МОТИВНЫЙ И ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

УДК 821.161.1.09«18»

РЕВНОСТЬ И ЛЮБОВЬ В ПОВЕСТИ Л.Н. ТОЛСТОГО «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»

JEALOUSY AND LOVE IN L.N. TOLSTOY'S *THE KREUTZER SONATA*

Ангелика Молнар
Дебреценский университет, Дебрецен, Венгрия

Angelika Molnar
University of Debrecen, Debrecen, Hungary

Аннотация

В основе этой работы лежит новая точка зрения на воплощение темы, раскрытой в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната». Анализ произведения направлен на осмысление тезисов Позднышева о браке через призму мотивного плана и звуковых повторов (ср. *брак* – *брак*ованность, *рев*ность – з*вер*ь, *вид*ение – с*вид*ание). В статье затронуты как общие положения, уже обоснованные в толстоведении, так и их новый смысл, развернутый в тексте путем соположения однокоренных и близко звучащих слов и их «семантической отнесенности» (термин Ю.И. Минералова [Минералов: 272]).

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, «Крейцерова соната», мотивы, звуковые повторы, любовь, ревность.

Abstract

The paper focuses on the issue of love and jealousy, which is central to a 19th century literary text. When analyzing *The Kreutzer Sonata*, the author looks at how Leo Tolstoy employs phonetic tools including similar phonetic structure of words like *marriage vs. failure* (*brak* – *brak*ovannost), *jealousy vs. beast* (*rev*nost – z*ver*), *vision vs. date* (*vid*enie – s*vid*aniye) to unveil V. Pozdnyshev's vision of marriage. The research demonstrates how some fundamental perceptions are reinvented in the text through the use of detail and word generation.

Another avenue of research is aimed at uncovering motives embedded in the novella. The author considers the scope of research focusing on Leo Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* as there is much controversy around this novella. Without looking at the historical perspective, the author argues that the text is multidimensional. It is a clear fact that the male-to-female relationship is all-important at all times. Alongside with the man vs. woman conflict and the musical theme which are central to *The Kreutzer Sonata*, there are words with similar phonetic structure which make the focus of our research. The research methods employed add a new dimension to the analysis of the text, as we reveal that the phonetic structure of words instills a certain rhythm and tone in the text as well as new symbols (see *marriage vs. failure* (*brak* – *brak*ovannost), *jealousy vs. beast* (*rev*nost – z*ver*), *vision vs. date* (*vid*enie – s*vid*aniye), etc.). The motives featured in this text and the semantic undertone to the phonetic structure of words merge to convey the underlying meanings which are infusing the novella. On the other hand, the analysis reveals the author's standing in the story which is not that transparent, even though L. Tolstoy's late works seem to be rather didactic. The research reveals the novelist's complex and conflicting vision of love in view of changing motives prompted by jealousy. The family story outlined in the novella prompts rethinking of the murder motives. The story ends in V. Pozdnyshev crying out and falling silent which aim to reveal this transformation. This way the changing outlook of the protagonist is uncovered through linguistic and poetic tools and discoursive techniques.

Key words: L.N. Tolstoy, *The Kreutzer Sonata*, motives, sound repetitions, love, jealousy.

Введение. Целью статьи является выявление сложного и далеко не однозначного отношения писателя к едва ли не самому главному вопросу бытия – любви – в ракурсе трансформации мотивного плана текста (ревности).

Материал исследования. Проблеме, затронутой в настоящей статье, посвящено огромное количество трудов. Повесть Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» вызвала острую полемику уже в момент ее выхода в свет (как критическую, так и литературную, даже в собственной семье писателя [Толстой: 2010]), и споры вокруг нее до сих пор не утихают. Она тщательно изучалась под разными углами зрения и продолжает интересовать ученых разных стран и по сей день. Внимание исследователей к тексту не прекращается в силу его многоплановости и неис-

черпаемости, тем более что взаимоотношения между мужчиной и женщиной вечно актуальны. По теме, указанной в заглавии, мы хотели бы выделить следующие труды. Определением роли и значения гендерных различий в данном произведении занимаются многие современные исследователи [Касаткина; Воронина]. Подчеркивается и значимость музыки как в жизни, так и в творчестве писателя. В нашей статье рассматриваются те аспекты интермедиальности, т. е. взаимодействия музыки и слова в «Крейцеровой сонате», которые связаны с тематическим мотивом ревности и отличаются от подхода по соотнесению сонатной формы и композиции прозаического произведения [Петрова]. Нас интересуют словесные обозначения музыки в поэтической структуре повести.

Методология. Выбранный нами метод исследования позволяет осуществить прочтение произведения, как нам представляется, с установкой на прибавление новых штрихов к пониманию текста. В нашем ракурсе основой текстопорождения становится звук, образующий как особый ритм и тональность текста, так и новый знак. Звуковая семантика высказывания и образование метафор, таким образом, открывают путь к появлению особого смысла. А смыслопорождение влечет за собой новое толкование истории, представленной в повести. Итак, рассмотрим текстовые фигуры взаимодействующих смысловых полей любви и ревности под ракурсом процесса рождения мыслей главного героя как квази-рупора самого Толстого. Писатель подвергает пересмотру разные взгляды на проблемы, отмеченные выше, посредством обнажения высказываний своего героя. Мы анализируем собственно переосмысление слишком резких положений на уровне поэтических средств и приемов. С помощью нашего метода анализа текста мы освещаем по-иному как прозрение Позднышева, так и идейную и поэтическую концепцию Толстого [Мардов; Михновец]. Наш лингвопоэтический и дискурсивный анализ (теоретическое основание которого определяет книга А. Ковача [Kovács]) способствует расширению предмета исследования повести [Линков; Фатющенко; Туниманов]. Кроме того, наш подход позволяет рассмотреть т. н. авторскую позицию в повести, которая, несмотря на кажущийся дидактизм произведений позднего Толстого, вовсе не легко поддается определению [Тамарченко].

Основная часть. Далее рассмотрим причины убийства Позднышевым своей жены и расторжения им, таким образом, брака

и, соответственно, любви. Прежде чем герой приступает к своему рассказу, я-повествователь уже замечает, что Позднышев хочет о чем-то высказаться, только ищет повод и слушателя. Разговор попутчиков на тему о браке становится достаточным поводом, а я-повествователь – подходящим воспринимающим. В начале своего «выступления» Позднышев добивается выяснения срока продолжительности чувств и вместо определения понятия любви он задает своим собеседникам вопросы.

Общие взгляды на любовь и брак представляют, с одной стороны, некрасивая, курящая дама с разговорчивым и аккуратным адвокатом, защищающим ее и провозящим новые вещи (они и олицетворяют новые мысли о разводе), а с другой – старый купец, высказывающий традиционное мнение, согласно которому мужья имеют право на кутежи, а женщин надо держать в рабстве и страхе. Предмет речи дамы полон клишированных фраз: любовь – это «истинное, исключительное предпочтение одного человека» перед остальными [Толстой 1982: 129]. Купец тоже говорит лишь общие места. Следуя ему, приказчик сначала утверждает непутевый характер женщин, однако потом высмеивает его, поддерживая позицию кажущегося победителя – дамы. Вещи, одежда, жесты персонажей символизируют принадлежность их хозяина или носителя к определенным идеологическим лагерям.

Несмотря на новизну предмета высказывания Позднышева, его одежда поношенная, но дорогая. Это свидетельствует о средней позиции героя между двумя крайностями: новомодной дамы и патриархального купца. Этот мотив повторяется и в истории, произошедшей в прошлом. Одежда, принадлежащая человеку, становится здесь предметным доказательством. Позднышев же возвращается домой с выставки, на которой он смотрел объекты искусства, и его зрение болезненно проясняется: он замечает в прихожей модную шинель Трухачевского и «с необыкновенной внимательностью» рассматривает его. В этом утверждении наблюдается взаимосвязь мотивов *вещи* и *зрения*. Герой приписывает своей жене желание новой любви, которую он иронически-уменьшительно называет «чистенькой». Видимо, по этой же причине он избегает новых вещей в настоящем.

Позднышев высказывает свои идеи и положения о любви и браке в форме исповеди и философствования. Он начинает свой рассказ с обобщения о том, что в прошлом он жил, «как все живут, то есть развратно» [Толстой 1982: 132]. Жизнь при-

равнивается к разврату. От такого обобщения говорящий возвращается к частному случаю, приводя в пример свою историю, не акцентируя тот факт, что говорит о себе. Итак, единичный образ становится универсальным. Это проявляется и в утверждении единства людей в разврате вместо *братства* в любви. Знаменательно в этом плане то, что т. н. «падение» главного героя совершается одновременно с потерей невинности его братом. Этим подчеркивается не только всеобщность и родственность поступков всех людей – все становятся братьями в смысле «блудников», но и разрушение нормального отношения мужчин к женщинам. В результате им уже нельзя больше установить с женщинами по-настоящему братских, т. е. духовных, связей, родства. Вместо подлинной любви, братского соединения человечества происходит квазиединство, скорее вражда, разъединение на половой основе, из-за физической страсти.

Все братья и сестры, упомянутые в повести, кажутся двойниками Позднышева и его жены, Лизы. Именно здесь герой и раскрывает общность как между людьми, так и между жизнью представителей высших классов и обитателей домов терпимости. Сигнал всеобщности установки на показ имеется в формуле «наш брат»: фразы о высоких чувствах ложны, человеку нужно только «тело». Позднышев в своем воспоминании по этой причине и проецирует поступок брата Трухачевского на самого музыканта в плане того, что цель всех мужчин – соблазнить порядочную женщину вместо посещения публичного дома. Это кажется так не только из-за идеи «блудного» родства человечества, а по причине типичности ситуации. В этом-то и кроется основной мотив, приводящий главного героя к убийству.

Позднышев доходит и до осмысления истинного неравноправия женщин. Корень проблемы лежит не в отсутствии видимого, показного прогресса (право на образование, голосование и т. д.), а во внутренних, невидимых причинах. Герой обличает *«ложь»* осквернения женщин мужчинами, которые надругаются над ними и унижают их, требуя с них при этом нравственности. Эти мысли кажутся повествователю необычными. Помимо этого, повествователь не понимает, например, отождествление «самого естественного человеческого свойства» с «пороком». Позднышев же определяет это дело неестественным, точно так же, как это делает, по его мнению, всякая «неразвращенная девушка». В его новом толковании «естественно есть», т. е. само бытие, которое он наделяет це-

ломудрием. С такой точки зрения Позднышев злобно-иронически опровергает кажущееся незыблемым положение о «продолжении рода человеческого». Подлинную *чистоту* и нравственность миропорядка, основанного на любви, он противопоставляет «свинскому» образу жизни, в котором на первом плане – телесность. Утопическая идея героя транслируется им при помощи иносказательного образа: люди «раскуют копья на серпы» [Толстой 1982: 146]. Это означает то, что вместо постоянных войн человечество обратится к труду, а в своих связях с близкими люди будут работать над своими отношениями вместо вражды полов.

Герой осознает также и разницу между внешней чистотой мест, посещаемых светским обществом, и внутренней испорченностью представителей своего круга. Вступление в чисто вымытые «гостиные или на бал» в сравнении Позднышева сближается с овладением и, соответственно, заражением подлинно чистых существ, т. к. мужчины-«развратники» всегда выбирают нетронутых, невинных девушек. В оформлении этого осмысления можно проследить его же развертывание на уровне знаков (см. повтор *г-в-р-з-д*): «Я *гвазд*ался *в г*ное *разв*рата и вместе с тем *разгляд*ывал девушек, по своей чистоте *до*стойных меня» (здесь и далее курсив наш. – *А.М.*) [Толстой 1982: 137].

Любовь служит также доказательством различия жизни и литературы. Герой старательно избегает книжности определений и фраз: он говорит про то, «что есть», стараясь дать понять несоответствие физической и духовной любви. Сравнения, используемые по отношению к любви («две горошины», «одна свечка»), приводимые героем, служат подтверждению его мысли, тем самым они наделяются функцией текстообразования. Таким же по-новому определяемым понятием является и «клапан», прикрытие которого вызывает возбуждение, что лицемерно именуется «влюбленьем самой чистой воды» [Толстой 1982: 140] (здесь выстраивается мотивный ряд: ч*истота – вода – чай*, т. к. мотив чаепития входит именно в этот комплекс). А фальшивая поэзия такой любви связывается героем с искусственной, артистической жизнью высшего света. Итак, сочиненность человеческих отношений Позднышев ставит в параллель с искусством как фальшью.

В таком толковании браки определяются, как «капканы» [Толстой 1982: 140], и их старая форма ничуть не отличается от новой: женщина также является предметом торга и выбора

мужчин. Позднышев утверждает, что это гораздо унизительнее сватовства: «женщина или раба на базаре, или привада в капкан» [Толстой 1982: 141]. В тексте повести обратный звуковой повтор *раба – базар* усиливает смысл предмета высказывания. В таком ракурсе позиция купца более приемлема для героя, чем книжные фразы дамы о вечной любви, т. к., по его мнению, мужчина и женщина сближаются только во время совокупления, а вообще они ненавидят друг друга, т. е. творят «страшный ад» – насилие. На этом уровне осмысления говорящий защищает женитьбу по «Домострою», т. к. в нем брак считался таинством, приданое – сопутствием, а в современных бракосочетаниях – продажей невинной девушки развратнику, который со своей стороны покупает «условие обладания женщиной» [Толстой 1982: 144].

Позднышев понимает *брак* как «обман» и, согласно поэтической этимологии, на которую ориентирует восприятие этого слова и понятия героем повести, «бракованность». Он употребляет это слово, когда рассказывает о том, как выбирал себе жену: «Многих я забраковывал именно потому, что они были недостаточно чисты для меня» [Толстой 1982: 137]. Брак уже изначально осужден на забракованность. В браке «бракованы» и разговоры, ибо они приводят каждый раз к разногласию, разобщенности из-за враждебных отношений мужа и жены, считающих себя правыми. Таким образом, говорящий становится и субъектом текста, ибо его речевые новаторства реализуются в письменной форме повести.

Пересказывая результаты того, что было осмыслено героем в тюрьме, и выстраивая из них свою историю, Позднышев осознает, что его выбором жены руководило не только желание власти над бедной и нетронутой девушкой (избранница же героя – дочь «разорившегося помещика»), но и телесное влечение, вызванное ее внешней красотой и одеждой. Романтически шаблонные действия в прошлом («мы ездили в лодке и ночью, при лунном свете» [Толстой 1982: 137]) в теперешнем рассказе Позднышева оборачиваются в сплошное обнажение, натурализм. Герой критикует свою прежнюю установку: тогда же он «любовался ее стройной фигурой, обтянутой джерси» и ему «захотелось еще большей близости» [Толстой 1982: 137]. В качестве рассказчика Позднышев разоблачает как свои прежние иллюзии («красота есть добро» [Толстой 1982: 137]), так и книжные фразы. В этой связи отметим, что Позднышев рассказывает и о том, как вместо романтических романов, на

которых воспитывалась и его жена, он «показал ей свой дневник», который был равнозначен «неприличному роману» [Толстой 1982: 138]. Тогда герой сделал это во избежание того, чтобы невеста не узнала о его прошлом по слухам. Теперь этот поступок может казаться желанием убрать пелену с глаз, разоблачить ложь и раскрыть настоящую суть вещей.

В этом плане проводится обнажение тела и слова: «моя любовь была произведением, с одной стороны, деятельности мамаши и портних» [Толстой 1982: 140]. Продолжая свою мысль о порабощении мужчин через употребление синонимов *капкана*, Позднышев обвиняет матерей в подготовке ловушек для мужчин («удочку ловить» [Толстой 1982: 138]) в виде наряжения и восхваления своих дочерей. В искусном умении одеваться, сделать себя краше женщины находят средство против мужчин, чувствующих влечение только к их телу. Согласно утверждению Позднышева, девушки в этом деле – в выставлении их фигуры «в самом заманчивом свете» – действуют «бессознательно», «как животные» [Толстой 1982: 139]. На данном этапе осмысления Позднышев видит причину их супружеской вражды в том общем явлении, что жена поступает и будет поступать, как все жены. Итак, в этом плане стирается разница между человеком и животным. Отметим, что мотив оголения и обтягивания тела для его показа действует в повести «Смерть Ивана Ильича» в такой же функции.

Порабощение становится тоже двусторонним действием. Позднышев обвиняет женщин во властвовании, и на возражение я-повествователя о правах мужчин он снова приводит необычные доводы. Женщины стали предметом чувственности, и своей привлекательностью они «отплачивают за свое угнетение» [Толстой 1982: 142]. Именно внешнюю красоту и называет герой «страшной властью». Она не только порабощает мужчин в браке, но и деформирует сам общественный механизм, т. к. обслуживание роскошной жизни, необходимой для красоты, становится двигателем «каторжного труда» на фабриках.

Позднышев снова повторяет свое сближение, согласно которому мужчины становятся пойманными рыбами: женщины мстят «уловлением нас в свои сети» [Толстой 1982: 142]. Теперь эта развернутая метафора дополняется и отождествлением женщин с «*оруд*ием» [Толстой 1982: 143]. Музыкальность субъекта речи, напоминающей ритм поезда и сонаты, все сильнее проявляется в звуковых повторах. В письменном переводе рас-

сказа Позднышева рядом с этим словом стоит разъяснение, содержащее также повтор слога *«дур»*: «мужчина подпал под ее дурман и ошалел» [Толстой 1982: 143] (ср. «одурел»). В этой звуковой упорядоченности текста образуется поэтический дискурс, создающий и свой субъект.

Позднышев в качестве героя мира рассказа представляет себя обороняющейся жертвой: при виде разряженной дамы ему «страшно», будто он видит «нечто опасное», против которого надо звать «защиту» [Толстой 1982: 143]. Его собеседник (повествователь) не принимает его всерьез, хотя Позднышев отождествляет капканы с женщинами в нарядах. Это последнее кажется ему гораздо «опаснее». Он приходит к мысли о том, что пока такой взгляд на женщин существует, не может быть и их освобождения от подлинного рабства: «мужчина все такой же развращенный рабовладелец» [Толстой 1982: 154]. Мотив рабства получает свое развитие и в следующем сравнении говорящего: муж и жена были как два «колодника, связанных одной цепью» [Толстой 1982: 162]. Препятствием освобождения от такого рабства являются страсти, в первую очередь плотская любовь, которая, однако, согласно обдуманному утверждению говорящего, может стать и «спасительным клапаном» (см. поезд), если даст возможность «новым поколениям исправлять ошибки и приближаться к совершенству» [Толстой 1982: 147]. Итак, понятия *бра*к и *раб*ство сближаются на разных уровнях текста и подлежат переосмыслению.

Позднышев вспоминает, что переезд в город влек за собой некое изменение семейной ситуации, точно так же, как в метатекстовом плане в «Смерти Ивана Ильича» устройство на новой квартире приносит некое облегчение и примирение в отношениях супругов. Однако это событие является только внешним, показным, не касающимся их внутреннего мира. Как в рассказе в целом, так и здесь не раскрывается позиция жены. Муж утверждает, что она для него тайна. Более того, женщина деградирует до уровня *животного:* «Знаю ее только как животное» [Толстой 1982: 182], т. к. герой имеет с ней только телесное отношение и может судить о ее поступках только по своему раннему опыту. Их половая связь продолжается и во время беременности жены и кормления ребенка грудью. Это также кажется герою неестественным делом, ибо, по его мнению, оно наносит вред здоровью женщины и ребенка и превращает женщину во «врага», нарушая ее право подлинно быть женщиной. Теперь Позднышев называет супружескую

вражду озлоблением, а злобу – «животным» чувством. Однако, многое передумав, он определяет ее как «протест человеческой природы против животного» [Толстой 1982: 151], а значит, видит возможность для людей развиваться в более сознательные и искренно любящие существа.

Позднышев без доказательств заключает в своих тезисах то, что его жена так же легко могла отбросить свой супружеский долг, как и кормление, и что дети доставляли ей не радость, а мученье. Он утверждает, что женщины променяют «наслажденье, которое доставляет им ребенок» [Толстой 1982: 158], на удовольствия другого рода. Материнские заботы также воспринимаются Позднышевым излишними в качестве орудия *вражды* полов: «она вся была поглощена ими» [Толстой 1982: 158]. Здесь мотив *глотания*, принятия в себя развертывается в признак тошноты, как и в случае потребления множества пищи и сладостей. «Вечная опасность» за здоровье детей формулируется в рассказе Позднышева посредством следующего уподобления: «спасенье от нее, как на гибнущем корабле», – и понимается как средство «для того чтобы победить» мужа [Толстой 1982: 158]. С целью обнажения неестественности такого поведения говорящий снова прибегает к сопоставлению с миром животных: «курица не боится» [Толстой 1982: 159], не жалеет и не воображает. Жена в этом плане хуже даже птицы, глупого животного.

Не случайно Позднышев упоминает только двух своих детей и их поведение во время трагедии, т. к. они наиболее ярко отражают отношения мужа и жены. Родителями избираются свои любимцы: отец судит жену по своей копии – сыну, имя которого по отцу – Вася, а мать судит мужа – по дочери, Лизе. Позднышев становится способным принять обоих детей только в конце их общей семейной истории. Как выясняется, и целью его теперешней поездки было проведать их, т. к. они живут на севере с сестрой жены, а он, будучи лишенным прав на них, переселился на юг, в свой домик с садом. Удаленные места проживания символизируют полный отказ героя от своей прежней жизни. Оппозиция топологии и дома отнюдь не случайна и встраивается в ряд противопоставлений текста, в том числе в связи с мотивом *зверства*. В качестве рассказчика Позднышев уже жалеет о том, что его дети растут такими же «животными», «дикарями», каким они были с женой, и повторяют их путь.

Рассказывая свою историю с женой (переходя от изложения тезисов к нарративному описанию), Позднышев избегает не только точного определения любви, но и ревности. Последнее чувство долго не называется им, а покрывается обобщенными положениями о природе брака. Между тем впоследствии в слоге, постоянно отрицающем привычные представления, обнаруживается именно оно. С особенной же силой проявляются в герое мучения ревности, когда его жена не сама кормит своего ребенка. Если даже он не произносит причину и сравнивает жену с животным, он явно опасается того, что у нее возникнет любовь к другому мужчине, которого привлечет ее новая красота. Красота жены определяется говорящим как «волнующая». Это определяется в тексте повести как сближение действия музыки, движения поезда и образа женщины: она «похорошела, как последняя красота лета», «вызывающая красота» «раздраженной женщины», «беспокоящая людей» [Толстой 1982: 164]. Она и вызывает страх героя, т. к. он боится того, что потеряет власть над Лизой.

В сравнении Позднышева намечается возможность освобождения жены от рабства: «как застоявшаяся, раскормленная запряженная лошадь, с которой сняли узду» [Толстой 1982: 164]. Здесь легко можно обнаружить актуализацию пейоративных определений, с помощью которых говорящий строил свои тезисы: сексуальность жены развернулась из-за праздности, избытка пищи и свободной воли. Теперь свободное от *бра*чного состояние жены уподобляется тому, как она «будто очнулась от пьянства» [Толстой 1982: 165]. Обращаем внимание на отражение темы в обратном порядке знаков «*раб*ства». Позднышев обвиняет традиционное воспитание в том, что оно навязывает женщине эгоизм хотения любви, т. е. свободы (ср. новый бунт против позиции купца). По его необоснованному мнению, жене ради этого даже детей стало не жалко.

В тексте повести намечается переход к постепенному озарению героя. Пока Позднышев излагает свои тезисы в поезде, все кажется туманно *увиденным* и слишком резко, неадекватно сформулированным. Ложь отношений супругов в прошлом тоже определяется как «постоянный туман» [Толстой 1982: 162], вызванный стремлением скрыть настоящий ад и отраву супружеской жизни. Способом «затуманивания» личной жизни героя являлось упоение делами: «пьянство службы». Иносказательное развертывание семейного положения Позднышева напоминает известный образ *мешка*, переходящего из

произведения в произведение Толстого (ср. «Анна Каренина»). Неосмысление обозначается слепотой: «не видя того положения; я бы не понимал той бездны несчастья и той гнусной лжи, в которой я барахтался» [Толстой 1982: 162].

Разбирая образ мешка в «Смерти Ивана Ильича», а также мотивные повторы как странного звука, издаваемого героем, так и смены железнодорожных и музыкальных терминов в изображении прозрения героя в «Крейцеровой сонате», венгерская исследовательница Дьенди Терен обращает внимание на жест героя «задернул фонарь» [Téren: 463]. Утверждая свои новые, «светлые» мысли, герой жалуется на свет: он хочет оставаться в темноте, чтобы во время исповеди его лицо не было видно («Мне неприятен этот свет» [Толстой 1982: 146]). В этой связи отметим, что нарративные детали описания фигуры героя же отражают его самораскрытие и одновременно грустное погружение в себя, что противоречит его безапелляционному тону и желанию остаться во мраке: «широко раскрыв ноги и низко опершись на них локтями» [Толстой 1982: 146].

Добавим к описанию ситуации рассказа Позднышева и мотив *невидения* в рассказываемой им истории. Находясь в отъезде, ревнующий Позднышев путается в мыслях, как будто в нем говорят разные голоса. Ему лежать в темноте «страшно» [Толстой 1982: 183] из-за боязни неверности жены. Для того чтобы изгнать эти мысли, он зажигает огонь, спичку. Курение, огонь, дым ослепляют, затуманивают зрение героя, не позволяют ему увидеть противоречия в его же мыслях.

Позднышев перечисляет возможные минусы внешности жены, чтобы оправдать мысль, почему она не может быть привлекательной для музыканта: «зуба одного нет сбоку и есть пухлость» [Толстой 1982: 185], – т. е. она безопасна, ее красота не обворожительна. Говорящий в настоящем осмысляет то, как в прошлом при встрече с Трухачевским он видел, как жена «старалась казаться равнодушной», но выражение лица мужа-ревнивца и «похотливый взгляд» музыканта, «очевидно, возбуждали ее» [Толстой 1982: 171]. Проблема правильного видения ставится здесь очень остро. Ревнивец же видит неясно, но в своих воспоминаниях он делает ударение на правильном восприятии событий. Это обозначается и на уровне звуковых и мотивных повторов в тексте рассказа (ср. *вид*ение – с*вид*ания, *вер*оятно – *рев*ность): «Я видел, что с первого же свиданья у ней особенно заблестели глаза, и, вероятно вследствие моей ревности, между ним и ею тотчас же установился как бы

электрический ток, вызывающий одинаковость выражений, взглядов и улыбок» [Толстой 1982: 171]. В высказывании приводится указание на достижение науки, которым и объясняется согласие, установленное между женой и музыкантом. Именно желание Позднышева скрыть свою ревность и вызывает его действие (он приглашает музыканта играть с женой), противоположное желанию «никогда не видать его» [Толстой 1982: 171]. Уверенность в том, что они с музыкантом больше не увидятся, успокаивает героя: прощанье с ним «показалось мне самым натуральным и приличным». Данный фрагмент текста пронизывает реализация соотношения: *вид – казаться – лицо – приличное*.

Между тем говорящему все определеннее открывается то, что он раньше не замечал: в прошлом его действиями управляла ревность. Он произносит: «Я же, хоть и притворялся заинтересованным музыкой, весь вечер не переставая мучался ревностью» [Толстой 1982: 172]. Ревность вызывает в воображении мужа сцены, согласно которым женой будто овладевает страсть к музыканту. Это подчеркивается и мотивом видения: «он встретился глазами с женой, я видел, что зверь, сидящий в них обоих», начинает действовать, только «помешал несносный муж» [Толстой 1982: 172]. Любовь-страсть именуется здесь зверем.

Слова «з*вер*ь» и «*рев*ность» становятся созвучными и связываются в тексте Толстого и семантически. Герой ведет себя неестественно, он следит за женой и музыкантом, т. к. хочет «верить уверениям жены» [Толстой 1982: 178] (см. анаграмму *вер – рев*). Олицетворение ревности в образе зверя метафорически тоже оживляется и издает звуки безумия, отличающиеся от воздействия музыки, сонаты. Это обозначается фонической секвенцией, выделенной нами курсивом в следующей цитате: «Бешеный з*вер*ь *рев*ности *зар*ычал в своей кону*ре* и хотел выскочить, но я боялся этого з*веря* и *за*п*ер* его ско*ре*й. “Какое м*ерз*кое чувство эта *ре*вность!”» [Толстой 1982: 181]. Здесь уже утверждается боязнь именно ревности, а не жены. Ревность же осмысляется в тексте в силу ряда семантических трансформаций как нечто зверское, нечеловеческое состояние.

Кроме того, в тексте наблюдается и созвучие слов: *сон – нос – сон*ата [Téren: 467]. Добавим в этот ряд и слово «не*нос*ный». Звукобуквенная упорядоченность фраз, содержащих эти слова, маркирует соотнесенность их смысла. Раньше Позднышев объяснял свою бдительность тем, что, будучи опытным,

сведущим и искушенным, он уже знал, как водятся дела, и его нельзя водить за нос. Это выражается в его словах: «думал так про женщин», «читал в его душе как по-писаному» [Толстой 1982: 172]. Теперь Позднышев представляет себе, будто музыкант, управляющий скрипкой, музыкой и игрой, должен так же победить Лизу, «свить из нее веревку» [Толстой 1982: 173], т. е. несмотря на то, что Трухачевский по своей сути не лучше «веревки», но согласно фразеологизму, именно он может соблазнить жену Позднышева. По этой причине и усиливается ревность мужа.

Жена обвиняет Позднышева в том, что тот не хочет, чтобы она играла на рояле, а муж возражает тем, будто она ведет себя, как «кокотка», которой «не дорога честь семьи» [Толстой 1982: 176]. Эти слова опять же скрывают истинную мотивацию героя. Жена будто видит мужа насквозь и высмеивает его ревность к Трухачевскому, успокаивая его: как возможно увлечение таким человеком, «кроме удовольствия, доставляемого музыкой?» [Толстой 1982: 177]. На данном уровне осмысления рассказывающий Позднышев утверждает только внешние причины убийства жены, т. к. он не хочет осознать свою вину: «Все было направлено против нее», в особенности «проклятая музыка» [Толстой 1982: 178], на которую герой проецирует свои чувства.

Проверяя состоятельность своих догадок, вернувшийся домой Позднышев проходит в зал тайком, в обход, чтобы узнать, что именно происходит в его отсутствие. Герой подслушивает и воображает, что «звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи» [Толстой 1982: 175]. Музыка как вид искусства, воплощающее страсть и ревность «несносного мужа», высвобождает в нем «зверя». Его возмущает не только то, что жена говорит о себе и музыканте «мы», но и то, что она будто не чувствует страха при муже (ср. взгляды купца). Местоимение и естественное, простое словоупотребление и поведение жены кажутся ревнующему мужу ложью, высмеиванием его. Позднышев хочет покончить с собственными муками посредством убийства («зверь этот ревности навеки сидел бы у меня в сердце и раздирал бы его»), но хочет выставить себя обороняющейся жертвой («зачем я не задушил ее»), сваливая на жену ответственность: «Она убьет меня» [Толстой 1982: 189]. Его мысли литературны, буквально копируют прообраз Отелло. Литературная память, однако, проецируется на личную судьбу, растворяясь в инновативном

поэтическом произведении, тем самым переосмысливается и претекст. Позднышев же исходит из своих предубеждений, извлеченных из собственного опыта, и уверяет себя, что «посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе» [Толстой 1982: 175]. Однако в прошлом герой не осознавал того, что его прежний греховный образ жизни прямо обусловил возникновение ревности. Только после убийства жены он формулирует свои мысли подобным образом.

В качестве рассказчика Позднышев понимает, что причина его ревности скрывается в том, что он рано потерял свое детство, чистоту и невинность. Становление мужчины он теперь понимает как «падение», т. е. «осквернение» как себя, так и женщины. Этот грех он обличает как вину церкви, общества и особенно медицины. Даже название борделя («дом терпимости») выражает квази-слепое отношение власти к таким учреждениям. Позднышев теперь же обличает общепринятые нормы сожительства людей, когда одна сторона, особенно мужчина, освобождает себя от нравственных обязанностей. Он подвергает свои высказывания пересмотру и старается вербализовать все более просто, соответственно действительности и выставляя свою вину в убийстве. И его сентенции, кажущиеся слишком категорическими, следует понимать в том смысле, что он защищает женщин не только как жертв общественного строя и норм и как предмета животной страсти мужчин, но именно как воплощения человека.

В конце повести в результате переосмысления своих догадок-тезисов о любви и браке путем пересказа своей истории Позднышев приходит к молчанию и плачу. Это – символический момент в т. н. прозрении героя, недетализуемом наррацией: Позднышев теперь искренно сожалеет о совершенном им поступке – его ревность убила любовь. При этом и концепт любви, определения которой он искал посредством рациональных доводов, получает новое истолкование: она становится свойством живой женщины. А убийство жены теперь означает самый крупный, необъяснимый грех против божественного закона любви, за который требуется покаяние и прощение в истории героя. В ходе изложения своих взглядов Позднышев вынужден пересмотреть их и прозреть. Как в нем возникает сострадание к убитой им жене, так и я-повествователь проявляет к нему – самоубийце посредством убийства другого человека и любви – жалость.

Выводы. Подытоживая наш краткий анализ, проведенный как на уровне фонических секвенций текста, так и в плане содержания повести «Крейцерова соната», мы можем обобщить наши наблюдения. Резкий поворот в осмыслении поступка героя отражается в слове говорящего. Устраняется однозначное отождествление между словом и его денотатом, а в силу этого субъект речи осознает, что язык может как скрыть бытие, так и раскрыть его. Необходимость создания нового слова управляет субъектом, что можно обнаружить как в ресемантизации слов, опустошенных в силу их постоянного употребления, так и в реорганизации конкретных мотивов. Форму сообщения заменяет молчание как автокоммуникация, когда усиливается рефлективный характер речи и достигается новый этап самопонимания. При этом ставится под вопрос аутентичность дидактических форм общения, в которых проблемы человеческих отношений, кажется, получают свое решение. Концептуальное мышление сменяется поэтическим описанием. Язык, в силу звуковых и других повторов, служит теперь для порождения новых смысловых связей. На первый план выдвигается переход субъекта речи на уровень субъекта текста, т.к. особое звучание слов и символическое использование знака транспонируется в текст повести. В качестве же субъекта текста Позднышев предает смерти сам язык философствования о нравах общества (приводящий к ревности и убийству), уступая место поэтическому слову для осмысления настоящей сути любви.

Литература

Воронина О.А. «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого как выражение его этической доктрины пола и женственности // Проблемы российского самосознания: философия Льва Толстова: Материалы Междунар. науч. конф. (Москва – Тула, 20–22 мая 2010 г.) / Под ред. С.А. Никольского, И.А. Батаниной. Тула: Изд-во ТулГУ, 2010. С. 76–82.

Касаткина Т.А. Философия пола и проблема женской эмансипации в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого // Вопросы литературы. 2001. № 4. С. 209–222.

Линков В.Я. Бытие к бессмертию: Книга о Льве Толстом. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Ленанд, 2015. 232 с.

Мардов И.Б. Лев Толстой: прозрение в мнимодушевность // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 161–173.

Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. Москва: Владос, 1999. 360 с.

Михновец Н.Г. «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого: с правдой «должного» в жизнь // Литература в школе. 2002. № 2. С. 18–21.

Петрова С.А. Интермедиальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. 2011. № 1 (17). С. 116–122.

Тамарченко Н.Д. Об авторской позиции в повестях позднего Толстого // Русская словесность. 1999. № 4. С. 17–24.

Толстой Л.Н. Крейцерова соната // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 12. Москва: Художественная литература, 1982. С. 123–196.

Толстой Л.Н. Крейцерова соната; *Толстая С.А.* Чья вина? Песня без слов; *Толстой Л.Л.* Прелюдия Шопена / Предисловие В. Ремизова. Москва: ГМТ; Изд-во «Порог», 2010. 360 с.

Туниманов В.А. «Кроткая» Ф.М. Достоевского и «Крейцерова соната» Л.Н. Толстого (Две исповеди) // Русская литература. 1999. № 1. С. 53–88.

Фатющенко В.И. Идея жизни в русской литературе. Москва: Центручебфильм, 2011. 400 с.

Kovács Á. Diszkurzív poétika (Res poetica 3). Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 338 c.

Téren Gy. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában // A szótól a szövegig és tovább… / red. Kovács A. Budapest: Argumentum, 1999. C. 449–479.

References

Voronina O.A. “Krejcerova sonata” L.N. Tolstogo kak vyrazhenie ego eticheskoj doktriny pola i zhenstvennosti // Problemy rossijskogo samosoznaniya: filosofiya L’va Tolstogo: Materialy Mezhdunar. nauch. konf. (Moskva – Tula, 20–22 maya 2010 g.) / Pod red. S.A. Nikol’skogo, I.A. Bataninoj. Tula: Izd-vo TulGU, 2010. S. 76–82.

Kasatkina T.A. Filosofiya pola i problema zhenskoj emansipacii v “Krejcerovoj sonate” L.N. Tolstogo // Voprosy literatury. 2001. № 4. S. 209–222.

Linkov V.Ya. Bytie k bessmertiyu: Kniga o L’ve Tolstom. 2 izd., ispr. i dop. Moskva: Lenand, 2015. 232 s.

Mardov I.B. Lev Tolstoj: prozrenie v mnimodushevnost’ // Voprosy literatury. 2000. № 1. S. 161–173.

Mineralov Yu.I. Teoriya khudozhestvennoj slovesnosti. Moskva: Vlados, 1999. 360 s.

Mikhnovecz N.G. “Krejcerova sonata” L.N. Tolstogo: s pravdoj “dolzhnogo” v zhizn’ // Literatura v shkole. 2002. № 2. S. 18–21.

Petrova S.A. Intermedial’naya specifika povesti L.N. Tolstogo “Krejcerova sonata” // Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedenij. Povolzhskij region. 2011. № 1 (17). S. 116–122.

Tamarchenko N.D. Ob avtorskoj pozicii v povestyax pozdnego Tolstogo // Russkaya slovesnost’. 1999. № 4. S. 17–24.

Tolstoj L.N. Krejcerova sonata // Tolstoj L.N. Sobranie sochinenij: V 22 t. T. 12. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1982. S. 123–196.

Tolstoj L.N. “Krejcerova sonata”; *Tolstaya S.A.* Ch’ya vina? Pesnya bez slov; *Tolstoj L.L.* Prelyudiya Shopena / Predislovie V. Remizova. Moskva: GMT; Izd-vo “Porog”, 2010. 360 s.

Tunimanov V.A. “Krotkaya” F.M. Dostoevskogo и “Krejcerova sonata” L.N. Tolstogo (Dve ispovedi) // Russkaya literatura. 1999. № 1. S. 53–88.

Fatyushhenko V.I. Ideya zhizni v russkoj literature. Moskva: Centr-uchebfil’m, 2011. 400 s.

Kovács Á. Diszkurzív poétika (Res poetica 3). Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 338 c.

Téren Gy. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában // A szótól a szövegig és tovább… / red. Kovács A. Budapest: Argumentum, 1999. C. 449–479.

Сведения об авторе: Ангелика Молнар; HD; Дебреценский университет; Институт славистики, доцент; manja@t-online.hu; сфера научных интересов: русская литература, литературоведение.

The author’s profile: Angelika Molnar; HD; University of Debrecen; Institute of Slavistic, Associate Professor; manja@t-online.hu; field of scientific interests: Russian literature, literary studies.