



УДК 782.1

**Марк НАЙДОРФ,**

кандидат философских наук,  
доцент кафедры культурологии и искусствоведения  
Одесского национального политехнического  
университета

## ПОЧЕМУ, СОБСТВЕННО, «КРЕЙЦЕРОВА» СОНАТА?

*Найдорф М. Чому власне «Крейцера» соната?*

*Чому назва відомої повісті Л. Толстого повторює «неофіційну» назву Дев'ятої скрипичної сонати Бетховена? По-перше, тому що музична гра суттєво входить у структуру побуту, в якому живуть персонажі, тому їхні ставлення до музики і навколо неї виявляється необхідним предметом авторської уваги. По-друге, тому що ця соната вибивається з ряду музичних творів, що зазвичай виконувалися в домашніх умовах, своїми естетичними властивостями, за якими вона нібито ставить під сумнів саму практику домашньої музичної гри.*

*Ключові слова: Лев Толстой, типологія музичних культур, домашня музична гра.*

*Mark Naydorf. Why actually «The Kreutzer Sonata»?*

*Why is the name of a famous novella by L.N. Tolstoy repeat the 'unofficial' name of The Violin Sonata No.9 by Beethoven? Firstly, because performing music is an essential part of the structure of the characters' everyday life, so their attitude to music and around it becomes a necessary object of the author's attention. Secondly, because this sonata stands out among the music usually performed at home because of its specific aesthetic features and seems to cast doubt of the home music practice at all.*

*Key words: Leo Tolstoy, typology of music cultures, home music practice.*

*Найдорф М. Почему, собственно, «Крейцера» соната?*

*Почему название известной повести Л. Н. Толстого повторяет «неофициальное» название Девятой скрипичной сонаты Бетховена? Во-первых, потому что музицирование существенно входит в структуру быта, которым живут персонажи, и отношение к музыке и вокруг неё оказывается необходимым предметом авторского внимания. Во-вторых, потому что эта соната выбивается из ряда исполнявшихся дома музыкальных произведений своими особыми эстетическими свойствами и как бы ставит под сомнение саму практику домашнего музицирования.*

*Ключевые слова: Лев Толстой, типология музыкальных культур, домашнее музицирование.*

*«Нам, музыкантам, казалось всегда удивительным, почему Толстой выбрал для иллюстрации этих соблазнительно-греховных способностей музыки сонату Бетховена, автора, столь далёкого от чувственности, скорее аскетического по стилю, и в частности эту его скрипичную сонату, трагическую в своей значительной части (в той именно, которой приписывается Толстым такая греховная «магия»).*

*Толстой в музыкальном мире // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. – М.: Классика-XXI, 2005.*

Отражённый в повести тип отношений в быт) в точности соответствует по поводу музыки (репертуар, вкусы, особенностям «дилетантского» типа обстоятельства исполнения, включенность музыкальной культуры, какой она описана

в очерке «Как различаются музыкальные культуры».<sup>1</sup> Толстой сам был с ранней юности активно музицировавшим дилетантом. Но к 1880-м годам его понимание домашнего музицирования перестало быть вполне сочувственным, поскольку поколебленным в его сознании оказался культурный образ дома и домашнего быта.

С этой точки зрения обсуждаемая здесь повесть может быть осмыслена как свидетельство об опасениях Толстого относительно института семьи: в понятиях тогдашнего времени речь шла об опасном нарастании иррациональной составляющей в бытоустройстве «просвещённых классов» современного ему российского общества. А музыка в контексте повести послужила специфическим средством символизации (или моделирования) указанной ситуации.

Иррациональность, понимаемая в данном случае как неконтролируемая разумом сфера мотивации человеческого поведения, в области быта связывается Толстым, прежде всего, с двумя феноменами: женской привлекательностью и романтической музыкой. Сходство описаний делает их параллелизм в повести очевидным. Сравним, например, два такие места: А) женщина «действует на чувственность мужчины, через чувственность покоряет его <...>. А раз овладев этим средством, она уже зло употребляет им и приобретает **страшную власть** (выделено мной – М.Н.) над людьми». Б) «Страшная вещь музыка. Она действует ни возвышающим, ни принижаящим душу образом, а раздражающим душу образом. <...> Мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу».

Между тем, эти, на взгляд Толстого, угрожающие общественной стабильности «страшные» силы, обнаруживают себя в

рамках традиционных культурно санкционированных институтов: «Ну, вот так я и жил до тридцати лет, ни на минуту не оставляя намерений жениться и устроить себе самую возвышенную, чистую семейную жизнь», – говорит Позднышев, – и мы знаем, что в этой жизни важное место отведено музыке. Но вот, что замечает об этом Толстой: «Люди занимаются вдвоём самым благородным искусством, музыкой. <...> А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе».

Эта двойственность озадачивает писателя, вызывает в нём безотчётное внешне немотивированное «раздражение» – слово, выступающее едва ли не ключевым в повести: «не успел я оглянуться, как раздражение охватило и меня, и мы наговорили друг другу кучу неприятностей»; «Стоило на волосок выступить из этого до невозможности сузившегося кружка разговоров, чтобы вспыхнуло раздражение»; «раздражающим душу образом» действует и музыка. «Раздражение» здесь знак преобладания иррационального начала, утраты человеком способности контролировать свою бытовую и психическую жизнь, знак грозящей жизненной катастрофы. Музыкальный план повести удваивает этот мотив раздражения.

Сначала музыка появляется в тексте, упоминаемая в ряду других светских увлечений: «Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройке, а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно. Моя Лиза без ума от музыки». Следующий момент – переломный. Момент в жизни героини, когда она «опять взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено».

Кульминацией музыкального плана повести является воскресный домашний концерт. И прежде него жена Позднышева музицировала с гостем «какие-то песни без слов и сонатку Моцарта».<sup>2</sup> И в воскресном

<sup>1</sup> Здесь автор имеет в виду типологию музыкальных культур, изложенную в очерке: Найдорф М. И. Как различаются музыкальные культуры? // Вопросы культурологии, № 10, – М., 2005. – С.102-105. В Сети этот очерк можно найти на авторском сайте «Культуролог Марк Найдорф».

<sup>2</sup> «Песни без слов» (нем. Lieder ohne Worte) Ф. Мендельсона-Бартольди (1809-1847) – классический пример музыки для домашнего музицирования. Написанные для фортепиано, они легко



концерте звучали «элегия Эрнста и ещё разные вещицы». Но бунт раздражения вспыхнул в душе Позднышева при исполнении «первого престо» из Крейцеровой сонаты. Именно с этим произведением (а не с домашним музицированием вообще) связано в данном случае ощущение раздражающей неуместности, нарушения то ли приличий, то ли достоинства музыки: «Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня по крайней мере эта вещь подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так я прежде думал и жил, а вот так, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчёта, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена, и он, представлялись совсем в другом свете».

Этот превосходный по своей психологической точности пассаж обнаруживает ясное ощущение Толстым самой сути предмета: первая часть «Крейцеровой» сонаты Бетховена (Presto) уже не принадлежит культуре домашнего музицирования, то есть, не является музыкой, рождённой для личного дружеского общения. Здесь – предел, об который бьётся мысль, силясь справиться с

---

перелagались для исполнения другими составами инструментов. Сочинялись композитором на протяжении всей его жизни: 8 тетрадей по 6 пьес в каждой, первая тетрадь начата 20-летним композитором, последняя завершена спустя 16 лет и за 2 года до смерти. «Сонатка» Моцарта – из того же культурного круга, сочинение для домашнего музицирования.

обескураживающей («не соответствующей ни месту, ни времени») силой впечатления, ответить на вопросы, как и где было бы уместно переживать эту музыку.

В цепи недоумений, высказанных в монологе Позднышева, можно выделить очевидное: музыка «первого престо» обладает таким собственным музыкальным содержанием, притом, крупного масштаба, что оно явно противоречит масштабу обособленной пределами домашнего быта «частной» жизни. Природа же этого масштаба и этого содержания остаётся непостижимой («ужасной») для человека, чья музыкальность сформирована в культуре домашнего музицирования.

Толстой, как мы уже знаем, склонялся к мысли, что музицирование (исполнение музыки) должно рождаться как бы само собой, как рождается бытовая речь, возникающая вследствие желания человека поделиться мыслями (в музыке – чувствами). Отсюда представление о том, что техника музыкальной композиции и исполнения – вещь не только излишняя, но и вредная, т.к. может породить искусственность (буквально – искусство), т.е. фальшь. Точно так же и восприятие музыки, полагал Толстой, есть лишь пассивное чувствование её, при условии, что «человек сознательно подчиняется заражению того чувства, которое испытывал художник». Идеал – полное отождествление слушателя с музыкой и её автором: «Когда вы играли, я совершенно слился с этой музыкой, как будто это воспоминание о чём-то, такое чувство, будто я сочинил эту музыку», – восхитился однажды Толстой своим восприятием игры А.Б. Гольденвейзера.<sup>3</sup>

Такая слушательская установка на узнавание «чувства», на самоотождествление с автором в процессе переживания музыки необходима и типична для культуры домашнего музицирования. Эта установка диктует и соответствующую форму сочиняемой музыки, которая имитирует непосредственное выражение

---

<sup>3</sup> А.Гольденвейзер, запись от 1 сентября 1908 года //Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого / Предисл. К. Н. Ломунова; Примеч. В. С. Мишина. — М.: Гослитиздат, 1959.

«определённых» (т.е. ясно выраженных и узнаваемых) эмоций, как бы передаваемых музыкой «от сердца к сердцу» (тут уместно вспомнить литературную форму личных писем в традиции сентиментализма). Но форма разного рода вокальных «песен», «романсов» и их бесконечных модификаций в инструментальной музыке, будучи привычной и естественной в культуре домашнего музицирования, не ощущается уже как художественный приём, в том числе и Толстым.

Иное дело – симфония. Особенно, бетховенская и послебетховенская. Она не маскируется под непосредственную «стенографию чувств». Наоборот, симфония выходит за эмоциональные границы частного «домашнего круга» к сверхличным мироконцепциям, масштабно соизмеримым с теми, которые воплощены в философски значимых произведениях других видов искусств. Толстой склонен был переживать этот процесс развития концертно-симфонической музыки как порчу музыкального искусства, справедливо указывая на Бетховена, сумевшего повернуть судьбу музыки в новом направлении. Он говорил С. И. Танееву: «Бетховен внёс в музыку несвойственный ей драматизм».<sup>4</sup>

Далеко не все в творчестве Бетховена принадлежит к новому концертно-симфоническому направлению. Прежде всего, это направление выражено, конечно, симфониями, особенно от Третьей («Героической») до Девятой. Но в бетховенские произведения других жанров, сложившихся ещё в рамках культуры домашнего музицирования и хорошо приспособленных к ней, «новый стиль» проникал медленно и не всегда

последовательно. Это обстоятельство отмечено Толстым относительно «Крейцеровой сонаты»: «После этого престо они доиграли прекрасное, но **обыкновенное, ненормальное** (выделено мной – М.Н.) andante с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал». Получается так, что Presto из «Крейцеровой» как будто неправомерно замещает собою обычную в «домашней» сонате камерную и гармоничную по содержанию первую часть, внося соблазн свободы, иллюзию новых возможностей и отбрасывая тень неполноценности («обыкновенности», «пошлости») на традиционно написанные соседние части.

Очевидно, что для Толстого, болезненно переживавшего разрушительное проникновение соблазнов новой «городской» цивилизации в традиционный институт семьи, эта музыкальная аналогия показалась не случайной, а знаменательной.

*Надійшла до редакції 22.10.2015*

<sup>4</sup> «Вчера вечером С. И. Танеев много играл, между прочим Бетховена. Льву Николаевичу понравился и Бетховен. Танеев напомнил ему его неодобрительный отзыв о Бетховене в «Что такое искусство?». – Я и теперь думаю, — оговорился Лев Николаевич, — что Бетховен внёс в музыку несвойственный ей драматизм. Он ещё, с его огромным талантом, справлялся этим, но его последователи довели это до уродливости». – Дневниковая запись 24 февраля 1908 года // Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым / Сост., вступ. ст. и примеч. А. И. Шифмана. — М.: Худож. лит., 1973.