередь, в финале коды Я.Л. Сорокер фиксирует «энергичное, волевое, полное мужества заключение», выглядящее неожиданным после мрачного по характеру предшествующего отрывка [Сорокер, 1963, с. 126]. Значимо и восприятие Толстым экспозиции в ходе работы над повестью: «<...> введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность» [Толстой С., 1975, с. 374].

Текст эпизода начинается следующим отрывком: «Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть» [Толстой, т. 27, с. 61]. Эмоциональность и настойчивое внимание к первой части передают указание на значительность, которое видел во вступлении из экспозиции первой части Крейцеровой сонаты Толстой. Далее следуют размышления Позднышева о музыке: в них обнаруживается три разных содержательно высказывания, которые соотносимы с представлениями Толстого о темах первой части сонаты. Первое: «<...> страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю» [там же], заключает в себе «неопределенное волнующее чувство» главной темы, чему способствует и вопросительное предложение (подчеркнем сближение с суждением А.А. Альшванга о главной теме экспозиции), и общий оживленный тон, и само значение отрывка. Второе высказывание контрастирует с первым, при этом оно не содержит каких-либо уточнений и эмоциональности, как и, по мысли Толстого, побочная тема первой части: «Говорят, музыка действует возвышающим душу образом» [там же]. Наконец, третье выска-

зывание, в которое выливается все предшествующее рассуждение, констатирует значительное по силе воздействие музыки, причем едва ли положительного рода – иными словами, отвечает на прежде заданный вопрос о том, что делает музыка: «Она действует <...> раздражающим душу образом. <...> Музыка заставляет меня забывать себя» [там же].

На основе этого утверждения посредством его пояснений и выводов в связи с ним строится дальнейший монолог, например: «Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку» [там же], «Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет» [там же]. Этого требует прежде всего логика рассуждения, но в то же время это можно считать воспроизведением разработки из первой части бетховенской сонаты, строящейся на материале заключительной темы экспозиции.

Следующий раздел – реприза, или проведение тем из экспозиции с учетом их развития в разработке – портретируется в тексте «возвратом» к прежним высказываниям после пространного рассуждения. Он выражается повтором эпитета «страшный» и использованием союза «а то», который контекстуально указывает на предстоящее обобщение сказанного: «А то страшное средство в руках кого попало» [Толстой, т. 27, с. 62]. На контрасте с этим приводится пример поверхностного, легкого отношения к музыке: «Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне» [там же]. Заключительный фрагмент показывает необходимое серьезное отношение: «Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка» [там же].

В заключение описывается возможное в определенных условиях разрушительное влияние первой части Крейцеровой сонаты, в частности то, какое было произведено ей на Позднышева: «А то несоответственное ни месту ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувст-

ва, новые возможности ... <...> сознание этого нового состояния было очень радостно» [там же]. Здесь, как и в коде части, после весьма негативного по смыслу утверждения сообщается о сильном, ярком переживании.

Воспроизводя вторую и третью части Крейцеровой сонаты, Толстой ограничивается следующим предложением: «После этого престо они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое *andante* с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал» [там же]. Это решение отражает меньшую заинтересованность писателя в них – не только лексически, но и посредством крайне сжатой формы изложения.

Содержательно эпизод показывает видение Л.Н. Толстым произведения Бетховена и может служить подтверждением специфического отношения писателя к композитору в поздний период жизни. Если судить по письмам, в 1850-е гг. музыка Людвиг ван Бетховена вызывала у Толстого приятные эмоции: в письмах к В.В. Арсеньевой от 27–28 ноября 1856 г. и 01 января 1857 г. он с восторгом отзывался о фортепианном трио *op. 70*, называя его во втором указанном нами письме «прелестнейшим в мире» [Толстой, т. 60, с. 145], а в письме к А.А. Толстой от 18 августа 1857 года признавался, что плачет от умиления, играя произведения Бетховена [Толстой, т. 60, с. 222]. Однако в 1876 году, в письме к П.И. Чайковскому от 19–21 декабря, классик уже называл стиль композитора искусственным [Толстой, т. 62, с. 297]. Впоследствии в дневниковых записях за 1896 год Бетховен обвинялся в том, что «свернул» музыку с истинного пути [Толстой, т. 53, с. 96–97]. Там же его имя фигурирует в ряде высказываний, призванных проиллюстрировать установки о важности в искусстве общепонятности, способности производить впечатление на людей самого разного происхождения – как пример автора, чье творчество этим качеством не обладает: «Если бы мы запели у японцев, они бы смеялись. Тем более, если бы им играли Бетховена. <...> Идеал всякого искусств[ва], к к[оторому] оно должно стремиться, это общедоступность, а они, особенно теперь музыка, лезет в утонченность» [Толстой, т. 53, с. 112], причем иногда и при помощи иронии: «Какое бы облегчение почувствовали

все, запертые в концерте для слушания Бетхов[ена] последн[их] сочинений, если бы им заиграли трепака, чардаш, или т[ому] п[одобное]» [Толстой, т. 53, с. 124]. Критика поздних музыкальных произведений Л. ван Бетховена присутствует в главах XII и XIV трактата «Что такое искусство?» (1897) [Толстой, т. 30, с. 124–126; Толстой, т. 30, с. 144–145] .

Тем не менее, близкие и друзья Л.Н. Толстого отмечали двойное восприятие им композитора в это время. По свидетельству А.Б. Гольденвейзера, от музыки Бетховена Толстой получал удовольствие, тогда как в суждениях о ней был резок – характерно, например, следующее: «Музыкальный разврат начался с Девятой симфонии» [Гольденвейзер, 1959, с. 379]. С.Л. Толстой фиксировал то, что, несмотря на наличие сильных переживаний от музыки Бетховена, писатель высказывался о нем отрицательно, наблюдая в его творчестве начало упадка музыки; сын классика находил причину подобной оценки в требовании Толстым «критического отношения к общепризнанным кумирам» [Толстой С., 1975, с. 381].

На разных этапах затрагивали вопрос отношения Л.Н. Толстого к Л. ван Бетховену литературоведы и музыковеды. Центральным можно назвать тезис Р. Роллана о пронесенной через всю жизнь любви Толстого к композитору [Роллан, 1954, с. 318]. Во вступительной статье к справочнику «Лев Толстой и музыка» (1977) его поддерживает толстовед Э.Г. Бабаев [Бабаев, 1977, с. 19], а в современной филологической науке, например, Г.А. Ахметова [Ахметова, 2013б, с. 427]. Этой же позиции придерживается музыковед Ю.А. Кремлев: «<...> Толстой гораздо больше любил Бетховена, чем “ненавидел” его. Его любовь имела глубокие корни испытанных им слушательских волнений, его “ненависть” диктовалась страстным желанием найти истоки упадка современной музыки, а также потребностью яростных атак на рутину сложившихся мнений <...>» [Кремлев, 1976, с. 139]. Подводит итог вышесказанному компромиссное мнение современного исследователя И.В. Борисовой, которое составлено на основе анализа повести «Крейцерова соната» (1889): указывается, что при двойственности изображения музыки обра-

щение к бетховенской теме выражает значимость композитора для Л.Н. Толстого, являясь «данью уважения и преклонения автора перед его [Бетховена – А.М.] музыкой» [Борисова И., 2009, с. 157].

Вернемся к музыкальному экфрасису из XXIII главы повести. С точки зрения структуры он представляет собой, на наш взгляд, опыт воспроизведения музыкальной формы Крейцеровой сонаты через передачу соединенного с впечатлением рассуждения Василия Позднышева о ней – иными словами, своеобразный опыт портретирования. Однако, прибегая к этому приему в рассматриваемый период творчества, Л.Н. Толстой обращается к музыкальной психологии на более глубоком уровне, чем в ранние годы: писатель фокусируется на специфике формирования понимания музыки, происходящего как под действием непосредственного музыкального переживания, так и в связи с внемusикальными факторами – внутренним состоянием человека, впечатлениями от посторонних событий, а не только воспроизводит одномоментное чувство, вызванное музыкой.

Об этой особенности эпизода пишет Л.Н. Морозенко, видя в нем переработанный итог наблюдений над ходом эмоциональных реакций: «Позднышев рассказывает о том, что было пережито, вызывает в себе воспоминания чувств, ощущений, захвативших все его существо. Но то, что он переживает во второй раз в воспоминании, не тождественно тому, что он чувствовал в момент, о котором рассказывает. На прежнее непосредственное восприятие бетховенской сонаты лег отсвет от последующих трагических событий» [Морозенко, 1976, с. 22]. Эту мысль впоследствии прямо повторяет Г.А. Шарапова [Шарапова, 1981, с. 31], а Э.Г. Бабаев видит в помещенных в главе XXIII размышлениях Позднышева о Бетховене не прямое суждение о композиторе, а элемент психологизма, «<...> изображение и исследование тех процессов, которые внушает человеку страх перед своими воспоминаниями» [Бабаев, 1977, с. 20]. Можно сказать, что этот экфрасис воспроизводит диалектику души персонажа, является толстовской иллюстрацией построения мыслительных процессов на основе обусловленных эмоциями ассоциаций,

которая воплощена в повести специфически, благодаря особой композиции, сочетающей в себе диалогизм и ретроспекцию. Последнюю черту стиля повести подчеркивает Е.В. Николаева [Николаева Е.В., 1993, с. 64; Николаева Е.В., 2000, с. 163]. Заметим, что Г.А. Шарапова затрагивает в статье тему духовного перерождения человека, введение которой в повесть также могло быть одной из задач вышеуказанного композиционного решения. Так как из-за этого повествование ведется от первого лица и имеет два временных пласта – один, содержащий рассказ Позднышева о прошедших событиях, и второй, относящийся к самой поездке по железной дороге – оно показывает сам факт мировоззренческой трансформации персонажа во времени и его внутреннее изменение отношения к произошедшему.

Описанную форму построения повести «Крейцера соната» необходимо учитывать при изучении функций музыкального экфрасиса из главы XXIII, а именно его роли в формировании некоторых сюжетных поворотов. Ряд исследователей стремится определить влияние исполнения музыки на совершение гипотетической измены и убийства, а также на появление вспышки ревности у Позднышева из главы XXIV. Известна в каком-то роде оценочная позиция Р. Роллана, отрицающая влияние музыки на события сюжета: «Выкиньте сонату – ничего не изменится» [Роллан, 1954, с. 315]. В.А. Жданов, более того, указывал, что замысел повести не имеет отношения к музыкальному произведению [Жданов, 1967, с. 155], но это не совсем точно, если вспомнить биографические подробности, которые упоминались нами выше. На наш взгляд, отрицать влияние музыки на совершение преступления (как и на иные перечисленные события) на основе отсутствия прямых указаний нельзя. Невозможно сделать вывода по этому вопросу и при помощи мысленного эксперимента с изъятием мотива музыки из структуры повести, поскольку этот эксперимент строится на основе логики, тогда как в повести тема музыки воплощена речью Позднышева, наполненной порой взаимоисключающими утверждениями, что отмечал Н.К. Гей [Гей, 1971, с. 128].

При этом, конечно, нельзя возлагать ответственность за описанный поворот сюжета только на музыку, как это происходит в статьях Г.А. Ахметовой [Ахметова, 2012б, с. 1819] или Б.А. Каца [Кац, 2024б, с. 380]. К совершению убийства привело соединение множества факторов, и исполнение сонаты может быть лишь одним из них. Яркость темы музыки в повести может вызвать желание прочно связать ее с убийством, но она лишь ассоциирована с этим поворотом сюжета. Наиболее справедлив в этом отношении тезис из диссертации Т.Ю. Пластовой «Мир искусства в художественном творчестве Л.Н. Толстого» (1993) о том, что убийство не является прямым следствием исполнения сонаты Бетховена [Пластова, 1993, с. 19]. Этого же мнения придерживается шотландский литературовед Ф.С. Холливелл: «<...> для многих читателей она [глава XXIII – А.М.] создает *иллюзию* [курсив Ф.С. Холливелла – А.М.], будто музыка Бетховена сама по себе подталкивает Позднышева к убийству своей жены – “иллюзия”, потому что это невозможно обнаружить <...> в рамках произведения [перевод наш – А.М.]» [Halliwell, 2010, p. 62].

Г.А. Ахметова указывает на то, что музыка спровоцировала супружескую измену [Ахметова, 2012б, с. 1819], но на основании текста повести нельзя сделать выводов прежде всего о самом факте подобного события. Если и говорить об измене, то более логично с точки зрения текста повести здесь мнение Б.А. Каца: ученый называет акт совместного музицирования «символическим замещением адюльтера» [Кац, 2024а, с. 383].

Кроме того, соната Бетховена, по мысли Г.А. Ахметовой, вызвала у Позднышева приступ ревности, воспроизведенный в XIV главе; с музыкой, а именно с ее раздражающим душу воздействием, описанным главой ранее, связывает эту вспышку и Д. Терен: «Но когда музыка уже не слышна, в нем [Позднышеве – А.М.] тут же возникает раздражение, которое он впоследствии объясняет специальным, не понятным для него влиянием музыки на людей: музыка (...) действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а *раздражающим* [курсив Д. Терен – А.М.] душу образом. На этот раз раздражение вызывается чувством ревности. Позднышев ревнует именно из-

за того, что Трухачевский и жена, совместно играя, могут “соединяться во едино”» [Терен, 1998, с. 108–109]. К такому выводу привела в первую очередь путаница в разных временных пластах, изображенных в повести. Рассуждения Позднышева о музыке не относятся к моменту прослушивания сонаты в прошлом или к моменту возникновения вспышки ревности (к слову, случившейся через несколько дней после домашнего концерта): они высказываются в поезде, в диалоге с попутчиком, и стали, вероятно, итогом следующей за убийством жены рефлексии, когда о ревности не может быть речи. Во-вторых, подчеркнем, что бетховенскую сонату (тем более, провоцирует Позднышева воспоминание о «страстной вещице», сыгранной после) и музыку вообще не следует рассматривать как единственный фактор появления ревности: еще одними из них являются письмо жены, где упоминается визит скрипача Трухачевского, и мысли эротического содержания, с которыми утром проснулся Позднышев. Психологические же причины ревности можно только предполагать.

Воздействие музыки на Позднышева тоже необходимо анализировать, учитывая существование двух разных моментов времени – момента непосредственного исполнения сонаты и момента рассказа о нем. Г.А. Ахметова пишет: «Соната Бетховена действует на Позднышева одновременно “ужасно” и “радостно”» [Ахметова, 2012б, с. 1817]. Однако радость Позднышев чувствует в прошедшем, тогда как слова об ужасном действии этой музыки он произносит, рассказывая свои переживания попутчику.

Музыка, будучи одной из центральных тем произведения, связана с рядом других мотивов. Содержание музыкального экфрасиса из главы XXIII позволяет И.Р. Эйгесу говорить о связи темы музыки и темы женщины на основе их негативного воздействия: «В своей “Крейцеровой сонате” Толстой восстал против женщины с ее властью над нашей чувственностью <...>. И женщина, и музыка равно страшны и опасны своей властью над нами, и нам нужно позаботиться о защите себя от них. Толстой в “Крейцеровой сонате” об обоих этих предметах говорит почти дословно одно и то же. <...> В музы-

ке Толстой видел стихию, порабащающую наше сознание, лишаящую наше “я” обычной устойчивости» [Эйгес, 1929, с. 287–288]. Позицию И.Р. Эйгеса разделяет Г.А. Ахметова, обнаруживая сходство воздействия женской красоты и музыки [Ахметова, 2012б, с. 1816]. Однако на основании текста можно сделать более сложные выводы.

В произведении присутствует осуждение не женщины, а принятого в обществе мнения по вопросам половой жизни, допустившего такое положение и поведение женщины. Взглянем на главу IV, где описывается всестороннее поощрение беспорядочных связей, например, посещения публичных домов: «Так от тех старших людей, мнения которых я уважал, я ни от кого не слышал, чтобы это было дурно. Напротив, я слышал от людей, которых я уважал, что это было хорошо. Я слышал, что мои борьбы и страдания утишатся после этого, я слышал это и читал, слышал от старших, что для здоровья это будет хорошо; от товарищей же слышал, что в этом есть некоторая заслуга, молодечество» [Толстой, т. 27, с. 18]. Такая ситуация считается естественной для мужчины, но не для женщины (глава V): «Сначала притворяются перед девушками в том, что того распутства, которое наполняет половину жизни наших городов и деревень даже, что этого распутства совсем нет. Потом так приучаются к этому притворству, что наконец, как англичане, сами начинают искренно верить, что мы все нравственные люди и живем в нравственном мире. Девушки же, те, бедные, верят в это совсем серьезно» [Толстой, т. 27, с. 21]. Воздействие женщины на мужчину является следствием неравенства в возможностях реализации сексуального желания (глава IX): «Не в том отсутствие прав женщины, что она не может вотировать или быть судьей – заниматься этими делами не составляет никаких прав, – а в том, чтобы в половом общении быть равной мужчине, иметь право пользоваться мужчиной и воздерживаться от него по своему желанию, по своему желанию избирать мужчину, а не быть избираемой. <...> Теперь же женщина лишена того права, которое имеет мужчина. И вот, чтоб возместить это право, она действует на чувственность мужчины, через чувственность покоряет его так, что он только

формально выбирает, а в действительности выбирает она» [Толстой, т. 27, с. 25–26]. Более того, личности женщин формируют сообразно мужскому восприятию женщины как объекта вожделения (глава XV): «Ну, и вот освобождают женщину, дают ей всякие права, равные мужчине, но продолжают смотреть на нее как на орудие наслаждения, так воспитывают ее и в детстве и общественным мнением» [Толстой, т. 27, с. 37–38]. Любопытно в этом отношении наблюдение А.Г. Русанова, сына одного из ближайших друзей Л.Н. Толстого Г.А. Русанова, о восприятии «Крейцеровой сонаты» в Воронеже, согласно которому произведение ценили женщины: «Я помню страстные споры, возникавшие тогда между защитниками “Сонаты”, преимущественно женщинами, и противниками – обычно мужчинами.

Одна немолодая уже девица, наша знакомая, заметила: “Если бы я раньше знала, что мужчины такие мерзавцы, я бы и на порог их к себе не пустила”» [Русанов, 1972, с. 113].

Иными словами, если Толстой и «восстает» в повести против чего-то, то не против женщины, а против далекого от законов нравственности и справедливости общества. Этот момент замечает Е.П. Андреева: «В повести Толстого интересует <...> обличение “обмана” семейных отношений вообще, всей лжи и фальши дворянской морали» [Андреева, 1964, с. 39], хотя, на наш взгляд, и обобщая, поскольку в тексте повести далеко не всегда можно обнаружить основания для подобных идеологически окрашенных выводов. Ряд обвинительных суждений касается разных социальных групп, см. главу IV: «Дело в том, что со мной, да и с 0,9, если не больше, не только нашего сословия, но всех, даже крестьян, случилось то ужасное дело, что я пал не потому, что я подпал естественному соблазну прелести известной женщины. Нет, никакая женщина не соблазнила меня, а я пал потому, что окружающая меня среда видела в том, что было падение, одни – самое законное и полезное для здоровья отправление, другие – самую естественную и не только простительную, но даже невинную забаву для молодого человека» [Толстой, т. 27, с. 19], главу V: «Из тысячи женящихся мужчин не только в нашем быту, но, к не-

счастью, и в народе, едва ли есть один, который бы не был женат уже раз десять, а то и сто или тысячу, как Дон-Жуан, прежде брака» [Толстой, т. 27, с. 21]. Отношение же к музыке, транслируемое через образ Позднышева, как мы писали ранее, довольно неоднозначно, хотя в рассуждениях о ней действительно прослеживается мысль, что ее воздействие на эмоциональный фон человека сильно и может быть этим опасно.

Возвращаясь к статье И.Р. Эйгеса, заметим, что связь темы музыки и темы женщины все же прослеживается – например, в том, что музыка представляется одним из средств привлечения мужского внимания, см. главу VI: «<...> те же наряды, те же фасоны, те же духи, то же оголение рук, плеч, грудей и обтягивание выставленного зада, та же страсть к камушкам, к дорогим, блестящим вещам, те же увеселения, танцы и *музыка, пенье* [курсив наш – А.М.]. Как те заманивают всеми средствами, так и эти» [Толстой, т. 27, с. 23]. Определенное сходство выражено на более глубоком уровне, в том, что музыка показана как искусство, служащее низменным целям развлечения, как такое же орудие наслаждения: «Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне» [Толстой, т. 27, с. 62].

Рассматривая связи темы музыки с другими, следует обратить внимание на работу А. Молнар [Молнар, 2019]. Говоря о сонате Бетховена в повести, исследователь останавливается на слове «соната» и констатирует повтор составляющих его фонем и цепочек фонем в разных местах текста, что приводит к выводу о «<...> связи музыки, поезда, персонажа и произведения» [Молнар, 2019, с. 140]. Таким же образом раскрывается связь жены Позднышева и музыки [Молнар, 2019, с. 141]. Однако, во-первых, подход, основанный на поиске связей через общие фонемы и фонемные комплексы более продуктивен при анализе поэтических произведений, где это позволяет их специфика. Ю.И. Минералов писал о поэтических окказиональных морфемах – повторах цепочек фонем в поэтическом тексте, позволяющих читателю соотносить созвучные слова, и значима здесь наглядность таких повторов [Ми-

нералов, 1999, с. 268]. В пространстве прозаического текста, в данном случае – объемной повести – эта наглядность невозможна. Таким образом, поиск сближений разных сюжетных линий и структурных элементов в «Крейцеровой сонате» на основе этих явлений спорен. Во-вторых, представляется, что полученные исследователем выводы в некоторой степени избыточны: взаимосвязь различных элементов повести заметна на менее глубоких уровнях текста.

1.3. Музыкальный экфрасис в произведениях Л.Н. Толстого конца 1890–1900-х гг.

В последние годы жизни Л.Н. Толстого занимает творчество в публицистических жанрах, в рамках которых возможно прямое высказывание своей позиции по различным актуальным вопросам или изложение собственного мировоззрения. Писатель создает «Круг чтения» – сформированный по принципу календаря сборник цитат писателей и философов разных эпох, а также отрывков из ряда религиозных сочинений (Библии, Талмуда, Дхаммапады и т.д.) и некоторых художественных произведений, которые в полной мере отражают убеждения самого Толстого. Так этот труд характеризовал в период работы над ним, в 1908 году, личный секретарь писателя Н.Н. Гусев: «Лев Николаевич все работает над новым “Кругом чтения”, который должен представлять из себя систематическое изложение всего его мирозерцания» [Гусев, 1973, с. 189]. Составление «Круга чтения» также преследовало цели в области воздействия на общество – взглянем на фрагмент письма к Г.А. Русанову от 24 сентября 1904 г.: «Я занят последнее время составлением уже не календаря, но Круга чтения на каждый день, составленного из лучших мыслей лучших писателей. Читая все это время, не говоря о Мар[ке] Авр[елии], Эпиктете, Ксеноф[онте], Сократе, о браминской, китайской, буддийской мудрости, Сенеку, Плутарха, Цицерона и новых – Монтескье, Руссо, Вольтера, Лессинга, Канта, Лихтенберга, Шопенгауера, Эмерсона, Чанинга, Паркера, Рескина, Амиеля и др. (притом, не читаю второй месяц ни газет, ни жур-

налов), я все больше и больше удивляюсь и ужасаюсь тому не невежеству, а “культурной” дикости, в к[оторую] погружено наше общество. Ведь просвещение, образование есть то, чтобы воспользоваться, ассимилировать все то духовное наследство, к[оторое] оставили нам предки, а мы знаем газеты, Зола, Метерлинка, Ибсена, Розанова и т. п. Как хотелось бы хоть сколько-нибудь [помочь] этому ужасному бедствию, худшему, чем война, п[отому] ч[то] на этой дикости самой ужасной культурной, и потому самодовольной, вырастают все ужасы, в том числе и война» [Толстой, т. 75, с. 168–169].

Внимание Л.Н. Толстого к художественному творчеству в этот период заметно меньше, соответственно, и тема музыки появляется в нем реже. В рассказах и повестях рубежа веков насчитывается около двадцати пяти музыкальных экфрасисов, и бóльшая их часть – это нулевые и свернутые экфрасисы. Тема музыки не становится центральной ни в одном из произведений, а лишь способствует решению художественных задач.

Как в предыдущих творческих периодах, экфрасис представляет собой деталь быта. Так происходит в рассказе «Ягоды» (1906): описание похода деревенских девочек к реке в нем дополняется упоминанием исполнения песен: «И все большим хороводом пошли с песнями к реке» [Толстой, т. 41, с. 459]. А в повести «Отец Сергей» (1898) нулевой музыкальный экфрасис является элементом портрета одного из персонажей. Пашенька, или Прасковья Михайловна, к которой приходит после падения Касатский, зарабатывает тем, что дает уроки музыки купеческим дочерям, и содержит на эти деньги свою семью. Обучение такому предмету, как музыка, видится ей не совсем правильным – в беседе с Касатским она признается в этом со стыдом: «Уроки у меня тут, совестно и говорить – музыке учу» [Толстой, т. 31, с. 40]. Однако это внешне далекое от идеалов христианства занятие – часть искренней «жизни для Бога», которой, по рассуждениям Касатского, живет Пашенька, но не он: «Я жил для людей под предлогом бога, она живет для бога, воображая, что она живет для людей. Да, одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже благодетельствованных мною для людей»

[Толстой, т. 31, с. 44]. Этот момент подчеркивает в своей работе о позднем творчестве Л.Н. Толстого Е.В. Николаева, утверждая, что встреча Касатского с героиней духовно преображает его [Николаева Е.В., 2000, с. 110]. Деталь образа персонажа, связанная с музыкой, фиксировалась писателем на этапе формирования замысла повести, что видно из дневниковой записи от 04 февраля 1890 г.: «Хохотал с доброд[ушной] Мар[ьей] Мих[айловной] и рассказывал ей историю жития и музыкальной учительницы. – Хорошо бы написать» [Толстой, т. 51, с. 16]. Акцент на этой профессии может подчеркивать ее значимость для Толстого. Несомненно то, что здесь музыкальный экфрасис, составляя портрет противопоставляемого главному герою персонажа, позволяет писателю выразить необходимый посыл в художественной форме.

В рассказе «После бала» (1903) музыкальные экфрасисы сопровождают описание бала, участником которого в молодости был рассказчик Иван Васильевич. Л.Н. Толстой, упоминая танцы, входящие в программу бала (кадриль, вальс, полька), сосредотачивается на эпизоде, посвященном мазурке, и в нем в силу объема присутствует несколько нулевых экфрасисов: «Музыканты уж с каким-то отчаянием усталости, знаете, как бывает в конце бала, подхватывали все тот же мотив мазурки» [Толстой, т. 34, с. 119], «Дождавшись начала мазурочного мотива, он [полковник – А.М.] бойко топнул одной ногой <...>» [Толстой, т. 34, с. 120]. Художественное внимание к конкретному танцу не случайно: мазурка на балу имела особое значение для решения романтических вопросов, ведь позволяла влюбленным пообщаться наедине, показать свои склонности. М.В. Короткова, анализируя особенности русских балов первой половины XIX века, указывает на то, что этот танец связывался с темой личных отношений и брака: «Тогда считали, что если в вальсе начиналась любовь, то в мазурке решалась судьба. Начиналась она обычно предложением, а заканчивалась согласием, поэтому матушки, строя прогнозы на будущее своих детей, обращали самое пристальное внимание на составляющие в мазурке пары» [Короткова, 2008, с. 18]. В свою очередь, одной из центральных тем произведения является тема любви, и рассказчику, влюбленно-

му в Вареньку, дочь военного, мазурка безусловно важна. Этот «мазурочный мотив» соединен в его сознании с чувством к девушке и с тем восторженным эмоциональным состоянием, в которое он пришел под впечатлением от взаимодействия с возлюбленной и от ее танца с отцом. Это обнаруживается в следующей цитате: «В душе у меня все время пело и изредка слышался мотив мазурки» [Толстой, т. 34, с. 122].

В этом же рассказе свернутые музыкальные экфрасисы открывают и дополняют описание «прогона сквозь строй» – казни шпицрутенами, которой руководит отец Вареньки. Поначалу рассказчик не видит действия, а лишь слышит музыку, и она контрастирует с той, что повторяется в его голове; это звуки флейты и барабана, получающие такую характеристику: «Но это была какая-то другая, жесткая, нехорошая музыка» [там же]. Далее Л.Н. Толстой добавляет подробности восприятия этой музыки – и эпитетами снова акцентируются ее негативные стороны, а именно режущее ухо звучание: «Позади их [солдат – А.М.] стояли барабанщик и флейтщик и не переставая повторяли все ту же неприятную, визгливую мелодию» [Толстой, т. 34, с. 122–123]. В первой редакции рассказа, тогда носившего название «Дочь и отец», этих деталей не было – писатель ограничился характеристикой звуков военного оркестра как «странных» (см. Толстой, т. 34, с. 487). Такая редакторская правка говорит об авторском стремлении подчеркнуть омерзительность экзекуции, указывая на тяжелое впечатление, производимое на рассказчика звуками барабана и флейты.

Функционально экфрасисы звучащей на казни музыки, как мы уже сказали, способствуют полноценному воспроизведению военной жизни, однако наиболее значимо их косвенное влияние на формирование сюжетного поворота. Сцена наказания, составной частью которой они являются, оказывается решающей для судьбы рассказчика: после увиденного он утратил свои чувства к Вареньке и отказался от военной и государственной службы. В рассказе последнее решение персонажа мыслится положительным, хотя и завуалировано. Произведение открывается разговором о возможностях совершенст-

воования человека, тогда как в финале подчеркивается, что Иван Васильевич после описанного случая по-настоящему состоялся в жизни. Этот момент подан частично в ироническом ключе – собеседники в характерной манере оспаривают фразу рассказчика о том, что он никуда «не годился»: «Ну, это мы знаем, как вы никуда не годились, – сказал один из нас. – Скажите лучше: сколько бы людей никуда не годились, кабы вас не было» [Толстой, т. 34, с. 125]. В рассказе выражаются взгляды Л.Н. Толстого на государственное устройство и военные действия, но прежде всего в нем заложена ценная для писателя мысль об источнике того импульса, который способен изменить жизнь человека. Рассказ является воплощением идеи о том, что сделать человека лучше могут не внешние условия, а только его собственное усилие мысли, его воля. Увиденная Иваном Васильевичем казнь заставила его усомниться в правильности современного общественного устройства и начать искать ему оправдание; не найдя его, персонаж не смог позволить себе быть частью такого механизма и выбрал другой жизненный путь.

В-третьих, при помощи музыкального экфрасиса происходит «переключение» между двумя центральными эпизодами произведения – эпизодом бала и эпизодом казни. «Столкновение» двух разных музыкальных направлений (академической музыки и военной) в экфрасисе, таким образом, можно рассматривать как композиционный прием.

Сопровождаемые музыкальными экфрасисами сцены казней шпицрутенами присутствуют еще в нескольких произведениях этого периода творчества Толстого, в частности в рассказе «За что?» (1906). В нулевом экфрасисе из главы VII заключена характерная деталь – звуки барабанов: «То я слышал только дробь барабана <...>» [Толстой, т. 42, с. 95]. Более яркий пример приходится на незаконченную повесть Л.Н. Толстого «Посмертные записки старца Федора Кузмича, умершего 20 января 1864 года в Сибири близ Томска на заимке купца Хромова» (1905). Произведение представляет собой литературную обработку Толстым легенды об Александре I, согласно которой смерть императора была инсценирована, и он прожил остаток жизни стран-

ником в Сибири – под именем Федора Кузьмича, впоследствии канонизированного Русской православной церковью как праведного старца Феодора Томского (историю создания повести см. в Бурлакова, 1999). Согласно сюжету, увиденная казнь подтолкнула Александра I к воплощению в жизнь своего решения покинуть таким образом престол, что подчеркивает в диссертации Е.Б. Гайдукова [Гайдукова, 2008, с. 141].

Звуки военной музыки в повести становятся маркером «прогона сквозь строй»: «<...> я услышал с площади барабан и флейту. Я прислушался и понял, что на площади происходила экзекуция: прогоняли сквозь строй» [Толстой, т. 36, с. 62]. С одной стороны, описываемый цитатой процесс узнавания события с опорой на слуховое восприятие обоснован необходимостью реалистического изображения действительности. В то же время в тексте повести дана подробность о плохом зрении Александра I – и поэтому, вероятно, звуки флейты и барабана являются для него более ярким раздражителем, чем вид казни. Нулевой музыкальный экфрасис содержится в предложении, предшествующем отрывку, в котором раскрываются эмоции императора и его мысль об уходе, что показывает силу воздействия на персонажа именно звуковой составляющей: «Барабан все бил, флейта играла; стало быть, казнь все продолжалась. Главное чувство мое было то, что мне надо было сочувствовать тому, что делалось над этим двойником моим. Если не сочувствовать, то признавать, что делается то, что должно – и я чувствовал, что я не мог. А между тем я чувствовал, что если я не признаю, что это так и должно быть, что это хорошо, то я должен признать, что вся моя жизнь, все мои дела – все дурно, и мне надо сделать то, что я давно хотел сделать: все бросить, уйти, исчезнуть» [Толстой, т. 36, с. 62–63]. Когда же Александр удаляется от места наказания и перестает слышать музыку, он успокаивается и, казалось бы, забывает свое решение, но, вновь услышав звуки военного оркестра и увидев казнь во сне, немедленно переходит к осуществлению своего плана. Итак, музыкальные экфрасисы в повести являются и сюжетообразующими элементами, если учитывать отдельные черты образа главного героя.

Нулевые экфрасисы сопутствуют описанию событий казни в рассказе «Божеское и человеческое» (1906). В главе VI звук барабанов заставляет одного из заключенных, старика-раскольника, выглянуть в окно камеры на улицу, где он видит прижимающего к груди Евангелие юношу – Анатолия Светлогуба, которого в этот момент этапируют до места казни: «<...> он [старик – А.М.] услышал барабаны и, влезши на окно, увидел через решетку, как подвезли колесницу и как вышел из тюрьмы юноша с светлыми очами и выющимися кудрями» [Толстой, т. 42, с. 209]. Эта встреча оказалась значима для арестанта: впоследствии, в предсмертной галлюцинации, образ Светлогуба стал для него символом долгожданного торжества «истинной веры» и победы над мировым злом.

В последующей главе музыкальные экфрасисы, содержащие упоминания звуков барабанов, сопровождают сцену казни через повешение. Здесь лексически подчеркивается неприятность их звучания – в тексте оно обозначается при помощи слов, образованных от корня -треск-, например: «Барабаны опять затрещали, заглушая все другие звуки» [Толстой, т. 42, с. 211]. По замечанию комментаторов 42 тома Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 90 т., Н.К. Гудзия и Е.С. Серебровской, эта и другие подробности казни были внесены Л.Н. Толстым в рассказ из помещенной в книге С.М. Степняка-Кравчинского «Подпольная Россия» биографии прототипа Светлогуба, революционера-народника Д.А. Лизогуба, который был казнен через повешение в августе 1879 года за организацию покушения на Александра II [Гудзий, Серебровская, 1957, с. 645–646].

Особый интерес представляет нулевой музыкальный экфрасис из главы IX того же произведения, на которую приходится описание заключения в Петропавловской крепости революционера Игнатия Меженецкого. Среди перечисления сюжетов его снов встречается упоминание игры на «странной скрипке»: «То он играл на какой-то странной скрипке, то ухаживал за девицами, то катался в лодке, то ходил на охоту, то за какое-то странное научное открытие был провозглашен доктором иностранного университета и говорил

благодарственную речь за обедом» [Толстой, т. 42, с. 217]. По всей видимости, этот экфрасис в силу своего лексического состава и идейного содержания рассказа является отсылкой Толстого к финальному эпизоду из собственной ранней повести «Альберт» (1858). В главе VII этого произведения присутствует экфрасис, в котором Альберт играет на «скрипке странного устройства» [Толстой, т. 5, с. 51]. Как показал анализ, эта сцена воплощает собой символически поданное осознание Альбертом своего самолюбия и поиска условно «земных» ценностей вроде славы и признания – словом, некий выход на первый план «человеческого», эгоистического начала персонажа. В свою очередь, в главе IX «Божеского и человеческого» описывается сходное состояние Меженецкого. Его сожаления в заключении связаны с невозможностью реализации личных интересов – продолжения революционной деятельности, которая только внешне выглядит как направленная на защиту интересов простых людей. Показательна его фраза, изобличающая жалость к своему «я»: «Пройдут годы, и ты так же сойдешь с ума, повесишься или умрешь, и не узнают про тебя» [Толстой, т. 42, с. 216], или факт захватывающей его злости на всех людей. Даже снящиеся ему сны, по большому счету, удовлетворяют его эго и так показывают истинную подоплеку его поведения. Отсылка к сцене из «Альберта» в этом контексте способна подчеркнуть самолюбие Меженецкого и усилить идейный посыл рассказа, близкий к таковому в повести: путь к счастью и искоренению зла находится в искренней любви к другому. Кроме того, факт реминисценции свидетельствует об актуальности для Л.Н. Толстого в этот период ряда собственных ранних произведений, а также о внутренней цельности его мировоззрения в разные биографические периоды.

Музыка является сюжетообразующей основой очерка «Песни на деревне» (1909), воспроизводящего обряд проводов рекрутов, свидетелем которого 22 октября 1909 года стал Л.Н. Толстой (см. дневниковую запись в Толстой, т. 57, с. 157). Произведение открывается музыкальным экфрасисом, который, как и в рассказе «После бала» (1903) или неоконченной повести «По смертные записки старца Федора Кузмича, умершего 20 января 1864 года в

Сибири близ Томска на заимке купца Хромова» (1905), позволяет рассказчику опознать происходящее – дело в том, что из-за тумана нельзя было ничего рассмотреть: «Голоса и гармония были слышны точно рядом, но за туманом никого не было видно» [Толстой, т. 37, с. 15].

Впоследствии нулевые экфрасисы дополняют портрет Александра, гармониста – в тексте описывается инструмент персонажа и упоминается исполняемая им русская плясовая песня «Барыня» (подробно о произведении см. Лицвенко, 1973, стб. 343). Э.Е. Зайденшнур отмечает контраст между характером песни и ситуацией проводов на военную службу; ученый, основываясь на анализе чернового варианта очерка, объясняет выбор произведения необходимостью указать, что Александр хотел скрыть свое отчаяние [Зайденшнур, 1951, с. 537]. Действительно, в первоначальной редакции Толстой делает акцент на переживаниях молодого человека, которые тот не хочет показывать, ведь отворачивается от рассказчика, замечая его взгляд: «<...> он видел, что я понимаю его веселость, скрывающую хуже чем горе – отчаяние, он отворачивался и еще бойчее заливался» [Толстой, т. 37, с. 377]. В ходе работы писатель заменяет это описание лаконичной деталью о вероятном смущении Александра от взгляда, которая уже не называет, но позволяет предположить при чтении несовпадение поведения и эмоционального состояния персонажа. В то же время подобное внешнее веселье при внутренней подавленности связано не только с психологией, но и с правилами традиционного обряда проводов, фрагмент которого воспроизводит Л.Н. Толстой. Специфику ритуалов восточных славян исследовал, в частности, А.К. Байбурин; характерной деталью обряда проводов ученый назвал резкие переходы от грусти к веселью [Байбурин, 1993, с. 64]. В тексте очерка заметны детали, близкие к другим значимым элементам этого обряда: причитания женщин или то, что рекруты почти ничего не пили. Соответственно, по правилам обряда проводов персонаж должен был изображать веселье.

В свернутых экфрасисах, передающих наблюдения рассказчика о поведении Александра во время игры и суждения о нем, образ гармониста полу-

чает более подробную характеристику. Общими здесь становятся указание на его экспрессивность и мастерство, например: «Нельзя было не дивиться на энергию, бодрость игрока, как он верно отбивал темп, как притопывал, останавливаясь, как замолкал и потом в самый раз подхватывал развеселым голосом, поглядывая кругом своими ласковыми карими глазами. У него, очевидно, было настоящее и большое музыкальное дарование» [Толстой, т. 37, с. 16]. В экфрасисе сообщается и об удовольствии, которое рассказчик и публика испытывают от музыки [Толстой, т. 37, с. 18], однако далее одно из действующих лиц описывает происходящее пословицей, напоминающей о смысле разворачивающейся утром ситуации: «Горе плачет, горе песенки поет» [там же]. В финале очерка сам рассказчик осуждает себя за внимание к обряду проводов рекрутов, частью которого были эти выступления, ведь он связан с противоречащими морали и здравому смыслу событиями: «Все то разрозненное, непонятное, странное, что я видел, – все вдруг получило для меня простое, ясное и ужасное значение. Мне стало мучительно стыдно за то, что я смотрел на это, как на интересное зрелище» [Толстой, т. 37, с. 18–19].

Повесть «Хаджи-Мурат» (1904) выделяется среди творчества Л.Н. Толстого последних лет. Как замечал Б.М. Эйхенбаум, сюжетно она навеяна воспоминаниями писателя о жизни на Кавказе в начале 1850-х гг. [Эйхенбаум, 1937, с. 156]. Тематически произведение об участнике Кавказской войны, военачальнике Шамиля, перешедшем на сторону русских войск, но впоследствии убитым ими, восходит скорее к ранним образцам малой прозы Толстого – военным рассказам или повести «Казачи» (1862). Экфрасисы здесь представляют в основном музыку двух характерных направлений: русскую военную песню и традиционную песню горцев, – и представляют собой и краткие эпизоды или упоминания, и полноценную передачу текстов песен с элементом психологии восприятия.

Нулевые прямые экфрасисы русской военной музыки появляются в главе XVI повести «Хаджи-Мурат». Прежде всего эти элементы являются частью характеристики и противопоставления персонажей, русских офицеров.

Повторяющаяся цитата «То ли дело, то ли дело, егеря, егеря» из сочиненной на Аварский поход 1837 года песни 79 пехотного Куринского Генерал-Фельдмаршала Князя Воронцова полка, полный текст которой описывает «куринца» с лучших сторон, например: «Не красив куринец с виду, // Но зато орлом глядит; // И сказать вам не в обиду, // Хоть кого он победит» [полностью см. Сборник российской военной поэзии, 1961, с. 18], перемежается в тексте с описанием биографии Бутлера. Этого человека военная жизнь интересует с точки зрения возможности показать себя и получить признание в обществе, как можно судить по цитате: «Война представлялась ему только в том, что он подвергал себя опасности, возможности смерти и этим заслуживал и награды и уважение и здешних товарищей и своих русских друзей» [Толстой, т. 35, с. 79].

Упоминание песни «Как вознялась заря» предшествует рассказу о личной жизни майора Ивана Матвеевича Петрова, думающего о простых радостях вроде еды и, вероятно, более чувствительного в условиях военных действий человека (одна из его особенностей – злоупотребление алкоголем). Установить конкретную песню по приведенной цитате нам не удалось. Лексически сходное начало обнаруживается у песни «Лишь только занялась заря...», помещенной в «Новом и полном собрании российских песен» М.Д. Чулкова [Чулков, 1780, с. 77–78], однако анализ ее текста приводит к выводу о том, что она является стилизацией, а не оригинальным фольклорным произведением. Р.М. Сельванюк, исследуя состав упомянутого сборника, утверждал, что большинство песен в его первой части является «литературно-авторскими», в том числе и интересующая нас [Сельванюк, 1957, с. 137]. Более того, ее стилевые особенности (например, изображение романтического сюжета из пастушеской жизни), отчасти напоминающие о буколической поэзии, не соответствуют идейно-тематическому наполнению повести «Хаджи-Мурат». В свою очередь, и в личной библиотеке Л.Н. Толстого не обнаруживается изданий произведений М.Д. Чулкова (см. «Ясная Поляна», музей-усадьба Л.Н. Толстого (Тульск. обл.), 1975, с. 451). Изложенное не позволяет

предположить, что писатель мог бы использовать песню «Лишь только занялась заря...» при работе над своей повестью. В выпуске 8 «Песен, собранных П.В. Киреевским» находится песня военного содержания – о гибели генерала, с также сходным лексически названием «Не бела заря занималась» [Киреевский, 1870, с. 222]. Однако известно, что Л.Н. Толстой обладал первыми восемью выпусками этого издания и пользовался ими в ходе работы над другими произведениями (см. «Ясная Поляна», музей-усадьба Л.Н. Толстого (Тульск. обл.), 1972, с. 350–352). Данное в повести название песни хоть и лексически близко, но не идентично таковому в сборнике, что указывает на крайне низкую вероятность обращения Толстого к этому тексту в случае знакомства с ним. На наш взгляд, писатель в этом эпизоде, скорее всего, стилизовал название народной песни для решения художественной задачи – характеристики и противопоставления персонажей.

Введение экфрасисов в текст так, чтобы они дополняли описание образов, указывает на стремление Л.Н. Толстого к лаконизму, который намекает на необходимость аналитического чтения произведения. Справедливо замечание К.Н. Ломунова о стиле повести: «“Хаджи-Мурат” написан с удивительным лаконизмом» [Ломунов, 1981, с. 190]. Впоследствии об этой особенности позднего творчества классика пишет Н.А. Переверзева, называя его «принципом художественной символики» [Переверзева, 2016, с. 63]. Передача же звучания музыки в эпизоде сплетена с описанием звуков, издаваемых отрядом солдат: «<...> когда песенники замолкали, слышался равномерный топот ног и побрякивание орудий, как фон, на котором зачиналась и останавливалась песня» [Толстой, т. 35, с. 78]. Иными словами, тема музыки при помощи экфрасиса здесь соединена с темой войны.

В последующих главах повести встречаются полные экфрасисы двух *у́замов*, лироэпических традиционных чеченских песен (см. подробно о жанре Мунаев, Ахмадов, 2005, с. 8), воссоздающие и тексты произведений, и музыкальную психологию. Это, во-первых, эпизод из главы XX, связанный с песней «Высохнет земля на могиле моей...». Здесь Л.Н. Толстой передает ее

текст и описывает звучание: отмечается «торжественно-грустный напев» песни и то, что она «<...> кончалась протяжной, замирающей нотой» [Толстой, т. 35, с. 91–92]. Любопытны переживания Хаджи-Мурата от этого ўзама: персонаж «<...> всегда слушал эту песню с закрытыми глазами» [Толстой, т. 35, с. 92], а по окончании хвалил ее в характерном сдержанном тоне. Заметим, что использование в эпизоде глаголов несовершенного вида указывает на повторяемость события; это повышает степень его влияния на художественные структуры повести.

Ученые и исследователи сходятся на том, что этот экфрасис выполняет характерологическую функцию. У.Б. Чавтараева утверждает, что песня «<...> дается с целью обрисовки и раскрытия его [Хаджи-Мурата – А.М.] образа; подчеркивая морализующее эстетическое влияние на Хаджи Мурата песни “Высохнет земля...”, Толстой характеризует этим его бесстрашную и энергичскую натуру» [Чавтараева, 1949, с. 5]. Этой позиции придерживается С.А. Мусаева, говоря о том, что реакция Хаджи-Мурата на песню показывает в нем глубоко чувствующего человека [Мусаева, 2012, с. 167]. При этом З.И. Гасанова фиксирует факт отклика персонажа на заложенные в тексте песни морально-нравственные установки, характерные для горского менталитета: «Хаджи-Мурат очень чуток к требованиям песни – кровной мести, законы которых в горах неукоснительны <...>» [Гасанова, 2009, с. 139]. Действительно, указание на особое впечатление Хаджи-Мурата от этой песни добавляет штрихов образу: вероятно, ее текст отражает те принципы, которые особенно близки персонажу. Сам факт такого переживания говорит о внутренней глубине характера, способности испытывать сильные и сложные эмоции.

О характерологической функции этого экфрасиса пишут Э.Е. Зайденшнур [Зайденшнур, 1951, с. 545] и А.Р. Гашарова [Гашарова, 2022, с. 197], однако ему приписывается роль в раскрытии образа как Хаджи-Мурата, так и образа Ханефи, исполняющего песню – названного брата главного героя. В рамках эпизода переданы особенности его голоса и манеры вокала, показы-

вающей в нем музыкальный талант: «Голос у Ханефи был высокий тенор, и пел он необыкновенно отчетливо и выразительно» [Толстой, т. 35, с. 91]. Указание на то, что персонаж знал много горских песен [там же], способно сообщить о некоторых его личностных чертах: об эмоциональности, определенном художественном складе ума. В сцене дано и впечатление офицера Бутлера от этой песни, ведь он, будучи пораженным ее мелодией, попросил перевести ему текст. Безусловно, тут заложен элемент характеристики этого образа; впрочем, его отношение к горским традициям и культуре носит скорее поверхностный характер, если судить из следующего за экфрасисом абзаца. Бутлер испытывает единение с горским народом не столько от взаимодействия с Хаджи-Муратом, но потому, что становится внешне подобен кавказским горцам – в частности, приобретает такую же одежду: «Он завел себе бешмет, черкеску, ноговицы, и ему казалось, что он сам горец и что живет такую же, как и эти люди, жизнью» [Толстой, т. 35, с. 92].

Во-вторых, можно рассуждать о том, что экфрасис ўзама «Высохнет земля на могиле моей...» выполняет в повести предиктивную функцию. Эта песня показывает в своем содержании финальный сюжетный поворот произведения, гибель Хаджи-Мурата, но не обуславливает его. Об этой форме влияния пишет С.А. Мусаева: «песня о кровомщении, которую он [Хаджи-Мурат – А.М.] слушает с особенным вниманием и одобрением, помогает понять неизбежность кровавого исхода» [Мусаева, 2012, с. 167]. Важно то, что смертельным для Хаджи-Мурата в бою было именно огнестрельное ранение [Толстой, т. 35, с. 117], тогда как в песне есть следующие строчки, указывающие на гибель от выстрела: «Горяча ты, пуля, и несешь ты смерть» [Толстой, т. 35, с. 92].

Экфрасис из главы XXIII, в котором фигурирует так называемая «песня о Гамзате», еще один ўзам, исполняемый Ханефи, любопытен составляющим фон для пения звуковым пейзажем: он в определенной степени репрезентирует содержание текста песни. Это, во-первых, утреннее пение соловьев, а во-вторых, сопровождающие подготовку к побегу от русских военных звуки,

звуки точения оружия: «В сенях еще громче и чаще, чем с вечера, слышны были заливавшиеся перед светом соловьи. В комнате же нукеров слышно было равномерное шипение и свистение железа по камню оттачиваемого кинжала» [Толстой, т. 35, с. 104]. В тексте песни присутствует такая заключающая в себе ее смысловое зерно цитата: «Вы, перелетные птицы, летите в наши дома и скажите вы нашим сестрам, матерям и белым девушкам, что умерли мы все за хазават» [там же]. В ней говорится о газавате – понятии вооруженной борьбы мусульман с представителями других религий, понятии т.н. «священной войны» с захватчиками-иноверцами, в годы Кавказской войны стимулировавшем горское сопротивление русским войскам (см. Газават, 1912, с. 138). Немаловажно здесь и то, что песню Хаджи-Мурат слышит, пока готовится к совершению религиозного действия, салята (намаза): он проходит мимо комнаты своих мюридов, когда направляется за водой для омовения, обязательно предшествующего каждой из пяти ежедневных молитв в исламе (см. Али-заде, 2007, с. 246–247).

После окончания песни в тексте повести Л.Н. Толстой снова сообщает о тех же деталях звукового пейзажа – пении соловьев и свисте заточиваемого кинжала: «Потом все затихло, и опять слышалось только соловьиное чмоканье и свист из сада и равномерное шипение и изредка свистение быстро скользящего по камням железа из-за двери» [Толстой, т. 35, с. 104]. Дублирование центральных смысловых элементов песни усиливает ее психологическое воздействие в действии повести, и далее закономерно следует подробность, дающая представление о сильных переживаниях Хаджи-Мурата: отмечается, что он в задумчивости проливает воду из кувшина [там же]. Слияние поэтического и «жизненного» содержания может приобретать для Хаджи-Мурата смысл «знака». Вероятно, во всей сцене с песней о Гамзате персонаж находит указание на то, что его, как и Гамзата, ожидает гибель в бою с русскими военными, в сущности, та же смерть за газават, и он тоже больше не увидит своей семьи, однако в данный момент он не хочет в это верить и

отгоняет от себя эти мысли – в тексте присутствует деталь о том, что он «покачал на себя головой» [там же].

В этой связи можно заявлять, во-первых, о характерологической роли экфрасиса, которую отмечают У.Б. Чавтараева [Чавтараева, 1949, с. 6], Э.Е. Зайденшнур [Зайденшнур, 1951, с. 545], А.В. Гулин [Гулин, 2004, с. 30] или А.Р. Гашарова [Гашарова, 2022, с. 199]. Но это не только соотносимость внутренних качеств Хаджи-Мурата и песенных образов, как пишет З.И. Гасанова: «Устремленность ввысь души Хаджи-Мурата актуализирована в самой поэтике песни о Гамзате в образах птиц и неба» [Гасанова, 2009, с. 142]. Экфрасис свидетельствует о вдумчивости Хаджи-Мурата, о его внимании к тому, что происходит вокруг него, способности видеть символизм моментов жизни. Заметим, что в одном из вариантов для редакции шестой Толстой тоже использует экфрасис песни о Гамзате как прием психологической характеристики. Писатель вводит подробность поведения, повторение Хаджи-Муратом слов песни [Толстой, т. 35, с. 379], что говорит о близости ее содержания герою и о его восприимчивости. А в варианте для редакции десятой информации о переживаниях или поведении Хаджи-Мурата при звуках песни нет вообще [Толстой, т. 35, с. 492]. Сопоставление с окончательной редакцией произведения показывает тенденцию к утверждению и углублению психологизма в рамках этого экфрасиса, в сущности, проявлению в нем такой черты стиля Л.Н. Толстого, как диалектика души.

Во-вторых, экфрасис песни о Гамзате выполняет и предиктивную функцию, символически указывая в цитатах из текста на смерть Хаджи-Мурата, как пишут У.Б. Чавтараева [Чавтараева, 1949, с. 6] или Л.А. Ходанен [Ходанен, 2021, с. 122] и А.Р. Гашарова [Гашарова, 2022, с. 198]. В главе XXV, повествующей о побеге и последних часах жизни персонажа, повторяются обстоятельства экфрасиса и актуализируется поданное в нем содержание песни. Сидящий ночью в укрытии Хаджи-Мурат слышит соловьев и ассоциативно вспоминает песню, думает о риске умереть, как и ее герой, – но уже всерьез – и молится, а когда понимает, что окружен русскими, решает

«биться, как Гамзат» [Толстой, т. 35, с. 114], или, как пишет З.И. Гасанова, открыто «идентифицирует себя с героем песни» [Гасанова, 2008, с. 101]. Такое развитие событий и ход рассуждений в этой ситуации не допускают возможности отличающегося от сюжета песни исхода для Хаджи-Мурата. Любопытно и повторение мотива пения соловьев после гибели героя в предпоследнем предложении повести [Толстой, т. 35, с. 118] – это также можно считать репрезентацией содержания песни о Гамзате и утверждением ее предиктивной функции. Вместе с тем А.В. Гулин обращает внимание на завершение истории Хаджи-Мурата деталью о пении соловьев, обнаруживая в ней символическое выражение идеи о бесконечности жизни [Гулин, 1994, с. 115].

В-третьих, можно рассуждать о влиянии экфрасиса из главы XXIII на формирование сюжетных поворотов повести, что отмечают исследователи (см. Чавтараева, 1949, с. 6; Зайденшнур, 1951, с. 546), – но с некоторыми оговорками. Если в одном из вариантов для шестой редакции повести присутствует фраза, прямо сообщающая, что услышанная Хаджи-Муратом песня о Гамзате наравне с известиями о матери подтолкнула его к решению бежать [Толстой, т. 35, с. 380], фраза, действительно способная иллюстрировать влияние экфрасиса на формирование сюжета, то в окончательной редакции повести Толстой более подробно и тонко расписывает нюансы мотивации своего героя. Песня о Гамзате может быть фактором, дающим Хаджи-Мурату уверенности в своем решении, только опосредованно, поскольку она вызывает в нем воспоминание о сочиненной его матерью песне о бесстрашии перед смертью и о своем детстве, любимом сыне Юсуфе и жене, что является развернутой картиной диалектики души. Только после этого Хаджи-Мурат больше не колеблется и приводит в исполнение свой план. Таким образом, более важен в плане влияния на сюжет полный прямой экфрасис песни матери героя, Патимат, находящийся в главе XXIII.

Приведем текст песни: «Булатный кинжал твой прорвал мою белую грудь, а я приложила к ней мое солнышко, моего мальчика, омыла его своей горячей кровью, и рана зажила без трав и кореньев, не боялась я смерти, не

будет бояться и мальчик джигит» [Толстой, т. 35, с. 105]. В шестой редакции повести встречается следующий вариант: «Одно солнце светит в небе, одна радость в сердце Патимат это – черноглазый Хаджи-Мурат. Хотят тучи отнять у народа солнце. Но солнце разгоняет их и посылает дожди на землю. Хаджи-Мурат обливается кровью на груди матери, но грудь эта кормит Хаджи-Мурата, а не чужого щенка, и не заходит солнце за горы в сердце Патимат» [Толстой, т. 35, с. 377]. Переход соединенного с образом сына образа солнца из черновика в окончательную редакцию в качестве ласкового обращения к ребенку («солнышко»), общие детали о получении ранения в грудь и «омывании кровью» Хаджи-Мурата свидетельствуют о том, что Л.Н. Толстой сам сочинил текст и обрабатывал его, хотя Э.Е. Зайденшнур сомневается в авторстве Толстого, пусть и обращается к черновикам [Зайденшнур, 1951, с. 549]. Утверждение И.Л. Багратион-Мухранели о стилизации Толстым песни более справедливо [Багратион-Мухранели, 2019, с. 154].

В ряде вариантов глав повести упоминание или цитирование слов песни Патимат встречается в совершенно других по функциям эпизодах: например, в девятой редакции она присутствует в набросках первых глав, где воссоздается биография главного героя [Толстой, т. 35, с. 425; Толстой, т. 35, с. 438]. В окончательной версии «Хаджи-Мурата» Толстой использует этот элемент, как мы уже сказали, в качестве мотивировки, обусловливания сюжетного поворота, и, конечно, как средство не прямой характеристики и раскрытия образа персонажа, а не столько как факт его биографии. Тут заложено указание на эмоциональную глубину характера, на художественно ориентированное мышление Хаджи-Мурата, ведь стимулом к воспоминанию о матери, о детстве, о своих близких для него является традиционная музыка. Но прежде всего появление экфрасиса песни матери Хаджи-Мурата – это иллюстрация первоочередной ценности для героя собственной семьи, а не религии, власти или боевых успехов.

Тем не менее, и этот музыкальный экфрасис, и ряд других, обнаруживающихся в повести, воплощают идею о том, что происхождение человека,

его национальная культура – незыблемая основа его личности. Показательна сцена из главы X, повествующая о посещении Хаджи-Муратом театрального представления, итальянской оперы: посмотрев с равнодушным видом первый акт, он ушел [Толстой, т. 35, с. 48]. Эта музыка не вызвала у него эмоционального отклика, пусть впоследствии он утверждает, что театр ему понравился больше всего [Толстой, т. 35, с. 92]. Характерна его оценка обстановки бала у кавказского наместника князя М.С. Воронцова – фраза о том, что «всякому народу свой обычай хорош» [Толстой, т. 35, с. 93]. В целом, посыл, который заложен в связанных с образом Хаджи-Мурата экфрасисах, посыл о важности народного, природно-естественного, подлинного напоминает о романтических источниках в мировоззрении Л.Н. Толстого, которые отмечались в работах Ю.И. Мирошникова [Мирошников, 2010] или В.В. Липича и Т.И. Липич [Липич В., Липич Т., 2015].

Музыка в повести также косвенно свидетельствует о неизбежности недопонимания между Хаджи-Муратом и русской стороной: при помощи музыкальных экфрасисов Л.Н. Толстой дополнительно иллюстрирует разность русской культуры и культуры кавказских горцев. Показательны и характер описываемой ими музыки, и ее место в жизни двух народов. Русские военные песни, которые обнаруживаются в произведении, и в текстовой, и в музыкальной составляющих более легкие эмоционально: например, упоминается, что исполняемая русскими песенниками в главе XVI «То ли дело егеря» поется на плясовой мотив [Толстой, т. 35, с. 78], а ее текст направлен на изображение солдата полка с лучшей стороны. В главе XXIV фигурирует еще одна военная песня, – «Шамиль вздумал бунтоваться...» [Толстой, т. 35, с. 107], полный текст которой приведен в сборнике кавказских военных песен Д.С. Натиева [Натиев, 1895, с. 60–61]. Десятилетиями ранее она была использована Толстым в главе IV очерка «Набег. Рассказ волонтера» (1852), где была названа «плясовой кавказской песней на голос лезгинки» [Толстой, т. 3, с. 24]; иными словами, и в ее случае можно говорить об эмоциональной легкости. Более того, в повести «Хаджи-Мурат» эта песня включена в сцену куте-

жа русских военных, и под нее пляшет один из персонажей, майор Иван Матвеевич Петров [Толстой, т. 35, с. 107]. Этот же эпизод дополняется нулевыми музыкальными экфрасисами, упоминаниями звуков песен и тулумбаса [Толстой, т. 35, с. 108]. Музыка и песни сопровождают сцену бала у князя М.С. Воронцова [Толстой, т. 35, с. 48] и описание повседневной жизни лагеря русских военных [Толстой, т. 35, с. 98].

Условно относимая к элементам русской культуры музыка в повести появляется в достаточно непринужденных ситуациях, тогда как традиционные горские песни чаще маркируют значимые моменты в жизни персонажей – вспомним экфрасисы *узама* (т.н. песни о Гамзате) и песни матери Хаджи-Мурата из главы XXIII, в соединении влияющие на воплощение решения героя о спасении своей семьи. Во-вторых, нередко в произведении появляются нулевые экфрасисы распеваемого горцами фрагмента шахады, исламского свидетельства веры, фразы «*ля иляха илляллах*», означающей «нет божества кроме Аллаха» (см. подробно Али-заде, 2007, с. 312). Она звучит в эпизоде сна Хаджи-Мурата, воспроизводящего нападение на Шамиля [Толстой, т. 35, с. 24], и в данном случае может представлять собой способ повышения концентрации в бою, будучи формой молитвенной практики, а также в сцене боя Хаджи-Мурата с милиционерами в главе XXV [Толстой, т. 35, с. 116], где играет и вышеуказанную роль, и является формой указания на религиозную подоплеку противостояния между кавказскими горцами и русскими. В главах XI и XIX экфрасисы пения свидетельства веры включены в описания передвижения вооруженных горцев [Толстой, т. 35, с. 52; Толстой, т. 35, с. 85], что актуализирует факт конфликта культур, изображаемого в повести «Хаджи-Мурат».

Произведение имеет значительную творческую историю: оно насчитывает десять редакций, и для более полноценного понимания стилевой работы Толстого необходимо проанализировать ряд экфрасисов, не вошедших в окончательный вариант повести.

В вариантах к трем редакциям повести (редакциям третьей, пятой и девятой) присутствуют дополняемые музыкальными экфрасисами описания

прогонов горцев «сквозь строй» за нападение на роту русских солдат. В редакции третьей (1897 г.) эта сцена подана в разговоре Хаджи-Мурата, являвшегося свидетелем этого действия, с адъютантом кавказского наместника князя М.С. Воронцова графом М.Т. Лорис-Меликовым, и в прямую речь героя Толстой помещает нулевой экфрасис – упоминание звуков барабанов в ходе казни [Толстой, т. 35, с. 344].

В редакции пятой (1898 г.) этот эпизод был перемещен в повествование от третьего лица и значительно расширен. Первые подробности картины казни переданы Л.Н. Толстым следующим образом: «С 4-х сторон стояли в несколько рядов бритые люди в белых куртках с ремнями через плечи и с ружьями с штыками. Это были солдаты; их было столько, что нельзя было сосчитать. Между ними ходили люди без ружей, с одними тонкими, длинными кинжалами – это были офицеры. Впереди рядов было несколько десятков людей с пестрыми барабанами. В самой середине сидел на барабане толстый, красный человек, расстегнутый, в черных штанах и белом бешмете с золотыми наплечниками. Вокруг него стояло несколько человек, таких же, как он, начальников и солдат. Это был генерал начальник. Один из солдат подал ему, на длинном чубуке, трубку. Толстый, краснолицый, с запухшими глазами начальник взял трубку и в то же мгновение загредело что-то. Это ударили барабаны» [Толстой, т. 35, с. 366]. Как можно заметить из отрывка, писателю важна звуковая составляющая «прогона сквозь строй» – в текст вводится экфрасис военной музыки.

В музыкальных экфрасисах этого варианта лексически подчеркивается неприятность и громкость звучания барабанов: оно описывается при помощи существительных «треск», «дробь», «грохот» и форм глагола «загреметь». Следует отметить, что сцена казни подана Толстым через призму восприятия десятилетнего Хаджи-Мурата, и такие детали намекают на переживания маленького героя от звуков барабана и от самой казни – это страх и чувство отторжения; они иллюстрируют и то, что для Хаджи-Мурата такие звуки новы. Наиболее показательна следующая информация о восприятии: «Треск бара-

банов, который, Хаджи-Мурату казалось, происходил от трубки, заглушал все» [Толстой, т. 35, с. 367]. О страхе перед происходящим говорит гиперболизация громкости барабанов, заложенная в указании на то, что они заглушали все другие звуки. Но в первую очередь практически об ужасе маленького Хаджи-Мурата перед казнью и русскими военными, усиливающимся новизной происходящего, свидетельствует деталь, что слышимый им треск исходит от трубки, которую курит в этот момент генерал, командующий процессом.

В двух вариантах к редакции девятой (конец июля 1902 г.) в соответствующих сценах эта цитата повторяется [Толстой, т. 35, с. 431; Толстой, т. 35, с. 434], однако в одном отсутствует. Любопытна и попытка Толстого в одном варианте изобразить барабан в манере впервые увиденной вещи с целью достовернее передать ощущения героя: инструмент здесь несколько раз называется «круглой вещью» [Толстой, т. 35, с. 434], что напоминает о прежних художественных опытах классика, а именно о сходно написанных экфрасисах из сказки «Работник Емельян и пустой барабан» (1886) [Толстой, т. 25, с. 168].

Подобный подход к описанию так или иначе второстепенных элементов казни шпицрутенами находит корни в убеждениях Л.Н. Толстого насчет казни как явления, мыслях о ее бесчеловечности, как и любого насилия, изложенных им в статьях «Не могу молчать» (1908) или «Смертная казнь и христианство» (1909). Одна из таких работ, незаконченная статья «Николай Палкин» (1887), связана с жестокостью военных наказаний в годы правления императора Николая I. В вариантах к редакциям пятой и девятой Толстой усиливает противоестественность, противоречие казни закону жизни, обращаясь к приему противопоставления сопровождающих ее звуков военной музыки и звукового пейзажа, на фоне которого она разворачивается. В эпизодах это воплощается описанием звуков, которые становятся слышны, когда стихают барабаны – это звуки преимущественно природного происхождения, показывающие жизнь в расцвете, развитии: крики молодых орлов – деталь, повторяющаяся в четырех набросках сцены для двух редакций [Толстой, т. 35, с. 367; Толстой, т. 35, с. 431; Толстой, т. 35, с. 434; Толстой, т. 35, с. 443],

шум воды – «шум налившегося вчерашним дождем ручья» [Толстой, т. 35, с. 431; Толстой, т. 35, с. 443], голоса людей [Толстой, т. 35, с. 431].

Нулевые музыкальные экфрасисы в редакции десятой используются в качестве характерологической детали: они подчеркивают жестокость и склонность Николая I к насилию. В вариантах отрывка, сообщающего о том, что российский император в начале правления сам подготавливал процедуру казни пяти декабристов, отмечается его любовь к барабанам, которые в рамках индивидуального стиля Толстого связаны с убийством человека [Толстой, т. 35, с. 488; Толстой, т. 35, с. 506; Толстой, т. 35, с. 554]. Сходным образом экфрасис функционирует в черновиках рассказа «За что?» (1906). Здесь в ряду увлечений Альбины, призванных показать ее пусть и временное равнодушие к польскому восстанию, упоминаются ее занятия музыкой и пением [Толстой, т. 42, с. 501; Толстой, т. 42, с. 502]. В окончательном варианте эти детали убраны, вследствие чего героиня изображена вовлеченной в революционную деятельность сразу.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Как показал приведенный в главе 1 анализ малой прозы Л.Н. Толстого, музыкальный экфрасис является характерной чертой индивидуального стиля писателя: в рассмотренных произведениях их насчитывается приблизительно 130 (более точное число указать затруднительно в связи со спецификой рассматриваемого художественного явления и его классификации). Толстой пользуется различными видами этого приема, подразделяемыми как по объему (полные, свернутые и нулевые музыкальные экфрасисы), так по отсылке к исторически достоверному или искусственно созданному автором, неназванному произведению (миметические и немиметические экфрасисы). Нередко внимание классика направлено на прямые экфрасисы (т.е. содержащие полные тексты народных песен, романсов и пр. или цитаты из них). Отдельно следует подчеркнуть факт экспериментирования Толстого с полным косвенным экфрасисом: он строится на приеме портретирования звучащей музыки

изображением психологии ее восприятия персонажами. Примерами здесь служат эпизоды из рассказов «Святочная ночь» (1853) и «Люцерн» (1857) и повестей «Два гусара» (1856), «Утро помещика» (1856), «Альберт» (1858) и «Крейцера соната» (1889).

Разнообразны направления и жанры, к которым принадлежит музыка, воспроизводимая писателем в экфрасисах. Это академическая музыка (танцевальная музыка, будь то вальсы, кадрили или мазурки; инструментальные и вокально-инструментальные жанры: вариационные циклы, сонаты, фрагменты опер, балеты), традиционная музыка (народные песни – русские, горские, казачьи, тирольские), русский романс (цыганский и городской), военная музыка (связанная с военным церемониалом, а также солдатские песни), духовная музыка (христианская и исламская). В рамках экфрасисов Толстой упоминает и множество музыкальных инструментов: это гитары, скрипки, рояли и фортепиано, балалайки, шарманки, барабаны, флейты, трубы, гармони, тулумбасы.

На этот прием в малой прозе Л.Н. Толстого возложен комплекс художественных функций. В зависимости от принадлежности к тому или иному виду экфрасисы являются элементами изображения быта и эпохи (как, например, нулевые экфрасисы, задействованные в различных ситуациях – сценах балов, танцев, военных действий, отдыха персонажей и т.п.), включаются в описания портретов персонажей и участвуют в косвенной личностной характеристике образов. Используются экфрасисы и в построении сюжета: они как влияют на формирование дальнейшего сюжетного поворота или сюжетообразование (на что нацелены преимущественно полные экфрасисы), так и указывают на появление какого-либо сюжетного события в дальнейшем, т.е. выполняют предиктивную функцию (что может воплощаться через прямые или косвенные миметические экфрасисы, как в повести «Хаджи-Мурат» (1904)). В редких случаях этот элемент поэтики стиля становится приемом композиции, в частности, в повести «Утро помещика» (1856) или в рассказе «После бала» (1903), и организации системы образов – в повестях «Альберт» (1858), «Крейцера соната» (1889), «Хаджи-Мурат» и рассказе «Свечка»

(1885), а также способствует выражению разнообразного идейного и мировоззренческого содержания, как, например, в финале повести «Альберт», ряде «народных рассказов» или рассказе «После бала». В свою очередь, портретирование в рамках отдельных полных экфрасисов (в рассказе «Люцерн», повестях «Альберт» и «Крейцера соната») наравне с решением сугубо служебных задач в ткани текстов произведений позволяет Толстому приближаться к словесному введению в свою малую прозу музыки как таковой (например, изображением ее структурных особенностей или настроения в описании переживаний публики), чтобы дать читателю возможность вспомнить и узнать конкретное сочинение или жанр. Такая цель была заявлена самим писателем еще в черновых вариантах повести «Детство» (1851), на которую приходится первый во всем его творчестве случай портретирования.

Анализ динамики работы Л.Н. Толстого с музыкальным экфрасисом в рамках малой прозы показывает значительное снижение частоты обращения к этому приему в поздних периодах творчества по сравнению с ранним. Большая часть экфрасисов задействована в произведениях 1850 – начала 1860-х гг., при этом в последние годы Толстой пользуется экфрасисами чуть чаще, чем в 1880 – начало 1890-х гг.

Исследование соотношения (в том числе в динамике) тех или иных разновидностей приема дает представление о том, что преимуществу в рассказах и повестях каждого отдельного периода обнаруживаются краткие формы экфрасиса (нулевые и свернутые), а также немиметический экфрасис, что подчеркивает служебную, вспомогательную направленность этого элемента поэтики стиля. Подавляющее большинство полных экфрасисов имеет место в ранней малой прозе писателя – причем внимание к приему портретирования в рамках этой формы экфрасиса практически исчезает в 1880 – начало 1890-х гг., где есть лишь один такой пример – в повести «Крейцера соната» (1889), и в период «рубежа веков» полностью отсутствует. Прямые музыкальные экфрасисы появляются в произведениях Толстого при наличии в них соответствующей темы – народной, военной либо цыганской.

Примерно в половине случаев экфрасис репрезентирует академическую музыку, однако основное число таких эпизодов приходится на произведения раннего периода творчества, в остальных же она, кроме того, воплощается в кратких формах экфрасиса, даже если и более всего интересует классика (за исключением содержащей полный экфрасис повести «Крейцера соната», которая создана в годы «духовного переворота»). Отличает малую прозу Толстого 1850 – начала 1860-х гг. и внимание к русскому романсу (цыганскому): в неоконченном рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856) воссоздаются выступления цыганских хоров. В период конца 1890-х–1900-х гг. писатель чуть больше работает с экфрасисами военной музыки, тогда как в предыдущие периоды более часты экфрасисы академической музыки разного объема. Второе по частоте воплощения Толстым в рамках экфрасисов направление – традиционная музыка; яркий пример приходится на рассказ «Люцерн» (1857), сюжетообразующей основой которого является полный экфрасис, портретирующий традиционную музыку региона Тироля. Сведения об обращении к конкретным музыкальным направлениям способствуют пониманию индивидуального стиля и его движения от периода к периоду творчества писателя.

ГЛАВА 2. ОБРАЗЫ МУЗЫКАНТОВ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

Во второй главе диссертации изложены результаты исследования особенностей работы Л.Н. Толстого над образами музыкантов в произведениях малой прозы. Как элементы поэтики индивидуального стиля комплексно анализируются средства создания таких персонажей: приемы интродукции, портрет, использование имен, средства психологической характеристики, раскрытия и развития образов, приемы, позволяющие составить представление о музыкальной одаренности героев, в том числе в сопоставлении с эстетическими принципами и мотивами, характерными для отдельных направлений (романтизма, реализма), и пр. Важную роль для реализации музыкального начала на уровне системы персонажей выполняет музыкальный экфрасис, в связи с чем соответствующие эпизоды рассматриваются и в данном разделе.

Условием для отнесения персонажа к отмеченной разновидности в соответствии с избранной методологией и целью исследования является, во-первых, воплощение им своих сюжетных и иных функций при занятии музыкой, например, профессионально, а также устойчивое применение автором в их отношении номинации «музыкант» и номинаций, обозначающих музыкальную специализацию. Образы музыкантов классифицируются по их роли в сюжете произведений: выделяются центральные, второстепенные, эпизодические и внесюжетные персонажи; категория коллективного персонажа проявляет себя в образах различных групп исполнителей (оркестров, солдат-песенников, певчих и т.п.).

2.1. Образы музыкантов в очерках, рассказах и повестях Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг.

Образы музыкантов встречаются более чем в десяти ранних произведениях Л.Н. Толстого. В большинстве случаев это коллективные персонажи – академические или военные оркестры, солдаты-песенники, функции которых заключаются в исполнении звучащей музыки и полноценной передаче соот-

ветствующей обстановки; таким образом, они вводятся в повествование в музыкальных экфрасисах. Например, в главе IV повести «Два гусара» (1856) и главе IV «Увлечение» рассказа «Святочная ночь» (1853) музыканты задействованы в сценах балов: они исполняют танцевальную музыку [Толстой, т. 3, с. 157; Толстой, т. 3, с. 251]. А в «Сказке о том, как другая девочка Варинька скоро выросла большая» (1857–1858) члены оркестра не только дополняют описание обстановки в театре – этот образ помогает выразить негативные переживания центральных персонажей произведения, детей, как мы уже писали в параграфе 1.1. диссертации. Эпитет «все черные» в отношении музыкантов в данном контексте показывает не столько цвет их одежды или факт падающей на них тени, сколько отталкивающий, даже пугающий вид этих фигур: «Дѣти посмотрѣли туда, и имъ не понравилось. Тамъ сидѣли музыканты, всѣ черные, съ скрипками и съ трубами, а повыше были нехорошіе простые доски, какъ въ домѣ въ деревнѣ полъ...» [Толстой, т. 5, с. 225]. Кроме того, концептуально здесь частично заложено известное неприятие Л.Н. Толстым театра, также раскрытое нами ранее.

Рассказ «Севастополь в декабре месяце» (1855) завершается включенным в описание вечера в городе музыкальным экфрасисом, упоминанием вальса, который исполняется военным оркестром: «По воде разносятся звуки какого-то старинного вальса, который играет полковая музыка на бульваре» [Толстой, т. 4, с. 17]. В следующем рассказе, «Севастополь в мае» (1855) коллективные персонажи такого рода фигурируют в нескольких экфрасисах. Военные оркестры, обозначаемые различными словосочетаниями, будь то «полковая музыка», «егерская музыка», «бульварная музыка» или «музыканты», используются Л.Н. Толстым как элемент декорации, воспроизведения атмосферы осажденного Севастополя [Толстой, т. 4, с. 19; Толстой, т. 4, с. 22; Толстой, т. 4, с. 53]. В одном эпизоде писатель акцентирует внимание на особенностях расстановки оркестра, а именно указывает, что ноты музыкантам держат другие солдаты: «Он [штабс-капитан Михайлов – А.М.] подошел сначала к павильону, подле которого стояли музыканты, которым вместо пю-

питров другие солдаты того же полка раскрывши держали ноты» [Толстой, т. 4, с. 22].

В рассказе «Набег. Рассказ волонтера» (1852) коллективные персонажи, солдаты-песенники, становятся проводниками звучащей музыки; автор вводит их в произведение в свернутых музыкальных экфрасисах: так происходит в главах III, IV и V [Толстой, т. 3, с. 21; Толстой, т. 3, с. 24; Толстой, т. 3, с. 25]. В главе IV, кроме того, присутствуют сведения о расстановке исполнителей полукругом перед офицерами [Толстой, т. 3, с. 24]. В рассказ «Рубка леса. Рассказ юнкера» (1855) также включен ряд коллективных персонажей. Это, в частности, отдающие военный сигнал (зорю) в сцене из главы XIII барабанщики [Толстой, т. 3, с. 72].

В двух случаях эти образы предстают в качестве элементов портретов нескольких центральных персонажей. В главе III солдаты-песенники упоминаются Толстым в описании увлечения солдата Жданова песнями: «особенно некоторые [песни – А.М.] он очень любил и всегда собирал кружок песенников из молодых солдат» [Толстой, т. 3, с. 48]. Сходно такой же образ используется и в главе XI в отношении капитана Тросенко [Толстой, т. 3, с. 64]. Здесь коллективные персонажи являются внесюжетными персонажами, как, например, в двух эпизодах из повести «Казачья» (1862). В главе XXIII произведения песенники упомянуты в качестве атрибута солдатских кутежей [Толстой, т. 6, с. 88], а в главе XLII барабанщики являются частью воспоминания казака Ерошки о своих галлюцинациях во время лихорадки: «Так-то лежу, а надо мной на печке все такие, вот такие маленькие барабанщики все» [Толстой, т. 6, с. 148]. Внесюжетными персонажами-музыкантами Толстой пользуется в неоконченном рассказе «Святочная ночь» (1853) и в рассказе «Люцерн» (1857). В обоих произведениях персонаж-музыкант появляется в воспоминаниях рассказчиков: в «Святочной ночи» это немец-музыкант, упоминаемый в отступлении о цыганской музыке [Толстой, т. 3, с. 262], в «Люцерне» – пианистка из парижского пансиона, к моментам жизни в котором мысленно возвращается Нехлюдов во время обеда [Толстой, т. 5, с. 6]. Анализ

демонстрирует, что интродукция перечисленных внесюжетных персонажей воплощается не экфрасисами, а разнообразными приемами ретроспекции, лирического отступления и т.п.

В ранних произведениях Л.Н. Толстого задействованы и эпизодические персонажи-музыканты, обычно вводимые в повествование приемом экфрасиса, как и коллективные. В сценах из глав II и XII рассказа «Набег. Рассказ волонтера» (1852) упомянут участник военного оркестра, подголосок, и в обоих случаях присутствует краткая характеристика, положительная оценка его голоса, например: «<...> изредка долетали до слуха звуки <...> прелестного тенора, подголоска шестой роты» [Толстой, т. 3, с. 19]. В двух «Севастопольских рассказах», а именно в «Севастополе в мае» (1855) и «Севастополе в августе 1855 года» (1855) упомянуты барабанщики, однако этот род деятельности является только способом номинации персонажей в тексте, и их интродукция и сюжетная функция реализуются не в экфрасисах, а в военных и бытовых сценах. Так, в главе 13 очерка «Севастополь в мае» (1855) барабанщик Игнатьев помогает получившему ранение в голову штабс-капитану Михайлову и безуспешно пытается уговорить его пойти в перевязочный пункт [Толстой, т. 3, с. 50–51]. В главе 16 очерка «Севастополь в августе 1855 года» (1855) барабанщик участвует в разговоре [Толстой, т. 3, с. 94], а в главе 22 ставит самовар [Толстой, т. 3, с. 106–107]. Здесь образы музыкантов становятся частью описания особенностей военной жизни.

Более заметные образы эпизодических персонажей-музыкантов встречаются в повести «Альберт» (1858), в неоконченном рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856), причем в двух последних случаях они связаны с цыганской музыкой. В главе II повести «Альберт» (1858), содержащей экфрасис вариационного цикла «La Mélancolie» (1840) Ф. Прюма, скрипачу аккомпанирует пианист; в ходе исполнения «Меланхолии» этот персонаж ошибается – берет неверный аккорд [Толстой, т. 5, с. 31], что позволяет опознать исполняемое произведение вкупе с деталью о его тональности. В остальном этот образ позволяет Толстому передать сцену музицирования.

В неоконченном рассказе «Святочная ночь» (1853) музыканты появляются в сцене цыганской пляски из главы «Мечты». Создавая образы цыган-участников хора, Л.Н. Толстой работает и над портретами героев, подробно описывая сценический костюм: «Мужчины были одѣты въ голубые, плотно стягивающіе ихъ стройныя таліи казакины, шаровары въ сапоги, и всѣ съ длинными курчавыми волосами; женщины въ лисьихъ, крытыхъ атласомъ салопяхъ, съ яркими шелковыми платками на головахъ и довольно красивыхъ и дорогихъ, хотя и не модныхъ платьяхъ. <...> Онъ [цыган – А.М.] что-то сказалъ дирижеру, небольшому, тонкому, красивому малому въ казакинѣ съ га-лунами, который, поставивъ ногу на окно, настраивалъ гитару» [Толстой, т. 3, с. 260–261]. Заметно, что одежда не является национальной – цыганские исполнители стремятся выглядеть как представители русского дворянства и городского населения, хотя и добавляют в свой внешний вид аксессуары вроде ярких платков.

Данные писателем детали описания внешнего вида интересны с этнографической и историографической точек зрения, поскольку базируются на особенностях быта русских цыган в середине XIX века. Сходный характер сценического костюма в цыганских хорах того времени отмечает Н.В. Бессонов во входящей в монографию «История цыган: Новый взгляд» (2000) статье «Генезис цыганского музыкального фольклора», при этом фиксируя недовольство слушателей облачением цыган: «Публика желала видеть монаста, косынки с нашитыми по краю мелкими монетками и широкие пояса, подчеркивающие талию. Вместо этого к слушателям выходили женщины в модных шелковых нарядах и атласных салопях, завитые французскими парикмахерами. Мужчины носили казакины. “На одно жалуется публика, что цыганки одеты не по-цыгански, – пишет “Северная пчела” в 1847 году, – но это Илья вознамерился исправить”. Разумеется, робкая попытка угодить вкусам зрителей, предпринятая Ильей Соколовым кончилась ничем. Выступив несколько раз в цыганских платьях, женщины вернулись к богатому европейскому стилю, который льстил их самолюбию. Единственной уступкой публике было

то, что они рассаживались на стулья, накинув через плечо цветные шали» [Демертер, Бессонов, Кутенков, 2000, с. 180].

В главе VI повести «Два гусара» (1856) Л.Н. Толстой, формируя портреты эпизодических и коллективных персонажей, касается уже внешности музыкантов. В сцене приезда графа Турбина к цыганам ему навстречу выходит запевала хора Степанида, которую писатель представляет в тексте таким образом: «Стеша, стройная молоденькая цыганочка с кирпично-красным румянцем на коричневом лице, с блестящими, глубокими черными глазами, осененными длинными ресницами <...>» [Толстой, т. 3, с. 165]. Впоследствии в главе обнаруживаются и черты поведения музыкантов, например, в определенной степени преувеличенное выражение эмоций дирижером Ильей или членами хора при встрече гостей: «Сам Илюшка выбежал навстречу, притворяясь, что очень радуется. Старухи, бабы, девки повскакали с мест и окружили гостя. Кто считался кумовством, кто крестовым братством» [там же].

В этом эпизоде Л.Н. Толстой описывает выступление цыганского хора И.О. Соколова и самого его главу, на что указывает Л.Н. Кузина в комментарии к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах [Кузина, Соколова, 2007б, с. 424]. Хор можно идентифицировать, в частности, по характерной артистической манере запевалы и гитариста, фиксируемой прессой того времени, например, корреспондентом газеты «Северная пчела» в заметке «Праздникъ в Павловскомъ воксалѣ, 3-го ноября, 1838»⁹ (№ 252 от 07 ноября 1838 года) [Северная пчела, 1838, п. 4]. В музыкальном экфрасисе подчеркнута яркая эмоциональность музыкантов, и их удовольствие от музицирования: «Видно было, что она вся жила только в той песне, которую пела. Илюшка, улыбкой, спиной, ногами, всем существом изображая сочувствие песне, аккомпанировал ей на гитаре и, впившись в нее глазами, как будто в первый раз слушая песню, внимательно, озабоченно, в такт песни наклонял и поднимал голову» [Толстой, т. 3, с. 166]. Образы музыкантов здесь

⁹ Название заметки, помещенной в номере упомянутой газеты, приводится нами в дореформенной орфографии в соответствии с источником.

являются элементами воссоздания эпохи – первой половины XIX века, и, во-вторых, элементами, воплощающими не только тему музыки, но прежде всего, тему «цыганскую», так как созданы писателем с опорой на исторически и этнографически конкретные данные.

Центральный персонаж рассказа «Люцерн» (1857) – неназванный тирольский певец, музыкант не академический; сюжет всего произведения связан с этим образом. Любопытно, что он вводится в повествование в музыкальном экфрасисе именно со «звуковой» стороны, благодаря исполняемой им музыке, которую слышит рассказчик, князь Нехлюдов. Первые черты внешности певца фигурируют уже впоследствии, когда Нехлюдов приближается к персонажу, и поначалу это указания на маленький рост и черный цвет одежды: «я увидал <...> крошечного человека в черной одежде» [Толстой, т. 5, с. 7]. Деталь портрета, связанная с ростом, становится на какое-то время основным обозначением музыканта, несколько раз повторяясь в тексте произведения. Основываясь прежде всего на этом факте, В.В. Огородова пишет о наличии в структуре образа музыканта мотива карлика, находящего корни в скандинавском фольклоре [Огородова, 2020, с. 151]; это же отмечается в статье Г.М. Ибатуллиной [Ибатуллина, 2020, с. 121]. Однако возможность такого влияния выглядит крайне условной с учетом культурно-исторического контекста: первый полный русский перевод «Старшей Эдды» появился лишь в 1917 году, а до того существовали переложения отдельных фрагментов и версии на европейских языках (см. Туманова, 2019, с. 8), и интерес к ним Толстого в 1850-е гг. сомнителен. По замечанию литературоведа Д.М. Шарыпкина, в середине XIX века внимание к какой бы то ни было скандинавской литературе в России было слабым [Шарыпкин, 1980, с. 252]. Если же говорить о рассказе «Люцерн», то обстоятельства его создания лишь подтверждают сомнения о присутствии в нем скандинавской темы в любом виде: поводом для его написания стал произошедший с Л.Н. Толстым в Люцерне 07 июля 1857 г. случай с уличным певцом, который он изложил в своем

дневнике [Толстой, т. 47, с. 140–141]. В свою очередь, и прототипом для героя рассказа стал встреченный писателем в этом городе музыкант.

Далее Л.Н. Толстой дает более подробный портрет персонажа в восприятии Нехлюдова – и поначалу сосредотачивается на внешнем виде, его простой одежде: «Певец, сколько я мог рассмотреть, был одет в старенький черный сюртук, волосы у него были черные, короткие и на голове была самая мещанская простая старенькая фуражка. В одежде его ничего не было артистического <...>» [Толстой, т. 5, с. 8]. Подробное описание внешности присутствует в середине рассказа: музыкант охарактеризован как «крошечный, пропорционально сложенный, жилистый человек, почти карлик» [Толстой, т. 5, с. 14], у которого «одежда была простая и бедная. Он был нечист и оборван» [там же]. Здесь Л.Н. Толстой снова при помощи лексических средств подчеркивает, что в представлении рассказчика облик певца не типичен для артиста. Для него артист должен чем-то внешне отличаться от среднестатистического человека, как можно понять из связи предложений, имеющей характер пояснения: «Он скорее был похож на бедного торговца, чем на артиста. Только в постоянно влажных, блестящих глазах и собранном ротике было что-то оригинальное и трогательное» [там же]. Разрушение романтического канона изображения странствующего певца в факте натуралистично поданного облика музыканта видит Н.В. Кожуховская [Кожуховская, 2011, с. 54].

Об отсутствии романтических черт – но уже в психологическом портрете музыканта – писал Б.М. Эйхенбаум: «Бедный странствующий певец не унижен до положения “юродивого” и не сублимирован до гениальности – никакой “романтики”, отдающей банально-стью, здесь нет» [Эйхенбаум, 2009б, с. 305]. Действительно, он едва ли гениален, однако заметно одарен. Экфрасис из начала рассказа позволяет составить представление об этом персонаже как о музыканте; описываются и характеристики его голоса, и техника пения, подчеркивается его талант импровизатора и – косвенно – увлечение своим занятием: «Небольшой голос его был чрезвычайно приятен, нежность же, вкус и чувство меры, с которыми он владел этим голосом, были необык-

новенны и показывали в нем огромное природное дарование. Припев каждого куплета он всякий раз пел различно, и видно было, что все эти грациозные изменения свободно, мгновенно приходили ему» [Толстой, т. 5, с. 9].

Упомянутый факт импровизирования становится для Г.М. Ибатуллиной одним из определяющих для обоснования близости образа к дионисийскому архетипу [Ибатуллина, 2020, с. 121]. Однако импровизация является типичной чертой традиционной музыки (см. Ямпольский, 1974, стб. 508) и в рассказе призвана акцентировать жанровую природу исполняемых песен, а также отчасти, как мы уже сказали, мастерство и личный стиль певца. Творческая история рассказа в принципе отрицает возможность использования концепции Ф. Ницше при анализе творчества Л.Н. Толстого. Писатель по объективным причинам познакомился с трудами философа, родившегося в 1844 году, гораздо позднее 1850-х гг. и отзывался о них в негативном ключе: в трактате «Что такое искусство?» (1897) Толстой называл Ницше основоположником тенденции к отрицанию нравственности в искусстве того времени [Толстой, т. 30, с. 172], а в письмах неоднократно высказывался о философе негативно. Ярким примером может служить письмо в редакцию газеты «Die Zeit» от 11 сентября 1902 г.: «В последнее время я все чаще и чаще с разных сторон вижу не только признаки озверения людей, но слышу и читаю не только оправдания, но и восхваления такому озверению. Главным толкователем и восхвалителем этого озверения является полусумасшедший, до безумия самоуверенный, неосновательный, ограниченный, но бойкий на язык Ницше» [Толстой, т. 73, с. 291].

Возвращаясь к суждению Б.М. Эйхенбаума, подчеркнем, что психология персонажа, раскрываемая в рассказе при помощи диалогов и косвенно — экфрасисов, обличает в нем необычное отношение к жизни. На глубинном уровне он лишен «земных», простых интересов: хоть он и смотрит на свое искусство как на способ заработка, в действительности ему не важна слава, доход или комфорт, ведь его не расстраивает то, что он ничего не заработал в описанный в рассказе вечер. Обратим внимание на следующую его реплику в

разговоре с князем: «Не всякий раз много получишь <...>. – Иногда и голос пропадет, устанешь, ведь я нынче девять часов прошел и пел целый день почти» [Толстой, т. 5, с. 16]. Более того, он иронически обыгрывает собственную неудачливость – в эпизоде исполнения песни Риги, которая предваряется просьбой дать что-нибудь выпить и обращением к публике за подаванием. Сюжет этой песни, как мы писали ранее в параграфе 1.1., «созвучен» с событиями, происходящими у гостиницы. Музыкант в ходе выступления воплощает намек на отсутствие у путника заработка, который заложен в строках песни, говорящих о невозможности выпить достаточно вина. И, по всей видимости, подобная сценка является частью своеобразной художественной «программы», поскольку она вызывает смех у знакомых с певцом служащих гостиницы, что лишь добавляет яркости присущей ему самоиронии. Нежелание же афишировать свое авторство музыки к словам Rigilied’a в беседе с Нехлюдовым – свидетельство скромности персонажа. В-третьих, в финале рассказа он поет ночью, когда его едва ли кто-то станет слушать и вознаграждать. Все это вкупе наводит на мысль о том, что он играет не столько ради известности и денег, сколько ради самой музыки, собственно музицирования. В такой характеристике можно заметить «романтическую» составляющую. На поэтику романтизма намекает и проявляющийся дуализм изображения персонажа – как в его отношении к собственной музыке, так и во внешнем виде, где сочетается простота и оригинальность.

Очевидно то, что образ музыканта выполняет в произведении сюжетно-образующую функцию: встреча Нехлюдова с этим персонажем представляет собой завязку действия. Во-вторых, в силу того, что повествование в рассказе «Люцерн» ведется от первого лица, образ уличного певца подан через призму восприятия рассказчика, князя Нехлюдова, и таким образом в значительной степени иллюстрирует его суждения, черты характера и изменения в мировоззрении – иными словами, влияет на раскрытие этого персонажа. Это и представление о «неартистической» внешности музыканта, и мысль, которая составила конфликт рассказа: мысль о том, что артист обижен публикой, от-

казавшей ему в подаянии, и смехом над ним (хотя тот, как уже отмечено, связан не с ним лично). В поведении Нехлюдова с музыкантом заметно понимание сущности блага как чего-то материально ценного, внешне проявляющегося, которое он неосознанно переносит на своего нового знакомого – ведет его в лучший ресторан города, угощает самым дорогим шампанским, вводит в залу, предназначенную для состоятельных посетителей, тогда как персонажа это сильно стесняет, да и сам он настаивал на более простом заведении. Само собой, тут заложен элемент глубинного противопоставления двух образов.

В целом, такое видение Нехлюдовым музыканта косвенно указывает на его нечуткость и негибкость, неумение отчуждаться от собственных убеждений, когда речь заходит о других людях. Подчеркнем, что писатель не дает имени музыканта, а лишь пользуется номинациями, связанными с родом его деятельности («музыкант» или «певец») или внешним видом («маленький человек», «маленький человечек»). В плане формирования психологического портрета этого героя такое художественное решение призвано усилить значение музыки для его личности и на уровне обозначения выразить отсутствие эгоизма. В то же время оно способно косвенно охарактеризовать и образ Нехлюдова, для которого не представляют действительного интереса чувства и желания самого певца. Однако встреча с этим человеком меняет героя, расширяет рамки его мировоззрения, поскольку в финале рассказа он отказывается от своей жалости, признавая то, что музыкант рассуждает иначе, чем он: «Вон он [музыкант – А.М.] сидит теперь где-нибудь на грязном пороге, смотрит в блестящее лунное небо и радостно поет среди тихой, благоуханной ночи, в душе его нет ни упрека, ни злобы, ни раскаянья» [Толстой, т. 5, с. 26].

Знакомство с певцом приходится на кризисный момент в жизни князя, когда он переживает острое неприятие окружающего мира, и помогает преодолеть его. Нехлюдова раздражает вторгшаяся в природную среду цивилизация – вплоть до желания ее разрушить, что видно из рассуждений о набережной города Люцерна: «И тут, среди неопределенной, запутанной свободной красоты, перед самым моим окном, глупо, фокусно торчала белая палка

набережной, липки с подпорками и зеленые лавочки <...>. Беспреданно, невольно мой взгляд сталкивался с этой ужасно прямой линией набережной и мысленно хотел оттолкнуть, уничтожить ее» [Толстой, т. 5, с. 4]. Исполнено неудовольствия, нежелания понимать людей и последующее описание гостей Швейцергофа, обедающих вместе с Нехлюдовым. На все эти чувства «наслоилось» знакомство с певцом; во многом ими и вызвано бурное негодование персонажа из-за, на его взгляд, несправедливого отношения окружающих к музыканту, ставшее кульминацией его неприятия мира. Благодаря новому знакомству князь справляется с этим конфликтом и приходит к мысли, что мир существует таким по замыслу Бога, и не ему судить об этом замысле: «Бесконечна благодать и премудрость Того, Кто позволил существовать всем этим противоречиям. Только тебе, ничтожному червяку, дерзко, незаконно пытающемуся проникнуть Его законы, Его намерения, только тебе кажутся противоречия» [Толстой, т. 5, с. 26]. Г.М. Ибатуллина, в частности, метафорически называет музыканта спасителем князя: «<...> “маленького человечка” в полной мере можно назвать Спасителем Нехлюдова, и в первую очередь это спасение не от внешних противоречий и конфликтов <...>, а от собственной внутренней дисгармонии» [Ибатуллина, 2020, с. 128]. Впрочем, дальнейшая параллель с Христом, на наш взгляд, здесь излишня, хотя значимая роль этого персонажа в духовном обновлении Нехлюдова очевидна.

Самый заметный образ музыканта в малой прозе Л.Н. Толстого рассматриваемого периода присутствует в повести «Альберт» (1858), которая озаглавлена именем этого героя. Произведение посвящено раскрытию образа скрипача, при создании которого, по утверждению В.И. Срезневского, Л.Н. Толстой вдохновлялся личностью Георга Кизеветтера, талантливого, но зависимого от алкоголя немца-скрипача, встреченного им в январе 1857 года [Срезневский, 1927, с. 66]. Этот человек в дневниках писателя единожды называется «гениальным юродивым» [Толстой, т. 47, с. 109], что, по мнению некоторых исследователей, так или иначе отражается в образе Альберта. Например, по мысли Н.Н. Мостовской, герой является юродивым не только в

том плане, что он странен, «но и как пророк, способный чувствовать и видеть то, что не дано обычным людям» [Мостовская, 1979, с. 108], что, на наш взгляд, является несколько чрезмерной характеристикой. Е.Ю. Фатюшина называет юродивостью музыканта его асоциальность [Фатюшина, 2005, с. 145].

Любопытно, что Альберт вводится Л.Н. Толстым в действие произведения, как и певец из «Люцерна», сначала исключительно направленными на звуковое восприятие элементами, хотя и не экфрасисом. Толстой передает при помощи прямой речи его фразу, которую слышит из-за двери один из гостей «петербургского балика», и характеризует голос эпитетом «слабый» [Толстой, т. 5, с. 27]. Однако то, что этот персонаж – музыкант, сообщается не сразу, как в рассказе «Люцерн», что объясняется различием и идейного содержания произведений, и художественных функций образов музыкантов. Изначально номинацией Альберта в тексте повести является словосочетание «странная фигура», и информация о роде его деятельности подается лишь после раскрытия специфики этой «странности» во внешних проявлениях. В первом портрете героя представлена неопрятная грязная одежда, но вместе с тем и красота его лица и выражения глаз [Толстой, т. 5, с. 28]. Заметим, что эта неоднородность, двойственный характер внешнего вида присутствует и в главе III, в восприятии музыканта Делесовым – притом преодолевается в ней именно непривлекательная составляющая: видя красоту Альберта, Делесов вспоминает о его музыке и перестает жалеть о решении помочь скрипачу [Толстой, т. 5, с. 34–35]. Момент двойственности портрета Альберта фиксируется и в статье О.А. Дмитриевой [Дмитриева, 2022, с. 72].

Возвращаясь к интродукции героя, обратим внимание на то, что он в речи служанки охарактеризован эпитетом «помешанный». В соответствующем ему духе Толстой воспроизводит танец своего персонажа в главе I, пользуясь, например, стилистически окрашенным оборотом «прыгать по зале», который выражает пренебрежение, вместо более нейтральных лексических средств; тут же несколько раз сделан акцент на физической слабости скрипача – и лексически, и фактом его падения [Толстой, т. 5, с. 28]. Только после

устойчивого обозначения черт физической и психической неполноценности музыканта через представления другими персонажами и демонстрацию его поведения Л.Н. Толстой впервые упоминает имя героя – Альберт, продолжая описывать его внешнюю несостоятельность. Так, Альберт в подобном ключе характеризуется хозяйкой дома, в котором проходит бал, Анной Ивановной, пусть и более снисходительно: «Бедный человек, артист. Очень хороший малый, только жалкий» [Толстой, т. 5, с. 29].

Следует отметить, что в первой редакции произведения он носит другое имя – Вольфганг, также говорящее о немецких корнях музыканта. Изменение личного имени на «Альберт» в ходе работы над текстом свидетельствует о необходимости подчеркнуть конкретные личностные характеристики героя. Имя «Альберт» является вариантом имени «Адальберт», которое, в свою очередь, соединяет в себе два древнегерманских корня: -adal- и -berht- со значениями «благородный» и «блестящий» соответственно (см. Суперанская, 2005, с. 25). Можно предположить, что использование Толстым этого имени при работе над образом нацелено на акцентирование в нем прежде всего неких условно «возвышенных», исключительных черт, тогда как имя «Вольфганг» в силу яркой ассоциации с музыкой в мировой культуре скорее лишь общо акцентирует род деятельности героя. Само же обозначение персонажа в тексте произведения тем или иным личным именем, а не фамилией, как это впоследствии происходит со скрипачом из повести «Крейцерова соната» (1889), или лишь профессией, как в рассказе «Люцерн» (1857), намекает на важность его индивидуального начала и фиксирует авторское внимание именно к нему, а не столько к музыкальной теме. Нацеленность на образ героя очевидна и из озаглавливания повести его именем. На всех этапах работы над произведением Л.Н. Толстой выносил в название характеристики центрального образа (музыкант, погибший, поврежденный и т.п.), однако останавливался на имени, что может свидетельствовать о сосредоточении не на отдельных составляющих личности Альберта, а на ней в ее целостности – со всеми противоречиями.

В целом, по итогу главы I образ музыканта представлен в малопривлекательном виде. Альберт действительно «юродив» – в том смысле, как об этом пишет Е.Ю. Фатюшина: «“Юродивый” в данном случае человек, абсолютно не адаптированный к действительности, не укорененный в ней. Он боится людей, не знает, как правильно себя вести» [Фатюшина, 2005, с. 145]. Он несколько асоциален, что подчеркивается в суждениях о нем гостей в финале главы: персонаж называется «странным лицом», «несчастливым существом», «жалким». Однако здесь же, в прямой речи Делесова, возвращается та «необыкновенность» лица Альберта, и эта, в сущности, романтическая «нота» подводит к музыкальному экфрасису из главы II, о котором мы подробно писали в соответствующем параграфе исследования.

В процессе музицирования герой открывается с противоположной стороны. Во-первых, его внешний вид становится уже не жалок: «Губы его [Альберта – А.М.] сложились в бесстрастное выражение, глаз не было видно; но узкая костлявая спина, длинная белая шея, кривые ноги и косматая черная голова представляли чудное, но почему-то вовсе не смешное зрелище» [Толстой, т. 5, с. 29–30]. Далее выясняется, что эта «странная фигура», «помешанный музыкант» удивительно одарен, ведь его игра глубоко трогает всех присутствующих – как можно судить по фразе из главы III, до того, что никто не может подобрать слова, чтобы выразить свои впечатления [Толстой, т. 5, с. 32]. Еще раз заметим, что именно это проявившееся в эпизоде разительное противоречие, которое заложено в натуре персонажа – значительный музыкальный талант при человеческой убогости – становится отчасти сюжеттообразующим для повести: один из слушателей, Делесов, испытавший сильные эмоции от услышанной музыки, решает помочь Альберту наладить жизнь, на чем и строится дальнейшее действие произведения.

Музыкальный экфрасис в силу объема способствует и косвенной психологической характеристике скрипача. Музыка доставляет герою удовольствие, позволяет почувствовать гордость за себя, однако тот заметно стесняется этих эмоций, что видно по изображаемому Л.Н. Толстым поведению. В

самом начале сцены скрипач улыбается, «как бы прося прощения за повелительный жест» при объявлении аккомпаниатору-пианисту музыкального произведения, которое будет исполняться [Толстой, т. 5, с. 30], а после действительно вдохновенной игры, завершаемой «улыбкой гордого величия», стыдливо уходит в другую комнату [Толстой, т. 5, с. 32]. Такие психологические нюансы указывают на понимание Альбертом своего места в этом обществе: понимание своей чуждости ему, при которой для него, опустившегося в бытовом плане человека, неуместно проявление подобных положительных эмоций. Тем не менее, демонстрируемый стыд свидетельствует о не совсем, может быть, осознаваемом желании признания и стремлении быть частью этого общества (о нем говорит и момент из главы I, где Альберт наблюдает за балом с явным желанием в нем поучаствовать). Все это вкупе, на наш взгляд, помогает понять глубинный внутренний конфликт музыканта – между желанием одобрения окружающими и любовью к музыке, провоцирующей социально неприемлемые с его точки зрения проявления эмоций.

Беседа Делесова с Альбертом в главе III открывает еще один аспект образа музыканта, иллюстрирующий неприглядную сторону этой личности – его алкогольную зависимость, впоследствии постоянно сопровождающую сюжет произведения. Показательно здесь то, что скрипач на лестные слова Делесова о его музыкальном таланте реагирует желанием выпить. Любопытен и синтаксический параллелизм последовательных реплик героев, касающийся алкоголя и музыки: «– Какое славное вино! – сказал он [Альберт – А.М.]

– Меланхолия, какая прелестная вещь! – сказал Делесов» [Толстой, т. 5, с. 33]. Отвлеченно эта сцена повести лишний раз подчеркивает «юродивость», асоциальность музыканта, которые актуализируются в разговоре персонажей – изображением неспособности или нежелания Альберта вести последовательный диалог.

Раскрытие образа Альберта совершается по ходу действия повести. Воплощено оно Л.Н. Толстым в ряде изображенных в форме диалогов или переданных иными средствами взаимодействий героя с другими персонажа-

ми в новых для него условиях – в доме приютившего его Делесова. Например, из находящегося в главе IV диалога Альберта со слугой Захаром можно понять, что скрипач добр и равнодушен к окружающим его простым людям: принесенную ему еду он сначала настойчиво предлагает Захару, а общество слуг для него не оказывается неприятным [Толстой, т. 5, с. 36]. От Захара он получает характеристику «милого человека» «характера очень хорошего» [там же]. Тем не менее, здесь подчеркнут не совсем тактичный интерес героя к социальному и материальному положению Делесова (званию и числу крепостных крестьян, ему принадлежащих) – та самая глупость и пошлость его рассуждений, отмеченная ранее в главе III и проявляющаяся в главе V в ходе беседы с Делесовым.

Л.Н. Толстой начинает диалог героев со сходных расспросов Альберта о родственных и социальных связях некоторых гостей бала у Анны Ивановны, например: «этот господин, который был с вами там, вчера вечером... вы его называли N, он не сын знаменитого N?» [Толстой, т. 5, с. 38]. Становится понятно, что для музыканта важно в людях – изящество, красота, которые он находит в представителях высших сословий. Кроме того, из реплик Альберта можно заключить, что он – человек беззлобный: факт того, что некий офицер случайно толкнул его во время бала, не отражается на суждениях о нем – и можно сказать, что для героя этот момент вообще несущественен, он не причиняет ему неприятных эмоций. Альберт в принципе мягок в своих суждениях – прежде всего, о людях: офицера он защищает от резкой негативной оценки Делесова. Показательно и то, что называющая музыканта сумасшедшим Анна Ивановна, хозяйка дома, где проходил бал, для него все равно «добрая женщина» [Толстой, т. 5, с. 41]. А в художнике Петрове, очевидно, злоупотребляющем алкоголем и потерявшем из-за спорного образа жизни место в академии, музыканту важно не это, но его рассуждения – ведь в этой способности он видит талант Петрова, тогда как о его творчестве ничего не знает: «Какие у него мысли! Когда он иногда говорит, то это удивительно. О, Петров большой талант» [Толстой, т. 5, с. 40].

Стремление писателя изобразить чуткость, осторожность в суждениях, присущую своему герою, проявляется и в диалоге о музыке. Если Делесов прямолинейно судит о ряде композиторов в отрицательном ключе, а именно: «а ведь Доницетти и Беллини – это ведь не музыка» [Толстой, т. 5, с. 39], то Альберт куда менее резок, его отличает принятие любой музыки, поиск в ней достоинств, а не недостатков: «старая музыка – музыка, и новая музыка – музыка. И в новой есть красоты необыкновенные» [там же]. Более того, в этой беседе проясняется позиция скрипача в отношении искусства, ориентируясь на которую, он рассуждает о современных исполнителях, но при этом не позволяет себе их осуждать. Для него основой для занятия искусством является способность человека переживать сильные эмоции, то, что он называет «страсть», «огонь»; и хотя этой черты он не наблюдает у итальянской оперной певицы Анджелины Бозио, он не критикует ее в грубой форме, а лишь рассказывает о своем восприятии и видении музыки, не забывая прежде сказать о сильных сторонах исполнительницы: «Бозио хороша, очень хороша, <...> изящна необыкновенно, но тут [в груди – А.М.] не трогает, <...> Для певицы нужна страсть, а у нее нет. Она радуется, но не мучает» [там же]. Эта же ситуация наблюдается в его репликах об оперном певце Луиджи Лаблаше.

Мягкость и чувствительность характера Альберта Толстой утверждает в повести и далее, но косвенно – как минимум в напряжении, с которым музыкант делится с Делесовым своим романтическим опытом, опытом взаимной и неравной любви к женщине, занимающей гораздо более высокое положение в обществе. А поведение персонажа – оглядывание на дверь, шепот, долгие паузы в речи – свидетельствует о боязни посвящать в свои глубинные переживания посторонних людей и, кроме того, о сильном стыде из-за отвержения. По всей видимости, Альберт, будучи приглашенным аккомпанировать этой «аристократической даме», решил выразить ей свои чувства, но получил унижительный отказ: «Я не должен был ничего говорить ей. Но я сошел с ума, я сделал глупости. С тех пор для меня все кончилось» [Толстой, т. 5, с. 41]. Болезненное восприятие им этой ситуации привело к помутнению

рассудка вплоть до появления галлюцинаций лирического содержания, о которых он пытается рассказать Делесову далее. Для понимания черт восприимчивости, впечатлительности в психологическом портрете героя важно то, как писатель завершает этот эпизод. Скрипач стремится выровнять неудобный ему эмоциональный фон от разговора исполнением «веселого вальса» и попыткой отправиться на вечер к Анне Ивановне, у которой также, по его мнению, «весело».

Вместе с тем в диалоге о любви при помощи экфрасисов, пропеваемых Альбертом фрагментов музыкальных произведений, Л.Н. Толстой добавляет внутренней глубины образу. В главе V в речи героя фигурируют неточные цитаты из оперы К. Вебера «Вольный стрелок» на либретто Ф. Кинда и песни Ф. Шуберта на стихотворение Ф. Шиллера «Жалоба девушки» (см. подробно Кузина, Соколова, 2007а, с. 484). Скрипач подводит итог рассказу о своей романтической истории словами «Und wenn die Wolken sie verhüllen, // Die Sonne bleibt doch ewig klar [Пусть облака окутывают солнце, оно все же остается вечно сияющим]» [Толстой, т. 5, с. 42] и «Ich auch habe gelebt und genossen [И я жил и наслаждался]» [Толстой, т. 5, с. 43]. Контекст этих цитат в источниках (оперном либретто и тексте стихотворения) составляет мотив обращения к божественным силам и принятия уготованной ими судьбы. Первая цитата напоминает о каватине Агаты из действия третьего «Вольного стрелка», в которой выражена покорность воле Бога, как можно заметить из строк: «Ему [Богу – А.М.] мой жребий я вручила, // В слезах молилась я ему, // И что бы жизнь мне ни сулила, // Я все с любовью приму [перевод П. Калашникова – А.М.]» [Кинд, 1864, с. 48]. А использованная Толстым цитата из положенного Ф. Шубертом на музыку стихотворения Ф. Шиллера «Жалоба девушки» в первоисточнике входит в просьбу героини к Богородице: «Позвать свою дочь, Богоматерь, вели, // Уже я изведала счастье земли, // Уже отжила, отлюбила [перевод Н. Чуковского – А.М.]» [Шиллер, 1955, с. 302]. Отсылка в репликах Альберта к этим моментам, на наш взгляд, дает возможность показать духовность, свойственную персонажу – доверие Богу

и смирение, а во-вторых, говорит о том, что герой дорожит самым опытом любви – пусть и несчастной и, тем более, приведшей к психическим проблемам – и, таким образом, понимает это чувство в идеальном высшем смысле. Если отвлечься от психологизма повести, в фразах Альберта из главы V проявляется его понимание современного состояния музыкального искусства, свидетельствующее о профессионализме его как музыканта.

В филологической науке природа образа Альберта подверглась значительному осмыслению. Б.М. Эйхенбаум констатирует использование Толстым, в сущности, романтического мотива (хоть в этом месте так и не названного) непризнанного гения при создании образа музыканта, утверждая, что писатель «<...> реставрирует старый, заношенный, до-тургеневский мотив, широко бытовавший в литературе тридцатых годов (Одоевский, Полевой, Кукольник и др.): гениальный художник, гибнущий среди непонимающей и издевающейся над ним толпы» [Эйхенбаум, 2009б, с. 301]. Впрочем, на наш взгляд, по этому вопросу более справедлива позиция Н.К. Гея о стилевом экспериментировании Толстого, соединении в фигуре героя черт поэтики романтизма и натурализма: «Альберт у Толстого – это “маленький человек” со всеми атрибутами поэтики натуральной школы в воссоздании этого образа. Но он одновременно и гениальный художник, служитель муз, со всеми атрибутами романтической поэтики в изображении этой его ипостаси», – соединении, при этом разрешающемся в романтическом ключе [Гей, 1973, с. 447]. Эта позиция была поддержана в ряде работ других ученых и исследователей: ее разделяет, в частности, Г.П. Логвин, который называл синтез реалистического и романтического в образе Альберта иллюстрацией многоукладности творческого метода Толстого [Логвин, 1975, с. 208]. В современных исследованиях близкие к суждениям Н.К. Гея тезисы высказываются, например, Т.Ю. Пластовой, которая в своей диссертации фиксирует двойственную природу образа музыканта [Пластова, 1993, с. 15]. Е.Ю. Фатюшина также обнаруживает в образе музыканта как романтические, так и тяготеющие к реа-

лизму составляющие, делая заключение о стилевых особенностях повести [Фатюшина, 2005, с. 174–175].

Итак, стилевой дуализм, соединение контрастных характеристик заметны на разных уровнях образа музыканта из повести «Альберт». Это в принципе противоположные черты внешнего вида, о которых мы писали ранее – натуралистично поданная небрежность в одежде, неприятный запах, физическая слабость и вместе с тем красота лба и выражения глаз, приятная улыбка, «озаряющая» лицо. Это и поразительная музыкальная одаренность, способность затронуть своим исполнением каждого при той асоциальности, странности поведения и внешней неопрятности и нищете, показанной Толстым, например, в главе I. Своеобразием отличается характер Альберта: в нем сочетается спорная склонность интересоваться материальной стороной жизни людей, потакание своей зависимости от спиртного и мягкость суждений, доброта, принятие собственной судьбы. Также в главе VII раскрыты некоторые неприглядные детали его биографии, будь то кража скрипки у друга с целью заложить ее или отказы возвращать долги [Толстой, т. 5, с. 49], но утверждать на основе этих фактов об однозначной «имморальности» личности артиста, выводимой в повести, как происходит, например, в статье И.Р. Эйгеса [Эйгес, 1929, с. 261], нам видится не совсем справедливым.

Кроме того, образ музыканта показан Толстым в повести в развитии: это воплощено помещением героя в непривычные, стесняющие его условия, что порождает конфликт. Так, сюжетообразующий поворот всего произведения состоит в том, что Делесов решает помочь безработному и зависимому Альберту. Однако писатель формирует его таким образом, что фактически герой попросту ограничивает личную физическую и интеллектуальную свободу скрипача: запрещает слуге выпускать его из дома, давать ему употреблять спиртное, навязывает чтение отобранных по своему вкусу книг и Евангелия, чтобы нравственно исправить музыканта. Эти меры вызывают у него недовольство – в главе VI изображается его ослабленное психологическое состояние и негативное отношение к новому знакомому: «Альберт с каждым

днем становился мрачнее и молчаливее. Делесова он, казалось, боялся» [Толстой, т. 5, с. 45]. Не менее важна и та деталь, что Альберт из-за нахождения под давлением прекращает музицировать. Кульминацией этой линии событий становится открытое противостояние, и следующую сюжетную коллизию составляет уход Альберта из дома Делесова. Как становится понятно из фразы музыканта в финале спора, действия Делесова он воспринимает как посягательство на него самого, на его личность – он отзывается о них так: «Хотели уморить меня» [Толстой, т. 5, с. 47]. Писатель, стремясь изобразить глубину возмущения и тревоги Альберта от подобного обращения, строит сюжет сна героя из главы VII так, что он изначально напоминает события похорон, а именно произнесение траурной речи в честь музыканта, что замечает Н.Н. Мостовская [Мостовская, 1979, с. 110].

В то же время именно сон из главы VII повести имеет ключевое значение для развития созданного образа: в переживаниях от череды сцен сна происходит внутренняя трансформация героя, спровоцированная предшествующими событиями. Анализ отмеченного музыкальным экфрасисом финала с опорой на черновики и автобиографические материалы классика, а также при сопоставлении с коротким рассказом «Сон», показывает, что этот эпизод символически заключает в себе искания музыкантом счастья: момент его психологического самопринятия и последующее переживание мировоззренческого озарения, связанного с отказом от эгоистических интересов.

Через экфрасис игры на стеклянной скрипке из сна писатель изображает принятие Альбертом своего желания славы и признания, так как в своей музыке он повторяет содержание хвалебной речи, сказанной Петровым: «<...> вместо художника Петрова на возвышении стоял сам Альберт и сам играл на скрипке все то, что прежде говорил голос» [Толстой, т. 5, с. 51]. Материал скрипки, стекло, и само появление этого инструмента вместо голоса дают возможность подчеркнуть деликатный характер и уязвимость происходящего и, конечно, ценность для героя музыки – ведь именно с ней связаны его счастливые воспоминания. Это осознание для Альберта приятно, но оно

перерастает в чрезмерное чувство важности собственного личностного начала: «Несмотря на то, что в зале никого не было, Альберт выпрямил грудь и, гордо подняв голову, стоял на возвышении так, чтобы все могли его видеть» [там же].

Введение образа возлюбленной, которое провоцируется экфрасисом, способствует избавлению героя от гордыни. Оно происходит, во-первых, через осуждение ей такого поведения, а во-вторых, благодаря указанию иного, лучшего пути к счастью. В объятии с любимой, в процессе выражения чувства любви к другому Альберт чувствует «невыразимое счастье» [Толстой, т. 5, с. 52], тогда как положительные эмоции от осознания самолюбия Толстой описывает без каких-либо эпитетов.

Этой разницей в описании переживаний скрипача Л.Н. Толстой подчеркивает идею необходимости «жизни для других» для достижения человеком счастья – идею, которая занимала писателя в годы работы над повестью, как показывают его дневники и письма [см. отрывок из путевых записок по Швейцарии в Толстой, т. 5, с. 196, и письмо к А.А. Толстой от конца апреля–03 мая 1859 года в Толстой, т. 60, с. 293]. Значимы для утверждения этой мысли и вплетаемые в сон музыканта события, которые имеют место в действительности в то же время. В момент приближающегося осознания своей гордости во сне – слушания хвалебной речи Петрова – Альберт звонит в дверь дома Анны Ивановны, но служанка его не пускает. Однако после отказа героя от своей гордости выходящий на крыльцо гость добивается того, чтобы замерзающего человека внесли в дом. Таким образом художественными средствами усиливается посыл финала повести: мировоззренческое прозрение Альберта о любви к другому во сне восстанавливает гармонию в его взаимодействиях с людьми в реальной жизни.

Обратим внимание на то, что в реплике гостя Альберт назван человеком: «вы могли этак заморозить человека» [Толстой, т. 5, с. 52]. Это последняя номинация героя в повести, и она в связи с нахождением «в сильной позиции» финала иллюстрирует вектор развития образа музыканта по ходу дей-

ствия произведения. Толстой выстраивает в тексте цепочку номинаций персонажа: от «странной фигуры», словосочетания, которым он был представлен, или «помешанного музыканта», как его называет прислуга в доме Анны Ивановны, к «человеку» – причем без каких-либо эпитетов.

Можно сказать, что в образе Альберта сконцентрированы рассуждения Толстого об искусстве и его месте в мире – на примере музыки. С одной стороны, искусство способно помочь человеку и расширить рамки его эмоционального опыта (вспомним, что Делесов переживает катарсис от игры скрипача), оно называется «высочайшим проявлением могущества в человеке» [Толстой, т. 5, с. 50], но в то же время приверженность искусству порой называется негативно на самом художнике. Музыка в повести действительно разрушает Альберта, постоянно провоцируя в нем гордыню и приводя к внутренним противоречиям. В речи художника Петрова из главы VII писатель фиксирует это негативное воздействие искусства: «Оно [искусство – А.М.] дается редким избранным и поднимает избранника на такую высоту, на которой голова кружится, и *трудно удержаться здоровым* [курсив наш – А.М.]» [там же]. По всей видимости, в финале произведения выбор делается в пользу отказа от превознесения искусства и музыки, ведь в герое символически умирает музыкант, стремящийся к самолюбованию, и остается человек, а проявлением его «могущества», силы мыслится результат отказа от своего эгоистического начала. Полагаем, не случайна лексическая параллель, обнаруживаемая в речи Петрова о музыке из повести «Альберт» и фрагменте путевых записок писателя о Швейцарии об уничтожении памяти о себе: эти явления связываются с «могуществом» и «всемогуществом» соответственно.

Об актуальности идей из этого автобиографического источника для Л.Н. Толстого при работе над «Альбертом» говорит и финал одного из черновых вариантов произведения, в котором также используются близкие к нему речевые обороты. В путевых записках Толстой пользуется существительными «бессознательность», «забвение»: «Всемогущество есть бессознательность <...>. Спасаться отъ этой памяти о себѣ можно посредствомъ любви къ

другимъ, посредствомъ сна, пьянства, труда и т. д.; но вся жизнь людей проходить въ исканіи этаго забвенія» [Толстой, т. 5, с. 196]. Редакция повести от 05 октября 1857 года завершается такой фразой: «Это была не смерть, а сладкой спокойный сонъ, который далъ ему на время лучшее благо міра – полное забвенье» [Толстой, т. 5, с. 156], причем словосочетание «полное забвенье» было вписано автором вместо оборота «уничтожение сознания».

Показательны для иллюстрации отказа от безоговорочного возвышения музыки и искусства функции образа скрипача в отношении раскрытия и развития другого центрального образа – Делесова. Игра Альберта, изображенная в главе II повести, его музыкальный талант вызывают в Делесове желание помочь, однако оно ограничивается его личным пониманием добра: «<...> взять его [Альберта – А.М.] к себе, одеть, пристроить к какому-нибудь месту – вообще вырвать из этого грязного положения» [Толстой, т. 5, с. 33]. Как мы уже писали, забота о новом знакомом, по большому счету, переходит в ограничение его свободы – интересы и нужды самого музыканта не учитываются. Представляется, что, по замыслу Толстого, музыка подталкивает Делесова к совершению благодеяния, только оно оказывается эгоистическим по своей природе, направленным на удовлетворение собственной потребности в совершении социально одобряемого действия, доброго поступка, ведь Делесов не прислушивается к другому человеку. «Внемузыкальная» же составляющая личности Альберта, то, что открывается в нем Делесову при более близком знакомстве, приводит к куда более значимому событию, осознанию, что прежде всего стоит работать над самим собой, а не судить о чужих недостатках. «Куда мне браться других исправлять, когда только дай Бог с самим собою сладить» [Толстой, т. 5, с. 46], – такое заключение писатель вкладывает в уста героя в главе VI. Более того, в финале главы Делесов, возможно, впервые думает об Альберте самом по себе, в отрыве от собственных убеждений, и переживает, что он может замерзнуть.

2.2. Образы музыкантов в рассказах и повестях Л.Н. Толстого

1880 – первой половины 1890-х гг.

В малой прозе, написанной в 1880 – первую половину 1890-х гг., Л.Н. Толстой работает, прежде всего, над эпизодическими персонажами-музыкантами – членами военных оркестров, также вводя их в повествование музыкальными экфрасисами. Солдат-барабанщик упоминается в сказке «Работник Емельян и пустой барабан» (1886): у него, услышав звуки военного сигнала, забирает инструмент Емельян [Толстой, т. 25, с. 167]. А в музыкальном эпизоде из главы IV «Сказки об Иване-дураке и его двух братьях: Семёне-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах» (1886) задействованы барабанщик и трубач [Толстой, т. 25, с. 121]. Кроме того, здесь существительными «барабаны» и «трубы» обозначаются коллективные персонажи-музыканты, исполняющие музыку в главе VI [Толстой, т. 25, с. 124].

Наиболее ярок в произведениях Л.Н. Толстого этого периода образ скрипача Трухачевского, второстепенного персонажа повести «Крейцерова соната» (1889).

Трухачевский появляется в тексте повести в главе XIX – во фразе, где факт негативного и пренебрежительного суждения центрального персонажа Василия Позднышева о скрипаче усилен синонимическим повтором: «Дрянной он был человек, на мои глаза, на мою оценку» [Толстой, т. 27, с. 48]. Здесь же в прямой речи Позднышева дается первый портрет Трухачевского, в котором в соответствующем ключе подана внешность скрипача. Описание не сугубо фактографично – Л.Н. Толстой строит его на ряде скорее оценочных, чем конкретизирующих эпитетов либо сравнений, нацеленных на изображение персонажа в невыгодном свете. Позднышев говорит о музыканте так: «Миндалевидные влажные глаза, красные улыбающиеся губы, нафиксатуренные усики, прическа последняя, модная, лицо пошло-хорошенькое, то, что женщины называют недурен, сложения слабого, хотя и не уродливого, с

особенно развитым задом, как у женщины, как у готтентотов, говорят. Они, говорят, тоже музыкальны» [Толстой, т. 27, с. 49]. Взглянем на подробности прически: эпитеты «последняя», «модная» вместе с информацией о напмаженных усах не столько достоверно репрезентируют внешний вид персонажа, сколько свидетельствуют о привычке того следить за собой, за которой Позднышев видит желание нравиться противоположному полу. Не случайно в следующей части предложения лицо Трухачевского описано при помощи стилистически окрашенной лексики, в пренебрежительном тоне подчеркивающей его красоту, и детали о восприятии таких черт женщинами.

Следующая часть интродукции посвящена манерам персонажа, и этот фрагмент рассказа Позднышева написан в чуть менее негативном тоне. Здесь Толстой раскрывает разные стороны поведения скрипача – однако текст «перебивается» передачей особенностей платья Трухачевского, где снова не детально описываются те или иные предметы одежды музыканта, а подчеркивается его следование моде: «Лезущий в фамильярность насколько возможно, но чуткий и всегда готовый остановиться при малейшем отпоре, с соблюдением внешнего достоинства и с тем особенным парижским оттенком ботинок с пуговками и ярких цветов галстука и другого, что усваивают себе иностранцы в Париже, и что по своей особенности, новизне, всегда действует на женщин» [там же]. В речи Позднышева все перечисленное только подводит к теме влияния на женщин. Таким образом, с акцентом на предполагаемом Позднышевым умении нравиться противоположному полу, Трухачевский вводится в действие повести «Крейцера соната».

Для достижения достоверных результатов при анализе данного образа музыканта необходимо учесть стилевое своеобразие «Крейцеровой сонаты». Композиция произведения близка к рамочной: по утверждению Е.В. Николаевой, «исповедь Позднышева составляет как бы рассказ в рассказе» [Николаева Е.В., 2000, с. 164]. Толстой строит ее, во-первых, на диалогичности, раскрывая внутренний сюжет в беседе персонажей: Василия Позднышева и его случайного попутчика. Соответственно, фигурирующий в этой части тек-

ста скрипач предстает в восприятии Позднышева. Во-вторых, композиция «Крейцеровой сонаты» ретроспективна, и сюжет передается в процессе воспоминаний этого персонажа. Таким образом, в тексте сосуществуют два временных пласта, период жизни Позднышева до встречи с попутчиком, включающий в себя совершение убийства, и момент беседы с попутчиком об этом периоде. Такая специфика организации повествования позволяет писателю утвердить влияние прошлого и временной дистанции между ним и настоящим на суждения персонажа, в которых сообщается в том числе и о чертах Трухачевского. Итак, образ музыканта раскрывается через призму отношения другого персонажа, которое сформировано не только личностными особенностями последнего, но и его рефлексией над прошлым, эмоциями от воспоминаний о нем.

В свою очередь, художественные средства, задействованные писателем далее, прежде всего, нацелены на демонстрацию восприятия Позднышевым характера Трухачевского с элементом предубеждения; иными словами, приемы формирования образа музыканта в повести функционально двуправлены.

С учетом временной организации повести сущность предубеждения Позднышева составляют подсознательное желание развить конфликт с женой на почве ревности в прошлом и шлейф впечатлений от пережитого – в настоящем. По нашему мнению, Толстой стремился показать, что в ткани внутреннего сюжета Позднышев не совсем намеренно использовал Трухачевского как орудие в противостоянии с собственной супругой. Обратим внимание на воспоминание о том, как в жизни семейной пары появилось новое лицо. В главе XXI персонаж говорит, что по непонятной причине познакомил скрипача со своей женой, хотя и имел к нему неприязненные чувства, а впоследствии раскрывает обстоятельства того, как он сделал его вхожим в свой дом. С.А. Шульц объясняет этот шаг желанием «разнообразить семейную жизнь» и поддержать интерес жены к музыке [Шульц, 2013, с. 113], что, на наш взгляд, не совсем справедливо. Причиной такому решению Позднышева бы-

ло скорее стремление показать отсутствие ревности и страха измены, чтобы изобразить психологическое превосходство в ситуации длительного противостояния: «Я не мог не признаться себе, что присутствие этого человека мучало меня. От меня зависит, думал я, сделать так, чтобы никогда не видеть его. Но сделать так, значило признаться, что я боюсь его. Нет, я не боюсь его! Это было бы слишком унижительно, говорил я себе» [Толстой, т. 27, с. 54].

Заметим, что в репликах Позднышева прямо заявлена безусловная предвзятость к музыканту в период до совершения убийства – рассказывая о примирении с супругой перед музыкальным вечером, персонаж говорит, что стал специально видеть в скрипаче нечто непривлекательное, чтобы убедить себя в честности жены: «Все, что было в нем непорядочного, все это я замечал теперь с особенным удовольствием, потому что это все должно было успокоить меня и показывать, что он стоял для моей жены на такой низкой ступени, до которой, как она и говорила, она не могла унизиться» [Толстой, т. 27, с. 60].

Также в частном порядке на ситуацию субъективной оценки музыканта другим персонажем намекает то, что в интродукции образа не дано его имени – на данном этапе скрипач обозначается словосочетанием «этот человек». Он «называется» Толстым в главе XXI, однако дается не личное имя, а только фамилия – Трухачевский, что можно рассматривать, с одной стороны, как изображение незначительности объективных, самооценных деталей личности скрипача, а с другой – как речевую агрессию, маркер неприязни Позднышева к нему. Также факт использования в качестве обозначения именно фамилии, являющейся указанием на принадлежность человека к роду, намекает на значимость мотива внутрисемейных отношений для характеристики музыканта. Воплощается он в тексте тем, что портрету Трухачевского в представлении Позднышева в главе XIX предшествует информация о судьбе его отца и братьев [Толстой, т. 27, с. 49]. Этот мотив иллюстрирует и рассуждение Позднышева из главы XXV, в котором он неосознанно переносит на Труха-

чевского негативные убеждения его брата насчет посещения домов терпимости [Толстой, т. 27, с. 66].

Очевидна при анализе значимость семантики имени персонажа-музыканта. Д. Терен обнаруживает связь темы музыки и образа Трухачевского на основе цепочек фонем, общих для его фамилии и определенных исследователем атрибутов музыки: «<...> в имени Трухачевского фонетически закодирован, с одной стороны, основной орган слушания музыки, ухо, с другой стороны – основной элемент его музыкального инструмента, скрипки: струны, дерганием которых он может издавать звуки» [Терен, 1998, с. 111]. Тем не менее, при «раскладывании» фамилии на составляющие не учитывается стиль повести, в которой тема музыки заявляется при помощи иных явлений, ассоциированных с музыкальным искусством (соната, скрипка, фортепиано). И даже если бы указанные Д. Терен элементы обнаруживались в произведении, это бы не способствовало достижению значимых результатов. Метод исследователя, ориентированный на утверждение смыслопорождающих связей и мотивов в тексте через поиск анаграмм, общих фонемных комплексов, многозначных слов или омонимов, представляется в данном случае недостаточно продуктивным. Ю.И. Минералов рассуждал о подобном явлении, поэтических окказиональных морфемах, однако утверждал, что для достижения необходимого эффекта соотнесения сходных слов важна наглядность повторов фонемных комплексов [Минералов, 1999, с. 268], которая на пространстве объемного прозаического текста невозможна.

В фамилии же Трухачевского скрыто скорее слово «труха», которое, согласно материалам Словаря русского языка под редакцией А.П. Евгеньевой (Малого академического словаря), в переносном значении описывает что-либо «не имеющее ценности, никчемное, пустое, бесполезное» [Словарь русского языка, 1988, с. 420]. Таким образом может и подчеркиваться неприятность персонажа, подаваемая в повести через призму восприятия Позднышева, и актуализироваться приемы раскрытия образа, нивелирующие его индивидуальность.

Поведение Трухачевского в ходе действия и отдельные составляющие этого образа Л.Н. Толстой также изображает с элементом транслируемой Позднышевым предвзятости. В негативном ключе трактуются факты из биографии музыканта – Позднышев при помощи умолчания намекает на его непорядочный образ жизни в Париже: «один только, меньшей этот [Трухачевский – А.М.], отдан был к своей крестной матери в Париж. Там его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах. Человек он был... – Очевидно, желая сказать что-то дурное про него, он воздержался и быстро сказал: – Ну, уж там я не знаю, как он жил, знаю только, что в этот год он явился в Россию и явился ко мне» [Толстой, т. 27, с. 49]. А в описании подготовки скрипки к игре из главы XXIII, посвященной музыкальному вечеру, упоминается, что покрывало для инструмента было вышито женщиной специально для Трухачевского: «он [Трухачевский – А.М.] принес скрипку, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрывку, достал и стал строить» [Толстой, т. 27, с. 60]. Маловероятно, что подобную работу могла бы выполнить не женщина, тем более не имея в виду владельца инструмента. Эта речевая избыточность позволяет Толстому в очередной раз показать, что Позднышев в прошлом времени повести фиксируется на способности Трухачевского симпатизировать противоположному полу и попросту на факте его общения с женщинами: тот воспринимался прежде всего как посторонний мужчина, а потом уже как музыкант. При этом его мастерство исполнителя оценивается достаточно высоко: «Он [Трухачевский – А.М.] играл превосходно, и у него было в высшей степени то, что называется тоном. Кроме того, тонкий, благородный вкус, совсем не свойственный его характеру» [Толстой, т. 27, с. 54].

Передавая ход сюжета повести через прямую речь Позднышева, писатель раскрывает убежденность персонажа в романтическом интересе скрипача к его супруге. Позднышев акцентирует внимание на том, что во взгляде скрипача на его жену прочитывалось сексуальное влечение [Толстой, т. 27, с. 53], и впоследствии прямо приписывает ему интерес к женщине: «Я видел,

что он никак не ожидал встретить в моей жене, в московской даме, такую привлекательную женщину, и был очень рад этому» [Толстой, т. 27, с. 54–55]. Несколько раз Позднышев будто бы прогнозировал неизбежный факт соблазнения своей жены Трухачевским – говоря, например, о его подчиняющем воздействии на женщину [Толстой, т. 27, с. 55] или том, что этот поступок был бы ему свойственен с учетом обстоятельств [Толстой, т. 27, с. 64].

Более того, в репликах Позднышева демонстрируется, что персонаж мысленно «сближает» свою жену и музыканта – соединяет в своем сознании их образы, предполагая возникновение между ними незримой связи: «между ним и ею тотчас же установился как бы электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и улыбок» [Толстой, т. 27, с. 53] или «зверь, сидящий в них обоих, помимо всех условий положения и света, спросил: “можно?” и ответил: “о, да, очень”» [Толстой, т. 27, с. 54]. Однако, воссоздавая речь жены Позднышева в главе XXII, Толстой подчеркивает, что женщина была заинтересована только в совместном музицировании с Трухачевским: «Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь кроме удовольствия, доставляемого музыкой?» [Толстой, т. 27, с. 59]. Очевидно и то, что она низко оценивала личностные качества нового знакомого – в данном контексте указательное местоимение «такой» становится выражающим осуждение эпитетом.

Трухачевский, как показывает анализ текста повести, тоже видел во взаимодействии с женщиной только возможность проявить себя как исполнителя. По окончании музыкального вечера в главе XXIII он попрощался с готовящимся к поездке Позднышевым словами о желании «повторить еще удовольствие нынешнего вечера», когда, по всей видимости, снова посетит Россию [Толстой, т. 27, с. 62]. Позднышев воспринял их исключительно как признание, что в его отсутствие музыкант не считал правильным видеться с его женой – тем не менее, выяснилось, что в один из дней скрипач все-таки приносил ей ноты [Толстой, т. 27, с. 63]. Смоделируем на основе сюжетного поворота гипотетическую ситуацию, если бы Трухачевский, по замыслу пи-

сателя, имел в отношении женщины посторонние романтические намерения. Думается, в таком случае Толстой бы не использовал деталь о визите к ней в отсутствие мужа, подразумевая в скрипаче страх, что этот визит, став известным Позднышеву, мог бы вызвать подозрения и навредить его аморальным устремлениям. В этой связи упомянутая деталь говорит о намерении писателя сообщить, что его персонаж не думал ни о чем, кроме музыки.

Эпизод нападения Позднышева на свою супругу из главы XXVII, пусть все так же поданный в виде воспоминания, может способствовать чуть более объективному представлению образа Трухачевского. Не случайно именно здесь в повесть Л.Н. Толстой впервые помещает его прямую речь, а не переданные при помощи пересказа слова, как это было во всем предшествующем тексте. Музыкант пытался защитить женщину от мужа, бросившегося на нее с кинжалом – схватил его за руку и позвал на помощь, но, увидев угрозу для своей жизни, убежал [Толстой, т. 27, с. 72–73]. Безусловно, это свидетельство присутствия духа. В то же время факт побега можно трактовать как проявление малодушия – более того, судя по тексту, персонаж просто ушел, не сказав никому из обитателей дома (например, прислуге) о происходящем. С другой стороны, причинами такого поступка могли быть испуг и неспособность противостоять вооруженному человеку голыми руками, что уже едва ли позволяет его осуждать и отчасти говорит о благоразумии, рассудительности в опасной ситуации. Заметим, что эти два действия персонажа в тексте произведения писатель сопровождает оценкой Позднышева – персонаж подчеркивает, что не ожидал от скрипача ни того, ни другого. Это является практически прямым заявлением о наличии предвзятого отношения к Трухачевскому: Позднышев был убежден в непорядочности, неспособности скрипача на достойный поступок и несерьезности.

Следует сказать, что фактические подробности внешности и биографии музыканта находят свой источник в личности скрипача И.М. Нагорнова, брата мужа В.В. Нагорновой, племянницы Л.Н. Толстого. С.Л. Толстой предполагал, что черты характера Нагорнова могли быть использованы писателем

при работе над образом Трухачевского [Толстой С., 1975, с. 52; Толстой С., 1975, с. 370]. С.А. Толстая и И.Л. Толстой также проводят между ними параллель. В своих мемуарах «Моя жизнь» супруга классика пишет о Нагорнове так: «Этот Ипполит Нагорнов учился в Парижской консерватории, был пошлого, смазливового типа <...>. Человек он был добродушный, совсем необразованный и до того духовно бедный, что не знаешь, о чем с ним говорить. Но когда он играл на скрипке, все приходили в восторг» [Толстая С., 1980, с. 165]. Здесь присутствует еще один общий факт биографии – учеба в Париже. Сын писателя И.Л. Толстой описывает черты внешнего вида Нагорнова, которые близки к воссозданным в лице Трухачевского в повести, и отмечает его музыкальную одаренность: «[Нагорнов – А.М.] носил волосы, причесанные *a la sarouille* [челкой – пер. И.Л. Толстого], и яркие парижские галстуки, ходил, виляя женственным задом, и имел пошрое, сластолюбивое лицо.

Играл он действительно божественно. Никогда ни один скрипач не производил на меня такого впечатления, как Зипа, как мы его называли» [Толстой И., 1933, с. 63]. Любопытны также следующие подробности и рассуждения об Ипполите Нагорнове из письма П.И. Чайковского к Н.Ф. фон-Мекк от 28 января/9 февраля 1878 г.: «Совершенно неожиданно ко мне явились два субъекта: один русский, некто Нагорнов, скрипач-дилетант, которого я уже давно знаю <...>. Первый, Нагорнов, пришел, как я заключил из его слов, чтобы узнать, в самом ли деле я сошел с ума, как он читал в газетах. <...> Нагорнов прежде всего высказал мысль, что хуже России и Москвы быть ничего не может и что величайшее счастье для человека, когда он может вырваться из этой проклятой страны. <...> Отчего это большинство людей говорит одни глупости и бестактности, и отчего эти два господина держали себя так, как будто мне они доставили величайшее удовольствие своим посещением?» [Чайковский, 1934, с. 186].

По всей видимости, Л.Н. Толстой выбрал знакомого ему И.М. Нагорнова прототипом для образа скрипача в своей повести с целью более эффективно решить необходимые художественные задачи. Основная функция об-

раза Трухачевского в «Крейцеровой сонате» заключается в раскрытии психологии Позднышева – его одержимости патологической ревностью, недоверия и заикленности на теме сексуальных отношений. В свою очередь, такой характер центрального персонажа позволил писателю иллюстративно ввести в произведение критику актуального состояния института семьи и брака, общепринятых взглядов на романтические и сексуальные отношения, которая впоследствии была изложена им в «Послесловии к “Крейцеровой сонате”».

Персонаж-музыкант оказывает влияние и на сюжетообразование: его появление в жизни супругов формирует новый виток их конфликта, который приводит к трагическому финалу. Также образ Трухачевского, фигурируя в музыкальной сцене из главы XXIII, косвенно является проводником толстовской эстетики «заражения чувством», изложенной позднее в трактате «Что такое искусство?» (1897), а также отрицательных оценок писателем академической музыки в этот период, которые можно проследить, в частности, по дневниковым записям за 1896 год на примере суждений о Л. ван Бетховене [Толстой, т. 53, с. 96–97; Толстой, т. 53, с. 112; Толстой, т. 53, с. 124].

2.3. Образы музыкантов в рассказах и повестях Л.Н. Толстого конца 1890 – 1900-х гг.

В произведениях Л.Н. Толстого периода рубежа веков музыканты не становятся центральными либо второстепенными персонажами: здесь имеют место лишь эпизодические и коллективные персонажи; соответственно, в основном мы будем рассматривать способы интродукции таких образов. Введены они писателем в действие рассказа «После бала» (1903) и повести «Хаджи-Мурат» (1904) рядом разнообразных приемов.

В двух эпизодах рассказа «После бала» (1903), сопровождаемых музыкой – бала и казни – писатель упоминает соответствующих исполнителей. В ходе описания событий бала дважды упоминается коллективный персонаж, крепостной оркестр, обозначенный обобщающим словом «музыканты». Изначально этот образ дан в ходе перечисления различных элементов, нацелен-

ных подчеркнуть приятную атмосферу вечера, при этом оркестр кратко охарактеризован: «Бал был чудесный: зала прекрасная, с хорами, музыканты – знаменитые в то время крепостные помещика любителя, буфет великолепный и разливанное море шампанского» [Толстой, т. 34, с. 117]. Во втором случае этот образ также упоминается в ряду перечисления, который изображает обстановку бала в его финале – с применением музыкального экфрасиса: «Музыканты уж с каким-то отчаянием усталости, знаете, как бывает в конце бала, подхватывали все тот же мотив мазурки, из гостиных поднялись уже от карточных столов папаши и мамыши, ожидая ужина, лакеи чаще забегали, пронося что-то» [Толстой, т. 34, с. 119]. В свою очередь, в эпизоде «прогона сквозь строй» упоминаются члены военного оркестра, флейтист и барабанщик, сопровождающие музыкой наказание [Толстой, т. 34, с. 122–123].

В ряде эпизодов повести «Хаджи-Мурат» (1904) присутствуют коллективные персонажи-музыканты, связанные с разными музыкальными направлениями: академической, духовной и военной музыкой. Сцену приема у кавказского наместника князя М.С. Воронцова из главы X открывает нулевой музыкальный экфрасис, в котором лексемой «музыка» обозначен ансамбль музыкантов или оркестр: «В большой ярко освещенной зале играла скрытая в зимнем саду музыка» [Толстой, т. 35, с. 48]. В главе XV описание посещения российским императором Николаем I Божественной Литургии дополнено подробностями проведения службы, а именно действиями церковного хора: «<...> в конце обедни великолепный расчесанный дьякон провозгласил «многая лета» и певчие прекрасными голосами дружно подхватили эти слова» [Толстой, т. 35, с. 74]. В действие главы XVI солдаты-песенники введены экфрасисом русской военной музыки [Толстой, т. 35, с. 78–79]. Кроме того, в бытовой сцене, воспроизводящей обстановку отдыха русских офицеров в главе V, упомянут эпизодический персонаж-музыкант, полковой барабанщик: «Барабанщик откупоривал восьмую бутылку» [Толстой, т. 35, с. 25]. В обоих произведениях образы музыкантов являются служебными элементами: введение их в текст позволяет Л.Н. Толстому исторически достоверно изобразить необходимые картины – балы, передвижения войск, казнь и т.д.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

По итогам результатов исследования, изложенных в главе 2 диссертации, можно утверждать, что Л.Н. Толстой устойчиво воплощает музыкальное начало на уровне системы персонажей произведений малой прозы, работая над образами музыкантов, соответствующе обозначаемых в повествовании: всего таких образов насчитывается 40. Анализ малой прозы, созданной писателем в каждый из этапов творческого пути, показывает, что приемы и средства создания персонажей-музыкантов составляют определенную часть поэтики индивидуального стиля писателя: Толстой неизменно вводит их в действие произведений. Это персонажи, относимые ко всем возможным категориям по роли в сюжете: главные, второстепенные, эпизодические и внесюжетные; также это и коллективные образы. Герои-музыканты в малой прозе Толстого репрезентируют музыку различных направлений, как академическую, так и народную или военную, русский романс; они являются строго академическими или традиционными исполнителями, военными музыкантами, участниками цыганских хоров, певчими в храме.

Художественные функции образов музыкантов связаны с ролью конкретного образа в сюжете. Прежде всего, персонажи-музыканты используются в целях бытописания и достоверного изображения сцен музицирования; характеристики и развития образов других героев, как это происходит в рассказе «Люцерн» (1857) и повести «Крейцера соната» (1889); формирования сюжета в упомянутых произведениях, а также повести «Альберт» (1858); выражения идейных установок и на тему музыки, и по вопросам глобального характера – войны, брака, социального устройства, искусства и т.д.

Основной объем образов музыкантов составляют коллективные и эпизодические персонажи, становящиеся в повествовании в первую очередь проводниками музыки. Касаясь специфики их создания Толстым, возможно говорить только о приемах интродукции и портрете. В действие произведений малой прозы писатель вводит относимых к этим категориям персонажей-музыкантов при помощи музыкальных экфрасисов или в бытовых и военных

сценах. Для выражения эстетических установок Толстой пользуется кратким портретом. В отдельных случаях прием портрета строится с привлечением исторически и этнографически достоверного материала: так изображаются участники цыганских хоров в рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856).

Внесюжетных персонажей-музыкантов в малой прозе Л.Н. Толстого отличают приемы интродукции, базирующиеся на приемах ретроспекции, портрета, лирического отступления, что объясняется своеобразием этой категории и функциями таких образов в произведении, в частности формированием портретов других героев.

Второстепенные и главные герои-музыканты изображаются писателем более подробно, и при их формировании автор пользуется прототипами, употребляет как приемы интродукции, портрет, имя, так и разнообразные средства раскрытия и развития образов, специфика которых обусловлена стилем конкретного произведения. Главные герои-музыканты представлены в рассказе «Люцерн» и повести «Альберт», второстепенный – в повести «Крейцера соната», однако стратегии работы над этими образами значительно различаются в связи с замыслом, художественными задачами и особенностями композиции и повествования произведений. Интродукция певца из «Люцерна» и скрипача из «Альберта» основывается на элементах, отсылающих к звуковому восприятию, однако в первом случае они даны в экфрасисе, а во втором – в бытовом диалоге. Скрипач в повести «Крейцера соната» вводится в соответствии с ретроспективной построенной на диалогичности композицией произведения в реплике другого персонажа, Василия Позднышева. В силу режима повествования от первого лица в рассказе «Люцерн» и повести «Крейцера соната» и идейного замысла этих произведений портреты музыкантов, их имена и номинации в тексте, отдельные приемы раскрытия функционально двунаправлены и характеризуют как эти образы, так и образы рассказчиков, князя Нехлюдова и Позднышева соответственно. Работа над именем и цепочкой номинаций заглавного персонажа, скрипача

Альберта, показывает стремление писателя к изображению индивидуальности героя во всей ее полноте и иллюстрации развития образа в ходе действия. Раскрытие образов воплощается при помощи передачи речи, диалогов, музыкальных экфрасисов, а также деталей поведения и сюжетных поворотов. Развитие образа Альберта происходит в эпизоде сна из финала повести и подчинено выражению мировоззренческого содержания, идеи «жизни для других». Стоит отметить экспериментальное использование стилизованных особенностей разных литературных направлений (реализма, романтизма) при работе над центральными персонажами, способствующее созданию более многогранных образов.

Изложенные в главе 2 результаты дают основания говорить о тенденции к постепенному ослаблению художественного внимания Л.Н. Толстого к реализации музыкального начала в тексте при помощи образов музыкантов. На малую прозу первого периода (1850 – начало 1860-х гг.) приходится основной объем таких персонажей: здесь широко представлены все перечисленные разновидности, кроме второстепенных. Во время «духовного переворота» Л.Н. Толстой работает лишь над одним второстепенным персонажем-музыкантом, и помимо него примеров таких образов здесь пять – это эпизодические либо коллективные герои. В последние годы писатель в своей малой прозе создает персонажей только последних двух видов.

Для понимания индивидуального стиля Л.Н. Толстого и его эстетических и мировоззренческих оснований важна принадлежность образов музыкантов к конкретному музыкальному направлению, их специализация. В ходе исследования установлено преобладание в очерках, рассказах и повестях Толстого участников военных оркестров, однако обращение к ним разнится в зависимости от творческого периода. В ранней малой прозе военные музыканты (инструменталисты, певцы) упоминаются писателем около 15 раз, но при этом значительно чаще задействуются в экфрасисах академической музыки или народной песни – иными словами, светской музыки, чем специфически военной по назначению (сопровождающей различные военные цере-

монии). В произведениях последующих двух периодов они ассоциированы с двумя этими разновидностями музыки на одинаковом уровне.

Важны для стиля Толстого и образы исполнителей академической музыки, однако большинство случаев работы над ними (7 из 11) приходится на произведения 1850 – начала 1860-х гг. Этот же период отличает внимание к изображению участников цыганских хоров – в рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856), и музыкантов, связанных с традиционной музыкой – в рассказе «Люцерн» (1857). Кроме того, в принадлежащей к последнему периоду творчества повести «Хаджи-Мурат» (1904) задействованы певчие церковного хора.

ГЛАВА 3. МУЗЫКА КАК КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПРИЕМ В МАЛОЙ ПРОЗЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

Третья глава диссертации раскрывает особенности обращения Л.Н. Толстым к музыке как композиционному приему в малой прозе. В отношении композиции сюжета подобный прием может воплощаться несколькими разновидностями. Это, во-первых, организация изложения событий повести, рассказа или очерка на основе структурных принципов музыкальной формы, задействованной в конкретном произведении. При анализе таких случаев использования музыки в качестве композиционного принципа необходимо как изучение творческой истории литературного произведения, так и учитывание особенностей формы музыкального произведения и их восприятия писателем, что позволит приблизиться к пониманию его индивидуального стиля. Во-вторых, композиция сюжета может быть построена при помощи музыкальных экфрасисов, которые создают в действии произведения композиционно значимое противопоставление, а также, находясь, в частности, в «сильной позиции» финала, способствуют органичному завершению сюжетных событий и формированию художественной целостности текста.

Кроме того, музыка может служить приемом композиции системы образов, подчеркивая характерологические сближения и оппозиции подробностями об отношении персонажей к музыке (информацией о музицировании, музыкальном вкусе и проч.).

Отдельный композиционный прием, связанный с музыкой, заключается в присутствии в названии произведений лексики, отсылающей к музыкальной культуре. Заглавие произведения, рассматриваемое как элемент композиции вслед за Н.А. Веселовой, Ю.Б. Орлицким и О.Ю. Богдановой [Веселова, 1998; Веселова, Орлицкий, 1998; Богданова, 2009], реализует принцип «предположения <...> непрочитанного текста» [Веселова, 1998, с. 13] и открывает возможности для более глубокого понимания идейного содержания и художественной специфики конкретной повести или рассказа.

В качестве композиционных приемов такого рода не рассматриваются лейтмотивность, сонатность, полифонизм и иные явления, напрямую не связанные с музыкальным искусством, а лишь метафорически обозначающие общие для всех видов искусств закономерности. Объединяя их понятием «словесная музыка», А.Е. Махов писал: «с точки зрения музыки, так сказать, “настоящей”, музыка слова – не более чем тень тени, призрак, фикция» [Махов, 2005б, с. 20]. В случаях проведения параллелей между музыкальными формами (сонатной, рондо и т.д.) и композицией сюжета литературного произведения часты логические неточности и игнорирование специфики этих форм [Махов, 2001, с. 135–136], тогда как термин «лейтмотив» был заимствован из музыкальной теории и адаптирован литературоведами для исследований художественной словесности [Махов, 2005б, с. 165–167].

3.1. Музыка как композиционный прием в произведениях Л.Н. Толстого 1850 – начала 1860-х гг.

Музыка в малой прозе Л.Н. Толстого проявляет себя как прием формообразования – способ создания композиции. Однако говорить об использовании Толстым приемов, связанных с музыкальным искусством (прежде всего, подражании особенностям музыкальных форм) при работе над композицией какого-либо произведения наиболее правомерно, если музыка является в нем одной из центральных тем. В ранний период творчества, приходящийся на 1850 – начало 1860-х гг., писатель выводит музыку на первый план в повести «Альберт» (1858). В научной литературе, посвященной анализу этого произведения, можно обнаружить несколько суждений об организации Толстым в нем повествования при помощи музыки.

В диссертации Е.Ю. Фатюшиной «Повесть “Альберт” как художественный эксперимент Л.Н. Толстого» (2005) утверждается, что писатель в произведении «<...> соединил <...> прозаический текст с особенностями многоголосного музыкального произведения» [Фатюшина, 2005, с. 88]. По мысли исследователя, принцип многоголосия здесь проявляется как в множест-

венности точек зрения персонажей, так и в чередовании различно стилистически окрашенных отрывков и разных тематических пластов в тексте [Фатюшина, 2005, с. 88–89]. По нашему мнению, подобный подход к анализу строится на метафорическом понимании многоголосия как музыкального явления, отдаляющем его от собственно музыкального искусства и ставящем под вопрос гипотезу о синтезе музыки и литературы. Кроме того, факт неуточненности особенностей и конкретной формы многоголосной музыки расширяет круг доступных исследователю интерпретаций литературного произведения, что не способствует получению достоверных результатов исследования.

В статье «Портретирование музыкальной темы с вариациями в повести Л.Н. Толстого “Альберт”» (2014) Е.Р. Боровская утверждает, что Толстой использует форму темы с вариациями как композиционный принцип: «Повесть “Альберт” строится по законам этого музыкального жанра и представляет собою развитие “тем с вариациями”» [Боровская, 2014, с. 31]. Однако само по себе наличие такого замысла у писателя трудно подтвердить. Прежде всего, Толстому в ходе работы была важна фигура Альберта, что ясно из черновых названий повести, зафиксированных в дневниках: все они имеют непосредственное отношение к этому образу («Пропавший», «Поврежденный», «Погибший», «Музыкант»). Наделение же темы музыки как таковой подобным функциональным значением в повести сомнительно: это, скорее, средство характеристики, формирования завязки и т.д. Во-вторых, аргументация этой позиции, на наш взгляд, недостаточно показательна для повести «Альберт». Первый довод строится на метафоре, в которой на лексическом уровне сближаются одно из определений музыковедческого понятия темы с вариациями и изложение личного понимания бытования романтической темы в литературе на определенном этапе литературного процесса: «Сам выбор темы и наличие романтических “штампов” объясняется как раз особенностями музыкального жанра темы с вариациями, о котором сказано: “Как правило, для темы вариаций выбирают из уже известных или сочиняют такую мело-

дию, которая заключает в себе типичные, во всяком случае для данной эпохи, черты”. Ко времени создания повести “Альберт”, т.е. к концу 1850-х г., романтическая тема художника и искусства, “романтические штампы” были не только узнаваемы и “выбраны из уже известных”, но и подходили для разработки вариаций данной темы. Этим и может объясняться выбор романтической темы и “весьма избитого” (слова Н.А. Некрасова) сюжета в эпоху расцвета реализма» [там же].

Последующие сближения композиции повести с формой темы с вариациями недостаточно конкретны. В статье пишется: «<...> композиция повести с ее делением на семь частей с нумерацией вместо названия воспринимается как последовательность вариаций: нумеровать части принято в жанре “темы с вариациями”» [там же]. Но в партитуре произведений, написанных в форме темы с вариациями, отдельно обозначается тема и кода, финал (при наличии), а нумеруются только вариации; во-вторых, нумерация частей вместо их названия типична как минимум для стиля малой прозы Л.Н. Толстого. В свою очередь, «<...> множество раз упоминаемые подробности портрета Альберта», которыми «<...> достигается необходимое писателю однообразие» [там же], могут быть связаны с необходимостью полноценного раскрытия образа, а не со стремлением уподобить композицию повести какой-либо музыкальной форме. Присутствие в повести лейтмотивов также не способно прямо указать на экспериментирование с синтезом музыки и литературы и, тем более, на использование в качестве образца конкретной музыкальной формы, поскольку не является характерным признаком какого-либо вида искусства и какой-либо музыкальной формы.

Аргумент, касающийся гипотетического словесного изображения перехода в другую тональность, также не может иметь принципиального значения. Е.Р. Боровская, ссылаясь на работу А. Майкапар, утверждает: «“В классических вариациях может измениться лад – в мажорном цикле будет минорная вариация и наоборот, но тоника всегда остается одна и та же”. В повести исполняется музыкальная тема в мажоре <...>, а когда “пьянист” ошибается,

скрипач поправляет: “Mol, c-mol!” Этот прием перехода в другую тональность осуществляется и в тексте: от звучания самой мелодии к описанию впечатления слушателей» [Боровская, 2014, с. 32]. Прием модуляции характерен для самых разных музыкальных форм, а не только для вариационных циклов (см. Тюлин, 1976, стб. 624–626). Во-вторых, эта сцена указывает скорее на то, что модуляция уже произошла, тогда как описание переживаний публики только впереди. Кроме того, из-за неточного определения исполняемой Альбертом «Меланхолии» Ф. Прюма как одноименной импровизации не учитывается специфика этого музыкального произведения: его партитура указывает на наличие четырех вариаций и коды, а также отклонений в другую тональность, но не модуляций.

На наш взгляд, любые параллели между структурой какой-либо музыкальной формы и композицией повести «Альберт» будут условны, поскольку наличие у Толстого замысла построить произведение по принципам музыкальности подтвердить невозможно – будь то при помощи дневников или свидетельств современников или при обращении к черновым вариантам произведения. Такой замысел не заявлен в названии или в тексте повести; в пользу его вероятного отсутствия, как мы уже писали, говорит факт авторского интереса к конкретному персонажу, а не к музыке как таковой. Во-вторых, в период работы над «Альбертом» (1857–1858 гг.) Л.Н. Толстого занимали рассуждения о сущности искусства в духе идеалистической эстетики, теории «чистого искусства», и в круг его общения входили такие ее теоретики и представители как В.П. Боткин и А.В. Дружинин или А.А. Фет, а также имевший с ними дружеские отношения И.С. Тургенев. Показательно следующее высказывание Толстого из письма В.П. Боткину от 04 января 1858 года, касающееся планов по созданию литературного журнала: «Что бы вы сказали в теперешнее время, когда политический грязный поток хочет решительно собрать в себя все и ежели не уничтожить, то загадить искусство, что бы вы сказали о людях, которые бы, веря в самостоятельность и вечность искусства, собрались бы и делом (то есть самим искусством в слове) и словом

(критикой) доказывали бы эту истину и спасали бы вечное и независимое от случайного, одностороннего и захватывающего политического влияния?» [Толстой, т. 60, с. 248]. Безусловно, что обсуждению подобных взглядов об «искусстве ради искусства» отчасти и служит повесть «Альберт».

Тем не менее, рассуждать о музыке как композиционном приеме в «Альберте» видится нам возможным, но в отношении композиции системы образов, формирования характерологических сближений и оппозиций. Этот прием воплощается Толстым при помощи раскрытия взглядов центральных героев произведения на отдельные музыкальные жанры и восприятия ими музыки в целом. В главу V повести писатель помещает беседу Альберта и Делесова о современной музыке, содержание которой свидетельствует о противоположности эстетических убеждений персонажей. Делесов подходит к музыке критически, в частности высказывает осуждение и даже грубое отрицание творчества современных оперных композиторов, очевидно, выходящего за рамки его личного вкуса (Г. Доницетти и В. Беллини, см. подробно о персоналиях в комментариях В.Я. Линкова к третьему тому Собрания сочинений Л.Н. Толстого в 22 томах, Толстой, Линков, 1979, с. 467, и в комментариях Л.Н. Кузиной к третьему тому Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах, Кузина, Соколова, 2007а, с. 483–484): «а ведь Донизетти и Беллини – ведь это не музыка» [Толстой, т. 5, с. 39]. Альберт же показывает принятие любой музыки и стремление видеть в ней положительные стороны: «старая музыка – музыка, и новая музыка – музыка. И в новой есть красоты необыкновенные» [там же]. Не сходятся герои впоследствии и в позициях по поводу важности возраста для артиста. Если Делесову этот аспект не видится значимым, то Альберт считает, что пожилой возраст лишает человека необходимой для искусства страстности, эмоциональности, обозначаемой словом «огонь»: «Художник не может быть стар. Много нужно для искусства, но главное – огонь!» [там же]. Намеченная в этой сцене разница между Альбертом и Делесовым – пусть и в их отношении к музыке – в сущности, свидетельствует о глубинной психологической непохожести героев,

которая становится причиной недопонимания и в дальнейшем действии повести провоцирует конфликт между ними. Делесов под видом помощи пытается навязать своему новому знакомому собственное представление о том, как следует жить, представляя его единственно верным, но не терпящий какого-либо неприятия и ущемления свободы Альберт мучается от такого обращения и в итоге уходит после открытого столкновения. Таким образом, противоположные суждения героев о музыке можно рассматривать как ключ к пониманию композиции системы образов повести «Альберт».

В рамках рассматриваемого периода можно рассуждать о еще одной форме использования Толстым музыки как композиционного приема – в отношении повести «Утро помещика» (1856). Произведение завершается музыкальным экфрасисом, в котором воспроизведение навеянных музыкой грез князя Нехлюдова портретирует ход его фортепианной импровизации. Н.К. Гей писал о том, что картины воображения представляют собой «<...> не мотивированный предшествующим содержанием мажорный аккорд» [Гей, 1973, с. 451], а Б.М. Эйхенбаум называл финал произведения «движением в сторону», связанным с неудачными художественными решениями [Эйхенбаум, 2009б, с. 224]. Однако нам видится, что Толстой намеренно стремился к тому, чтобы описываемые им мечты героя строились частью на основе событий из предыдущих глав. Обратим внимание на следующую фразу из главы XX: «Главное же наслаждение доставляла ему [Нехлюдову – А.М.] усиленная деятельность воображения, <...> представлявшего ему в это время самые разнообразные, перемешанные и нелепые образы и картины из прошедшего и будущего» [Толстой, т. 4, с. 169]. То, что представляется Нехлюдову, отчасти действительно связано с событиями «прошедшего», которое так его расстроило – утренних посещений героем своих крестьян: Ивана Чуриса, Юхванки-Мудреного, Давыдки Белого, старика Дутлова и трех его сыновей, Игната, Карпа и Ильи. Все эти персонажи так или иначе вплетены в финальный эпизод повести. Д.Т. Орвин, в частности, пишет об отражении здесь свежих воспоминаний Нехлюдова: «Нехлюдов берет аккорды на рояле, погружается

в грезы и как будто в сновидении видит свое утро помещика и свои неосуществленные цели» [Орвин, 2022, с. 133].

Кроме того, повесть «Утро помещика» (1856) создавалась писателем на основе набросков «Романа Русского Помещика», и музыкальный экфрасис был перенесен в нее с изменениями, касающимися терминологии в раскрытии звучания музыки, а также, что нам наиболее важно, наполнения грез Нехлюдова. Толстой добавляет в этот эпизод новые образы, в прежнем тексте отсутствующие (образ кормилицы, соседки Дутловых), и расширяет его – вводит воспоминания о побеге героя с пчельника. Эта сцена присутствует и в «Романе Русского Помещика», где семья Дутловых выведена под фамилией Болха [Толстой, т. 5, с. 353–354], однако в экфрасисе не упомянута. Подобная правка эпизода Толстым для повести подтверждает, что писателю было важно обобщить в нем содержание предыдущих глав. Именно экфрасис был выбран в качестве финала повести из материалов к «Роману Русского Помещика»: в первой редакции после эпизода вводится новый образ (старый друг Нехлюдова Ламинский), и уже после этого заканчивается первая часть произведения. Целью такого решения, на наш взгляд, является необходимость сделать повесть «Утро помещика» художественно целостной, органично завершить ее действие. Фантазирование Нехлюдова под музыку помогает герою переработать его переживания, справиться с психологическим дискомфортом и в несколько лирическом ключе снимает его внутренний конфликт, возникший из-за несовпадения представлений о помещичьей деятельности и ее действительных условий. Таким образом, музыкальный экфрасис в финале главы XX повести «Утро помещика» является композиционным приемом.

3.2. Музыка как композиционный прием в произведениях Л.Н. Толстого 1880 – первой половины 1890-х гг.

Рассуждать о вероятности использования связанных с музыкой приемов при работе над композицией элементов повестей и рассказов есть основания тогда, когда тема музыки является в этих произведениях одной из цен-

тральных. В творчестве Л.Н. Толстого 1880–1890-х гг. такая особенность наблюдается только в «Крейцеровой сонате» (1889), и отдельный корпус исследований повести посвящен поиску параллелей между ее композицией и структурой сонаты Л. ван Бетховена. По этому вопросу существует и весьма компромиссная позиция. М.А. Самородов в диссертации делает вывод о некоторой условности поиска различных композиционных параллелей между повестью и сонатой, утверждая, что Толстой стремился лишь художественно передать свои переживания от музыки: «<...> суть интермедийного замысла Толстого следует искать не столько в соотношении формы повести с музыкальной формой, сколько в самом замысле писателя, являющем собой попытку воссоздания впечатления от сонаты в форме литературного произведения» [Самородов, 2015, с. 63].

Тем не менее, непроясненность того, что могло скрываться за желанием Толстого на определенном этапе работы над произведением «изобразить “Крейцерову сонату” словом» (см. Бирюков, 2000, с. 122 или Сергеенко П., 1978, с. 149), позволяет говорить не только о портретировании этого музыкального произведения в главе XXIII, но и допускает поиск композиционных параллелей. При этом, на наш взгляд, если имеет место ссылка на конкретное музыкальное произведение, сонату Бетховена, при сопоставлении в целях достижения адекватных результатов исследования следует учитывать ее структурные особенности, а не теоретические представления о форме сонатного цикла. В работе Д.Г. Тюлегеновой, например, заявлен тезис о том, что Толстой уподобляет повесть структуре сонаты, но сонаты как абстрактного конструкта, а не воплощенного в конкретном произведении: «Повесть “Крейцера соната” построена в соответствии со структурными канонами музыкального произведения – сонаты. Толстой сознательно применяет драматический принцип сонаты, заключенный в столкновении противоположных начал. Благодаря интермедийному анализу выявляется уподобление художественного произведения сонатной форме» [Тюлегенова, 2009, с. 58]. Более того, здесь происходит смешение музыковедческих понятий: соната

как музыкальное произведение и сонатная форма не равнозначны. Сонатная форма действительно порой строится на контрасте тем, но в сонате (сонатном цикле) в такой форме обычно пишется один или несколько разделов. Контраст же в сонате как музыкальном произведении может, в частности, выражаться в чередовании темпов разделов [Способин, 1984, с. 242–243].

Композиция повести, по мысли исследователя, «<...> имеет две сюжетные линии: то, что происходит в вагоне (разговор пассажиров), и то, что связано с рассказом Позднышева. Сюжетные линии чередуются одна с другой» [Тюлегенова, 2009, с. 59]. Утверждается, что здесь заложен контраст, который связан с разностью тона этих сюжетных пластов; это и позволяет исследователю вывод о сходстве с сонатой Бетховена: «на уровне композиции мы входим то в мир спокойный, то в мир острых душевных переживаний (как в сонате Бетховена *Adagio – Presto – Adagio*)» [там же]. Однако в приведенной цитате упомянуто обозначение темпов первого раздела Крейцеровой сонаты, а не всех разделов; во-вторых, данное уподобление нуждается в развернутой аргументации. В музыкальном произведении смена темпа происходит дважды, а в повести, как указывает Д.Г. Тюлегенова, чередование тона имеет более множественный характер.

Неточность, связанную с упоминанием темпов первого раздела сонаты в отношении всех ее разделов, допускает при анализе композиции сюжета «Крейцеровой сонаты» и А.В. Колесникова: «“Крейцера соната” Толстого имеет трехчастную структуру, каждый элемент развития сюжета равен темпу конкретной сонатной части: завязка – знакомство с героями, атмосфера поезда, дискуссия о браке (в сонате «*adagio sostenuto*» – медленно сдержанно); конфликт – рассказ Позднышева о своей супружеской жизни («*presto*» – очень быстро); заключение – выводы, сделанные героем о неверном понимании любви и брака обществом («*adagio*» – медленно)» [Колесникова, 2024, с. 266]. Кроме того, в работе данное сопоставление также недостаточно прокомментировано.

В статье С.А. Петровой «Интермедияльная специфика повести Л.Н. Толстого “Крейцера соната”» (2011) особенности музыкального произ-

ведения также не приняты во внимание, как и история создания повести Толстого. Здесь проводится параллель между сонатой и повестью на основе обнаруживаемой в них диалогичности, взаимодействия двух музыкальных инструментов и двух персонажей: «“Крейцера соната” Бетховена исполняется на скрипке и фортепиано <...>. Так и повесть Л.Н. Толстого основывается на диалоге двух персонажей <...>. Эти партии перемежаются между собой» [Петрова, 2011б, с. 119]. Эта же мысль почти дословно повторяется в двух других статьях исследователя [Петрова, 2011а, с. 304–305; Петрова, 2018].

Однако, во-первых, как указывал в «Биографии Л.Н. Толстого» П.И. Бирюков, диалогичность, переходящая в монолог Позднышева, в повести Толстого связана не с подражанием музыкальному произведению, а с авторским замыслом, согласно которому она должна была читаться вслух со сцены актером В.Н. Андреевым-Бурлаком [Бирюков, 2000, с. 122]. Яркий след этого замысла обнаруживает в незаконченной третьей черновой редакции «Крейцеровой сонаты» толстовед Л.Д. Громова-Опульская [Опульская, 1979, с. 121]. Если сравнить ее с окончательным вариантом, то здесь диалог между персонажем и его попутчиком так же постепенно переходит в монолог, при этом начальный разговор между несколькими пассажирами в вагоне отсутствует. Иными словами, более правомерно говорить о происхождении диалогичности из творческой истории, а не из подражания особенностям сонаты. Во-вторых, характер диалога в музыкальном произведении и повести различен: в сонате партии скрипки и фортепиано равнозначны, одинаково технически сложны, и между инструментами порой действительно происходит своеобразное «общение», обмен партиями, как, например, в главной теме экспозиции первой части (см. Протопопов, 1970, с. 173), тогда как в повести «голос» Позднышева центральный, а попутчик его направляет, в каком-то роде составляет для него фон; это скорее воспоминание о ситуации через призму его восприятия. В целом, по нашему мнению, сомнительно сводить повесть к одному только диалогу, общению двух людей, тем более что называть так ее начальную сцену нельзя.

Обрисовывая композиционное сходство двух произведений, С.А. Петрова смешивает музыковедческие понятия сонаты и сонатной формы. Исследователь для анализа берет определение сонатной формы, но обозначает им сонату как музыкальное произведение: «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» [Петрова, 2011б, с. 119]. Подобная неточность не позволяет достичь достоверных результатов анализа.

При поиске композиционных параллелей между сонатой Бетховена и повестью Толстого продуктивно обращение к восприятию писателем особенностей музыкального произведения, которое изложено в дневниках Д.П. Маковицкого или в очерках С.Л. Толстого. Эти сведения позволяют учесть индивидуальный стиль Л.Н. Толстого и получить наиболее достоверные выводы. В первой работе, где было заявлено использование писателем отдельных особенностей сонаты при работе над композицией, исследователь опирается на собственное определение внутреннего содержания музыкального произведения, отраженного в повести: «Это не уподобление, а как бы напоминание об известном масштабном произведении, раскрывшем драматическую картину современного противоречивого мира и провозгласившем торжество великих, светлых идей, рожденных в муках, в борьбе с мрачными силами» [Семанова, 1980, с. 237]. Тем не менее, в статье принимаются во внимание отдельные черты Крейцеровой сонаты.

В одной из недавних работ, статье О.Ю. Осьмухиной, гипотеза о близости композиции «Крейцеровой сонаты» структуре сонаты Бетховена также строится без учета толстовского видения музыкального произведения и без учета творческой истории повести. Ключевым для исследователя становится факт контраста темпов трех частей сонаты, который словесно воплощен в повествовании Позднышева о своей семейной жизни: «Равно как и у велико-

го композитора в Крейцеровой сонате, два Presto, обрамляющие Andante с вариациями, так и у русского классика внутреннее движение повести (часть рассказа Позднышева непосредственно о его мучительном разладе в семье, трагической любви, ревности и убийстве жены) развивается от беспокойно-страстного движения, прерывистости настроения к замедленной интонации, препятствующей развитию ключевой темы, вновь к “стихийной огненности” в финале» [Осьмухина, 2021, с. 130].

Наиболее мотивированный подход при анализе, по нашему мнению, использован Е.Г. Исаевой. Исследователь приводит обзор научной литературы, учитывает историю создания произведения (например, информацию о замысле словесно изобразить сонату Бетховена) и суждения Л.Н. Толстого об экспозиции первого раздела сонаты. Ценно в методологическом отношении, на наш взгляд, и следующее замечание: «<...> в Послесловии Толстой, как известно, открыто “идентифицировался” со своим героем в его суждениях о семье, браке, любви и развращающей силе искусства. Резонно предположить, что и мысли Толстого о бетховенской «Крейцеровой» Позднышев передал без искажений» [Исаева, 2017, с. 120]. Оно позволяет использовать суждения Л.Н. Толстого о сонате Л. ван Бетховена для исследования музыкального эк-фрасиса и композиционных приемов в повести.

Проводя параллели между структурой Крейцеровой сонаты и композицией повести Толстого, Е.Г. Исаева обращается к партитуре музыкального произведения, что также продуктивно. По мысли исследователя, повесть имеет трехчастное строение: «<...> в ней [повести – А.М.] легко угадывается трехчастная бетховенская композиция, соответствующая этапам сюжетного развития. В “первой части” Позднышев а) излагает свое отношение к общественной морали, б) описывает личные семейные взаимоотношения до “критического момента”. “Вторая часть” связана с появлением Трухачевского под занавес XVIII главы, “Финал” разыгрывается с XXIV главы, т.е. с “командировки” Позднышева в уездный город» [Исаева, 2017, с. 123].

Однако биографические материалы и история создания повести свидетельствуют о том, что Л.Н. Толстой более всего ценил именно первый раздел сонаты: на это, например, указывают «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого или – косвенно – воспоминание С.Л. Толстого о стремлении писателя определить, какие чувства выражены в «первом престо» сонаты [Маковицкий, кн. 1, с. 223; Маковицкий, кн. 2, с. 422; Толстой С.Л., 1975, с. 374]. В свою очередь, В.Ф. Лазурский, являвшийся домашним учителем младших сыновей Л.Н. Толстого с 1894 года, утверждал, что Л.Н. Толстой «имел в виду» в повести первую часть произведения [Лазурский, 1978, с. 75]. Вспомним и то, что в музыкальном экфрасисе из главы XXIII Л.Н. Толстой делает акцент именно на ней.

Мы считаем, что наиболее оправданно сопоставление композиции «Крейцеровой сонаты» и первой части сонаты Бетховена. Подобные параллели обнаруживаются в нескольких современных исследованиях, в частности в статье С.А. Асеевой [Асеева, 2016]. Композиционная связь произведений здесь раскрыта довольно кратко: «Экспозиция – диалог пассажиров о проблемах семьи, брака и вступление в беседу с ними Позднышева, объяснение им своей позиции; разработка – рассказ-исповедь Позднышева одному из пассажиров о своей жизни; реприза – рассуждения Позднышева о том, что привело его к «критическому эпизоду» – убийству жены; кода – итоговый вывод Позднышева о неверном отношении к любви, к женщине, браку и семье в современном ему обществе» [Асеева, 2016, с. 156]. Хотя автором и принимаются во внимание некоторые особенности первого раздела сонаты, написанного в сонатной форме (наличие четырех частей), значимые подробности его специфики и суждения Толстого в анализе не задействованы. Так же кратко обрисовывает близость композиции повести к форме первой части сонаты в своей диссертации Е.В. Ефимова, при этом без опоры на какие-либо источники: «Здесь обнаруживается композиционная связь с музыкальной формой сонатного *allegro*: наличие экспозиции с изложением тем, завязкой смысловой перспективы (диалоги в поезде), разработки – смысловой драма-

тургии, сложных отношений между темами, их интонационных изломов (исповедь Позднышева, кульминационной точкой которой является рассказ об исполнении Крейцеровой сонаты камерным дуэтом Трухачевский – Лиза Позднышева), репризы – изложения тем в диалектическом развитии, с новыми смысловыми модуляциями (осмысление и поиск причины содеянного). В качестве завершающей смысловой точки выступает кода, разрешающая драматургические перипетии» [Ефимова, 2016, с. 60].

На наш взгляд, проведенный обзор научной литературы и биографических материалов обуславливает необходимость выдвижения собственной гипотезы о сущности возможного использования Толстым структурных принципов и особенностей первой части Крейцеровой сонаты при работе над композицией своего произведения – с учетом вышеперечисленных пунктов: обращения к специфике сонаты и восприятия ее писателем.

Для этого вновь обратимся к фрагменту очерка С.Л. Толстого, фиксирующему представление классика об экспозиции первой части сонаты, в частности о вступлении: «<...> введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует» [Толстой С., 1975, с. 374]. Представляется, что отмеченная писателем значительность вступления в тексте повести словесно воплощена в таком подборе деталей начальной сцены, который акцентирует всеобъемлющий характер основных тем произведения: любви и брака. В первых двух главах эти вопросы становятся предметом обсуждения множества людей – причем людей, которых связывает не общность взглядов или происхождения, а только лишь нахождение в одном и том же пространстве, вагоне поезда. Показателен и выбор для этого полилога локации, являющейся публичным местом, которое объединяет всех людей, а не только отдельные социальные группы.

Еще одна параллель кроется в специфическом «переходе» в текст произведения того двухнотного мотива, который, согласно анализу Я.Л. Сорокера, составляет для сонаты Бетховена «интонационное “зерно”, из которого вырастают главная, побочная и заключительная темы первой части» [Соро-

кер, 1963, с. 124]. В повести это – те особые звуки, издаваемые Василием Позднышевым, «<...> звуки, похожие на откашливание или на начатый и оборванный смех» [Толстой, т. 27, с. 7]. Эта подробность поведения впервые отмечается в начале главы I и далее неоднократно повторяется, становясь своего рода маркером, звуковым проявлением образа Позднышева. История именно этого персонажа излагается в последующих главах и является основой сюжета «Крейцеровой сонаты».

Выделенное Я.Л. Сорокером окончание вступления «на замирающей звучности» и то «состояние неопределенности и ожидания» [Сорокер, 1963, с. 125], которое им выражается, также, на наш взгляд, переданы в повести. В конце главы II полилог превращается в диалог: несколько пассажиров уходят в другой вагон, а еще один засыпает, и повествователь остается с Позднышевым наедине. После этого персонаж и предлагает рассказать, как он «<...> этой любовью самой был приведен к тому, что со мной было» [Толстой, т. 27, с. 16].

Экспозиция первой части Крейцеровой сонаты воплощена в произведении повествованием об общих тенденциях личной и семейной жизни Позднышева, которое приходится на главы III–XVII. Здесь обнаруживаются четыре основных блока, соответствующих четырем темам из экспозиции: главной, связующей, побочной и заключительной (см. Сорокер, 1963, с. 125–126). Приходящееся на главы III–V повести описание персонажем своей биографии с шестнадцати лет и до момента знакомства с будущей женой близко по характеру к главной партии. По нашему мнению, наблюдение Толстым в этом разделе «волнующего, неопределенного чувства» [Толстой С., 1975, с. 374], как и сдерживание его «громадной потенциальной энергии», подчеркнутое Я.Л. Сорокером [Сорокер, 1963, с. 125], отражено в факте того, что Позднышев начал рассказ о совершенном им убийстве с событий, столь отдаленных от него по времени. Определенная связь с сонатой прочитывается и в содержании этих глав: персонаж раскрывает неприглядные личные детали из своей юности и молодости, называемые им развратом [Толстой, т. 27, с. 16–19], что оставляет достаточно вызывающее, но еще не шокирующее впечатление.

Фрагмент повести с главы V по главу IX возможно соотнести со связующей партией. Здесь освещается период влюбленности Позднышева, при этом текст изобилует резкими по тону отступлениями на тему половой жизни и матримониальных обычаев в обществе того времени. Так воплощается переход к главе X, где подводится своеобразный итог этому моменту биографии персонажа – он раскрывает свои возвышенные переживания от роли жениха, в частности: «Я не только представлял ее себе верхом совершенства, я и себя за это время моего жениховства представлял тоже верхом совершенства» [Толстой, т. 27, с. 27]. Это изложение того «сдержанного, успокаивающегося чувства» [Толстой С., 1975, с. 374], которое Толстой видел в побочной партии экспозиции.

Заключительной партии соответствуют главы XI–XVII повести. Позднышев здесь касается жизни в браке, и обобщающей фразой для его рассказа можно считать цитату из главы XII: «В глубине души я с первых же недель почувствовал, что я *попался* [курсив Л.Н. Толстого – А.М.], что вышло не то, чего я ожидал, что женитьба не только не счастье, но нечто очень тяжелое» [Толстой, т. 27, с. 33]. Упор сделан на сложных и эмоционально насыщенных аспектах семейной жизни: ссорах, чувстве ревности, сексуальных отношениях и исполнении родительских обязанностей. Подобным образом Толстой перенес в художественный текст свои представления о «сильной, ясной, даже грубой мелодии <...>, изображающей просто чувственность» в третьей теме первой части Крейцеровой сонаты [Толстой С., 1975, с. 374]. Кроме того, как писал Я.Л. Сорокер, заключительная партия является в первой части «образным, идейным центром», который подготавливают предыдущие составляющие экспозиции [Сорокер, 1963, с. 125–126]. То же происходит и в произведении Толстого: именно описанные Позднышевым образ жизни и отношение к женщине, которые были переняты им в молодости, несмотря на достаточно нежное чувство влюбленности, в итоге привели к проблемам в отношениях с женой.

Повествование последующих трех глав, XVIII, XIX и XX, посвящено ряду новых обстоятельств в семейной жизни Позднышева. Это, прежде всего,

проблемы жены со здоровьем, приведшие к необходимости использовать средства контрацепции. Вследствие этого, по мысли персонажа, у женщины появилось время и на уход за собой, и на свои старые увлечения, в частности музицирование на фортепиано, что обусловило появление в жизни пары скрипача Трухачевского. Во-вторых, это прохождение парой пиковой точки своего конфликта, выраженное в решении Позднышева развестись, что, в свою очередь, толкнуло его жену к попытке самоубийства через отравление опиумом. Отмеченный отрывок повести сопоставим с разработкой (разделом, в котором обычно происходит видоизменение тем экспозиции) из первой части сонаты Бетховена, строящейся, согласно анализу, на материале заключительной партии (см. Сорокер, 1963, с. 126).

В дальнейших главах произведения в трансформированном на основе этих условий виде повторяются три центральных мотива из глав III–XVII, которые соответствуют, как мы уже сказали, экспозиции первой части Крейцеровой сонаты. Мотив половой неводержанности переходит в главах XXI–XXII в убежденность Позднышева в аморальной связи Трухачевского и своей жены и в усиление ревности. В главе XXIII, воспроизводящей вечер исполнения сонаты Бетховена, он сменяется радостным чувством, испытанным персонажем от музыки: «Мне было легко, весело весь вечер» [Толстой, т. 27, с. 62]. Более того, там же говорится, что Позднышев перестал ревновать [Толстой, т. 27, с. 60]. Так видоизменяется прежний внешне светлый мотив влюбленности и нахождения в статусе жениха, данный в главе X. В главах XXIV–XXVII Позднышев рассказывает о возвращении ревности, с которой он не мог справиться: она, усилившаяся, и привела к убийству им жены. Это воплощение в новом качестве ранее описанного мотива «чувственности» – эмоционального накала, сопровождающего брак персонажей. Иными словами, в главах XXI–XXVII обнаруживается параллель с репризой из первой части Крейцеровой сонаты, где три партии из экспозиции проводятся с изменениями в тональных планах (см. Муратов, 1993).

Коде соответствует последняя глава повести. Тут, как в указанном разделе первой части, после «вспышки драматизма <...> появляется скорбный

эпизод» [Сорокер, 1962, с. 126]: между супругами происходит разговор, в ходе которого им так и не удается найти общий язык и примириться, и жена Позднышева умирает. «<...> энергичное, волевое, полное мужества заключение Presto» [там же] в тексте передано при помощи финальных абзацев, в которых говорится о процессе осознания персонажем совершенного им преступления. Позднышев заново понимает и переживает это, но уже не прячет своих эмоций и плачет (вспомним характеристику его «особых» звуков как звуков «сдерживаемых рыданий»): «Мы долго сидели молча. Он всхлипывал и трясся молча передо мной» [Толстой, т. 27, с. 78].

Таким образом, мы считаем, что композиция сюжета «Крейцеровой сонаты» действительно построена Толстым по принципам формы первой части скрипичной сонаты Л. ван Бетховена op. 47. В обобщенном виде композиционное сходство этих двух произведений представлено в Таблице 1 (см. Приложение 3). Добавим, что название повести в этой связи не случайно и подчеркивает рассмотренный нами факт, а также и выражает авторское отношение к сонате, а именно любовь Толстого к ее первой части. М.М. Бахтин, кроме того, писал о роли заглавия в выражении отдельных сюжетных черт и идейного содержания по вопросу музыки в произведении [Бахтин, 2000б, с. 258].

Исследователями проводятся параллели между музыкальным произведением Бетховена и отдельными композиционными частями «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого. В частности, А. Молнар в нескольких статьях сосредотачивается на анализе речи Василия Позднышева и обнаруживает ее музыкальность, базирующуюся на повторах и таким образом связывающую ее с сонатой Бетховена: «После небольших отступлений рассказчик в каждой главе возвращается к своей начатой теме, выдвинутой в предыдущей главе, уточняя, варьируя и переформулируя таким образом эту тему. И здесь проявляется связь речи героя с формой сонаты. Как и в сонате или в поезде постоянно повторяется один и тот же мотив, так и в рассказе Позднышева повторяются одни и те же фразы» [Молнар, 2018а, с. 156]. Однако подобное сопоставление отличает, с одной стороны, неполнота: первые две главы повести

Л.Н. Толстого построены на передаче разговора нескольких людей, речь же Позднышева становится основной в последующих. Более того, описанные исследователем явления, а именно повторы прямого отношения к конкретному музыкальному произведению и к музыке вообще не имеют. Они характерны для самых разных видов искусства, например, для живописи или архитектуры, в связи с чем выводы, полученные на основе отсылок к этим явлениям, неоднозначны. Элементом воплощения мелодических и ритмических черт сонаты и, таким образом, подражания произведению Бетховена А. Молнар считает упоминание в определенных местах текста звуков, издаваемых Позднышевым [там же]. Это утверждение не имеет достаточных подтверждений, поскольку исследователь не приводит в статье какого-либо описания особенностей Крейцеровой сонаты. По перечисленным причинам неоднозначен и вывод о композиционном сходстве произведений из другой работы А. Молнар, где связь речи персонажа с музыкой также объясняется фоникой текста (присутствием повторов): «Музыкальность субъекта речи, напоминающей ритм поезда и сонаты, все сильнее проявляется в звуковых повторах» [Молнар, 2018б, с. 111]. На наш взгляд, обнаружение музыкальных черт в речи персонажа не способствует достижению достоверных результатов исследования произведения и пониманию его стиля, так как базируется на логическом искажении, вызванном значимостью темы музыки в повести «Крейцера соната».

Музыка становится приемом композиции и в системе образов «Крейцеровой сонаты». Вводимая в действие экфрасисами звучащая и упоминаемая в речи героев музыка позволяет составить представление об отношениях между главными и второстепенными персонажами произведения, супругами Позднышевыми и скрипачом Трухачевским. В главе XXI присутствует информация о том, что Трухачевский вместе с женой Василия Позднышева исполнил несколько музыкальных произведений, а именно неназванные песни без слов (вероятно, из серии сочинений Ф. Мендельсона для фортепиано «Песни без слов» в переложении для скрипки и фортепиано (см. Дамс, 1930,

с. 51)) и одну из сонат В.А. Моцарта. Показательно для нашего анализа, что манера рассказа Позднышева об этом эпизоде имеет оттенок пренебрежения. В речи используется неопределенное местоимение «какие-то», а при образовании существительного от корня -сонат- задействуется суффикс -к: «И кое-что они сыграли, какие-то песни без слов и сонатку Моцарта» [Толстой, т. 27, с. 54]. Так, на наш взгляд, словесно выражается неприязнь Позднышева к упомянутой музыке и к тому, что скрипач играет вместе с его женой, что акцентирует негативные отношения между ним и этими героями.

Подчеркивает их и ряд экфрасисов, указывающих на особенности занятий музыкой каждым из персонажей; эти детали в принципе отображают ситуацию внутри системы образов повести. Жена Позднышева и Трухачевский, сумевшие построить коммуникацию, музицируют на момент событий внутреннего сюжета и играют больше, чем прежде, как можно судить по цитатам из глав XIX: «Она [жена – А.М.] опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено» [Толстой, т. 27, с. 48], и XXI: «<...> я, как нарочно, заговорил об его [Трухачевского – А.М.] игре, сказал, что мне говорили, что он бросил скрипку. Он сказал, что, напротив, он играет теперь больше прежнего» [Толстой, т. 27, с. 53]. Позднышев же, скрыто или явно конфликтующий с ними обоими, играть перестал: «Он [Трухачевский – А.М.] стал вспоминать о том, что я играл прежде. Я сказал, что не играю больше» [там же].

Восприятие музыки героями, их музыкальный вкус и прочие аспекты, ассоциируемые с музыкой, дополняют характеристику отношений между ними, организуя композицию системы образов и в рассказе «Свечка» (1885). Здесь значение имеет направление, к которому принадлежат исполняемые произведения, ситуации, в которых они звучат, и суждения персонажей о них. Приказчик Михаил Семенович, заставивший крестьян тяжело работать на Святой неделе, аккомпанирует своей кухарке, вероятно, поющей народные песни, на гитаре. Этой сцене событийно предшествовал плотный обед, и музыка сопровождается характерными звуками физиологического происхож-

дения: «позвал кухарку, посадил ее песни играть, а сам взял гитару и стал подыгрывать».

Сидит Михаил Семеныч с веселым духом, отыгивается, на струнах перебирает» [Толстой, т. 27, с. 110]. Один же из крестьян, Петр Михеев, принявший указание приказчика, в отличие от остальных, со смирением, поет во время работы духовные произведения: «А он [Петр – А.М.] в новой рубахе ходит, пашет и поет стихи воскресные» [Толстой, т. 27, с. 111–112]. Такое поведение Петра удивляет и его товарищей, и Михаила Семеновича, что лишь подчеркивает противопоставление этого образа другим, заметное в рассказе. Различная жанровая природа музыки, звучащей в рамках экфрасисов, в свою очередь, проливает свет на глубочайшее духовное неравенство музицирующих Петра и приказчика, ставшее решающим для развязки рассказа.

3.3. Музыка как композиционный прием в произведениях Л.Н. Толстого конца 1890 – 1900-х гг.

Музыка достаточно ярко для рассуждения о возможном использовании ее в качестве приема композиции сюжета проявляет себя в двух произведениях Л.Н. Толстого периода рубежа веков, относимых к жанру малой прозы: в рассказе «После бала» (1903) и в очерке «Песни на деревне» (1909). Определенное место она занимает и в повести «Хаджи-Мурат» (1904).

Рассказ «После бала» (1903) имеет рамочную композицию, которая способствует, в частности, выражению мировоззренческого содержания, установки о влиянии на жизнь человека его мысли, а не внешних условий, а также, как это было в «Крейцеровой сонате», позволяет раскрыть образ одного из персонажей, Ивана Васильевича, в развитии. Внутренний сюжет, рассказ Ивана Васильевича о событии из своей молодости, можно разделить на два ключевых эпизода – это эпизоды бала и казни шпицрутенами. Повествование здесь организуется при помощи музыки, которая сопровождает действие каждого из эпизодов, музыки балльных танцев (например, мазурки) и музыки военного оркестра.

Именно столкновение, в сущности, двух разных музыкальных направлений на пространстве короткого абзаца воплощает в рассказе переход между описанными сценами. Прогуливающийся ранним утром после бала молодой человек мысленно еще находится на том вечере: в его голове повторяется тот «мотив мазурки», когда он слышит «звуки флейты и барабана» [Толстой, т. 34, с. 122]. Так открывается эпизод «прогона сквозь строй»: стремясь найти источник «жесткой, нехорошей музыки» [там же], персонаж подходит ближе и видит все происходящее.

Во-вторых, стилевая разнородность музыки бала и музыки казни используется как композиционный прием контраста, поскольку два основных эпизода внутреннего сюжета противоположны друг другу, что отмечает А.С. Артамонова [Артамонова, 2024, с. 15] – и не только содержательно, но и на уровне стиля. На протяжении всего условного эпизода бала сфокусированный на своих чувствах к Вареньке герой под воздействием музыки и танцев испытывает характерные переживания, которые даны Толстым достаточно подробно и пространно, частью в романтическом ключе: «Я взял перышко и только взглядом мог выразить весь свой восторг и благодарность. Я был не только весел и доволен, я был счастлив, блажен, я был добр, я был не я, а какое-то неземное существо, не знающее зла и способное на одно добро» [Толстой, т. 34, с. 119], или «Как бывает, что вслед за одной вылившейся из бутылки каплей содержимое ее выливается большими струями, так и в моей душе любовь к Вареньке освободила всю скрытую в моей душе способность любви. Я обнимал в то время весь мир своей любовью. Я любил и хозяйку в фероньерке, с ее елисаветинским бюстом, и ее мужа, и ее гостей, и ее лакеев, и даже дувшегося на меня инженера Анисимова» [Толстой, т. 34, с. 121] и т.д. В эпизоде казни тональность повествования меняется, здесь это гораздо более фактографическое изображение действительности, практически лишенное эмоциональности и подчас натуралистичное. Любопытна, например, следующая цитата, где переживания шокированного молодого человека воспроизводятся при помощи подробностей физиологического характера: «А между тем на

сердце была почти физическая, доходившая до тошноты, тоска, такая, что я несколько раз останавливался, и мне казалось, что вот-вот меня вырвет всем тем ужасом, который вошел в меня от этого зрелища» [Толстой, т. 34, с. 124].

Контраст, отмеченный нами на разных уровнях части рассказа, обнаруживается и в рамке, обрамляющей внутренний сюжет. В описании открывающего произведение полилога нет подробностей жизни Ивана Васильевича, его образ здесь предстает неконкретным, в определенном смысле безликим – дана только краткая характеристика его манеры общения. В финале связанная с ним интрига снимается, и его судьба и положение становятся сравнительно понятны. Герой отказался от военной и государственной службы, однако, вероятно, добился признания и смог изменить жизнь других людей, о чем можно судить по фразе одного из собеседников: «сколько бы людей никуда не годились, кабы вас не было» [Толстой, т. 34, с. 125]. Творческая история рассказа свидетельствует о не случайном характере такого подхода к раскрытию образа и о стремлении Толстого полноценно воплотить прием контраста: начало первой редакции от 06 августа 1903 года содержит текущий возраст (75 лет) и семейное положение Ивана Васильевича (наличие дочери). Показательно в данном случае будет сравнение с написанной чуть ранее повестью «Крейцерова соната» (1889), чья композиция также близка к рамочной и строится на основе полилога. В первых ее главах даны внешние детали образа Василия Позднышева, но, что наиболее важно, там раскрыто ключевое событие его биографии – убийство им собственной жены.

Добавим, что в названии рассказа подчеркнуто существование в тексте двух противопоставленных художественных элементов или эпизодов. Впрочем, оно фиксировалось и в заголовке первой редакции («Дочь и отец»), где было даже более ярким благодаря его построению при помощи двух существительных, соединенных союзом «и». Словосочетание «после бала» тоже указывает на наличие двух основных сцен, контрастных друг другу, бала и некоего дальнейшего события, однако на последней лексическими средствами сделан большой акцент. Интересно, что неназванность этого события дает

возможность рассуждать о важности всего периода жизни Ивана Васильевича «после» бала, что актуализирует ряд идейных посылов рассказа (отрицание военной службы, государственного устройства и т.д.). Таким образом, изменение названия позволило Л.Н. Толстому более эффективно решить необходимые художественные задачи. Кроме того, в нем заметен намек на присутствие в рассказе темы музыки.

Возможное использование Л.Н. Толстым музыки как приема композиции при работе над очерком «Песни на деревне» (1909) было рассмотрено в современной филологической науке. В статье О.И. Филатовой «“Песни на деревне” Л.Н. Толстого: музыкальная форма рассказа» (2012) выдвигается гипотеза о построении произведения по принципу музыкальной формы. Исследователь утверждает, что развернутый эпизод, описывающий перемещение людей по деревне, построен по аналогии с рондо, что выражается следующим: «исчисляемые вариационным образом эпизоды передвижения (островки остановок во дворах и домах) чередовались рефренами – неизменным повторением переходом» [Филатова, 2012, с. 210–211]. Однако для проведения подобных параллелей необходимо учитывать особенности стиля конкретного произведения.

На наш взгляд, более справедливо говорить не о форме рондо, использующейся в инструментальной академической музыке, а о ее, можно сказать, предшественнике – используемой, например, в русской народной песне структуре, состоящей из запева и припева (см. Способин, 1984, с. 102), которую также упоминает О.И. Филатова. Писатель изображает в очерке крестьянскую среду, обращается к характерным темам (рекрутский набор). Во вторых, сам жанр народной песни подчеркнут в словосочетании, которым был на последнем этапе работы озаглавлен текст – «песни на деревне».

Впрочем, рассуждения о подражании Толстым музыкальной форме при организации повествования в своем произведении представляются неправомерными, если обратиться к творческой истории очерка. В «Песнях на деревне» писатель воспроизводит обряд проводов рекрутов в Ясной Поляне, свидетелем которого стал 22 октября 1909 года (см. дневниковую запись в

Толстой, т. 57, с. 157). Этот источник замысла фиксирует один из комментаторов 37 тома Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 90 томах, В.С. Спиридонов [Спиридонов, 1956, с. 408]. Иными словами, структура текста продиктована жизненным материалом, ставшим его основой, а не стремлением к экспериментированию с композицией – построению ее по принципам той или иной музыкальной формы. Собственно, и документальный по своей природе жанр очерка, к которому принадлежит рассматриваемое произведение, не предусматривает использования подобных художественных приемов.

Тем не менее, помещение в заглавие очерка лексики, относимой к музыкальной культуре, возможно рассматривать в качестве приема композиции. Движение сюжета в действии очерка «Песни на деревне» от проявления рассказчиком любопытства к действию до осознания его трагизма продублировано связью названия и основного текста, а точнее трансформацией смысла заголовка после прочтения следующего за ним текста. Словосочетание «песни на деревне», казалось бы, указывает на какую-то непринужденную ситуацию, но оказывается, что это традиционный обряд проводов новобранцев на военную службу. Заметим, что так очерк был подписан на последнем этапе отделки. Писатель работал над ним в течение четырех дней, с 05 по 08 ноября 1909 года, и в дневниковой заметке от 07 ноября 1909 года в отношении него фигурирует слово «Рекруты» [Толстой, т. 57, с. 167], а «Песнями на деревне» он обозначается на другой день, 08 ноября [Толстой, т. 57, с. 168]. Представляется, что такое исправление продиктовано и желанием полнее отобразить в названии содержание последующего текста, и необходимостью композиционно подчеркнуть его идейный посыл. Заглавие «Рекруты» прямо называет тему очерка, но, вероятно, Толстому было недостаточно такого эффекта. Вынесение в название упомянутого словосочетания дает Толстому возможность еще раз обратить внимание на противоестественность и описываемых им проводов, и рекрутского набора, и убийства человека на войне (вспомним, например, завершающее текст предложение), и таким образом усилить эту мировоззренческую установку в произведении.

Также можно рассуждать о музыке как приеме композиции в отношении системы образов повести «Хаджи-Мурат» (1904). Экфрасисы русской военной музыки, фигурирующие в главе XVI произведения, позволяют в определенной степени противопоставить персонажей, русских офицеров, майора Петрова и Бутлера, чьи биографии в тексте перемежаются музыкальными эпизодами. Важным здесь является содержание репрезентируемых песен. Повторяющаяся в тексте по мере раскрытия характера Бутлера цитата «То ли дело, то ли дело, егеря, егеря» отсылает к сочиненной на Аварский поход 1837 года песне 79 пехотного Куринского Генерал-Фельдмаршала Князя Воронцова полка, которая показывает достоинства солдата этого военного формирования (см. текст в Сборник российской военной поэзии, 1961, с. [18]), тогда как песня «Как вознялась заря», дорогая для Петрова, судя по стилизованному Толстым названию, имеет более лирическое содержание, близкое к образцам народной поэзии. Этот контраст подчеркивает разницу между персонажами, в том числе в их отношении к жизни во время военной службы. Бутлер рассуждает о ней глобально для себя, поскольку видит в участии в военных действиях способ самореализоваться через боевые заслуги, тогда как майор Петров думает об этом значительно меньше, он находит в войне лишь свою обязанность и говорит так: «А вот потрудились и домой. Машурка нам теперь пирог подаст, щи хорошие» [Толстой, т. 35, с. 79]. Кроме того, вероятно, Петров – человек чувствительный, как можно понять из упомянутой бытовой детали о частом злоупотреблении алкоголем. Таким образом, музыка становится в повести «Хаджи-Мурат» ключом к пониманию отдельной характерологической оппозиции в композиции системы образов.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

Как показал анализ, обращение к приемам композиции, связанным с музыкой, в малой прозе оказывается характерно для индивидуального стиля Л.Н. Толстого на протяжении всего его творческого пути: оно проявляет себя на уровне организации системы образов и на уровне формообразования, что

воплощается музыкальными экфрасисами или подражанием специфике музыкальных форм при расположении сюжетных событий.

Изучение работы Толстого с перечисленными выше разновидностями художественного приема в динамике – последовательно в рамках отдельных периодов – позволяет сделать вывод об устойчивом, хотя и редком обращении писателя к нему. Среди произведений, созданных в 1850 – начале 1860-х гг., композиционным приемом такого рода отмечена повесть «Утро помещика» (1856). Она завершается музыкальным экфрасисом, в тексте которого изображаются спровоцированные звучащей музыкой переживания главного героя: таким образом снимается его внутренний конфликт и формируется художественная целостность произведения. В повести «Альберт» (1858) суждения главных героев об академической музыке раскрывают их глубинное противопоставление, что дает представление о композиции системы образов.

К этому же виду приема Толстой прибегает в малой прозе второго рассмотренного периода (1880 – начало 1890-х гг.): музыка различных направлений организует отношения в системах персонажей повести «Крейцера соната» (1889) и рассказа «Свечка» (1885). В прозе периода «духовного переворота» также обнаруживается единственный во всем творчестве Л.Н. Толстого случай использования структурных особенностей музыкальной формы при оформлении последовательности сюжета. Писатель пользуется чертами первой части скрипичной сонаты Л. ван Бетховена ор. 47 при создании композиции повести «Крейцера соната» (1889): во-первых, об этом свидетельствуют биографические материалы, а во-вторых, это подтверждается сопоставлением высказываний Толстого о сонате Бетховена и ее музыковедческого анализа с текстом повести. Характерным маркером можно считать и озаглавливание произведения названием сочинения венского классика. Таким образом, музыка здесь становится композиционным принципом. Обоснований же для поиска подобных приемов в повести «Альберт» (1858) и очерке «Песни на деревне» (1909), как это делают некоторые исследователи [Боров-

ская, 2014; Филатова, 2012], в текстах произведений и истории их создания не обнаружено.

Тем не менее, и в рамках последнего периода, конца 1890–1900-х гг., к которому принадлежит упомянутый очерк, существует пример организации композиции сюжета при помощи музыки. В рассказе «После бала» (1903) благодаря изображенной экфрасисами музыке двух разных направлений (академической и военной) происходит переключение между двумя основными эпизодами произведения: так воплощается принцип контраста, формирующий композицию. Здесь же вынесение темы музыки в заглавия рассказа и очерка «Песни на деревне» (1909) становится композиционно значимым, позволяя отобразить специфику структуры произведений. В-третьих, композиционным приемом в отношении системы образов, связанным с традиционной и военной музыкой, отмечена повесть «Хаджи-Мурат».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для Л.Н. Толстого музыка всегда была одним из значительнейших объектов интереса: совершенно справедливо можно утверждать, что классик пронес любовь к ней через всю жизнь. Достаточно показательно в плане иллюстрации равнодушного отношения писателя к музыке зафиксированное В.Ф. Булгаковым 04 марта 1910 года высказывание, которое было вызвано исполнением сочинений Ф. Шопена пианистом А.Б. Гольденвейзером: «Я должен сказать, что вся эта цивилизация – пусть она исчезнет к чертовой матери, но – музыку жалко!» [Булгаков, 1989, с. 106].

Способность к яркому, эмоционально насыщенному восприятию, обширный круг слушательских пристрастий, включающий в себя как произведения академических жанров, так и традиционную музыку разных народов, и опыт любительского исполнительства дополнялись у Толстого стремлением философски и теоретически осмыслить, понять это искусство, в том числе и в рамках своих публицистических работ, в частности в трактате «Что такое искусство?» (1897). С учетом такой вовлеченности закономерно, что музыка заняла заметное место в художественном творчестве писателя.

Эта особенность наглядно проявлена в малой прозе Л.Н. Толстого: музыка фигурирует в 30 очерках, рассказах и повестях из более чем 75 изученных нами в соответствии с задачами исследования. Она вводится в текст, во-первых, при помощи музыкального экфрасиса, по Л. Геллеру, приема словесного воссоздания музыкальных произведений (исторически достоверных или фикциональных) [Геллер, 2002, с. 13; Геллер, 2013, с. 54]. Также на протяжении всего творческого пути Толстой вводит музыкальное начало в систему персонажей произведений, работая над образами персонажей-музыкантов рядом художественных средств, и использует музыку в качестве приема композиции сюжета или системы образов.

Стилевые особенности и функции конкретных случаев употребления Толстым перечисленных поэтических средств были подробно рассмотрены

нами в ходе исследования с опорой на черновые редакции произведений, биографические и справочные материалы и предшествующую традицию изучения творчества писателя филологической наукой, что дало возможность составить исчерпывающее представление о характере его работы с каждым из этих средств. Кроме того, анализ связанных с музыкой литературных приемов в динамике, последовательно в малой прозе разных этапов творчества, выделенных нами с учетом стилового контекста на основе исследований Б.М. Эйхенбаума [Эйхенбаум, 2009а], Н.К. Гудзия [Гудзий, 1960] и Э.Г. Бабаева [Бабаев, 1983]: ранней (1850 – начала 1860-х гг.), принадлежащей к годам «духовного переворота» (1880 – началу 1890-х гг.) и созданной в последние годы жизни (конец 1890 – 1900-е гг.) – также позволил проследить частные изменения и художественных, и мировоззренческих установок писателя и дополнить понимание его индивидуального стиля.

Основным связанным с музыкой приемом для Л.Н. Толстого следует считать экфрасис: он задействован во всех 30 произведениях жанра малой прозы, которые отмечены обращением к этому искусству на уровне детали, мотива или темы, и представлен более чем 130 эпизодами. Экфрасис фиксирует присутствие музыкального начала в произведении, что объясняется его проявлением в творчестве писателя во множестве разновидностей, отличающихся по ряду параметров: будь то объем или факт ссылки на конкретное явление музыкальной культуры с отдельными особенностями его словесного воссоздания. Это краткие формы экфрасиса (нулевые и свернутые экфрасисы), случаи развернутого описания музыкальных произведений (полные экфрасисы, как основанные на портретировании музыки средствами словесности, так и передающие полные тексты вокальных произведений), миметические и немиметические, прямые и косвенные экфрасисы, репрезентирующие академическую, традиционную, духовную и военную музыку разных жанров.

Подобный масштаб использования экфрасиса в малой прозе свидетельствует о важности для индивидуального стиля Л.Н. Толстого музыки, о восприятии ее писателем как неотъемлемой части различных жизненных ситуа-

ций (балов, танцев, театральных и балетных представлений, передвижений войск, военных действий, отдыха и досуга людей, принадлежащих к различным сословиям и проч.) и сюжетных коллизий, выводимых в рамках художественных произведений. Показательна здесь функциональная значимость этого приема.

По итогам исследования музыкальный экфрасис оказывается нацелен на решение комплекса творческих задач в ткани произведений малых форм – от бытописания и изображения эпохи, характеристики персонажей через эмоциональные реакции на музыку или их музыкальные пристрастия до формирования сюжета и отдельных коллизий, прогнозирования сюжетных событий, организации композиции и выражения идейных посылов по различным вопросам. Преобладание кратких форм экфрасиса, обычно включенных в описания или речь героев, акцентирует факт того, что музыка для Толстого является одним из средств более достоверного воспроизведения действительности и таким образом иллюстрирует реалистическую направленность индивидуального стиля писателя.

Музыка приобретает и самоценность, поскольку становится объектом для художественного экспериментирования Толстого, связанного с полноценным словесным воссозданием того или иного произведения через передачу музыкальной психологии. В рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856) классик прибегает к портретированию цыганского романса – и во втором произведении более органично вписывает этот эпизод в повествование, что говорит о стилевой работе над приемом. В финале повести «Утро помещика» (1856) Толстой портретирует фортепианную импровизацию, стремясь словесно изобразить специфику феномена импровизирования через постепенное раскрытие внутреннего состояния музицирующего Нехлюдова. В рассказе «Люцерн» (1857) в подобном эпизоде задействуется традиционная музыка, раскрываемая через переключения между реакциями эпизодических персонажей. В главе II повести «Альберт» (1858) сходным образом портретируется академическое музыкальное произведение, вариаци-

онный цикл Ф. Прюма «*La Mélancolie*» (1840), опознаваемый по упоминаемому писателем подробностям, названию в сочетании с тональностью, и акценту на ошибке пианиста: с ее помощью отражено отклонение в конце вариации I сочинения Прюма в другую тональность. В главе XXIII «Крейцеровой сонаты» (1889) в фокусе внимания оказывается соната № 9 для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена (1802–1803): здесь в силу композиционных особенностей повести, сосуществования двух временных пластов, экфрасис становится полноценной иллюстрацией процесса формирования переживаний и суждений о музыке.

В этих эпизодах писателя интересует воспроизведение особенностей психологического восприятия героями музыки, которое способствует раскрытию в тексте ее структурных особенностей, изменений настроения и прочих характеристик; отображение непосредственных подробностей звучания музыки в таких экфрасисах выглядит значительно менее важным. Описанная стратегия находит корни в художественных установках писателя, изложенных им еще в ранних вариантах повести «Детство» (1852): стремлении дать читателю вспомнить используемое в тексте музыкальное произведение через воссоздание впечатления от него.

Следует заметить, что в музыкальных эпизодах и образах присутствует отпечаток отношения самого Толстого к тем или иным жанрам, композиторам или произведениям: опере, балетным представлениям, цыганскому романсу и русской и горской народной песне, творчеству Л. ван Бетховена, Моцарта, Шопена, что было отдельно прослежено нами по биографическим материалам писателя и соответствующим исследованиям.

Результаты сопоставительного анализа экфрасисов, содержащихся в малой прозе Л.Н. Толстого трех разных периодов, указывают, во-первых, на снижение частоты употребления писателем этого приема в поздних произведениях по сравнению с ранними – и, что немаловажно, на тенденцию к отказу от портретирования музыки, а также на изменение соотношения числа экфрасисов музыки разных направлений. Если в очерках, рассказах и повестях

1850 – начала 1860-х гг. и 1880 – начала 1890-х гг. основное внимание уделяется музыке условно светской, сочинениям разнообразных академических жанров и романсам, то в последних произведениях на первый план выходит музыка, задействованная в военном быте – однако неизменный интерес составляет воспроизведение традиционной музыки, народных песен и инструментальных произведений. Меняется и характер воссоздания музыки отдельных направлений в рамках полных и свернутых экфрасисов: описания академической и военной музыки в поздней малой прозе Толстого получают более негативный характер, чем в ранней, или используются в соответствующем контексте. Яркими примерами могут служить музыкальные экфрасисы из ряда так называемых «народных рассказов», в которых заметно ироническое авторское отношение к военной теме, и из повести «Крейцера соната» (1889), изображающей сонату Бетховена в скорее отрицательном ключе через передачу вызванных ей рассуждений и переживаний. Также любопытны случаи из поздних рассказов «После бала» (1903), «За что?» (1906) и «Божеское и человеческое» (1906), неоконченной повести «Посмертные записки старца Федора Кузмича, умершего 20 января 1864 года в Сибири близ Томска на заимке купца Хромова» (1905) и черновых вариантов повести «Хаджи-Мурат» (1904): здесь экфрасисы военной музыки сопровождают описания сцен казней. В ранних произведениях, посвященных событиям Крымской и Кавказской войн, тематически сходные экфрасисы более нейтральны и нацелены преимущественно на бытописание.

Выявленная динамика может быть объяснена постепенными трансформациями мировоззренческих установок Л.Н. Толстого, касающихся военных действий, государственного устройства, религии, искусства, сословных отношений и т.д., и изменениями баланса тем, к которым обращается писатель в разные периоды своего творчества. Также она отражает движение индивидуального стиля писателя в сторону лаконизма и снижение интереса к экспериментированию с романтической поэтикой, о котором писал, например, Н.К. Гей [Гей, 1973; Гей, 1975], но, тем не менее, не с полным отказом

от него. Склонность к мировосприятию, восходящему к романтизму и наследию Ж.-Ж. Руссо, была свойственна Л.Н. Толстому на протяжении всей его жизни.

Образы музыкантов – профессионально занятых музыкой персонажей, номинированных в тексте соответствующим образом, – закономерно появляются в произведениях, содержащих музыкальные эпизоды. Всего нами было обнаружено и проанализировано с точки зрения приемов создания персонажей 40 образов героев-музыкантов в 16 очерках, рассказах и повестях писателя из более чем 75 изученных. Это персонажи, занимающие разное место в сюжете: центральные, второстепенные, эпизодические (в том числе коллективные образы – военные и академические оркестры, солдаты-песенники), а также внесюжетные. Вводимые Л.Н. Толстым в малую прозу в музыкальных экфрасисах либо бытовых сценах Коллективные и эпизодические персонажи задействуются наиболее часто; они позволяют классику в основном приблизиться к реалистическому воссозданию необходимых ситуаций, прежде всего сцен музицирования, а также дают возможность выразить идейное содержание по вопросам музыки, войны и наказания и пр. Портреты эпизодических и коллективных персонажей-музыкантов – участников цыганских хоров, присутствующие в рассказе «Святочная ночь» (1853) и повести «Два гусара» (1856), создаются с опорой на исторические и этнографические данные. Образы внесюжетных героев-музыкантов вводятся автором в повествование приемами ретроспекции, портрета и лирического отступления (в рассказах «Святочная ночь», «Рубка леса. Рассказ юнкера» (1855), «Люцерн» (1857) и повести «Казаки» (1862)).

Использование музыкантов в качестве второстепенных либо центральных персонажей маркирует произведения, в которых музыка является одной из главных тем: так происходит в рассказе «Люцерн» (1857), где выведена фигура странствующего певца, и в повестях «Альберт» (1858) и «Крейцерова соната» (1889), в сюжете которых принимают участие герои-скрипачи: Альберт и Трухачевский соответственно. Кроме дополнения описаний тех или

иных сцен и сюжетообразования образы музыкантов, принадлежащие к этим категориям, выполняют вспомогательные функции раскрытия других образов, если поданы в их восприятии, и акцентируют выражение идейного содержания.

Объем средств создания второстепенных и главных героев-музыкантов очевидно шире: в таких случаях возможно говорить и о приемах интродукции, более детализированном внешнем и личностном портрете, работе над именами и номинациями в тексте, и о приемах раскрытия, развития образов, в числе которых – экфрасис, диалоги, различные сюжетные повороты и пр. Значимо и то, что писатель опирается в этом процессе на прототипы, личности известных ему музыкантов: Георга Кизеветтера (повесть «Альберт»), неизвестного тирольского певца, встреченного им в 1857 году в Люцерне (рассказ «Люцерн»), и дальнего родственника, скрипача-любителя И.М. Нагорнова (повесть «Крейцера соната»); также в отношении главных героев-музыкантов отмечается сочетание стилевых черт разных направлений. Своеобразие применения этих приемов диктуется стилевыми и идейными особенностями конкретного произведения, художественными задачами, возлагаемыми на образы музыкантов. Так, музыкант из рассказа «Люцерн» и скрипач Трухачевский в связи с композицией произведений, режимом повествования от первого лица формируются средствами, в то же время косвенно характеризующими и раскрывающими образы рассказчиков. Интродукция каждого из трех героев реализуется различными приемами: певец из «Люцерна» вводится музыкальным экфрасисом, скрипач в «Альберте» – также со звуковой стороны, но в рамках диалога, тогда как Трухачевский появляется в реплике Позднышева, содержащей элемент оценки. Использование имен и логических определений героев-музыкантов подчеркивает художественные задачи образов и их отдельные характеристики. Отсутствие имени и фамилии музыканта из «Люцерна» – свидетельство и отсутствия эгоизма героя, и незначительности его личности для рассказчика, князя Нехлюдова, и его преимущественно «музыкальной» роли в произведении; отсутствие личного имени при

упоминании фамилии Трухачевского намекает на его недостоверное описание через призму восприятия Позднышева, для которого ценностью является семья. Работа Л.Н. Толстого над именем скрипача Альберта и цепочкой его номинаций в тексте утверждает замысел исчерпывающе, многогранно изобразить психологически сложный образ героя, который проходит путь развития от душевно нездорового музыканта к человеку во всей полноте проявлений.

Раскрытие образов происходит в ряде сюжетных поворотов, передаче речи, диалогов, показывающих личностные, духовные и культурные ценности, образ мышления и биографию героев: основной массив сведений о певце из «Люцерна» и Альберте представлен в их репликах с другими персонажами. Однако в повести «Крейцера соната» дается в основном косвенная речь Трухачевского, что демонстрирует недостоверность его изображения – а прямая речь, представленная лишь в сцене убийства Позднышевым супруги, маркирует одно из мест, где поведение скрипача не может быть окрашено чужим восприятием. Психологически характеризуют героев и музыкальные экфрасисы: например, музицирование певца из «Люцерна» на ночной улице усиливает черту скромности и любви к музыке в этом образе, а прямые экфрасисы, цитаты из музыкальных произведений, пропеваемые Альбертом в главе V одноименной повести, проливают свет на глубокую духовность музыканта. Заметим, что образ Альберта – единственный, показанный в развитии; нравственная трансформация героя происходит в финальном эпизоде сна, где скрипач отказывается от эгоистических стремлений и познает счастье «жизни для других».

Интродукция, личностная и музыкальная характеристика преимущественно приемом музыкального экфрасиса обуславливают связь образов музыкантов с жанрами и направлениями музыки, воссоздаваемой экфрасисами. Интенсивность обращения Л.Н. Толстого к формам воплощения музыкального начала имеет определенную динамику в соответствии с периодом творчества.

В ранней малой прозе сосредоточен основной объем персонажей, чья роль в сюжете касается музыкального искусства, тогда как в последующих

двух периодах: 1880 – начале 1890-х гг. и периоде рубежа веков, – заметно последовательное снижение числа таких образов и их меньшая проработанность. Музыканты становятся главными героями только в произведениях 1850 – начала 1860-х гг.: в рассказе «Люцерн» (1857) и повести «Альберт» (1858). В принадлежащей к этапу «духовного переворота» повести «Крейцера соната» (1889) музыкант – уже второстепенный персонаж. Описанная тенденция говорит об изменении мировоззрения и художественных ориентиров Толстого, наложившем отпечаток на его индивидуальный стиль. Музыка в произведениях малой прозы постепенно меньше и меньше занимает классика как тема и становится либо способом эффективнее выразить другие, либо лишь ярче и достовернее воссоздать антураж событий.

Музыка как композиционный прием также используется Л.Н. Толстым в тех произведениях жанров малой прозы, где присутствуют музыкальные сцены. Обращается к нему писатель разнообразно, но редко, не более чем в 7 очерках, рассказах и повестях, относимых ко всем трем периодам творчества, и постепенно снижает уровень отсылок к академической музыке при использовании таких художественных средств.

Композиционная функция музыки в организации сюжета и системы образов воплощается преимущественно использованием музыкальных экфрасисов. В ранней повести «Утро помещика» (1856) экфрасис фортепианной импровизации завершает повествование, формируя смысловую и художественную целостность произведения; в созданном в последние годы рассказе «После бала» (1903) академическая и военная музыка, изображаемая экфрасисами, создает контраст, организующий композицию сюжета – противопоставление двух основных событийных эпизодов (бала и казни солдата шпицрутенами). В повестях «Альберт» (1858) и «Крейцера соната» (1889) музыка, воплощенная нулевыми экфрасисами, подчеркивает композицию системы образов, акцентируя характерологические сближения и оппозиции, как в эпизодах исполнения народных, военных и духовных песен в рассказе «Свечка» (1885) или поздней повести «Хаджи-Мурат» (1904).

В то же время повесть «Крейцера соната» (1889) в отношении использования приемов композиции составляет исключение. Как показал анализ, на нее приходится единственный во всем художественном наследии Л.Н. Толстого доказуемый пример использования музыки как композиционного принципа: форма первой части скрипичной сонаты Л. ван Бетховена op. 47 (1802–1803) служит писателю образцом для организации сюжетных событий. Это подтверждается творческой историей литературного произведения и продуктивным сопоставлением структурных элементов сонаты и фрагментов повести в рамках выдвинутой нами гипотезы.

Кроме того, вынесение в заголовок лексики, связанной с музыкой, способствует более полному отражению специфики композиции повести «Крейцера соната» (1889), рассказа «После бала» (1903) и очерка «Песни на деревне» (1909).

Проведенное исследование убедительно доказывает, что разнообразные воплощения музыкального начала, ряд связанных с музыкой художественных средств являются устойчивыми и разработанными элементами поэтики индивидуального стиля Л.Н. Толстого, отвечающими на изменения творческого метода писателя в его разные периоды. Употребление Толстым музыкального экфрасиса и композиционных приемов, связанных с музыкой, работа над образами музыкантов в рамках малой прозы позволяют писателю формировать более целостный и достоверный художественный мир в конкретных произведениях, а также в должной мере репрезентируют основные мировоззренческие и эстетические установки классика и их движение от одного творческого периода к другому.

Полученные нами результаты могут быть полезны, в первую очередь, для изучения особенностей поэтики индивидуального стиля Л.Н. Толстого в аспекте воплощения музыкального начала на материале романного наследия классика. Перспективу дальнейших исследований музыки в литературе с позиций поэтики стиля составляет и рассмотрение творчества писателей второй половины XIX века и эпохи рубежа веков: И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевско-

го, И.А. Гончарова, А.П. Чехова, В.Г. Короленко, А.И. Куприна и др., в том числе в сопоставлении со стратегиями работы Л.Н. Толстого с музыкальным экфрасисом, музыкальными приемами композиции и средствами создания образов музыкантов. Одной из актуальных целей также может быть выявление и уточнение типологии приемов, способствующих введению музыки в текст художественного произведения на его разных уровнях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники и художественные тексты, комментарии

1. **«Ясная Поляна», музей-усадьба Л.Н. Толстого (Тульск. обл.).** Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: библиографическое описание. Т. 1, ч. 1: Книги на русском языке, ч. 1. А–Л / Музей-усадьба «Ясная Поляна»; предисл. В.Ф. Булгакова; под руководством В.Ф. Булгакова. – М.: Книга, 1972. – 438 с. – ISBN 5-93322-008-6. – Текст : непосредственный.
2. **«Ясная Поляна», музей-усадьба Л.Н. Толстого (Тульск. обл.).** Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: библиографическое описание. Т. 1, ч. 2: Книги на русском языке, ч. 2. М–Я. / Музей-усадьба «Ясная Поляна»; предисл. В.Ф. Булгакова. – М.: Книга, 1975. – 519, [1] с. – Текст : непосредственный.
3. **<Максимович, М.А.>** Народные русские песни, собранные М.М. / сост. М.А. Максимович. – М.: тип. Смирнова, 1837. – 127, IV с.; 18. – Текст : непосредственный.
4. **Берс, С.А.** Воспоминания о графе Л.Н. Толстом / С.А. Берс. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1 / сост., подгот. текста и коммент. Г.В. Краснова; ред. С.А. Макашин; авт. вступ. ст. К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит. 1978. – С. 174–193.
5. **Бирюков, П.И.** Биография Л.Н. Толстого: В 2 кн. Кн. 2 / П.И. Бирюков. – М.: Алгоритм, 2000. – 650, [3] с. – ISBN 5-88878-017-0. – Текст : непосредственный.
6. **Буайе, П.** Три дня в Ясной Поляне / П. Буайе; пер. Н. Ржевская. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост., подгот. текста и коммент. Н.М. Фортунатова; ред. С.А. Макашин; авт. вступ. ст. К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит. 1978. – С. 266–271.

7. **Булгаков, В.Ф.** Л.Н. Толстой в последний год его жизни: Дневник секретаря Л.Н. Толстого / В.Ф. Булгаков. – М.: Правда, 1989. – 446, [1] с. – Текст : непосредственный.
8. **Бурнашева, Н.И.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Набег (Рассказ волонтера) / Н.И. Бурнашева. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 2 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; ред. Л.Д. Громова-Опульская; подгот. текста и коммент. Н.И. Бурнашевой. – М.: Наука, 2002а. – С. 283–323. – ISBN 5-02-022757-9.
9. **Бурнашева, Н.И.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Рубка леса (Рассказ юнкера) / Н.И. Бурнашева. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 2 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; ред. Л.Д. Громова-Опульская; подгот. текста и коммент. Н.И. Бурнашевой. – М.: Наука, 2002б. – С. 348–382. – ISBN 5-02-022757-9.
10. **Бурнашева, Н.И.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Севастополь в августе 1855 года / Н.И. Бурнашева. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 2 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; ред. Л.Д. Громова-Опульская; подгот. текста и коммент. Н.И. Бурнашевой. – М.: Наука, 2002в. – С. 453–505. – ISBN 5-02-022757-9.
11. **Вакенродер, В.Г.** Фантазии об искусстве / В.Г. Вакенродер; пер. С.С. Белокриницкой; вступ. статья А.С. Дмитриева; коммент. А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1977. – 263 с. – Текст : непосредственный.
12. **Варламов, А.Е.** Романсы и песни: полное собрание: для голоса в сопровождении фортепиано / А.Е. Варламов. – М., Музыка, 1976. – 151 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
13. **Васнецов, А.М.** Песни Северо-Восточной России: Песни, величания и причеты / сост. А.М. Васнецов. – М.: типо-лит. Д.А. Бонч-Бруевича, 1894. – VIII, 288 с. – Текст : непосредственный.

14. **Вересаев, В.В.** Лев Толстой / В.В. Вересаев. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост., подгот. текста и коммент. Н.М. Фортунатова; ред. С.А. Макашин; авт. вступ. ст. К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит. 1978. – С. 284–295.
15. **Гольденвейзер, А.Б.** Вблизи Толстого / А.Б. Гольденвейзер; предисл. К.Н. Ломунова; примеч. В.С. Мишина. – М.: Гослитиздат, 1959. – 487 с., 15 л. ил.; 21 см. – Текст : непосредственный.
16. **Гольденвейзер, А.Б.** Л.Н. Толстой и музыка / А.Б. Гольденвейзер. – Текст : непосредственный // Лев Толстой и музыка: Воспоминания / Н.Н. Гусев, А.Б. Гольденвейзер. – М.: Музгиз, 1953. – С. 16–42.
17. **Гофман, Э.Т.А.** Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1 / Э.Т.А. Гофман; пер. с нем.; редкол.: А. Ботникова и др.; сост. А. Ботниковой, А. Карельского; предисл. А. Карельского; коммент. Г. Шевченко. – М.: Художественная литература, 1991. – 493 с., [7] л. ил. – ISBN 5-280-01693-4. – Текст : непосредственный.
18. **Громова-Опульская, Л.Д.** Комментарии: Л.Н. Толстой. <Четыре эпохи развития> / Л.Д. Громова-Опульская. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 1 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент. Л.Д. Громовой-Опульской; ред. тома К.Н. Ломунов. М.: Наука, 2000а. – С. 481–484. – ISBN 5-02-011824-9.
19. **Громова-Опульская, Л.Д.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Детство / Л.Д. Громова-Опульская. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 1 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент. Л.Д. Громовой-Опульской; ред. тома К.Н. Ломунов. М.: Наука, 2000б. – С. 381–407. – ISBN 5-02-011824-9.
20. **Громова-Опульская, Л.Д.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Детство. Первая редакция / Л.Д. Громова-Опульская. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 1(19) / Л.Н. Тол-

- стой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент. Л.Д. Громовой-Опульской; ред. тома К.Н. Ломунов. М.: Наука, 2000в. – С. 546–548. – ISBN 5-02-022669-6.
21. **Громова-Опульская, Л.Д.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Казаки (Кавказская повесть 1852 года) / Л.Д. Громова-Опульская. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 4 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент.: И.П. Видуэцкой, Л.Д. Громовой-Опульской, Т.Ю. Пластовой, М.А. Соколовой; ред. тома Г.А. Галаган. – М.: Наука, 2001. – С. 263–321. – ISBN 5-02-022631-9.
22. **Гудзий, Н.К., Серебровская, Е.С.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Божеское и человеческое / Н.К. Гудзий, Е.С. Серебровская. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. Т. 42 / Л.Н. Толстой; подгот. текста и коммент. Н.Н. Гусева и др. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1957. – С. 645–665.
23. **Гулин, А.В., Гладкова, Л.В., Щербакова, М.И.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Сказка о том, как другая девочка Варенька скоро выросла большая / А.В. Гулин, Л.В. Гладкова, М.И. Щербакова. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 3 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент.: И.П. Видуэцкой, Л.В. Гладковой, Л.Д. Громовой-Опульской, А.В. Гулина, Л.Н. Кузиной, М.А. Можаровой, М.А. Соколовой, М.И. Щербаковой; ред. тома М.И. Щербакова. – М.: Наука, 2007. – С. 551–552. – ISBN 978-5-02-035690-0.
24. **Гусев, Н.Н.** Два года с Л.Н. Толстым. Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л.Н. Толстого. 1907–1909 / Н.Н. Гусев; сост., вступ. статья и примеч. А.И. Шифмана. – М.: Художественная литература, 1973. – 464 с. – Текст : непосредственный.

25. **Гусев, Н.Н.** Л.Н. Толстой о музыке / Н.Н. Гусев. – Текст : непосредственный // Лев Толстой и музыка: Воспоминания / Н.Н. Гусев, А.Б. Гольденвейзер. – М.: Музгиз, 1953. – С. 4–16.
26. **Гусев, Н.Н.** Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого: [в 2 т.] / Н.Н. Гусев. – М.: Гослитиздат, 1958–1960. – Текст : непосредственный.
27. Интервью и беседы с Львом Толстым / [Сост., вступ. ст. и коммент. В.Я. Лакшина]. – М.: Современник, 1987. – 525 с. – Текст : непосредственный.
28. **Кашин, Д.Н.** Русские народные песни, собранные и изданные для пения [соло, хор] и фортепиано Даниилом Кашиным. Кн. 1. Песни протяжные / сост. Д.Н. Кашин. – М.: Тип. Селивановского, 1841. – X, 86 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.
29. **Киреевский, П.В.** Песни, собранные П.В. Киреевским: Новая серия. Вып. 1–2. Вып. II, ч. 2: Песни необрядовые / сост. П.В. Киреевский. – М.: О-во любителей рос. словесности при Московском ун-те, 1929. – XII, 389 с. – Текст : непосредственный.
30. **Киреевский, П.В.** Песни, собранные П.В. Киреевским: [Ч. 1–3]. [С прил.]. 10 т. Вып. 8. [Песни былевые и исторические. Русь петровская. Государь-царь, Петр Алексеевич, царь Белый Петр Первый, первый император по земле] / сост. П.В. Киреевский. – М.: О-во любителей рос. словесности, 1870. – [2], IV, [6], 344, СХХ с. разд. паг. – Текст : непосредственный.
31. **Кинд, Ф.** Волшебный стрелок: Опера в 3-х д.: [Либретто] / Ф. Кинд; муз. К.М. фон Вебера; пер. в стихах Л.И. Пальмина. – М.: И.И. Смирнова, 1880. – 38 с. – Текст : непосредственный.
32. **Кинд, Ф.** Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Ф. Кинд; муз. К.М. фон Вебера; пер. П. Калашникова. – СПб: тип. Стелловского, 1864. – 64 с. – Текст : непосредственный.

33. **Кузина, Л.Н., Соколова, М.А.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Альберт / Л.Н. Кузина, М.А. Соколова. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 3 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент.: И.П. Видуэцкой, Л.В. Гладковой, Л.Д. Громовой-Опульской, А.В. Гулина, Л.Н. Кузиной, М.А. Можаровой, М.А. Соколовой, М.И. Щербаковой; ред. тома М.И. Щербакова. – М.: Наука, 2007а. – С. 466–484. – ISBN 978-5-02-035690-0.
34. **Кузина, Л.Н., Соколова, М.А.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Два гусара / Л.Н. Кузина, М.А. Соколова. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 3 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент.: И.П. Видуэцкой, Л.В. Гладковой, Л.Д. Громовой-Опульской, А.В. Гулина, Л.Н. Кузиной, М.А. Можаровой, М.А. Соколовой, М.И. Щербаковой; ред. тома М.И. Щербакова. – М.: Наука, 2007б. – С. 414–427. – ISBN 978-5-02-035690-0.
35. **Кузина, Л.Н., Соколова, М.А.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Люцерн / Л.Н. Кузина, М.А. Соколова. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 100 т. Т. 3 / Л.Н. Толстой; РАН; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; подгот. текста и коммент.: И.П. Видуэцкой, Л.В. Гладковой, Л.Д. Громовой-Опульской, А.В. Гулина, Л.Н. Кузиной, М.А. Можаровой, М.А. Соколовой, М.И. Щербаковой; ред. тома М.И. Щербакова. – М.: Наука, 2007в. – С. 453–466. – ISBN 978-5-02-035690-0.
36. **Кузминская, Т.А.** Моя жизнь дома и в Ясной Поляне: Воспоминания: [О Л.Н. Толстом] / Т.А. Кузминская; вступ. статья С.А. Розановой; подгот. текста и примеч. Т.Н. Волковой. – М.: Правда, 1986. – 560 с., 16 л. ил. – Текст : непосредственный.
37. Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. / ред. С.А. Макашин; вступ. статья К.Н. Ломунова. – М.: Худож. лит., 1978. – 20 см. – Текст : непосредственный.

38. **Лазурский, В.Ф.** Дневник / В.Ф. Лазурский. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост., подгот. текста и коммент. Н.М. Фортунатова; ред. С.А. Макашин; авт. вступ. ст. К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит. 1978. – С. 49–91.
39. **Линков, В.Я.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Альберт / В.Я. Линков. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. 3 / Л.Н. Толстой; редкол.: М.Б. Храпченко (гл. ред.) и др.; коммент. В.Я. Линкова. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 465–467.
40. **Маковицкий, Д.П.** У Толстого, 1904–1910: «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого: в 4 кн. / Д.П. Маковицкий; ред. комиссия С.А. Макашин, М.Б. Храпченко, В.Р. Щербина; ред.: ... В.Р. Щербина (гл. ред.) [и др.]. – М.: Наука, 1979–1981. – Текст : непосредственный.
41. **Мендельсон, Н.М.** Указатель собственных имен / Н.М. Мендельсон. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. Т. 5 / Л.Н. Толстой; ред. Н.М. Мендельсон, В.Ф. Саводник. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1935. – С. 359–371.
42. **Натиев, Д.С.** Кавказский военный песенник (166 песен) / сост. Д.С. Натиев. – 2-е изд., доп. и испр. – Санкт-Петербург: тип. Тренке и Фюсно, 1895. – VI, 208 с. – Текст : непосредственный.
43. **Некрасов, Н.А.** Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Т. 14, кн. 1: Письма 1840–1855 / Н.А. Некрасов; подгот. текста и коммент. О.Б. Алексеевой и др.; ред. Б.В. Мельгунов. – СПб.: Наука, 1998. – 369, [1] с., [1] л. портр. – ISBN 5-02028390-8. – Текст : непосредственный.
44. **Новалис.** Фрагменты / Новалис; пер. с нем. А.Л. Вольского. – СПб.: «Владимир Даль», 2014. – 319 с. – ISBN 978-5-93615-130-9. – Текст : непосредственный.
45. **Русанов, А.Г.** Воспоминания о Л.Н. Толстом. 1893–1901 гг. / А.Г. Русанов. – Текст : непосредственный // Русанов, Г.А. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. 1883–1901 гг. / Г.А. Русанов, А.Г. Русанов;

- сост. и авт. вступ. статьи Г.В. Антюхин. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1972. – С. 108–225.
46. **Руссо, Ж.-Ж.** Из «Опыта о происхождении языков, в котором говорится о мелодии и музыкальном подражании» / Ж.-Ж. Руссо; пер. с фр. – Текст : непосредственный // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и вступ. статья В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971а. – С. 429–432.
47. **Руссо, Ж.-Ж.** Музыкальный словарь / Ж.-Ж. Руссо; пер. с фр. – Текст : непосредственный // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. и вступ. статья В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1971б. С. 433–444.
48. Сборник российской военной поэзии: Полковые и судовые песни и стихотворения российских императорских армий и флота: Вып. 2 / Под ред. А.А. Геринга. – Париж: Общекадетское об-ние, 1961. – [46] с. – Текст : непосредственный.
49. **Сергеенко, А.П.** Рассказы о Л.Н. Толстом: Из воспоминаний / А.П. Сергеенко; вступ. статья К.Н. Ломунова. – М.: Сов. писатель, 1978. – 263 с., 9 л. ил. : портр.; 20 см. – Текст : непосредственный.
50. **Сергеенко, П.А.** Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой / П.А. Сергеенко. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2 / сост., подгот. текста и коммент. Н.М. Фортунатова; ред. С.А. Макашин; авт. вступ. ст. К.Н. Ломунова. – М.: Худож. лит. 1978. – С. 137–153.
51. **Серова, В.С.** Встреча с Л.Н. Толстым на музыкальном поприще / В.С. Серова. – Текст : непосредственный // Интервью и беседы с Львом Толстым / [Сост., вступ. ст. и коммент. В.Я. Лакшина]. – М.: Современник, 1987. – С. 76–82.
52. **Спиридонов, В.С.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Песни на деревне / В.С. Спиридонов. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. Т. 37 / Л.Н. Толстой; подгот. текста и ком-

- мент. В.С. Мишина и др.; предисл. Б. Мейлаха. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1956. – С. 408–410.
53. **Срезневский, В.И.** Комментарии: Л.Н. Толстой. Свечка / В.И. Срезневский. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. Т. 25 / Л.Н. Толстой; ред. Н.К. Гудзий [др.]. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1937. – С. 710–713.
54. **Сухотина-Толстая, Т.Л.** Воспоминания / Т.Л. Сухотина-Толстая; сост., вступ. статья и примеч. А.И. Шифмана. – М.: Худож. лит., 1980. – 527 с. – Текст : непосредственный.
55. **Толстая, А.А.** Воспоминания / А.А. Толстая. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 1 / сост., подгот. текста и коммент. Г.В. Краснова; ред. С.А. Макашин; авт. вступ. ст. К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит. 1978. – С. 91–105.
56. **Толстая, А.Л.** Отец. Жизнь Льва Толстого: В 2 т. / А.Л. Толстая; послесл. А.П. Чудакова. – М.: Книга, 1989. – 503 с., ил.; 22 см. – ISBN 5-212-00242-7. – Текст : непосредственный.
57. **Толстая, С.А.** Моя жизнь / С.А. Толстая. – Текст : непосредственный // Прометей: историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». – М.: Молодая гвардия. – Т. 12. – 1980. – С. 148–199.
58. **Толстой, И.Л.** Мои воспоминания / И.Л. Толстой; отв. ред. П.С. Попов. – М.: Мир, 1933. – 262 с., [4] л. илл.; 22 см. – Текст : непосредственный.
59. **Толстой, Л.Л.** Опыт моей жизни; Переписка Л.Н. и Л.Л. Толстых / Л.Л. Толстой; сост. Л.В. Гладковой, Е.В. Нелюбиной, С.Д. Новиковой; Гос. музей Л.Н. Толстого. – М.: Кучково поле, Горное образование, 2014. – 573, [1] с., [24] л. ил., портр., факс.; 25 см. – ISBN 978-5-9950-0447-9. – Текст : непосредственный.
60. **Толстой, Л.Н.** Полное собрание сочинений в 90 тт. / Л.Н. Толстой; общ. ред. В.Г. Черткова; ред. ком. А.Е. Грузинский, Н.К. Гудзий, Н.Н.

- Гусев [и др.]. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1928–1958. – Текст : непосредственный.
61. **Толстой, Л.Н.** Полное собрание сочинений: в 100 т. / Л.Н. Толстой; РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: Наука, 2000–настоящее время. – ISBN 5-02-011823-0. – Текст : непосредственный.
62. **Толстой, Л.Н.** Собрание сочинений: В 20 т. / Л.Н. Толстой; общ. ред. Н.Н. Акоповой [и др.]; [Вступ. статья Н.К. Гудзия]. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960–1965. – Текст : непосредственный.
63. **Толстой, Л.Н.** Собрание сочинений: в 22 т. / Л.Н. Толстой; редкол. М.Б. Храпченко (гл. ред.) [и др.; коммент. А.В. Чичерина]. – М.: Художественная литература, 1978–1985. – Текст : непосредственный.
64. **Толстой, С.Л.** Очерки былого / С.Л. Толстой; общ. ред. и примеч. Т.Н. Волковой; вступ. статья Н.П. Пузина. – Тула: Приокское книжное издательство, 1975. – 469 с., 8 л. ил. – Текст : непосредственный.
65. **Толстой, С.Л.** Федор Толстой – Американец / С.Л. Толстой. – М.: [Гос. Акад. худож. наук], 1926. – 111 с., портр. – Текст : непосредственный.
66. **Тургенев, И.С.** Полное собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1853–1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855–1859 / И.С. Тургенев; [примеч. И.А. Битюговой и др.]; [редкол.: М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]; ИРЛИ. – М.: Наука, 1980. – Текст : непосредственный.
67. **Цявловский, М.А.** Комментарии к «Детству» / М.А. Цявловский. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений в 90 тт. Т. 1 / Л.Н. Толстой; [ред. А.Е. Грузинский, М.А. Цявловский]. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1935. – С. 303–338.
68. **Чайковский, П.И.** Переписка с Н.Ф. фон-Мекк. 1: 1876–1878 / П.И. Чайковский; ред. и прим. В.А. Жданова и Н.Т. Жегина; вступ. статья

- Б.С. Пшибышевского. – М., Л.: Academia, 1934. – XXVII, 643 с., 6 вкл. л. ил., портр., факс.; нот. ил. – Текст : непосредственный.
69. **Чулков, М.Д.** Новое и полное собрание российских песен: содержащее в себе песни любовные, пастушеские, шуточные, простонародные, хоральные, свадебные, святочные, с присовокуплением песен из разных российских опер и комедии. Ч. 1 / М.Д. Чулков. – М.: Университетская типография Н. Новикова, 1780. – [10], 1–49, 40–54, 65–191, 182–198 [=208] с. – Текст : непосредственный.
70. **Шиллер, Ф.Ф.** Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1: Стихотворения. Т. 1: Драммы в прозе / Ф.Ф. Шиллер; пер. с нем.; коммент. С. Апта и Н.Н. Вильмонта; общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина; вступ. статья Н.Н. Вильмонта. – М.: Гослитиздат. 1955. – 780 с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.
71. **Шлегель, Ф.** Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1 / Ф. Шлегель; вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова. – М., Искусство, 1983. – 479 с., портр. – Текст : непосредственный.

II. Справочно-энциклопедические и учебные издания

72. **Али-заде, А.А.** Исламский энциклопедический словарь / А.А. Али-заде. – М.: Ансар, 2007. – 396, [2] с. – ISBN 5-98443-025-8. – Текст : непосредственный.
73. Восстание в Серале // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – С. 130. – Текст : непосредственный.
74. Газават // Военная энциклопедия. Т. 7: Воинская часть – Гимнастика военная / Ред. Ген. штаба полк. В.Ф. Новицкий, воен. инж. подполк. А.В. фон Шварц [и др.]. – Санкт-Петербург: Т-во И.Д. Сытина. – 1912. – С. 138. – Текст : непосредственный.
75. **Лицвенко, И.Г.** «Барыня» / И.Г. Лицвенко. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 1: А – Гонг. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия. – 1973. – Стб. 343.

76. **Марков, И.М.** Йодль / И.М. Марков. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2: Гонд – Корсов / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия. – 1974. – Стб. 614.
77. **Минералов, Ю.И.** Теория художественной словесности (поэтика и инди-видуальность): учеб. для студентов вузов по специальности «Филология» / Ю.И. Минералов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 357, [3] с. – ISBN 5-691-00212-0. – Текст : непосредственный.
78. **Минералова, И.Г.** Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма: учебное пособие / И.Г. Минералова. – М.: Флинта; Наука, 2011. – 252, [1] с., табл. – ISBN 978-5-9765-0976-4. – Текст : непосредственный.
79. **Минералова, И.Г.** Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 032900 – рус. яз. и лит. / И.Г. Минералова. – М.: Флинта; Наука, 2004. – 268, [1] с. – ISBN 5-89349-474-1. – Текст : непосредственный.
80. **Николаева, Е.В.** Мемуары в творчестве Льва Толстого (роль традиций мемуаристики в произведениях писателя): учеб. пособие / Е.В. Николаева; М-во науки, высш. шк. и техн. политики Рос. Федерации. Ком. по высш. шк. Моск. пед. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – М.: Прометей, 1993. – 105 с. – Текст : непосредственный.
81. Словарь русского языка: в 4 т. Т. 4: С – Я. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; [гл. ред. А.П. Евгеньева; выполн. Л.П. Алекторовой и др.]. – М.: Русский язык. – 1988. – 795, [1] с. – Текст : непосредственный.
82. **Способин, И.В.** Музыкальная форма: [Учеб. для муз. уч-щ и вузов] / И.В. Способин. – 7-е изд. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.; нот., нот. ил. – Текст : непосредственный.
83. **Суперанская, А.В.** Современный словарь личных имен: сравнение, происхождение, написание / А.В. Суперанская; РАН, Ин-т языкозна-

- ния. – М.: Айрис-пресс, 2005. – 375 с. – ISBN 5-8112-1399-9. – Текст : непосредственный.
84. **Тимофеев, Л.И.** Основы теории литературы: [Учеб. пособие для пед. ин-тов] / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1976. – 448 с. – Текст : непосредственный.
85. **Тюлин, Ю.Н.** Модуляция / Ю.Н. Тюлин. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3: Корто – Октоль. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия. – 1976. – Стб. 624–626.
86. **Яковлев, М.М.** Ланнер (Lanner) Йозеф Франц Карл / М.М. Яковлев. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 3: Корто – Октоль / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия. – 1976. – Стб. 158.
87. **Ямпольский, И.М.** Импровизация / И.М. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2: Гонд – Корсов. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия. – 1974. – Стб. 508–510.

III. Научные статьи и монографии

88. **Альшванг, А.А.** Бетховен: очерк жизни и творчества / А.А. Альшванг. – М.: Музыка, 1966. – 632 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.
89. **Андреева, Е.П.** Мастерство Толстого в создании характера по повести «Крейцера соната» / Е.П. Андреева. – Текст : непосредственный // Толстовский сборник: тезисы докладов и сообщений к толстовским чтениям / Тул. гос. пед. ин-т им. Л.Н. Толстого; ред. колл. ... доц. М.П. Николаев (отв. ред.). – Тула, ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1964. – С. 39–52.
90. **Артамонова, А.С.** Рассказ «После бала» в свете религиозно-философских размышлений Л.Н. Толстого / А.С. Артамонова – Текст : непосредственный // Литература в школе. – 2024. – № 2. – С. 11–19. – DOI 10.31862/0130-3414-2024-2-11-19.

91. **Асеева, С.А.** Музыка в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» как интермедиаальный и философский компонент / С.А. Асеева. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 2. – С. 155–160.
92. **Асташенко, Е.В.** Страсти по Андрею Белому: оратория «Москвы» / Е.В. Асташенко. – М.: Литера, 2011. – 154 с., [19] л. ил. – ISBN 978-5-904729-32-5. – Текст : непосредственный.
93. **Ахметова, Г.А.** Воззрения Л.Н. Толстого на театр в контексте культуры / Г.А. Ахметова. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2016. – № 2(40). – С. 122–134. – DOI 10.17223/19986645/40/9.
94. **Ахметова, Г.А.** Интерпретация музыки в прозе Л.Н. Толстого и традиции романтизма / Г.А. Ахметова. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2014. – Т. 19, № 1. – С. 150–157.
95. **Ахметова, Г.А.** Л.Н. Толстой против оперы и программного (вагнеровского) направления в музыке / Г.А. Ахметова. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2013а. – Т. 18, № 3. – С. 829–836.
96. **Ахметова, Г.А.** Лев Толстой и искусство (музыка, живопись, театр): монография / Г.А. Ахметова. – СПб: Социально-гуманитарное знание, 2012а. – 171 с. – ISBN 978-5-9904243-1-9. – Текст : непосредственный.
97. **Ахметова, Г.А.** Музыка европейских композиторов в восприятии Л.Н. Толстого / Г.А. Ахметова. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2013б. – Т. 18, № 2. – С. 424–434.
98. **Ахметова, Г.А.** Повесть Льва Толстого «Крейцера соната» и «Метафизика музыки» А. Шопенгауэра / Г.А. Ахметова. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2012б. – Т. 17, № 4. – С. 1816–1821.
99. **Бабаев, Э.Г.** Итог пережитого: вступ. ст. / Э.Г. Бабаев. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича: повести и рассказы

- зы / Л.Н. Толстой; вступ. статья и коммент. Э.Г. Бабаева. – Л., 1983. – С. 3–17.
100. **Бабаев, Э.Г.** Лев Толстой и музыка / Э.Г. Бабаев. – Текст : непосредственный // Лев Толстой и музыка: хроника, нотография, библиография: [сборник] / сост. З.Г. Палюх и А.В. Прохорова; [вступ. статья Э.Г. Бабаева]. – М.: Совет. композитор, 1977. – С. 7–41.
101. **Багратион-Мухранели, И.Л.** Кавказская женщина глазами русских писателей XIX в. / И.Л. Багратион-Мухранели. – Текст : непосредственный // Кунсткамера. – 2019. – № 2(4). – С. 147–156. – DOI 10.31250/2618-8619-2019-2(4)-147-156.
102. **Байбурин, А.К.** Ритуал в традиционной культуре: Структур.-семант. анализ восточнослав. обрядов / А.К. Байбурин; РАН, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: Наука, 1993. – 237, [3] с. – ISBN 5-02-027354-6. – Текст : непосредственный.
103. **Бахтин, М.М.** Идеологический роман Л.Н. Толстого. Предисловие / М.М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: «Проблемы творчества Достоевского», 1929. Статьи о Л. Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. / М.М. Бахтин; Ин-т мировой лит. им. М. Горького РАН; ред. тома С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. – М.: «Русские словари», 2000а. – С. 185–205. – ISBN 5-93259-013-0.
104. **Бахтин, М.М.** Записи лекций М.М. Бахтина по истории русской литературы. Записи Р.М. Миркиной / М.М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: «Проблемы творчества Достоевского», 1929. Статьи о Л. Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. / М.М. Бахтин; Ин-т мировой лит. им. М. Горького РАН; ред. тома С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. – М.: «Русские словари», 2000б. – С. 213–412. – ISBN 5-93259-013-0.

105. **Бахтин, М.М.** Толстой-драматург. Предисловие / М.М. Бахтин. – Текст : непосредственный // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: «Проблемы творчества Достоевского», 1929. Статьи о Л. Толстом, 1929. Записи курса лекций по истории русской литературы, 1922–1927. / М.М. Бахтин; Ин-т мировой лит. им. М. Горького РАН; ред. тома С.Г. Бочаров, Л.С. Мелихова. – М.: «Русские словари», 2000в. – С. 176–185. – ISBN 5-93259-013-0.
106. **Бельская, А.А.** «Музыкальный код» романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» / А.А. Бельская. – Текст : непосредственный // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – № 3 (80). – С. 80–88.
107. **Бернштейн, Н.Д.** Лев Толстой о музыке / Н.Д. Бернштейн. – СПб: тип. «Екатерингоф. печ. дело», [1908]. – 16 с. – Текст : непосредственный.
108. **Божемянов, И.Н.** Триста лет царствования дома Романовых / И.Н. Божемянов; худож.: Л.Е. Дмитриев-Кавказский, Г.М. Манизер, Н.И. Ткаченко. – [СПб]: О-во попечения о бесприют. детях, 1912. – [2], 172 с., ил., 25 л. портр. – Текст : непосредственный.
109. **Бондаренко, В.В.** Сказ в детских рассказах М.М. Пришвина («Лисичкин хлеб» и др.) / В.В. Бондаренко. – Текст : непосредственный // Творческое наследие Михаила Пришвина в системе современного гуманитарного знания: Материалы Всероссийской (с международным участием) научной конференции, Елец, 20–21 апреля 2018 года / Отв. ред. Н.А. Трубицина. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2018. – С. 24–32.
110. **Борисова, В.В.** Поэтика индивидуального стиля С.Т. Аксакова / В.В. Борисова. – Текст : непосредственный // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография, посвященная 70-летию юбилею доктора филологических наук,

- профессора, заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова. Том 2 / Ред. И.Г. Минералова. – М.: Литера, 2019. – С. 106–111.
111. **Боровская, Е.Р.** Образ скрипки в русской прозе о художнике / Е.Р. Боровская. – Текст : непосредственный // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография, посвященная 70-летнему юбилею доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова. Том 1 / Ред. И.Г. Минералова, С.А. Васильев. – М.: Общество с ограниченной ответственностью Агентство «Литера», 2018. – С. 211–226.
112. **Боровская, Е.Р.** Портретирование музыкальной темы с вариациями в повести Л.Н. Толстого «Альберт» / Е.Р. Боровская. – Текст : непосредственный // Вестник Московского городского педагогического университета, серия «Филологическое образование». – 2014. – № 1(12). – С. 29–37.
113. **Боровская, Е.Р.** Экфрасис в повести Л.Н. Толстого «Альберт» / Е.Р. Боровская. – Текст : непосредственный // Вестник Московского городского педагогического университета, серия: «Филологическое образование». – 2013. – № 1(10). – С. 45–55.
114. **Брагинская, Н.В.** Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская. – Текст : непосредственный // Славянское и балканское языкознание: сб. статей / АН СССР, Институт славяноведения и балканистики. – Вып. 4: Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста / сост. и отв. ред. Т.М. Судник, Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
115. **Будько, Н.Б.** Музыкальный экфрасис народной песни: на материале рассказа И.С. Тургенева «Певцы», повести В.Г. Короленко «Слепой музыкант», рассказа А.И. Куприна «Гамбринус» / Н.Б. Будько. – Текст : непосредственный // Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования: Избранные труды международной

- конференции, Барнаул, 20–24 октября 2015 года / Алтайский государственный университет. – Барнаул, Алтайский государственный университет, 2015. – С. 2730–2738.
116. **Бурлакова, Т.Т.** К вопросу об истории создания повести «Посмертные записки старца Федора Кузмича» / Т.Т. Бурлакова. – Текст : непосредственный // Яснополянский сборник 1998: статьи, материалы, публикации / Государственный мемориальный и природный заповедник Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна», Государственный музей Л.Н. Толстого (Москва). – Тула, Издательский Дом «Ясная поляна», 1999. – ISBN 5-93322-001-9. – С. 91–98.
117. **Васильев, С.А.** Из лекций курса «Введение в литературоведение»: Лекция 3. Виды искусства. Словесная художественная форма. Поэтика и стиль / С.А. Васильев. – Текст : непосредственный // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. – 2015. – № 4. – С. 95–105.
118. **Васильев, С.А.** Культурный стиль эпохи 1920–1940-х годов в монографических исследованиях Ю.И. Минералова / С.А. Васильев. – Текст : непосредственный // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография, посвященная памяти доктора филологических наук, профессора, Заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова. Том V / Ред. И.Г. Минералова, Г.Ю. Завгородняя, С.А. Васильев, Л.Н. Дмитриевская, Л.А. Карпушкина, О.Ю. Саленко. – М.: Издательство «Литера», 2026. – С. 7–29.
119. **Васильев, С.А.** Поэтика стиля поэмы В. Хлебникова «Устрруг Разина» // С.А. Васильев. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы современного литературоведения. Материалы межвузовской научной конференции. Выпуск 4. – М.: Изд-во МГОПУ, 2000. – С. 3–7.
120. **Веселова, Н.А., Орлицкий, Ю.Б.** Заметки о заглавии (в русской поэзии 1980–90 гг.) / Н.А. Веселова, Ю.Б. Орлицкий. – Текст : непосредственный // Арион. – 1998. – № 1. – С. 114–120.

121. **Вишнякова, Е.А.** Поэтика индивидуального стиля А.П. Чехова // Е.А. Вишнякова. – Текст : непосредственный // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Материалы Международной научной конференции, посвященной 65-летию ученого-филолога, Заслуженного деятеля науки РФ, поэта Юрия Ивановича Минералова / Ред. И.Г. Минералова, С.А. Васильев. – М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2015. – С. 252–256.
122. **Гасанова, З.И.** «Смертные песни» горцев Северного Кавказа в историко-литературном контексте / З.И. Гасанова. – Текст : непосредственный // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Общественные и гуманитарные науки. – 2008. – № 2. – С. 100–103.
123. **Гашарова, А.Р.** Авторское переосмысление «смертных песен» в русской литературе XIX века / А.Р. Гашарова. – Текст : непосредственный // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2022. – № 3–2(66). – С. 196–199. – DOI 10.24412/2500-1000-2022-3-2-196-199.
124. **Гей, Н.К.** «Крейцера соната» Л.Н. Толстого как художественная многомерность / Н.К. Гей. – Текст : непосредственный // Страницы истории русской литературы: К 80-летию Н.Ф. Бельчикова: сб. ст. / Отв. ред. Д.Ф. Марков. – М.: Наука, 1971. – С. 121–130.
125. **Гей, Н.К.** Стиль Л.Н. Толстого и романтическая поэтика / Н.К. Гей. – Текст : непосредственный // К истории русского романтизма: [Сборник статей] / [Ред. колл. Ю.В. Манн и др.]; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1973. – С. 436–473.
126. **Гей, Н.К.** Традиции романтизма и поэтики Л. Толстого / Н.К. Гей. – Текст : непосредственный // Русская литература. – 1972. – № 1. – С. 34–48.

127. **Гей, Н.К.** Художественность литературы: Поэтика, стиль. / Н.К. Гей; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1975. – 471 с. – Текст : непосредственный.
128. **Геллер, Л.** Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер. – Текст : непосредственный // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума: [Сборник] / ред. Л. Геллер. – М., Изд-во «МИК», 2002. – ISBN 5-87902-116-5. – С. 5–22.
129. **Геллер, Л.** На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин / Л. Геллер. – Текст : непосредственный // Wiener slawistischer Almanach. Sonderband. «Mein Russland» Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen; Beitr. der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München = Венский славянский альманах. Специальный выпуск. «Моя Россия»: Литературные концептуализации и культурные проекции; Материалы конф. 4–6 марта 1996 г. (Мюнхен). – Wien: Ges. zur Förderung slawistischer Studien, 1997. – С. 151–171.
130. **Геллер, Л.** Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер. – Текст : непосредственный // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / Ин-т русской лит. (Пушкинский дом) РАН; сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – ISBN 978-5-4448-0071-3. – С. 44–60.
131. **Городилова, Н.И.** Рассказ Л.Н. Толстого «Свечка»: от замысла к художественному воплощению / Н.И. Городилова. – Текст : непосредственный // Проблемы исторической поэтики. – 2023. – Т. 21, № 4. – С. 155–177. – DOI 10.15393/j9.art.2023.13063.
132. **Городилова, Н.И.** Эпическая картина мира в трилогии Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность» / Н.И. Городилова. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – № 9. – С. 5–12. DOI 10.30853/filnauki.2020.9.1.

133. **Гофман, С.** Природа музыки и музыкальной даренности в «Альберте» Льва Толстого, «Скрипке Ротшильда» Антона Чехова и «Траливали» Юрия Казакова / С. Гофман. – Текст : непосредственный // Филологически форум: гуманитарно списание за млади исследователи = Philological forum: journal for young scholars in humanities. – 2021. – № 2(14). – С. 156–168.
134. **Гудзий, Н.К.** Лев Толстой: Критико-биографический очерк / Н.К. Гудзий. – М.: Худож. лит., 1960. – 215 с., портр. – Текст : непосредственный.
135. **Гулин, А.В.** «Не перестаю думать о Хаджи-Мурате...» / А.В. Гулин. – Текст : непосредственный // Родина. – 1994. – № 3–4. – С. 111–115.
136. **Гулин, А.В.** Лев Толстой и пути русской истории / А.В. Гулин; РАН, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 251, [1] с. – ISBN 5-9208-0191-3. – Текст : непосредственный.
137. **Дамс, В.** Ф. Мендельсон-Бартольди / В. Дамс; пер. с нем. Л.А. Мазеля. – М.: Государственное издательство Музыкальный сектор, 1930 (Нотопечатня Госиздата). – 54, [2] с., портр. – Текст : непосредственный.
138. **Даренская, Н.А.** Роль музыкального экфрасиса в произведениях А.И. Куприна конца 80-х – начала 90-х годов XIX века / Н.А. Даренская. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 7. – С. 2415–2421. – DOI 10.30853/phil20240344.
139. **Демер, Н.Г., Бессонов, Н.В., Кутенков, В.К.** История цыган: Новый взгляд / Н.Г. Демер, Н.В. Бессонов, В.К. Кутенков; ред. Г.С. Демер; РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – Воронеж, 2000. – 334 с., [8] л. цв. ил., цв. портр.: ил., портр., табл. – ISBN 5-89981-180-3. – Текст : непосредственный.

140. **Димитриева, О.А.** Об особенностях образа музыканта в романе Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» и повести Л.Н. Толстого «Альберт» / О.А. Димитриева. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2022. – № 2. – С. 68–77. – DOI 10.18384/2310-7278-2022-2-68-77.
141. **Дырдин, А.А., Жукова, Ю.В.** Аллюзивно-экфрасический роман Л.М. Леонова «Русский лес» / А.А. Дырдин, Ю.В. Жукова. – Текст : непосредственный // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16, № 3. – С. 174–199. – DOI 10.15393/j9.art.2018.5342.
142. **Жданов, В.А.** Из творческой истории повести «Крейцера соната» / В.А. Жданов. – Текст : непосредственный // Толстой-художник: сб. ст. / АН СССР, [Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. Гос. музей Л.Н. Толстого]; [ред. колл. Д.Д. Благой и др.]. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – С. 260–288.
143. **Жданов, В.А.** От «Анны Карениной» к «Воскресению» / В.А. Жданов. – М.: Книга, 1967. – 280 с. – Текст : непосредственный.
144. **Жирмунский, В.М.** Вопросы теории литературы: статьи, 1916–1926 / В.М. Жирмунский; Гос. Ин-т Истории Искусств. – Л.: Academia, 1928. – 356, [1] с. – Текст : непосредственный.
145. **Житенев, А.А.** Музыкальный экфрасис и музыкальный код в прозе Н. Кононова / А.А. Жданов. – Текст : непосредственный // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. – 2018. – № 4. – С. 64–75.
146. **Зайденшнур, Э.Е.** Народная песня и пословица в творчестве Л.Н. Толстого / Э.Е. Зайденшнур. – Текст : непосредственный // Лев Николаевич Толстой: сб. ст. и мат. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – С. 511–576.
147. **Захарова, Л.В.** Эстетические взгляды Л.Н. Толстого, отраженные в повести «Альберт» / Л.В. Захарова. – Текст : непосредственный // Гу-

- манитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. – 2014. – № 3(11). – С. 46–53.
148. **Ибатуллина, Г.М.** Мистерия Диониса в рассказе Л.Н. Толстого «Люцерн» / Г.М. Ибатуллина. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2020. – Т. 25, № 4. – С. 119–130. – DOI 10.26170/FK20-04-12.
149. **Иванова, Е.В.** «И если я умру на белом свете, то я умру от счастья, что живу...» (О поэтике индивидуального стиля Е. Евтушенко) / Е.В. Иванова. – Текст : непосредственный // Stephanos. – 2017. – № 6(26). – С. 141–145.
150. **Исаева, Е.Г.** Как граф Толстой слышал Бетховена, или Почему все-таки «Крейцера соната» / Е. Исаева. – Текст : непосредственный // Художественное образование и наука. – 2017. – № 3. – С. 117–125.
151. **Карлова, Т.С.** Из творческой истории рассказа «Альберт» / Т.С. Карлова. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой. Статьи и материалы. Вып. 5 / ред. Г.В. Краснов. – Горький, 1963. – С. 35–52.
152. **Кац, Б.А.** Кто первым начал «Крейцерову сонату» Бетховена? К особенностям нарратива в одноименной повести Льва Толстого / Б.А. Кац. – Текст : непосредственный // Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки / Б.А. Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2024а. – ISBN 978-5-94380-374-1. – С. 383–397.
153. **Кац, Б.А.** О понятии лейтмотива в литературе и музыке: Из наблюдений над «Крейцеровой сонатой» Льва Толстого / Б.А. Кац. – Текст : непосредственный // Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки / Б.А. Кац. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2024б. – ISBN 978-5-94380-374-1. – С. 373–383.

154. **Кириллина, Л.В.** Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т. 1 / Л.В. Кириллина. – М., Московская консерватория, 2009. – 535 с., ил., ноты, портр. – ISBN 978-5-89598-215-0. – Текст : непосредственный.
155. **Клейтон, Н.** О творческих истоках повести Л.Н. Толстого «Альберт» / Н. Клейтон. – Текст : непосредственный // Проблемы филологии: язык и литература. – 2010. – № 1. – С. 51–64.
156. **Ковалев, В.А.** Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции / В.А. Ковалев. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. – 174, [2] с. – Текст : непосредственный.
157. **Кожуховская, Н.В.** Рассказ «Люцерн»: к проблеме художественного метода Л.Н. Толстого / Н.В. Кожуховская. – Текст : непосредственный // Человек. Культура. Образование. – 2011. – № 1 (1). – С. 52–64.
158. **Колесникова, А.В.** Музыкальный экфрасис в литературе XIX–XX веков (на примере рассказа А.И. Куприна «Гранатовый браслет» и повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната») / А.В. Колесникова. – Текст : непосредственный // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2024. – № 3(82). – С. 261–267. – DOI 10.26456/vtfilol/2024.3.261.
159. **Короткова, М.В.** Бальная культура московского дворянства в XVIII – первой половине XIX в.: официальная церемония, развлечение или любовная игра? / М.В. Короткова. – Текст : непосредственный // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. – 2008. – № 2. – С. 5–23.
160. **Косилкин, М.Ю.** Цыганская тема «Кармен» Ж. Бизе в контексте европейской культуры / М.Ю. Косилкин. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 3. – С. 59–63.
161. **Кремлев, Ю.А.** Взгляды Льва Толстого на музыку / Ю.А. Кремлев. – Текст : непосредственный // Кремлев Ю.А. Избранные статьи / Ю.А. Кремлев; ред. В.В. Смирнов. – Л.: Музыка, 1976. – С. 132–146.

162. **Кржижановский, С.Д.** Поэтика заглавий / С.Д. Кржижановский. – М.: Никитинские субботники, 1931. – 31 с. – Текст : непосредственный.
163. **Кудряшова, А.А., Саленко, О.Ю.** «Диалектика души...» / А.А. Кудряшова, О.Ю. Саленко. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Детство. Отрочество / Л.Н. Толстой; вступ. статья А.А. Кудряшовой, О.Ю. Саленко. – М.: Детская и юношеская книга, 2023. – ISBN 978-5-907546-46-2. – С. 5–21.
164. **Кульков, А.Н.** Интертекстуальность романа Т. Пратчетта «Маскарад» / А.Н. Кульков. – Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2021. – Т. 23, № 3. – С. 186–198. – DOI 10.15826/izv2.2021.23.3.053.
165. **Купреянова, Е.Н.** Молодой Толстой / Е.Н. Купреянова. – Тула: Кн. изд-во, 1956. – 216 с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.
166. **Купреянова, Е.Н.** Эстетика Л.Н. Толстого / Е.Н. Купреянова; АН СССР, Ин-т рус. литературы (Пушкинский дом). – М.; Л.: Наука. [Ленингр. отд-ние], 1966. – 324 с. – Текст : непосредственный.
167. **Кухтина, Н.И.** Мужское и женское в пространстве сновидений: рассказы Л. Толстого «Сон» и «Альберт» / Н.И. Кухтина. – Текст : непосредственный // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2019. – № 2. – С. 45–48.
168. **Липич, В.В., Липич, Т.И.** Романтическая парадигма Л.Н. Толстого-реалиста / В.В. Липич, Т.И. Липич. – Текст : непосредственный // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2015. – № 31. – С. 34–43.
169. **Логвин, Г.П.** Проблема романтического в творчестве Л.Н. Толстого и А.С. Грина (к постановке вопроса) / Г.П. Логвин. – Текст : непосредственный // Толстовский сборник: вып. 5. Доклады и сообщения XII Толстовских чтений / ред. М.П. Николаев. – Тула, ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1975. – С. 204–214.
170. **Ломунов, К.Н.** Жизнь Льва Толстого / К.Н. Ломунов. – М.: Худож. лит., 1981. – 255 с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

171. **Ломунов, К.Н.** Эстетика Льва Толстого / К.Н. Ломунов. – М.: Современник, 1972. – 479 с., портр. – Текст : непосредственный.
172. **Лосев, А.Ф.** Высший синтез как счастье и ведение / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // На рубеже эпох. Работы 1910-х – начала 1920-х годов / А.Ф. Лосев. – М., Прогресс-Традиция, 2015. – ISBN 978-5-89826-435-2. – С. 63–77.
173. **Лосев, А.Ф.** Два мироощущения из впечатлений после «Травиаты» / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Форма – стиль – выражение / А.Ф. Лосев; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. – М., Мысль, 1995. – ISBN 5-244-00795-5. – С. 623–637.
174. **Лосев, А.Ф.** Мировоззрение Скрябина / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Форма – стиль – выражение / А.Ф. Лосев; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. – М., Мысль, 1995. – ISBN 5-244-00795-5. – С. 733–781.
175. **Лосев, А.Ф.** Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Форма – стиль – выражение / А.Ф. Лосев; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. – М., Мысль, 1995. – ISBN 5-244-00795-5. – С. 405–603.
176. **Лосев, А.Ф.** О музыкальном ощущении любви и природы / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Форма – стиль – выражение / А.Ф. Лосев; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. – М., Мысль, 1995. – ISBN 5-244-00795-5. – С. 603–623.
177. **Лосев, А.Ф.** Очерк о музыке / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Форма – стиль – выражение / А.Ф. Лосев; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. – М., Мысль, 1995. – ISBN 5-244-00795-5. – С. 637–667.
178. **Лосев, А.Ф.** Теория художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев; [сост. и авт. предисл. А.А. Тахо-Годи]. – Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – ISBN 5-7707-6713-8. – С. 169–275.

179. **Лосев, А.Ф.** Философия имени / А.Ф. Лосев; вступ. ст., постр. коммент. и концепт. сл. В.И. Постоваловой. – СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2016. – 672 с., портр. – ISBN 978-5-903525-84-3. – Текст : непосредственный.
180. **Лосев, А.Ф.** Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера / А.Ф. Лосев. – Текст : непосредственный // Форма – стиль – выражение / А.Ф. Лосев; послесл. В.В. Бычкова, М.М. Гамаюнова. – М., Мысль, 1995. – ISBN 5-244-00795-5. – С. 667–733.
181. **Лученецкая-Бурдина, И.Ю.** Парадоксы художника: особенности индивидуального стиля Л.Н. Толстого в 1870–1890 годы / И.Ю. Лученецкая-Бурдина. – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2001. – 156 с. – ISBN 5-87555-177-1. – Текст : непосредственный.
182. **Макарова, С.А.** Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве: монография / С.А. Макарова. – М.: Азбуковник, 2020. – 757, [2] с., ноты. – ISBN 978-5-91172-200-5. – Текст : непосредственный.
183. **Малкина, В.Я.** Интермедиальность в литературе: проблемы методологии / В.Я. Малкина. – Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. – 2025. – № 2(73). – С. 30–38. – DOI 10.54770/20729316-2025-2-30.
184. **Матвеева, И.И.** Музыкальный экфрасис в рассказе Носова «Шопен, соната номер два» / И.И. Матвеева. – Текст : непосредственный // Е.И. Носов: личность и творчество писателя в контексте русской литературы: Материалы I Всероссийской научно-практической конференции, Курск, 29–30 июня 2023 года. – Курск: Курский государственный университет, 2024. – С. 55–62.
185. **Махов, А.Е.** «Музыка» слова: из истории одной фикции / А.Е. Махов. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 2005а. – № 5. – С. 101–123.

186. **Махов, А.Е.** «Музыкальное» как литературоведческая проблема / А.Е. Махов. – Текст : непосредственный // Наука о литературе в XX веке: (История, методология, литературный процесс). – 2001. – № 1. – С. 131–143.
187. **Махов, А.Е.** *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А.Е. Махов; РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам, Центр гуманитарных науч.-информационных исслед. – М.: Intrada, 2005б. – 223 с., ил., ноты. – ISBN 5-87604-067-3. – Текст : непосредственный.
188. **Минералова, И.Г., Аль, К.** Женский портрет-экфрасис в прозе И.С. Тургенева / И.Г. Минералова, К. Аль. – Текст : непосредственный // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2–4. – С. 838–841.
189. **Мирошников, Ю.И.** Романтическое мировоззрение Л.Н. Толстого как интегральная характеристика его художественного и философско-религиозного творчества / Ю.И. Мирошников. – Текст : непосредственный // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук. – 2010. – № 10. – С. 83–107.
190. **Молнар, А.** Конфликт музыки и слова в «Крейцеровой сонате» / А. Молнар. – Текст : непосредственный // Русистика и компаративистика: Сборник научных трудов по филологии. – М.: «Книгодел», 2019. – С. 134–150. – DOI 10.25688/2619-0656.2019.13.08.
191. **Молнар, А.** Оформление рассказа Позднышева / А. Молнар. – Текст : непосредственный // Наследие Л.Н. Толстого в парадигмах современной гуманитарной науки: Сборник материалов XXXVI Международных Толстовских чтений, посвященных 190-летию со дня рождения Л.Н. Толстого, Тула, 08–11 сентября 2018 года. – Тула: Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, 2018а. – С. 154–160.

192. **Молнар, А.** Ревность и любовь в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» / А. Молнар. – Текст : непосредственный // Русистика и компаративистика: научные труды по филологии. – М.: Книгодел, 2018б. – С. 104–122.
193. **Морозенко, Л.Н.** Сны и музыка в творчестве Л.Н. Толстого (Еще раз о «диалектике души») / Л.Н. Морозенко. – Текст : непосредственный // Толстовский сборник: вып. 6. Доклады и сообщения XII и XIII Толстовских чтений. – Тула, ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1976. – С. 17–27.
194. **Морозова, Н.Г.** Экфрасис в русской прозе / Н.Г. Морозова; науч. ред. Н.Е. Меднис; Федеральное агентство по образованию, Новосибирский гос. ун-т экономики и упр. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 210, [2] с. – ISBN 5-7014-0476-0. – Текст : непосредственный.
195. **Мостовская, Н.Н.** Личность художника у Гоголя и Толстого («Портрет» и «Альберт») / Н.Н. Мостовская. – Текст : непосредственный // Л.Н. Толстой и русская литературно-общественная мысль: сб. статей / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); ред. Г.Я. Галаган, Н.И. Пруцков. – Л., Наука, 1979. – С. 99–112.
196. **Мунаев, И.Б., Ахмадов, М.М.** О чеченском песенном фольклоре / И.Б. Мунаев, М.М. Ахмадов. – Текст : непосредственный // Чеченская народная поэзия в записях XIX–XX вв. (ýлли-ýзамы): пер. рус. поэтов / науч. ред.-сост.: И.Б. Мунаев. – М.: Новый ключ, 2005. – ISBN 5-7082-0244-0. – С. 7–37.
197. **Муратов, С.В.** Артикуляция как средство выражения музыки / С.В. Муратов. – Текст : электронный // Муратов С.В. Искусство штриховой техники скрипача / С.В. Муратов. – Киев, 1993. – URL: https://zhurnal.lib.ru/m/muratow_s_w/articulationandmusic.shtml (дата обращения: 17.01.2025).
198. **Мусаева, С.А.** Элементы устного народного творчества как вспомогательное средство раскрытия характеров в повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат» / С.А. Мусаева. – Текст : непосредственный // Вестник

- Московского государственного лингвистического университета. – 2012. – № 657. – С. 164–170.
199. **Нагина, К.А.** «Дары сада» в произведениях раннего Л. Толстого / К.А. Нагина. – Текст : непосредственный // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2011. – № 2. – С. 13–22.
200. **Назарова, И.С.** Принципы формирования лирических контекстовых форм в поэзии А.Н. Майкова (раздел «Фантазии» в составе тома «Лирика») / И.С. Назарова. – Текст : непосредственный // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3. – С. 155–159.
201. **Найдорф, М.И.** Музыкальность Л.Н. Толстого. Источники мотивации / М.И. Найдорф. – М., 1990. URL: <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/muzykalnost-l-n-tolstogo-istocniki-motivacii> (дата обращения: 01.01.2025). – Текст : электронный.
202. **Николаев, П.А.** Реализм как творческий метод: Ист.-теорет. очерки / П.А. Николаев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. – 280 с. – Текст : непосредственный.
203. **Николаев, П.А.** Снова о творческом методе и стиле (устойчивы ли эти категории в науке?) / П.А. Николаев. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1984. – №5. – С. 18–30.
204. **Николаева, Е.В.** Художественный мир Льва Толстого, 1880–1900-е годы / Е.В. Николаева. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 269, [2] с. – ISBN 5-89349-221-8. – Текст : непосредственный.
205. **Николаева, Е.Г.** О феномене музыкального экфрасиса в русской поэзии (Тургенев, Фет, Ахматова) / Е.Г. Николаева. – Текст : непосредственный // Культура и образование. – 2019. – № 2(33). – С. 46–57. – DOI 10.24411/2310-1679-2019-10205.
206. **Новак, Е.А.** Поэтика индивидуального стиля романа А. Иванова «Тобол»: сюжетологический аспект / Е.А. Новак. – Текст : непосредственный.

- венный // Художественная словесность: теория, методология исследования, история: Коллективная монография, посвященная 70-летию юбилею доктора филологических наук, профессора, заслуженного деятеля науки РФ Юрия Ивановича Минералова. Том 2 / Ред. И.Г. Минералова. – М.: Литера, 2019. – С. 96–105.
207. **Огородова, В.В.** Мотив карлика и его фольклорно-мифологические корни в рассказе Л.Н. Толстого «Люцерн» / В.В. Огородова. – Текст : непосредственный // Российская фольклористика и диалектология на современном этапе: сборник научных статей, Чебоксары, 26 ноября 2020 года / Отв. ред. М.И. Журина, Т.Н. Юркина. – Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, 2020. – С. 150–154.
208. **Опульская, Л.Д.** Лев Николаевич Толстой: материалы к биографии с 1886 по 1892 год / Л.Д. Опульская; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; отв.ред. К.Н. Ломунов. – М.: Наука, 1979. – 287 с., 4 л. ил. – Текст : непосредственный.
209. **Орвин, Д.Т.** Искусство и мысль Толстого, 1847–1880 / Д.Т. Орвин; пер. с англ. и науч. ред. А.Г. Гродецкой. – СПб: Акад. проект, 2006. – 303 с. – ISBN 5-7331-0349-3. – Текст : непосредственный.
210. **Орвин, Д.Т.** Следствия самоосознания. Тургенев, Достоевский, Толстой / Д.Т. Орвин; пер. с англ. и науч. ред. А.Г. Гродецкой. – СПб: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2022. – 350, [1] с. – ISBN 978-5-907532-07-6. – Текст : непосредственный.
211. **Осьмухина, О.Ю.** «Бетховенский код» русской литературы («Крейцера соната» Л.Н. Толстого и «Музыка» В.В. Набокова) / О.Ю. Осьмухина. – Текст : непосредственный // Вестник РХГА. – 2021. – Т. 22, № 3. – С. 182–191.
212. **Павлова, И.Б.** Удивительный экфрасис оперы в романе-эпопее Л.Н. Толстого «Война и мир» / И.Б. Павлова. – Текст : непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2019. – № 2. – С. 117–128.

213. **Переверзева, Н.А.** Из наблюдений над мотивной структурой повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) / Н.А. Переверзева. – Текст : непосредственный // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. – 2008. – № 2(12). – С. 22–33.
214. **Переверзева, Н.А.** Художественная специфика поздней прозы Л.Н.Толстого: аспекты проблемы / Н.А. Переверзева. – Текст : непосредственный // Славянский сборник: материалы XII Всероссийских (с международным участием) Славянских Чтений «Духовные ценности и нравственный опыт русской цивилизации в контексте третьего тысячелетия», Орел, 30–31 мая 2016 года. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2016. – С. 62–69.
215. **Петрова, С.А.** «Скрипка Ротшильда» в творческом диалоге А.П. Чехова и Л.Н. Толстого / С.А. Петрова. – Текст : непосредственный // Пушкинские чтения. – 2011а. – № XVI. – С. 302–307.
216. **Петрова, С.А.** Взаимодействие слова и музыки в тексте произведения Л.Н. Толстого / С.А. Петрова. – Текст : непосредственный // Язык, культура, образование эпохи, классика мировой литературы: материалы IV Межвузовской научно-практической конференции: к 190-летию со дня рождения Л.Н. Толстого, Санкт-Петербург, 30 марта 2018 года. – СПб: ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ КАЗЕННОЕ ВОЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «МИХАЙЛОВСКАЯ ВОЕННАЯ АРТИЛЛЕРИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ» МИНИСТЕРСТВА ОБОРОНЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ, 2018. – С. 159–164.
217. **Петрова, С.А.** Интермедиаальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» / С.А. Петрова. – Текст : непосредственный // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011б. – № 1(17). – С. 116–122.
218. **Поспелов, Г.Н.** Проблемы литературного стиля / Г.Н. Поспелов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 328 с. – Текст : непосредственный.

219. **Проскурнин, Б.М.** Музыкальный экфрасис и культурологическая парадигма романа Ханифа Курейши «Черный альбом» / Б.М. Проскурнин. – Текст : непосредственный // Вестник Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы. – 2020. – № 4(57). – С. 116–120.
220. **Проскурнин, Б.М.** Национальный «другой» в романе Джордж Элиот «Дэниел Деронда» / Б.М. Проскурнин. – Текст : непосредственный // Вестник ТГГПУ. – 2019. – № 3(57). – С. 168–175. – DOI 10.26907/2074-0239-2019-57-3-168-175.
221. **Протопопов, В.В.** Принципы музыкальной формы Бетховена: Сонатно-симфон. циклы ор. 1–81 / В.В. Протопопов; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Кафедра теории музыки. – М.: Музыка, 1970. – 331 с., 1 л. портр., нот. ил. – Текст : непосредственный.
222. **Рабинович, В.С., Бабкина, М.И.** Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли / В.С. Рабинович, М.И. Бабкина. – Текст : непосредственный // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2017. – Т. 9, № 2. – С. 90–96. – DOI 10.17072/2037-6681-2017-2-90-96.
223. **Римонди, Д.** О роли музыкального экфрасиса в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» / Д. Римонди. – Текст : непосредственный // *Studia Litterarum*. – 2020. – Т. 5, № 1. – С. 22–41. – DOI 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41.
224. **Роллан, Р.** Жизнь Толстого / Р. Роллан; пер. с фр. Т. Иванова. – Текст : непосредственный // Роллан Р. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 2 / пер. с фр. Б. Песиса; общ. ред. И. Анисимова. – М.: Худ. лит., 1954. – С. 219–361.
225. **Рыбальченко, Т.Л.** Знаки музыки в романе Л. Леонова «Русский лес» / Т.Л. Рыбальченко. – Текст : непосредственный // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 4. – С. 16–24.

226. **Сакулин, П.Н.** Теория литературных стилей / П.Н. Сакулин. – М.: кооп. изд-во «Мир», 1928. – 74 с. – Текст : непосредственный.
227. **Селиверстова, Е.И.** Текст из музыки или музыка в тексте? (Роман Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра») / Е.И. Селиверстова. – Текст : непосредственный // Филология и культура. – 2016. – № 2(44). – С. 131–136.
228. **Семанова, М.Л.** «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и «Ариадна» А.П. Чехова / М.Л. Семанова. – Текст : непосредственный // Чехов и Лев Толстой: сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; [редкол.: Л.Д. Опульская и др.]. – М.: Наука, 1980. – С. 225–254.
229. **Сельванюк, Р.М.** «Собрание разных песен» М.Д. Чулкова / Р.М. Сельванюк. – Текст : непосредственный // Ученые записки Костромского педагогического института имени Н.А. Некрасова. – 1957. – Вып. 3. – С. 134–176.
230. **Соловьева, В.В.** Образы цыган в произведениях Л.Н. Толстого / В.В. Соловьева. – Текст : непосредственный // «Война и мир» Л.Н. Толстого: духовные константы и социальные переменные отечественной истории: материалы XVI Барышниковских чтений, Липецк, 24–25 октября 2019 года. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2019. – С. 160–164.
231. **Соловьева, Е.Е.** «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» / Е.Е. Соловьева. – Текст : непосредственный // Stephanos. – 2016. – № 2(16). – С. 119–128.
232. **Соловьева, Е.Е.** Музыкальный экфрасис как возможность / Е.Е. Соловьева. – Текст : непосредственный // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сборник статей по материалам Международной научной конференции Государственной классической академии имени Маймонида, Москва, 13–19 апреля 2015 года. – М.: «Человек», 2015. – С. 234–242.

233. **Сорокер, Я.Л.** Скрипичные сонаты Л. Бетховена: их стиль и исполнение / Я.Л. Сорокер. – М., 1963. – 159 с., нот. ил. – Текст : непосредственный.
234. **Срезневский, В.И.** Георг Кизеветтер, скрипач Петербургских театров (к истории творчества Л.Н. Толстого) 1857–1858 / В.И. Срезневский. – Текст : непосредственный // Толстой. 1850–1860: Материалы. Статьи. Редакция: Труды Толстовского музея академии наук СССР / [Соч.] В.И. Срезневского. – Л.: АН СССР, 1927. – С. 42–73.
235. **Степанов, А.А.** Музыка и песни как важные составляющие музыкального экфрасиса в сонетах Шекспира / А.А. Степанов. – Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2024. – № 5(886). – С. 142–148.
236. **Текутова, Ю.С.** Музыкальные аллюзии и их художественные функции в поэзии Р. Браунинга («Токката Галуппи») / Ю.С. Текутова. – Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2010. – № 7(87). – С. 193–197.
237. **Терен, Д.** Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого / Д. Терен. – Текст : непосредственный // Slavica tergestina. – 1998. – № 6. – С. 101–123.
238. **Титова, Н.П.** Образ музыканта и музыкальный экфрасис в романе П. Киньяра «Все утра мира» / Н.П. Титова. – Текст : непосредственный // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. – 2017. – № 1(54). – С. 163–171.
239. **Троицки, Н.** Музыкальный экфрасис в повести И.С. Тургенева «Рудин» / Н. Троицки. – Текст : непосредственный // Slavica. – 2021. – Т. 50. – С. 79–87.
240. **Тюлегенова, Д.Г.** Взаимодействие литературы и музыки в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого (опыт интермедиального анализа) / Д.Г.

- Тюлегенова. – Текст : непосредственный // Система ценностей современного общества. – 2009. – № 6. – С. 56–61.
241. **Ушакова, О.М.** Вагнерианские контексты и вагнеровские коды поэзии Т.С. Элиота 1910–1920-х годов / О.М. Ушакова. – Текст : непосредственный // Литература двух Америк. – 2021. – № 10. – С. 266–309. – DOI 10.22455/2541-7894-2021-10-266-309.
242. **Фатюшина, Е.Ю.** «Святочная ночь» и «Альберт»: толстовское преломление традиции святочного рассказа / Е.Ю. Фатюшина. – Текст : непосредственный // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2014. – № 4–1. – С. 285–290.
243. **Филатова, О.И.** «Песни на деревне» Л.Н. Толстого: музыкальная форма рассказа / О.И. Филатова. – Текст : непосредственный // Толстовский сборник – 2012. Творческое наследие Л.Н. Толстого в контексте развития современной цивилизации: Материалы XXXIII Междунар. Толстовских чтений, Тула, 01–31 января 2012 года / Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого; ред. колл.: Н.А. Шайденко, Д.А. Романов (отв. ред.), Е.Д. Мелешко, Ю.В. Архангельская. – Тула, ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2012. – ISBN 978-5-87954-723-8. – С. 208–213.
244. **Фомина, Ю.В.** Человек и «бесконечная гармония» в рассказе Л.Н.Толстого «Люцерн» / Ю.В. Фомина. – Текст : непосредственный // Наследие Л.Н. Толстого в гуманитарных парадигмах современной науки: материалы XXXIV Международных Толстовских чтений, Тула, 08–10 сентября 2014 года / Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого. – Тула: Издательство ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2014. – ISBN 978-5-87954-880-8. – С. 179–183.
245. **Фриче, В.М.** Наша первоочередная задача / В.М. Фриче. – Текст : непосредственный // Литература и марксизм: Журнал теории и истории литературы. – 1928. – Кн. 1. – М.: Государственное издательство, 1928. – С. 3–9.

246. **Ходанен, Л.А.** Поэтика военного сюжета в кавказской прозе Л.Н. Толстого и традиции романтизма / Л.А. Ходанен. – Текст : непосредственный // Успехи гуманитарных наук. – 2021. – № 5. – С. 117–125.
247. **Храпченко, М.Б.** Собрание сочинений: в 4-х тт. Т. 2. Лев Толстой как художник / М.Б. Храпченко. – М., Худож. лит., 1980. – 598 с. – Текст : непосредственный.
248. **Шарапова, Г.А.** Проблема нравственного возрождения личности в повестях Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского («Крейцера соната» и «Кроткая») / Г.А. Шарапова. – Текст : непосредственный // Толстовский сборник: Изучение художественного наследия Л.Н. Толстого в педагогическом институте и школе. Сборник научных трудов (межвузовский) / Тул. гос. пед. ин-т им. Л.Н. Толстого; редкол.: А.Ф. Сергеева (отв. ред.) и др.. – Тула, ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1981. – С. 27–36.
249. **Шарыпкин, Д.М.** Скандинавская литература в России / Д.М. Шарыпкин. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1980. – 322 с. – Текст : непосредственный.
250. **Шишкина, О.В.** Роман Дж. Оруэлла «1984»: аудиальное наполнение пространства и семантика колокольного звона / О.В. Шишкина. – Текст : непосредственный // Известия ВГПУ. – 2018. – №1 (124). – С. 174–177.
251. **Шкловский, В.Б.** Искусство как прием / В.Б. Шкловский. – Текст : непосредственный // Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – С. 7–24.
252. **Шкловский, В.Б.** Лев Толстой / В.Б. Шкловский. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 864 с., 27 л. ил. – Текст : непосредственный.
253. **Шульц, С.А.** «Крейцера соната» Л.Н. Толстого и философия музыки / С.А. Шульц. – Текст : непосредственный // Человек. 2013. – № 5. – С. 112–123.
254. **Щербакова, М.И.** Севастопольские рассказы Л.Н. Толстого как документ эпохи / М.И. Щербакова. – Текст : непосредственный // Два ве-

- ка русской классики. – 2023. – Т. 5, № 2. – С. 90–103. – DOI 10.22455/2686-7494-2023-5-2-90-103.
255. **Щербенок, А.В.** Деконструкция и классическая русская литература: от риторики текста к риторике истории / А.В. Щербенок. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 228, [1] с. – ISBN 5-86793-373-3. – Текст : непосредственный.
256. **Щербенок, А.В.** Рассказ Л.Н. Толстого «Альберт»: провал или прозрение? / А.В. Щербенок. – Текст : непосредственный // XXIV Международные толстовские чтения: Материалы пленар. заседаний науч. сессии, науч.-практ. конф. «Содружество поколений», Всерос. семинара «Изучение наследия Л.Н. Толстого в шк. и вузе». – Тула: изд. ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 1998. – ISBN 5-87954-147-9. – С. 10–13.
257. **Эйгес, И.Р.** Воззрение Толстого на музыку / И.Р. Эйгес. – Текст : непосредственный // Эстетика Льва Толстого: сборник статей / ред. П.Н. Сакулин. – М.: Гос. акад. художественных наук, 1929. – С. 241–309.
258. **Эйгес, И.Р.** Из творческой лаборатории рассказа «Альберт» Л. Толстого (О двух произведениях Л. Толстого: «Альберт» и «Сон») / И.Р. Эйгес. – Текст : непосредственный // Искусство: журнал Государственной академии художественных наук. – Т. 4 (№ 1–2). – М., 1928. – С. 129–152.
259. **Эйхенбаум, Б.М.** Лев Толстой / Б.М. Эйхенбаум. – Текст : непосредственный // Б.М. Эйхенбаум. Лев Толстой: Работы о Льве Толстом: исследования, статьи / Б.М. Эйхенбаум; [сост., вступ. ст., общ. ред. И.Н. Сухих]. – СПб., Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2009а. – ISBN 978-5-8465-0760-9. – С. 29–72.
260. **Эйхенбаум, Б.М.** Лев Толстой. Книга первая. Пятидесятые годы / Б.М. Эйхенбаум. – Текст : непосредственный // Б.М. Эйхенбаум. Лев Толстой: Работы о Льве Толстом: исследования, статьи / Б.М. Эйхенбаум; [сост., вступ. ст., общ. ред. И.Н. Сухих]. – СПб., Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2009б. – ISBN 978-5-8465-0760-9. – С. 147–355.

261. **Эйхенбаум, Б.М.** О повести Л. Толстого «Хаджи Мурат» / Б.М. Эйхенбаум. – Текст : непосредственный // Толстой Л.Н. Хаджи-Мурат / Л.Н. Толстой; ред. и ст. Б.М. Эйхенбаума. – М.; Ленинград: Детиздат, 1937. – С. 156–172.
262. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума: сборник / Université de Lausanne; ред. Л. Геллер. – М., Изд-во «МИК», 2002. – 215 с. – ISBN 5-87902-116-5. – Текст : непосредственный.
263. **Юхимук, Я.** Проблемы изучения музыкального экфрасиса: к дефиниции понятий экфрасис, гипостасис, эйдолон и музыкальная тема / Я. Юхимук. – Текст : непосредственный // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / Ин-т регион. культуры и литературоведческих исследований им. Ф. Карпиньского в Седльцах, Киевский нац. ун-т им. Т. Шевченко, ГрГУ им. Янки Купалы; науч. ред. Т. Автухович; при уч.: Р. Мниха, Т. Бовсуновской. – Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. – ISBN 978-83-64884-30-6. – С. 28–76.
264. **Ямпольский, И.М.** Никколо Паганини: Жизнь и творчество / И.М. Ямпольский. – М.: Музгиз, 1961. – 379 с., 23 л. ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.
265. **Яценко, Е.В.** «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

IV. Диссертации и авторефераты

266. **Богданова, О.Ю.** Заглавие как семантико-композиционный элемент художественного текста: на материале английского языка: специальность 10.02.04 «Германские языки»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Богданова Оксана Юрьевна; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2009. – 18 с. – Текст : непосредственный.

267. **Болдаков, П.И.** Специфика стилевой модели в романах М.А. Булгакова «Белая Гвардия» и «Мастер и Маргарита»: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Павел Иннокентьевич Болдаков; Бурятский государственный университет. – Иркутск, 2005. – 155 с. – Текст : непосредственный.
268. **Борисова, И.В.** Рецепция немецкой музыкальной классики в русской литературе XIX века: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Борисова Инна Владимировна; Ульяновский государственный педагогический университет имени И.Н. Ульянова. – Саратов, 2009. – 200 с. – Текст : непосредственный.
269. **Васильева, Е.Ю.** Традиция сентиментализма в творчестве раннего Л.Н. Толстого: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Елена Юрьевна Васильева; Томский государственный университет. – Томск, 2006. – 195 с. – Текст : непосредственный.
270. **Васильева, Т.В.** Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в интерпретации немецких переводчиков: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Татьяна Валерьевна Васильева; Вологодский государственный педагогический университет. – Великий Новгород, 2008. – 216 с. – Текст : непосредственный.
271. **Веселова, Н.А.** Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: специальность: 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Наталья Анатольевна Веселова; Тверской государственный университет. – Тверь, 1998. – 24 с. – Текст : непосредственный.

272. **Гайдукова, Е.Б.** Сюжет о царе-старце в русской литературной традиции: на материале корпуса текстов о праведнике Федоре Кузьмиче: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Евгения Борисовна Гайдукова; Томский государственный университет. – Красноярск, 2008. – 215 с. – Текст : непосредственный.
273. **Гасанова, З.И.** Кавказский горский менталитет в изображении русской литературы XIX века: специальность: 10.01.02 «Литература народов Российской Федерации» (северокавказские литературы): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Залина Ибрагимовна Гасанова; Дагестанский государственный педагогический университет. – Махачкала, 2009. – 177 с. – Текст : непосредственный.
274. **Гулин, А.В.** Л.Н. Толстой: духовный идеал и художественное творчество (1850–1870-е годы): специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Александр Вадимович Гулин; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – Москва, 2004. – 64 с. – Текст : непосредственный.
275. **Ефимова, Е.В.** Семантический потенциал феномена прецедентности в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната»: специальность: 10.02.01 «Русский язык»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Евгения Викторовна Ефимова; Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2016. – 162 с. – Текст : непосредственный.
276. **Иванова, Е.В.** Традиции и новаторство в поэзии Н.М. Рубцова: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Елена Владиславовна Иванова. – Москва, 1996. – 197 с. – Текст : непосредственный.

277. **Иголина, Н.А.** Способы лиризации в малых жанрах русской классической прозы: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Наталия Александровна Иголина; Литературный институт им. А.М. Горького. – Москва, 2011. – 195 с. – Текст : непосредственный.
278. **Коваленко, М.М.** Стиль Сергея Козлова: образный строй, жанр, контекст: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Мария Михайловна Коваленко; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2017. – 248 с., ил. – Текст : непосредственный.
279. **Кожина, Н.А.** Заглавие художественного произведения: структура, функции, типология, на материале русской прозы XIX–XX вв.: специальность: 10.02.01 «Русский язык»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Наталья Александровна Кожина; Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. – Москва, 1986. – 230 с. – Текст : непосредственный.
280. **Макарова, Е.С.** Художественное осмысление Верхне-Донского восстания в романе М.А. Шолохова «Тихий Дон»: историософия и стиль: специальность: 5.9.1. «Русская литература и литературы народов Российской Федерации»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Елена Сергеевна Макарова; Московский городской педагогический университет. – Москва, 2025. – 182 с. – Текст : непосредственный.
281. **Матвеева, А.С.** Стиль сказочной прозы Лидии Чарской: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Александра Сергеевна Матвеева; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2004. – 202 с., ил. – Текст : непосредственный.
282. **Минералов, Ю.И.** Поэтика индивидуального стиля: специальность: 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: диссертация на соискание

- ученой степени доктора филологических наук / Юрий Иванович Минералов; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – Москва, 1986. – 462 с. – Текст : непосредственный.
283. **Минералова, И.Г.** Художественный синтез в русской литературе XX века: специальность: 10.01.02 «Литература народов СССР» (советский период): диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Ирина Георгиевна Минералова; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 1994. – 367 с. – Текст : непосредственный.
284. **Нестеренко, А.А.** Повествовательные структуры художественной прозы Л.Н. Толстого (рассказ и повесть): специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Александр Андреевич Нестеренко; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – Москва, 1988. – 317 с. – Текст : непосредственный.
285. **Новикова, М.В.** Экфрасис в поэтической практике имажинистов: В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Марина Владимировна Новикова; Воронежский государственный университет. – Воронеж, 2018. – 231 с. – Текст : непосредственный.
286. **Павлова, Н.Д.** Особенности индивидуального стиля Леонида Мартынова: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Наталия Дмитриевна Павлова; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2011. – 224 с., ил. – Текст : непосредственный.
287. **Панкратова, Т.Б.** Проза В.А. Курочкина: жанр, стиль, герой: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Татьяна Борисовна

- Панкратова; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2020. – 347 с. – Текст : непосредственный.
288. **Пиотровская, Е.П.** Стиль поэзии Леонида Сафронова: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Елена Павловна Пиотровская; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2011. – 187 с. – Текст : непосредственный.
289. **Пластова, Т.Ю.** Мир искусства в художественном творчестве Л.Н. Толстого: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Татьяна Юрьевна Пластова; Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – Москва, 1993. – 22 с. – Текст : непосредственный.
290. **Саленко, О.Ю.** Особенности художественно-речевой образности лирики А. Блока: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ольга Юрьевна Саленко; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 1997. – 176 с. – Текст : непосредственный.
291. **Самородов, М.А.** Интермедияльная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Максим Андреевич Самородов; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – Москва, 2015. – 135 с. – Текст : непосредственный.
292. **Ситникова, А.А.** Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста: специальность: 10.01.08 «Теория литературы, текстология»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Анна Андреевна Ситникова; Тверской государст-

- венный университет. – Тверь, 2016. – 241 с. – Текст : непосредственный.
293. **Соболева, А.А.** Лирика Н.М. Языкова в контексте традиций русской поэзии конца XVIII – начала XIX века: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Анна Александровна Соболева; Московский городской педагогический университет. – Москва, 2016. – 227 с., ил. – Текст : непосредственный.
294. **Степанова, М.А.** Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В.Ф. Одоевского: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Мария Андреевна Степанова; Московский городской педагогический университет. – Москва, 2013. – 207 с. – Текст : непосредственный.
295. **Сухов, А.В.** Музыкальные образы в творчестве С.А. Есенина: мифопоэтика и контекст: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Алексей Валерьевич Сухов; Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского. – Пенза, 2017. – 202 с. – Текст : непосредственный.
296. **Туманова, О.С.** «Скандинавский текст» русской поэзии XVIII–XXI веков: мифопоэтический аспект: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ольга Сергеевна Туманова; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Пермь, 2019. – 181 с. – Текст : непосредственный.
297. **Угрюмов, В.Е.** Стиль прозы С.Т. Аксакова: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Владимир Евгеньевич Угрюмов; Литера-

- турный институт им. А.М. Горького. – Москва, 2010. – 176 с. – Текст : непосредственный.
298. **Фатюшина, Е.Ю.** Повесть «Альберт» как художественный эксперимент Л.Н. Толстого: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Екатерина Юрьевна Фатюшина; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2005. – 249 с. – Текст : непосредственный.
299. **Федотова, А.А.** Поэтика поздней прозы Н.С. Лескова: интертекстуальный аспект: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Анна Александровна Федотова; Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2012. – 209 с. – Текст : непосредственный.
300. **Чавтараева, У.Б.** Фольклор и этнография кавказских горцев в повести Л.Н. Толстого «Хаджи-Мурат»: б. сп.: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Уздиб Башировна Чавтараева; Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – Москва, 1949. – 12 с. – Текст : непосредственный.
301. **Чжэн Луянь.** Человек на войне в раннем творчестве Л.Н. Толстого: в свете идей китайской философии: специальность: 10.01.01 «Русская литература»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Чжэн Луянь; Ивановский государственный университет. – Иваново, 2015. – 208 с. – Текст : непосредственный.

V. Научная литература на иностранных языках

302. **Halliwell, F.S.** «And then they began to sing.» Reflections on Tolstoy and Music / F.S. Halliwell. – Текст: непосредственный // COLLeGIUM, 2010. – p. 45–64. – (in English).

303. **Scher, S.P.** Verbal Music in German Literature / S.P. Sher. – New Haven, 1968. – 181 p. – ISBN 0-300-01079-6. – Текст : непосредственный. – (in English).

VI. Материалы периодических изданий

304. Северная Пчела: газета политическая и литературная: 1825–1864: 1835, 18 дек. (№ 288) / ред. П.С. Усов. – СПб, 1835. – 4 полосы. – Ежедн. – Текст : непосредственный.
305. Северная Пчела: газета политическая и литературная: 1825–1864: 1838, 7 нояб. (№ 252) / ред. П.С. Усов. – СПб, 1838. – 4 полосы. – Ежедн. – Текст : непосредственный.
306. Северная Пчела: газета политическая и литературная: 1825–1864: 1858, 18 янв. (№ 14) / ред. П.С. Усов. – СПб, 1858. – 4 полосы. – Ежедн. – Текст : непосредственный.

VII. Электронные ресурсы

307. Православный календарь. Общие сведения о календаре на 1825 год. – Текст : электронный // Вечерняя песнь. Сайт о древне-церковной песенной культуре. – Раздел сайта «Православный Календарь», подраздел «Календарь на год». – URL: <http://canto.ru/calendar/year.php?id=general&year=1825> (дата обращения: 28.04.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СТРАНИЦА 36 ИЗ ТРЕТЬЕГО ТОМА СОБРАНИЯ
СОЧИНЕНИЙ Л.Н. ТОЛСТОГО В 20 ТОМАХ (1961) С УКАЗАНИЕМ
ТОНАЛЬНОСТИ ВАРИАЦИОННОГО ЦИКЛА

— Может быть, большой талант погибает в этом несчастном существе! — сказал один из гостей.
— Да, жалкий, жалкий! — говорил другой.
— Какое лицо прекрасное!.. В нем есть что-то необыкновенное, — говорил Делесов, — вот посмотрим...

II

Альберт в это время, не обращая ни на кого внимания, прижав скрипку к плечу, медленно ходил вдоль фортепьяно и настраивал ее. Губы его сложились в бесстрастное выражение, глаз не было видно; но узкая костлявая спина, длинная белая шея, кривые ноги и косматая черная голова представляли чудное, но почему-то вовсе не смешное зрелище. Настроив скрипку, он бойко взял аккорд и, вскинув голову, обратился к пьянисту, приготовившемуся аккомпанировать.

— «*Melancholie G-dur!*» — сказал он, с повелительным жестом обращаясь к пьянисту.

И вслед за тем, как бы прося прощения за повелительный жест, кротко улыбнулся и с этой улыбкой оглянул публику. Вскинув волосы рукой, которой он держал смычок, Альберт остановился перед углом фортепьяно и плавным движением смычка провел по струнам. В комнате пронесся чистый, стройный звук, и сделалось совершенное молчание.

Звуки темы свободно, изящно полились вслед за первым, каким-то несжиданно-ясным и успокоительным светом вдруг озаряя внутренний мир каждого слушателя. Ни один ложный или неумеренный звук не нарушил покорности внимающих, все звуки были ясны, изящны и значительны. Все молча, с трепетом надежды, следили за развитием их. Из состояния скуки, шумного рассеяния и душевного сна, в котором находились эти люди, они вдруг незаметно перенесены были в совершенно другой, забытый ими мир. То в душе их возникало чувство тихого созерцания прошедшего, то страстного воспоминания чего-то счастливого, то безграничной потребности власти и блеска, то чувства покорности, неудовлетворенной любви и грусти. То грустно-нежные,

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ОТРЫВКИ ПАРТИТУРЫ
«LA MÉLANCOLIE» (1840) Ф. ПРИЮМА В ПЕРЕЛОЖЕНИИ
ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

2.1. Фрагмент темы: фа-диез при ключе и первая нота G в басу указывают на тональность G-dur.

2

LA MÉLANCOLIE.
Pastorale.

Fr. Prume, Op. 1.
revidirt u. bezeichnet von A. Grünwald.

Thema.
Allegretto.

Violon.

Piano.
Allegretto.
legato pp



2.2. Конец вариации I, в тактах 6 и 14 происходит отклонение в тональность с-moll: бекар отменяет знак альтерации при ключе, остальные знаки (си бемоль, ми бемоль, ля бемоль) соответствуют тональности с-moll.

The image displays a musical score for Variation I, specifically measures 6 and 14. The score is written for piano and features a key signature change to C minor (с-moll) at measure 6. The notation includes treble and bass staves for both piano and violin parts. The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The violin part provides a melodic counterpoint. The key signature change is indicated by the removal of the sharp sign from the F# on the staff, and the subsequent notes (Bb, Eb, Ab) confirm the new key signature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). The measures are numbered 6 and 14, and the score concludes with a double bar line.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ТАБЛИЦА: СООТВЕТСТВИЕ СТРУКТУРНЫХ
ЭЛЕМЕНТОВ ПЕРВОЙ ЧАСТИ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ
Л. ВАН БЕТХОВЕНА ОР. 47 (1802–1803) И СОСТАВЛЯЮЩИХ
КОМПОЗИЦИИ ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО
«КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» (1889)**

Раздел первой части сонаты	Фрагмент повести Л.Н. Толстого
Вступление	Главы I–II, разговор пассажиров в поезде
Экспозиция: ● главная партия ● связующая партия ● побочная партия ● заключительная партия	Главы III–XVII, тенденции личной и семейной жизни Позднышева: ● главы III–V, аморальный образ жизни до встречи с женой ● главы V–IX, знакомство, влюбленность (на фоне резких по тону отступлений) ● глава X, положительные эмоции в роли жениха ● главы XI–XVII, сложности жизни в браке
Разработка	Главы XVIII–XX, новые обстоятельства в жизни Позднышевых
Реприза: ● главная партия ● побочная партия ● заключительная партия	Главы XXI–XXVII, повторение прежних тенденций в новых условиях: ● главы XXI–XXII, мысли о неверности жены, ревность ● глава XXIII, отказ от ревности, музыкальный вечер ● главы XXIV–XXVII, возвращение ревности и нападение на жену
Кода	Глава XXVIII, события после нападения Позднышева на жену