А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

Тургенев и Толстой.
Мотивы ревности в «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева
и в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого¹

Аннотация: Предложенный в статье сопоставительный анализ «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева и «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого способствует выявлению значимых переключек в повестях, что позволяет по-новому осмыслить их содержание. Особое внимание уделено позиции персонажей, для выражения которой Тургенев и Толстой используют слова-метафоры, и значительную роль играет звуковая форма этих слов. Звук становится индикатором мотива, отражая особый ритм и тональность текста. Толстовская теория любви и ревности посредством музыки проецируется на тургеневский текст таким образом, что внимание читателя фокусируется как на новой семантике высказывания, так и на фантастическом элементе, возникающем на основе вполне реалистической ситуации. Итак, кроме сходства сюжетов повестей Тургенева и Толстого, рассматриваются текстовые выражения взаимодействующих смысловых полей и общих мотивов – измены и убийства.

Ключевые слова: Тургенев, Толстой, песнь, музыка, любовь, ревность, нож

A. Molnar (Debrecen, Hungary)

Turgenev and Tolstoy.
Motives of Jealousy in Turgenev's "The Song of Triumphant Love"
and Tolstoy's "The Kreutzer Sonata"

Abstract: The article presents a comparative analysis of "The Song of Triumphant Love" by Ivan Turgenev and "The Kreutzer Sonata" by Leo Tolstoy which defines significant points of specific intertexts of the stories, revealing new meanings. Attention is paid to the words-metaphors presented in the text through their sonic shells. Thus the sound becomes the basis of the text-forming as an index of a motive, reflecting the particular rhythm and tone of the text. Tolstoy's theory of love and jealousy through music is projected onto Turgenev's text that focuses on the new discourse and semantics and the ways of creation the fiction on realistic basis. In addition to the similarities of plots in Turgenev's and Tolstoy stories the text figures interacting semantic fields and common motifs such as betrayal and murder are regarded.

Key words: Ivan Turgenev, Leo Tolstoy, song, music, love, jealousy, knife

¹ Статья написана на основании доклада, представленного на международной научной конференции «Поздний Тургенев: тексты, события, оценки, проблемы наследия: научная конференция к 200-летию со дня рождения писателя» (филологический факультет, МГУ имени М.В. Ломоносова).

Некоторые поздние произведения И.С. Тургенева характеризуются специфической модальностью, создающей неопределенность и «видимость» действия, образов и явлений, что отличает их от почти натуралистического реализма отдельных повестей и рассказов Л.Н. Толстого. Поиск определения этого особого дискурса у Тургенева ведется исследователями творчества писателя много лет; в этой связи изучаются и вопросы использования им фантастического элемента¹. Известно, что, вслед за Вл.С. Соловьевым, Цветан Тодоров определяет суть фантастического как неоднозначность, колебание, вытекающее из двойственности восприятия. Фантастика предполагает наличие персонифицированного рассказчика, что позволяет читателю идентифицировать себя с персонажем². Фантастический элемент, привнесенный Тургеневым в повествование, стал основой поэтики «таинственного». Герои его поздних повестей испытывают неосознанную тревогу, сталкиваясь с тайной. Они «видят» невидимое, хотят узнать непознанное, и для этого им необходимо расшифровать свои сны и видения³.

В «Песни торжествующей любви» нарратор читает рукопись одной хроники времен итальянского Ренессанса, таким образом выстраивая повествование, которое неожиданно обрывается незавершенной фразой. Венгерский исследователь творчества Тургенева Янош Шельмеци подошел к «тайне», представленной в повести, как явлению, которое ведет субъекта к самопониманию. Она не исчерпывается сюжетом, но раскрывается в поэтическом дискурсе. Шельмеци считает сон Валерии главным компонентом повести, так как фантастические элементы сновидений Валерии, составляющие синтагматический ряд, помогают просыпающейся героине выйти за пределы неопределенного, фантастического и, оказавшись в сфере реального, забеременеть. Во время сна Валерия дистанцируется от легенды о Святой Цецилии, преображаясь и создавая свою собственную историю. Новые черты обретают в сновидении Валерии и двойники – проекции Муция и Фабия. Таким образом, сон становится в повести Тургенева одновременно и историей героини, и ее символическим самоопределением⁴.

Мы же остановимся в «Песни торжествующей любви» на ситуации измены как воображаемом поступке, исследовав ее и на уровне текста, и в реальном событийном ряду. Здесь и обнаружится сходство с повестью Толстого «Крейцерова соната». Несмотря на то что мы пока не нашли твердых доказательств того, что Л. Толстой читал «Песнь торжествующей любви» (1881), явные переклички между сочинением Тургенева и «Крейцеровой сонатой» (1889) заставляют нас считать это предположение вполне обоснованным. Рассмотрим, как развивается по-разному воплощаемая у Тургенева и Толстого связанная с музыкой тема ревности, а также определим общие для их произведений языковые и тематические мотивы.

В повести Тургенева «Песнь торжествующей любви» между двумя мужскими персонажами усматривается общее как в судьбе, так и в выборе возлюбленной – Валерии. Однако и «торжество любви» (в данном случае мы подразумеваем выполне-

¹ Зельдхейн-Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica*. Т. 19. Budapest, 1973. С. 347–364; Кишцова Д. Стиль модерн в «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева // *Тургенев И.С. Жизнь, творчество, традиции*. Будапешт, 1994. С. 121–130; Муратов А.Б. Повесть И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» // *Studia Slavica*. Т. 21. Budapest, 1975. С. 123–137.

² Todorov T. Bevezetés a fantasztikus irodalomba. (Ford. Gelléri Gábor.) Budapest: Napvilág Kiadó, 2002. (См. также: Соловьев Вл.С. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. Брюссель, 1966).

³ См. также: Тодоров В.Н. Странный Тургенев. М.: Изд-во РГГУ, 1998.

⁴ Selmeczi J. A titok-próza Turgenyev elbeszélő költészetében: Doktori disszertáció / Eötvös Lóránt Tudományegyetem. Bölcsészettudományi Kar. Budapest, 2011. С. 23.

ние Муцием «функции» мужа) подчеркивает это двойничество. Подобная ситуация, с небольшими оговорками, возникает и в повести Толстого (см. Позднышев и Трухачевский). У Тургенева взаимодополняемость образов, воплощающих «рыцарскую угодливость и щедрость», проявляется и в их контрастной характеристике: «Муций занимался музыкой, Фабий – живописью» (стр. 47)¹. У Муция «лицо смуглое», черные волосы, в то время как Фабий описан светлыми красками. Как уже неоднократно отмечалось в тургеневоведении, в образах художника Фабия и музыканта Муция и в двух сюжетных линиях, связанных с ними, кодируются атрибуты Аполлона и Диониса и присвоенные им типы творческих актов. Муций и до основных сюжетных событий не отличался особой разговорчивостью и наводил робость на Валерию. Героине вообще свойственна боязливость, и она тоже не слишком общительна; однако подчеркивается ее приятный голос, любовь к пению и музыке: «ранним утром любила напевать старинные песни, под звуки лютни, на которой сама играла» (стр. 48). В этой сфере и устанавливается ее связь с Муцием, с которым «она занималась музыкой; но разговаривала больше с Фабием» (стр. 48). Интересно, что в латинской транскрипции Муций созвучно с музыкой – Muzio (ср. с «музицированием» в «Крейцеровой сонате»). Мужчины становятся соперниками: сначала Муций не может «быть свидетелем торжества своего друга» (стр. 50), затем Фабий следит за ним с опасением и в припадке ревности вонзает в Муция кинжал. Перед нами любовный треугольник, подобный тому, какой мы видим в повести Толстого.

У Тургенева мотив сна имеет прямое отношение к мотиву предполагаемой измены. Брачная жизнь Фабия и Валерии определяется как «блаженный сон» (стр. 50). Однако смерть матери Валерии и возвращение Муция влекут за собой «тяжелые сны», как в прямом, так и переносном смысле, ибо чувства Муция не ослабевают, и он возвращается, все еще сохранив «следы страсти» (стр. 50). Таким «следом» («тяжелым», «странно теплым», как и сон) является ожерелье, которое он собственноручно возлагает на шею Валерии и которое «так и прильнуло к коже» (стр. 51). Станным становится и то, что в первый же вечер у Муция развязывается язык, и он как будто занимает место более общительного Фабия. К тому же его рассказы словно гипнотизируют слушателей: «Чудны были его рассказы! Как очарованные, слушали его и Фабий и Валерия» (стр. 52). Тело героя транслирует его намерения: «движения рук» «утратили развязность» (стр. 52). Голос героя тоже становится более сосредоточенным, подобным музыке, звучит «глуше и ровнее» и действует на слушателей, как обворожительная песня. Муций посредством музыки управляет чувствами и чувственностью женщины. Как покорны звукам его музыки змеи, так и потаенные страстные чувства Валерии он выводит на поверхность ее подсознания: «он принялся вызывать, насвистывая на маленькой флейте, из закрытой корзины ручных змей», «шевелия жалами, показались из-под пестрой ткани их темные плоские головки» (стр. 52). Это приводит Валерию в ужас (наводит на нее страх – ср.: страсть), но она старается скрыть свои тайные желания, возбуждаемые Муцием, который использует и другое средство: он угощает Валерию «ширазским вином», над которым произносит заклинания. Красное вино «очень сладко и пряно», от него клонит ко сну, оно вызывает «ощущение приятной дремоты» (стр. 52).

Свою последнюю песню Муций играет на индийской скрипке. Ее страстное звучание уподобляется гипнотизирующим движениям змей, огню и вызывает слезы у

¹ Здесь и далее в скобках приводятся страницы по следующему изданию: *Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви* // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 47–66.

слушателей, а у самого музыканта бледнеют губы. У Тургенева даже вещь – неодушевленный алмаз – будто оживает, искрится и светится, «как бы тоже зажженный огнем той дивной песни» (стр. 53), а игра на скрипке описывается как сексуальный акт: когда «Муций кончил», «уронил руку, державшую смычок» (стр. 53). Заметно сходство в описании воздействия страстной музыки на героиню с произведением Толстого. Об этом сходстве говорит и мотив конца (см. ниже). Определение любви в связи с песней (слово «торжествующая») в толковании героя Тургенева становится синонимом «счастливой, удовлетворенной». Это опять же относится скорее к физической стороне любви. Как и предметы (см. ожерелье), так и действия, жесты Муция, направленные на обольщение Валерии, напоминают движения змей (дурман, оглушение, заклинание, окружение, захват, давление): в голове женщины «слегка звенело... от странного того вина, как она полагала, а может быть, и от рассказов Муция, от игры его на скрипке...» (стр. 54). Музыка здесь действует буквально так же, как это воображает Позднышев в повести Толстого, однако у толстовского героя нет никаких доказательств телесной близости между женой и музыкантом.

У Тургенева же всё физическое переносится в мир тайны и первое сближение героев определяется как «необычайный сон». Валерия вступает в «просторную комнату с низким сводом», уставленную дымящимися курильницами в виде «чудовищных зверей» (стр. 54). Комната без окна – нет отверстия, через которое в нее мог бы поступать свет. Закрытая пологом, чернеет дверь, и еле заметное движение ткани уподобляется змее: полог «тихонько скользит, отодвигается» (стр. 54). Это сравнение мотивировано тем, что когда в дверном проеме появляется Муций, он также движется змееобразно: «Его жесткие руки обвивают стан Валерии; его сухие губы обожгли ее всю», и Валерия «падает навзничь» (стр. 54). Проснувшись, Валерия видит рядом с собой спящего мужа, который похож на мертвеца: «лицо его, при свете круглой и яркой луны, глядящей в окна, бледно, как у мертвеца... оно печальнее мертвого лица» (стр. 54). Луна светит ярко, становясь пособником обольстителя. Не случайно в описаниях сомнамбулических похождений Муция и Валерии автор именует их «лунатиками». Очевидна тесная связь между мотивами сна и луны: луна заходит и небо становится темнее параллельно тому, как замирают звуки и супруги засыпают.

Слова песни соотнесены с основными мотивами повести, объясняют действия ее исполнителя и раскрывают суть происходящего. После произошедшего во сне соития Муций, все еще находясь в забытии, вновь исполняет эту песню. Ее звуки позволяют Фабию догадаться, что Муций удовлетворил свою страсть и что к этому причастна его жена, Валерия. Строчку песни «Месяц стал, как круглый щит» (стр. 59) можно сопоставить с сегментом нарративного текста «лунный, до жесткости яркий свет обливал все предметы» (стр. 58) и лунатиков, приближающихся друг к другу. Следующая фраза – «Как змея, река блесит...» (стр. 59) – явно отсылает к змее как символу искушения. При встрече любовники орошаются легким дождиком как в прямом, так и в переносном смысле. «Друг проснулся, недруг спит» (стр. 59) – эта фраза характеризует ситуацию и отношения Фабия и Муция. Фраза «Ястреб курочку когтит...» представляет сексуальный акт (стр. 59) – подобно тому, как хищник овладевает беззащитной жертвой. «Помогай! – бормочет Муций нараспев, как бы в забытии» (стр. 59). Муций исполняет песню на скрипке точно так же, как и музыкант в повести Толстого. Жена Позднышева аккомпанирует Трухачевскому на пианино. У Тургенева помощь жене оказывает муж, который впоследствии, когда он уже убеждается в правильности своих догадок, разрешает конфликт путем убийства своего соперника.

Во время второй встречи Фабий уже прерывает своего соперника, не давая ему рассказывать, т. е. обвораживать, устанавливая невидимую связь с Валерией, и целеустремленно выводит его на чистую воду. Фабий переживает в этот момент странное чувство. Видя состояние своей жены, он испытывает эмоции, которые сопутствуют ревности, как и толстовский Позднышев: «постоянный страх, и гнев, и боль неопределенных подозрений...» (стр. 59). Сначала Фабий не признается даже самому себе в том, что ревнует жену, но он испытывает робость перед своим загадочным другом. Когда выясняется, что Муций видел тот же удивительный сон, что и Валерия, ревность мужа усиливается. Ему всё больше хочется разгадать тайну отношений Валерии и Муция.

Итак, в повести Тургенева отношения мужчины и женщины окутаны тайной, и в этом ее сходство с сюжетом повести Толстого. Позднышев должен разобраться не только в своих супружеских отношениях, но и в отношениях, которые возникают между его женой и музыкантом. Отметим, что как у Тургенева герой сам становится виновником сближения своей жены с музыкантом, поскольку именно он приглашает Муция к себе в дом, так и Позднышев у Толстого становится инициатором сближения своей жены с Трухачевским.

В поведении Валерии отчетливо проявляется намерение утаить свою догадку: она только слушает песню, но не хочет ничего видеть, не хочет говорить о происходящем со своим мужем, неохотно отвечая на его вопросы: «она закрыла глаза, отвернулась» (стр. 55). Героиня ничего не рассказывает мужу о своем сне. Доказательством совершенного акта является «довольное», «веселое» лицо Муция. Его изменившийся внешний облик обнажает тайные чувства Валерии, и читатель понимает: ей страшно за содеянное. Статуя мраморного сатира со «злоградской усмешкой» (стр. 56), под которой сидит задумчивая Валерия, напоминает как малайца, который насмехается над обманутым мужем, – и не случайно он назван идиолом (малаец глядит на Фабия, как истукан, затаив усмешку на своем бронзовом лице), – так и Муция: «недвижное лицо его смеется при свете луны, как у малайца» (стр. 61). Муций играет на флейте, вызывая из корзины змей, – и сатир прикладывает «к свирели свои заостренные губы» (стр. 56). Есть созвучие в имени героя-соблазнителя (Муций) и в слове «малаец». Подчеркивается сходство немотой обоих, причем у малайца отсутствие речи (у него вырезан язык) компенсируется его великой силой – способностью воскрешать мертвых. Безъязыкость малайца можно интерпретировать как знак кастрации – неспособность к оплодотворению. Вспомним: когда хозяин малайца, молчаливый Муций, превращается в разговорчивого транслятора песни, он обретает эту способность.

Валерия вербализует сексуальный акт: для нее происходящее – зверское насилие, поскольку ее «хотело растерзать», по ее словам, «какое-то чудовище» (стр. 57). Стыд и страсть героини выражаются в использовании метафоры огня (например: она «скрыла в подушки свое пылавшее лицо», стр. 57). Отметим, что связанный с огнем темно-красный цвет доминирует в описаниях Муция и малайца (например: их кровь, красная шаль). Оттенки красного появляются и там, где речь идет об отношениях Фабия и Валерии: супруги смогли заснуть только к утру, когда яркий свет луны сменился красным цветом зари – «Ранним отблеском утра заалелись стекла окон, когда она [Валерия] наконец задремала» (стр. 59) в объятиях мужа. Супруги ищут друг в друге спасения, но столь же важно для них найти слова, с помощью которых они могли бы описать происходящее: они не в состоянии вербализовать то, что характеризуется в тексте метафорой «туча»:

«что-то темное нависло над их головами... но что это было – они назвать не могли» (стр. 57). И у Муция нет теперь необходимости использовать слова: он добился цели и «рассказывал мало», «теперь уже не нужно» было и вина (стр. 58).

Таинственность, чудеса, странности, формирующие образ Муция, – всё то, что составляет фантастическое в повести Тургенева, получает простое объяснение духовного отца, который утверждает, что Муций и раньше «не совсем был тверд в вере» и, возможно, из темных стран, «не озаренных светом христианства» (стр. 60), привез тайны магии.

Использованный в повести Тургенева мотив света раздваивается: есть светочность образа святой Цецилии-Валерии – и есть яркий свет луны, сопровождающий любовные свидания: «вместе с ее лучами, сквозь полупрозрачные стекла окон, со стороны павильона стало вливаться дуновение, подобное легкой, пахучей струе» (стр. 61). Появляющееся в описании картины лунной ночи «дуновение» дополняется «страстным шептанием» (там же) – тихим и страстным словом. Лунатизм героев, идущих по дороге, залитой яркими лунными лучами, отражается в едва различимых словах и как будто нереальных встречах любовников.

Реакция тургеневского героя на мистическую связь жены с Муцием напоминает отношение Позднышева к «роману» его жены с музыкантом. Тургенев использует для выражения чувства злобной ревности традиционную метафору грозящей гибелью водной стихии: «Несказанное бешенство залило грудь Фабия внезапно нахлынувшей волной» (стр. 61), и в речи его появляется что-то звериное. В отличие от героя толстовской повести, Фабий не анализирует свое состояние в момент вспышки ревности, и смертельный удар Фабий наносит своему другу, а не жене: «и, схватив Муция одной рукою за горло, он нащупал другою кинжал в его поясе – и по самую рукоятку воткнул лезвие ему в бок» (стр. 61). Как и Трухачевский у Толстого, Муций убегает: «Пронзительно закричал Муций и, притиснув ладонью рану, побежал, спотыкаясь, назад в павильон...» (стр. 61). Валерия реагирует на поражение так, будто у них с Муцием одно тело и душа: «Но в самый тот миг, когда его ударил Фабий, так же пронзительно закричала Валерия и, как подкошенная, упала на землю» (стр. 61).

В отличие от Муция, однако, ее не приходится «воскрешать». Другими словами, убийство мужем любовника позволяет жене освободиться от чар и вернуться к своему прежнему состоянию, к своей прежней жизни, «прерывисто и радостно, как человеку, только что спасенному от неминуемой смерти» (стр. 61). Теперь она открывает свои глаза, «страстно» радуется мужу и погружается в безгрешный сон: «увидала мужа – и, обвив его шею руками, прижалась к его груди» (стр. 61); «заснула крепким, но не тяжелым сном» (стр. 62). Фабий же думает о необходимости официально заявить о содеянном («если он убил Муция, то нельзя же это скрыть! Следовало довести это до сведения герцога, судей...», стр. 62). Точно так же и Позднышев понимает, что нужно признаться полиции. Проблема у тургеневского героя тем не менее возникает из-за его неспособности вербализировать совершенное: «но как объяснить, как рассказать такое непонятное дело?» (стр. 62). Фабию сложно описать словами фантастическую историю – это может сделать фиктивный автор рукописи, который напишет впоследствии повесть, сохранив в тайне то, что нельзя выразить словами, сознавая, что многое нельзя и понять до конца.

Муций, исполнив свою роль в оплодотворении Валерии и зародив в ней новую жизнь, теряет силы. Фабий убивает его, и теперь уже он, Муций, а не муж Валерии, «кажется мертвецом»: «Лицо его, желтое, как воск» (стр. 62). Малаец «воскрешает» Муция, т. е. с помощью целебного растения, «похожего на папоротник», возвращает

ему признаки жизни. Во время таинства воскрешения факел горит «зеленоватым огнем», освещая комнату. Беззвучные «слова» немого тоже действуют целительно. Малаец ударил «веткой по окровавленному лезвию» кинжала, которым Фабий поразил своего друга (стр. 63), и как будто очистил его от греха и защитил от смерти.

Фабий продолжает следить за своим другом через «потайную дверь». Открытие двери – жест, в котором высказывается любопытство мужа (ср. аналогичное действие Позднышева в толстовской повести) и его желание разгадать тайны, а их в повести немало. Это подаренное Валерии ожерелье, которое надо бросить в колодезь, чтобы оно очистилось от чар; это само «воскрешение» Муция, для чего используется темная жидкость, имеющая «почти удушливый запах, запах мускуса» (стр. 64); это змейка, которая свернулась «вокруг каждой чашки», тоже наделенная исцеляющей силой. Это малаец, который управляет Муцием, как при лунатизме и месмеризме, и, держа в руках вожжи, заставляет голову Муция двигаться. Чародей словно помощник в сказках, который с помощью живой воды воскрешает мертвого царевича. Здесь жидкость темна и закипает, чашки издают звуки – «тонкий звон», а «медные змейки волнообразно» изгибаются. Позже мертвец демонстрирует главный признак вернувшейся к нему жизни – у него открылись глаза: «показались тусклые, как свинец, зеницы» (стр. 65). Части тела, органы Муция действуют будто по чужой прихоти – не случайно герой назван мертвецом.

В тексте повести помимо эпитета, характеризующего любовь, семантика «торжества» повторяется только в этом эпизоде воскрешения: малаец гордо радуется своему умению, успеху, что выражается в преодолении им немоты. Он издает звук, который описан так, что вызывает ассоциации с ревом зверя: «из самой глубины его гортани с усилием вырвался протяжный вой...» (стр. 65). Мертвец откликается на этот призыв: «Губы Муция раскрылись тоже, и слабый стон задрожал на них в ответ тому нечеловеческому звуку...» (стр. 65). Герои теперь издают мертвые звуки. И Фабий «закричал и бросился бежать без оглядки домой» (стр. 65). При этом он произносит слова молитвы, чтобы отогнать от себя дьявольское наваждение. Тургенев оставляет читателя в неизвестности: всё происходящее представлено через восприятие героя, а Фабий не в состоянии решить, обратил уезжающий Муций к нему свой взор или нет. Фабий старается разгадать смысл увиденного и «погружается в думу» (стр. 63), но даже свет солнца не может прояснить его мысли.

После отъезда Муция Валерия успокаивается. Она уверена, что больше не увидит его и «те сны не повторятся» (стр. 64). Фабий и Валерия «ни единого звука» не проронили о Муции, а его дальнейшая судьба «для всех остается тайной» (стр. 66). Собственно, Муций и есть та тайна, раскрыть которую, сознательно или бессознательно, пытаются герои. Слово «тайна» непосредственно в тексте закреплено и за Валерией, особенно в ситуациях, когда героиня отказывается объяснить случившееся. Важно, чтобы они с мужем больше не говорили о произошедшем, которое для нее табуировано: Валерия «притаила дыхание, глаза ее прищурились, точно она ожидала удара... И Фабий ее понял: он не нанес ей этого удара» (стр. 66). Метафора удара активизирует возможную ситуацию убийства – убийства ножом. Но герой Тургенева (даже вербально) не поступает так, как Позднышев, который смертельно ранил жену ножом. Спустя время Фабий снова находит в чертах Валерии выражение вновь обретенной чистоты, которое лишь на время было затуманено присутствием Муция, – теперь Фабий может завершить работу над ее портретом.

Освободившаяся от тайной страсти героиня снова наделяется атрибутами света и святости: она «радостно вздохнула», у нее «блаженная улыбка» (стр. 64), а после отъезда Муция она может петь (ср.: свет и благодать появляются в описании внешнего облика жены Позднышева после музыкальной игры). Тайна воплощается в том, как воспроизводится песня, и в том, как зарождается новая жизнь во чреве Валерии. Героиня в этот момент играет на органе: «Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций, – и в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет» (стр. 66). Как указывает Янош Шельмеци, здесь дублируется музыкальный ряд – и благодаря песне о любви словесный текст становится музыкальным. Добавим от себя: у Толстого в повести происходит то же самое, только речь идет, соответственно, о сонате. Соната и песня в повестях Толстого и Тургенева оказываются музыкальными эквивалентами словесного текста, который в «Песни торжествующей любви» возникает подобно тому, как в рамках личного пространства героев рождается новая человеческая жизнь и сопутствующая этому мелодия «торжествующей любви».

Обратимся теперь подробнее к «Крейцеровой сонате» Толстого и рассмотрим, какие единицы этого текста могли быть заимствованы из «Песни торжествующей любви» Тургенева. В первую очередь это относится к вопросу о том, на какой основе строятся отношения влюбленных или супругов – духовной или материальной. Позднышев, опираясь на свой жизненный опыт, отрицает возможность «духовного общения» в браке. Будучи еще женихом и невестой, герои Толстого с трудом находят тему для разговора, и в этом проявляется отсутствие духовного родства между ними. Если до брака им говорить «ужасно трудно» («сизифова работа», стр. 144¹), в браке – сложно, то, оставшись без жены, Позднышев с упоением предается бесконечным разглагольствованиям. До женитьбы мужчину занимает мысль о скором овладении женщиной, что, в общем-то, и не предполагает словесного общения. В браке отвергающему «духовное общение» герою тоже не нужны слова. Только после убийства жены Позднышеву необходимо высказать все то, что он так и не смог сказать раньше. Семейные ссоры – как взрослые и жестокие «игры» супругов – переходят в музыкальную игру с предполагаемым любовником жены. Ввиду этого можно говорить о параллели между супружескими отношениями и музыкой, которую проводит Позднышев в качестве субъекта создаваемого им текста. Общим моментом становится игра взаимного обмана: с точки зрения ревнующего героя, каждый участник («игрок») треугольника только делает вид, что не причастен к происходящему. Позднышев возвращается к своей главной теме, его слова проходят лейтмотивом: «жена заманчива, беспокояще красива». Женщина, обольщающая своей красотой, ведет себя в отношении мужчин так, словно она играет на фортепиано или на скрипке (громко – с мужем и тихо – с любовником). Отметим, что в этом также отражается структура сонаты. Важно и указание на то, что между женой и музыкантом «игра долго не ладилась» (стр. 172). Если проецировать это на отношение героев к музыке, то всё выглядит так: музыкант был «сильнее жены и помогал ей» (там же). Муж, страстно любящий как жену, так и музыку, здесь невольно выполняет функцию помощника: он «сочувствовал их игре, устраивал ему пюпитр, переворачивал страницы» (там же).

В воспоминаниях жена представляется Позднышеву ненатуральной, скучной, как семейный обед. Так же ненатурально она ведет себя, когда садится за инструмент: «села за фортепиано с притворно равнодушным видом». Позднышев, однако,

¹ Цитируется по следующему изданию: *Толстой Л.Н. Крейцера соната* // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 12. М.: Худ. литература, 1982. С. 123–196. Здесь и далее с указанием страниц в скобках.

добавляет, что жена таким образом просто «скрывала большую робость» (стр. 178). Готовясь к игре, фортепиано и скрипка налаживали диалог, затем и музыканты наконец-то «взглянули друг на друга». У Позднышева ревность возникает потому, что жена находит общий язык с другим мужчиной в музыке: «рояль ответил» скрипке (стр. 179). Трухачевский во время исполнения музыки полностью преобразается: «у него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо» (стр. 179).

Как своей новой красотой жена стала «раздражать» Позднышева, так и музыка только «раздражает, не кончает» (стр. 179). Между тем повторяется мысль о необходимости разрешения невыносимой ситуации любовного треугольника, только на этот раз в связи с музыкой. *Обвиняется музыка*, которая только играет с человеком, особенно когда она соединяется с энергетикой, исходящей от декольтированных дам: «Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо?» (стр. 180). В представлении героя музыка должна подталкивать к «важным поступкам»: «Эти вещи можно играть только при... значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки» (там же). То есть сила музыки в том, что она предуготовляет людей к совершению того, на что она настроила.

Вспоминая первое престо, Позднышев даже в настоящем не может сдержать крика. Он помнит, что тогда установилось духовное родство между ним и композитором: музыка перенесла его «в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку». «Я сливаюсь с ним душою» (стр. 179), – признается герой. Позднышев знает, что человеку может быть легко, весело, когда он видит всё в другом свете; он испытывал подобное чувство, возвращаясь однажды домой из поездки. Герой осознал, что и он, и его жена, исполняющая музыку, переживают общие эмоции и что музыка могла бы помочь им обрести духовное родство, – но героиня отвечает в музыкальном диалоге не ему, а другому мужчине. О ней сказано: «блестящие глаза», «значительность выражения, пока она играла», «растаянность», «слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили». В тот момент мужу кажется, что жена «испытывала то же», что и он (стр. 180). От музыкальной игры, аудиального воздействия Трухачевского все они получают удовольствие. Но Позднышев опасается, что под влиянием музыки между женой и музыкантом может что-то произойти (см. выше у Тургенева). Позже он вспомнит эту сцену и увидит в ней доказательство тайного общения жены с музыкантом. Рассказывая о случившемся, Позднышев многократно повторяет признаки, свидетельствующие, по его мнению, об измене жены, например: «она слабо, жалобно и блаженно улыбалась». Белый цвет, символизирующий чистоту, противопоставляется в его наррации красному цвету – цвету огня и страсти. После игры жена утирает пот (*вода*) «с покрасневшегося лица». Музыкант наливает ей *воды*, и только после этого они осмеливаются взглянуть друг на друга и улыбнуться. Так они словно освобождаются от влияния музыки (см. связь красного и белого цветов у Тургенева).

Добавим, что воздействие музыки на человека подобно сну и связано с воображаемым актом измены. Сон неожиданно и непривычно овладевает героем Толстого, когда тот находится в уезде. Повторяется мотив электрического тока («толчок электрический»), однако в данном случае он связан не с музыкой, но с мыслью о жене. Позднышев пытается освободиться от мучительных подозрений и хочет вернуть себе способность мыслить рационально: «стал образумливать себя» (стр. 182). Квазиэтимологическое тождество слов «соната» и «сон», существующее на уровне текста, отражается и в мире повести, так как герой долго не в состоянии понять,

являются ли произошедшие события (предполагаемая измена, то, что он бьет жену в лицо, и убийство) сном, или это было наяву¹. Сам Позднышев засыпает после совершенного преступления, и во сне ему представляется, что ничего не случилось. Собеседник тоже не знает, что сказать на первое заявление Позднышева о том, что он убийца, и притворяется спящим. Вместо слов наступает квазисон. Настоящее слово образуется после исповеди Позднышева, когда он в ходе своего повествования осознает истинный смысл своего поступка и издает звук – рыдание. А молчание *я-повествователя* – его жалость к убийце и прощение.

Вернемся к акту убийства (поражения) жены. Психоаналитический разбор произведения раскрывает параллелизм между сексуальным актом и убийством жены. Позднышев выбирает «кривой дамаский кинжал», который висит у него на стене над диваном. Кинжал еще «девственен», т.е. «ни разу не употреблявшийся и страшно острый» (стр. 190). В этих определениях также наблюдается психосексуальная коннотация вещи: в отличие от многократно и до брака участвующего в сексуальных актах мужа, оплодотворяющего жену в браке, нетронутая, «девственная» вещь может принести ей смерть. Отметим, что здесь наблюдается серьезное различие между повестями Тургенева и Толстого. Позднышев настолько хладнокровен, а его разум настолько ясно мыслит, что он припоминает, где можно найти упавшие кинжальные ножны после убийства. О последствиях своего поступка он, однако, не думает. Не желая быть услышанным и для того, чтобы укрепиться в своих догадках, он снимает сапоги и «в одних чулках» крадется в зал. Отворив дверь, он видит «выражение ужаса», страха на лице музыканта, что и вызывает в нем мучительную радость, как у победителя. В лице жены ему чудится забота о любовнике и «огорченье, недовольство тем, что нарушили ее увлечение любовью и ее счастье с ним». Позднышеву кажется, будто лицо музыканта выражает вопрос: «можно лгать или нет?» (стр. 190). Ложью он считает улыбку музыканта и «до смешного» равнодушный тон, а также отговорку, что они «музицировали» (см. выше созвучие этого слова с именем Муция). Слова жены окончательно выводят Позднышева из себя, и он теряет способность мыслить: «то же самое бешенство» (стр. 191). Он не дает ей досказать фразу, считая ее заранее ложной, и не позволяет музыканту защитить жену. Герой не ожидает храбрости от трусливого (см. внутреннюю форму фамилии) Трухачевского, не верит, что тот сможет помешать ему нанести удар жене (Позднышев несколько раз называет место удара – «под ребрами»²). Но музыкант хватается Позднышева за руку (ср.: рука – супруг) и выкрикивает: «Опомнитесь!» (стр. 191). Однако имя – Трухачевский – в конце концов оправдывает себя: красные губы музыканта теряют цвет вина или страсти, бледнеют, «как полотно», и он убегает – «шмыгнул под фортепиано, в дверь», чего от него «никак не ожидал» даже Позднышев (стр. 191). Жена старается защитить музыканта, пытаясь удержать мужа, однако именно ее действия усиливают его ревность и гнев: «тяжесть и ее отвратительное мне прикосновение еще больше разожгли меня» (стр. 191). Он ударил ее локтем в лицо.

Обращаем внимание на соединение рук супругов в акте убийства: жена начала хватать мужа «рукой за руку с кинжалом» (стр. 192), а он сначала пытается задушить жену, как Отелло, но ее отпор, «жесткая шея» не позволяют реализовать это книжное действие. Затем он «изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер». Жена старается помешать ему: «схватила руками за кинжал, обрезала

¹ *Téren G. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában // A szótól a szövegig és tovább... / Red. A. Kovács. Budapest: Argumentum, 1999. S. 469.*

² см.: *Téren G. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában.*

их» (стр. 192), т. е. она ранит себе руку, в то время как муж вонзает кинжал в ее тело, которое она ему отдала, вступив с ним в брак. Даже корсет не может ее защитить, и «погружение ножа в мягкое» (стр. 192) происходит довольно быстро, хотя сам акт умирания длится долго.

Позднышев, с одной стороны, ведет себя как безумный, с другой – он хладнокровно и по-деловому приказывает сообщить о произошедшем в полицию. Его рассказ о случившемся ведет к полному переосмыслению им своей истории: становится не важно, оправдан ли его поступок, главное, что в определенном смысле он убил себя и что его жены больше нет.

Отметим в этой связи, что на уровне наррации в повести Тургенева странная история о предполагаемой измене воплощается вербально – автором рукописи, которую, в свою очередь, переписывает рамочный повествователь. Субъектом текста создается фантастический текст, где тайной становится само созидание нового слова – истории об оболыщении замужней женщины посредством песни, убийстве и воскрешении исполнителя этой песни. В повести же Толстого *я-повествователь* обрамляет рассказ героя, в котором измена жены уже не считается тайной, а чем-то само собой разумеющимся.

Итак, и Толстой, и Тургенев выбирают музыку в качестве «помощницы» для вербального развертывания темы убийства как следствия любви и ревности, однако если первый свидетельствует об аннигиляции человека, то второй, окутывая тайной страшное преступление, оставляет человеку возможность вернуться к свету.

ЛИТЕРАТУРА

Зельдхейн-Деак Ж. «Таинственные повести» Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica*. Budapest, 1973. Т. 19. С. 347–364.

Кишицова Д. Стиль модерн в «Песни торжествующей любви» И.С. Тургенева // Тургенев И.С. Жизнь, творчество, традиции. Будапешт, 1994. С. 121–130.

Муратов А.Б. Повесть И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» // *Studia Slavica*. Budapest, 1975. Т. 21, С. 123–137.

Толстой Л.Н. Крейцерова соната // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982. С. 123–196.

Топоров В.Н. Странный Тургенев. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 192 с.

Тургенев И.С. Песнь торжествующей любви // Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 47–66.

Selmeczi J. A titok-próza Turgenyev elbeszélő költészetében. Doktori disszertáció. Budapest: Eötvös Lóránt Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2011. 164 s.

Téren G. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában // A szótól a szövegig és tovább... / Red. Á. Kovács. Budapest: Argumentum, 1999. S. 449–479.

Todorov T. Bevezetés a fantasztikus irodalomba / Transl. Gelléri Gábor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002. 170 s.

REFERENCES

Kshitzova D. Style “Modern” in I.S. Turgenev’s “The Song of Triumphant Love” // I.S. Turgenev: Life, Work and Traditions. Budapest. 1994, pp. 121–130.

Muratonov A.B. I. S. Turgenev’s Long-short Story “The Song of Triumphant Love”. *Studia Slavica*. Budapest, 1975. Vol. 21, pp. 123–137.

Tolstoy L.N. The Kreutzer Sonata”]. In: Tolstoy L.N. Collected Works: In 22 vols. Vol. 12. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 1982, pp. 123–196.

Toporov V.N. (1998) Strange Turgenev. Moscow. Russian State University for the Humanities Press. 192 p.

Turgenev I.S. The Song of Triumphant Love. In: Turgenev I.S. The Complete Works and Letters: In 30 vols. Vol. 10. Moscow. Nauka Publ. 1982, pp. 47–66.

Selmeczi J. (2011) A titok-próza Turgenyev elbeszélő költészetében. Doktori disszertáció. Budapest. Eötvös Lóránt Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar. 140 s.

Téren G. Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában. A: A szótól a szövegig és tovább... / Red. Á. Kovács). Budapest: Argumentum. 1999, pp. 449–479.

Todorov T. (2002) Bevezetés a fantasztikus irodalomba / Transl. Gelléri Gábor. Budapest: Napvilág Kiadó. 170 s.

Zöldhelyi-Deák Zs. Mysterious Long-short Stories by Turgenev and the Russian Literature of the 19th century]. *Studia Slavica*. Budapest, 1973. Vol. 19, pp. 347–364.

Сведения об авторе:

Ангелика Молнар,
dr. habil.
доцент
Институт славистики,
Дебреценский университет
(Дебрецен, Венгрия)

Angelika Molnar,
Dr. habil.
Associate Professor
Institute of Slavistic,
University of Debrecen
(Debrecen, Hungary)

manja@t-online.hu