

О. Ю. Осьмухина*

**«БЕТХОВЕНСКИЙ ТЕКСТ» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ «КРЕЙЦЕРОВОЙ СОНАТЫ»
Л. Н. ТОЛСТОГО И «МУЗЫКИ» В. В. НАБОКОВА)****

Статья посвящена изучению «бетховенского текста» в «Крейцеровой сонате» Л. Толстого и рассказе «Музыка» В. Набокова. Используются сравнительно-исторический, культурно-исторический, а также метод целостного анализа художественного произведения русских классиков непосредственно словесно-выразительными и образными средствами художественной литературы воспроизводят структуру и движение музыкальной мысли в произведении великого композитора. Обрамляющие *Andante* два *Presto* у Бетховена становятся метафорой сюжетного развертывания у Толстого, отображают внутреннюю метаморфозу его главного героя, а в новелле Набокова являются средством ретроспекции, позволяющей персонажу заново пережить любовь и счастливое прошлое.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, Л. Н. Толстой, В. В. Набоков, мотив музыки, русская литература.

O. Yu. Osmukhina
«THE BEETHOVEN TEXT» OF RUSSIAN LITERATURE
(ON THE MATERIAL OF L. N. TOLSTOY'S «KREUTZER SONATA»
AND V. V. NABOKOV'S «MUSIC»)

The article is devoted to the study of the «Beethoven text» in «Kreutzer Sonata» by Leo Tolstoy and the short story «Music» by V. Nabokov. Comparative-historical, cultural-historical, and the method of holistic analysis of the fiction were used. It is established that the texts of

* Осьмухина Ольга Юрьевна, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева; osmukhina@inbox.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00457 «Бетховен: Личность и творчество Людвига ван Бетховена в зеркалах рецензий и интерпретаций».

Russian classics, addressed to the famous work of L. van Beethoven, directly reproduce the structure and the movement of musical idea in the musical composition of the great composer by verbal expressive and figurative means of fiction. Beethoven's two Presto's framing Andante become a metaphor for Tolstoy's story unfolding, reflecting the inner metamorphosis of his protagonist, and in Nabokov's short story are a means of retrospection, allowing the character to relive love-story and happy past.

Keywords: L. van Beethoven, Leo Tolstoy, Nabokov, music motif, Russian literature.

Исследование сверхтекстовых единств (локальных или персональных) в последние десятилетия все чаще привлекает внимание литературоведов и культурологов (см.: [16; 18; 21]), причем в настоящее время круг т. н. персональных текстов, вычленяемых в творчестве того или иного прозаика (поэта, драматурга), все более расширяется, в связи с чем активно изучаются «чеховский», «дантовский», «гриновский», «пушкинский», «гофмановский» и др. тексты. Как справедливо отмечал Б. М. Гаспаров, говоря о пушкинском ареале литературы,

восприятие «текстов Пушкина» неотделимо от того, как они отложились в творческой памяти последующих русских писателей и поэтов и отпечатались в созданных ими текстах, и от того, как эти последние в свою очередь отложились в нашей собственной культурной памяти и определили нашу интерпретирующую позицию [11, с. 320].

Разумеется, не всегда сама репрезентативность имени того или иного творца становится достаточным аргументом для формирования его «текста». Принципиальным в данном случае, по небезосновательному мнению Н. А. Кузьминой, оказывается «восприятие творчества художника и отдельных произведений его как *сильных* текстов» [16, с. 34].

Одной из фигур, чье наследие определило специфику культурно-художественного сознания в начале XIX столетия, как в Европе, так и в России, является Л. ван Бетховен. И это касается не только его влияния на Ф. Листа, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берлиоза, П. Чайковского, того, что он фактически предвосхитил ставшие в последствие определяющими для всего столетия музыкальные направления [13], но и того, что, расширив границы музыкальной выразительности, он стимулировал и обогатил интермедийные связи музыки и литературы. Здесь, как представляется, немалую роль сыграло его постоянное обращение к европейской классике, фольклорным сюжетам и образам: достаточно вспомнить вторую часть квартета, соч. 18 № 1, навеянную «Ромео и Джульеттой»; «Аппассионату» и сонату соч. 31, созданные под воздействием шекспировской «Бури»; увертюру к трагедии Колина «Кориолан», образы которой Бетховену были хорошо известны по одноименной драме У. Шекспира; увертюру к «Эгмонту» И.-В. Гете; Девятую симфонию, финалом которой является положенная на музыку «Ода к радости» Ф. Шиллера; написанные А. Тидге и Л.-Г.-К. Хёлти, учениками столь почитаемого им Ф. Клопштока, «К надежде» и «Жалоба», также ставшие источником бетховенского вдохновения [29, с. 238–239] и т. д. При этом «бетховенский текст», являясь совокупностью сугубо его индивидуально-авторских знаков и символов, обладая текстопорождающей функцией (говоря о «тексте» в данном случае мы опираемся на общеизвестное лотмановское определение последнего, по-

нимая текст в самом широком смысле), как это ни парадоксально, подвергается рецепции и интерпретации не только в контексте сугубо музыкальном, но и воспроизводится в литературном дискурсе XIX–XX вв. — от «Последнего квартета Бетховена» В. Ф. Одоевского, «Героической симфонии» Н. П. Огарева, «Крейцеровой сонаты», «После бала» Л. Н. Толстого, «Музыки» В. В. Набокова, «Десятой симфонии» М. А. Алданова, «Жизни Бетховена», «Гёте и Бетховен» Р. Роллана до произведений масскультулы, эксплуатирующих и обыгрывающих прежде всего наиболее примечательные, а нередко и мифологизированные факты и события жизни (глухота, знакомство с Гете, любовь к Дж. Гвиччарди, Т. Малфатти и др.) великого композитора (к примеру, «Череп Бетховена» Т. Рейборна, «Сердце Людвига. Мистический роман о любви и смерти Бетховена» Л. Кентона).

Мы же обратимся к наиболее примечательным, на наш взгляд, произведениям отечественной словесности — повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» и новелле В. В. Набокова «Музыка», не просто адресованных известному творению Л. ван Бетховена, но непосредственно словесно-выразительными и образными средствами художественной литературы воспроизводящих структуру и движение музыкальной мысли в произведении великого композитора.

Напомним, что с «офранцузенным немцем» скрипачом Р. Крейцером Бетховен, как полагают его биографы, познакомился в Вене у возглавлявшего французского посольство прославленного генерала Ж.-Б. Ж. Бернадотта [1, с. 122–123; 31, с. 104]. Рудольф Крейцер, сочинивший свой первый скрипичный концерт в тринадцатилетнем возрасте и назначенный в 1795 г. директором консерватории, сын музыканта королевской капеллы, был солистом оркестра итальянского театра и автором хорошо известных в те годы оперы «Жанна д'Арк в Орлеане» и ряда скрипичных концертов. Сочиненная Бетховеном в 1803 г. Соната для фортепиано и скрипки ля мажор (ор. 47), которую композитор планировал посвятить английскому виртуозу Дж. Бреджтоуэру, после размолвки с ним оказалась посвященной Р. Крейцеру. По авторитетному мнению А. Альшванга, Бетховен «был высокого мнения о своем парижском знакомом», называл его «хорошим, милым человеком», доставившим ему «много удовольствия во время пребывания в Вене» и покорившим великого композитора «естественностью и отсутствием претензий» [1, с. 210]. Тем не менее, как указывает Э. Эррио, Крейцер «отказался играть это сочинение и объявил его «непонятым»» [29, с. 105], что было вполне закономерно, ибо, несмотря на именование произведения «сонатой», Бетховен подчеркивает, что это соната «в весьма концертном стиле», чем новаторски расширяет ее жанровые границы — от камерной к симфонической музыке. В контексте интересующей нас проблематики подчеркнем, что ключевые особенности Крейцеровой сонаты — ее особое структурное членение, движение музыкальной темы, выраженные своеобразным «поединком» между двумя инструментами (фортепиано и скрипкой) — прочитываются и в повести Л. Н. Толстого, и в рассказе В. В. Набокова как своеобразная метафора сюжетного развертывания.

Не останавливаясь подробно на исследовании музыкальной темы в творчестве Л. Н. Толстого в целом и специфике реализации музыкального мотива в «Крейцеровой сонате» в частности, поскольку это уже неоднократно стано-

вилось предметом осмысления в литературоведении [2; 4–6; 12; 15; 22–25; 27; 28], проанализируем, каково воплощение «бетховенского текста» в его повести.

Равно как и у великого композитора в Крейцеровой сонате два Presto обрамляют Andante с вариациями, у русского классика внутреннее движение повести (часть рассказа Позднышева непосредственно о его мучительном разладе в семье, трагической любви, ревности и убийстве жены) развивается от беспокойно-страстного движения, прерывистости настроения к замедленной интонации, препятствующей развитию ключевой темы, вновь к «стихийной огненности» в финале. Так, явившийся в дом главного героя «полупрофессиональный» скрипач, становясь «с своей музыкой <...> причиной всего» [26, с. 48]. Именно он оказывается своего рода «катализатором» давно наметившегося семейного кризиса:

... между нами была страшная пучина, <...> то страшное напряжение взаимной ненависти друг к другу, при которой первого повода было достаточно для произведения кризиса. Ссоры между нами становились в последнее время чем-то страшным и были особенно поразительны, сменяясь тоже напряженной животной страстностью [26, с. 49].

И если бетховенское первое Presto отличается «необыкновенной энергией, трагическим благородством тем и редкой глубиной чувств» [1, с. 211], то у Толстого оно, не менее страстное и напряженное, подано в несколько сниженном варианте — «благородство чувств» заменяется трагической атмосферой подозрительности, злобы, взаимных обвинений ненависти, тем не менее описанных с той же взволнованностью, что и первая часть музыкальной партитуры у Бетховена:

Начинается спор. Начинается перепрыгивание с одного предмета на другой, попреки <...>. Чувствуется, что вот-вот начнется та страшная ссора, при которой хочется себя или ее убить. <...> Тысячи разных планов о том, как отомстить ей и избавиться от нее <...>. Дохожу до того, что мечтаю о том, как я избавлюсь от нее и как это будет прекрасно <...>. Избавлюсь тем, что она умрет... [26, с. 49–50].

Прерывистости настроения бетховенского первого Presto в обеих партиях — и главной, и побочной, а также коде, прерывающейся ферматами, соответствуют бурные сцены между супругами в толстовской повести до появления музыканта, заканчивающиеся их неизменным «полупримирием»:

Еще слезы и, наконец, примирение. И не примирение: в душе у каждого та же старая злоба друг против друга с прибавкой еще раздражения за ту боль, которая сделана этой ссорой и которую всю каждый ставит на счет другого. <...> Так, такие-то ссоры и хуже бывали беспрестанно, то раз в неделю, то раз в месяц, то каждый день. И все одно и то же. Один раз уже взял заграничный паспорт — ссора продолжалась два дня, — но потом опять полубьясение, полупримириение... [26, с. 52].

Из процитированного фрагмента вполне очевидно описанное Толстым то постепенно нарастающее напряжение, бурное, неостановимое, неодолимое, которое возникает между персонажами и фактически является для них вполне устойчивой «моделью» сосуществования.

Далее, подобно *Andante* у Бетховена, чьи изящные вариации хотя и связаны с остальными частями, но по отношению к ним являются своего рода «лирическими отступлениями», после появления музыканта в жизни Позднышевых зацаряется относительное, пусть и мнимое, спокойствие. Главный герой сам знакомит его со своей женой и приглашает «привозить как-нибудь вечером скрипку, чтобы играть» [26, с. 53] с ней, после чего супруга заинтересованно занимается музицированием, и даже в тот момент, когда Позднышев готов устроить скандал, назвав ее «кокоткой», она пытается сгладить «бешенство» супруга, мирится с ним, а потом и вовсе готова отказаться от запланированного воскресного вечера, где она как раз должна была играть с Трухачевским Крейцерову сонату Бетховена. Вечер, однако, состоялся, и, несмотря на те эмоции, который переживает главный герой, отмечающий не возвышающую, но «страшную», «раздражающую», «принижающую» [26, с. 61] силу музыки, закончился вполне благополучно: «Все было прекрасно. Мы оба с женою были очень довольны вечером» [26, с. 63].

Тем не менее, подобно второму *Presto* бетховенского произведения, разрушающего каноны сонатной формы, но закономерно проистекающему из *Andante*, финал «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого, подготовленный тем самым домашним концертом («гипнотическое» воздействие на героя партитуры Бетховена: «Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую...» [26, с. 61]), становится таким же страстным, напряженным, по метафорическому выражению А. Альшванга, «огненным финалом — тарантеллой» [1, с. 212]. Позднышев, для которого именно музыка великого немецкого композитора стала злым роком, доведший себя до исступления, поддается «настроению <...>, которое все шло *crescendo*» [26, с. 73] (отметим явную неслучайность употребления музыкального термина героем при описании своего состояния), впадает в «бешенство» («то же самое бешенство, которое я испытывал неделю тому назад, овладело мной. Опять я испытал эту потребность разрушения, насилия и восторга бешенства и отдался ему» [28, с. 72]) и в полном исступлении убивает жену. Описание ярости, охватившей его, убийства, кстати, передается соответствующими самохарактеристиками, что опять-таки вполне соотносимо с яростным и страстным движением в сонате Бетховена: «я бросился», «я рванулся», «я чувствовал, что вполне бешеный <...>, и радовался этому», «я размахнулся изо всех сил», «изо всех сил ударил ее кинжалом» [26, с. 73–74] и т. д. Очевидно, таким образом, что, во-первых, Позднышев видит в музыке не созидательное, но разрушительно начало и отчасти винит ее в совершенном им злодеянии; во-вторых, развитие главной темы в симфонической Крейцеровой сонате Л. ван Бетховена становится своеобразной метафорой и внутреннего движения сюжета в повести Л. Толстого, и «моделью» взаимоотношений главного героя с женой.

Вполне сопоставим в этом отношении с толстовским текстом рассказ В. В. Набокова «Музыка». Сошлемся на авторитетное мнение одного из лучших набоковских биографов Б. Бойда, указывающего, что ведущий достаточно скромное существование в Берлине прозаик 29 февраля 1932 г. «опробовал

новый способ заработка, устроив в частном доме литературный вечер по приглашениям. Он прочел главу из «Камеры обскура», несколько стихотворений и новую вещь — «Музыка», бесхитростный, но захватывающий рассказ...» [7, с. 441], успех которой и в этот раз, и на последующих публичных выступлениях в Париже был оглушительный. И хотя в набоковской новелле произведение, которое исполняется и становится неким «фоном», оттеняющим воспоминания главного героя, прямо не названо, осмелимся предположить, что речь идет именно о Крейцеровой сонате Л. ван Бетховена.

Во-первых, в финале на вопрос Виктора Ивановича о том, что играл Вольф: «Кстати, что это было?», — один из его знакомых отвечает: «Все, что угодно <...> — «Молитва Девы» или «Крейцера соната»» [20, с. 398] (выделено нами. — О. О.). Соната Бетховена упоминается отнюдь не случайно, ибо именно она, но никак не небольшая, камерная, мечтательно-сентиментальная фортепианная пьеса Т. Бондаржевской *Modlitwa dziewicy op. 4*, или *Maiden's Prayer* («Молитва Девы»), предназначенная для салонного исполнения, отражает весь комплекс переживаний главного героя. В тексте новеллы есть еще две ремарки, подтверждающие наше предположение: «Вольф играет знаменитую прекрасную вещь» [20, с. 396] и «Я всегда говорю, что это лучшее из того, что он написал» [20, с. 397] (выделено нами. — О. О.). Учитывая, что речь в новелле идет отнюдь не о произведении, созданном женщиной, а также то, что примерно до середины XX в. пьеса Т. Бондаржевской не воспринималась всерьез в профессиональной среде, мы полагаем, что все-таки здесь имеется в виду произведение Бетховена. Во-вторых, весьма примечателен, на наш взгляд, дополнительный историко-литературный штрих. 13 июля 1926 г. Набоков принимал участие в шуточном литературном суде, который был устроен в Берлине Союзом писателей, над героем «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого, при этом Сирий мастерски сыграл именно роль Позднышева. Сошлемся вновь на Б. Бойда, цитирующего отчет в «Руле» о сирийской игре и аргументах актера-подсудимого, «сбивших с толку судей»: «В его творческой вдохновенной передаче толстовский убийца-резонер стал живым, страдающим человеком, сознавшим свою вину перед убитой женой, перед погубленной им возможностью настоящей подлинной любви» [7, с. 307]. Следовательно, вполне допустимо, что в «Музыке» Сирий обращается и к толстовскому, а через него — именно к бетховенскому «тексту».

О. И. Афанасьев указывает, что «влиятельной моделью» для создания набоковской «Музыки» стала повесть «Крейцера соната» Л. Н. Толстого:

Свидетельством «подключения» «Музыки» В. В. Набокова к традиции Л. Н. Толстого является уже заглавие исследуемого рассказа. Как и у Л. Н. Толстого, заглавие рассчитано на «обман читательского ожидания». Читатель, прочитав заглавие, полагает, что темой рассказа является музыка. Однако ни в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого, ни в «Музыке» В. В. Набокова музыка не является основной темой, но, безусловно, активно участвует в раскрытии характеров героев и авторской модели мира. В обоих произведениях музыка сопровождает тему любви, хотя у Л. Н. Толстого тема значительно шире и включает проблему семьи и брака вообще, места женщины в семье, половых отношений и др. [3, с. 14].

По мысли исследователя, в рецепции обоих главных героев «музыка не представляет собой ничего ценного — она лишь «ограда», разъединяющая набоковского героя с бывшей женой, и злой рок в судьбе героя Толстого» [3, с. 12]. Согласимся с О. И. Афанасьевым в том, что толстовская «модель» со всей очевидностью была Набоковым воспринята, особенно в контексте неоднократных заявлений самого Сирина о том «наборе» писателей, которые во многом определили его собственное становление и, по собственному авторскому определению, хрестоматийно известному набоковедам, «встали по четырем углам» его мира: «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира» [19, с. 277]. При этом все-таки подчеркнем, что музыка, причем музыка именно Бетховена, и в «Крейцеровой сонате» Л. Толстого, и в новелле В. Набокова принципиально важна — в обоих случаях именно «бетховенский текст» маркирует вектор сюжетного развития и высвечивает внутреннее состояние главных героев.

Традиционно исследователи набоковского творчества, за редким исключением [8; 9; 17], говоря об интермедialном компоненте его прозы, его отношении к другим видам искусства, музыкальным образам уделяют наименьшее внимание, чаще всего сводя их роль к элементам «акустики» [10; 14; 27]. Объясняется это прежде всего декларативным заявлением самого В. Набокова о его тотальном непонимании музыки:

Для меня музыка всегда была и будет лишь произвольным нагромождением варварских звучаний. Могу по бедности понять и принять цыгановатую скрипку или какой-нибудь влажный перебор арфы в «Богеме», да еще и всякие испанские спазмы и звон, — но концертное фортепиано с фалдами и решительно все духовые хоботы и анаконды в небольших дозах вызывают во мне скуку, а в больших — оголение всех нервов и даже понос [19, с. 147].

Думается, подобное высказывание трудно принять на веру, учитывая, во-первых, набоковское пристрастие к мистификациям, во-вторых то, что он рос в атмосфере почитания музыкального искусства: его родители были страстными меломанами, имели «абсолютный слух» [19, с. 147], регулярно вместе с детьми посещали оперу, более того, их дом в Петербурге «был одним из первых, где пел Шаляпин, давал частные концерты Кусевицкий» [7, с. 52]. В-третьих, в «Других берегах», описывая собственную родословную, он гораздо подробнее останавливается, к примеру, не на биографии патолога Н. И. Козлова, которая бы как нельзя лучше оттенила сирийскую реплику о его любви к «сцеплению времен» и генетическую предрасположенность будущего писателя к естественным наукам, но на истории другого предка — композитора Карла-Генриха Грауна — основателя и руководителя Берлинского оперного театра, иронически замечая, правда, что лишь благодаря мистификации своего предка, заменившего не понравившиеся ему места в какой-то опере ариями собственного сочинения, ощущает с ним «какую-то вспышку родства» [19, с. 159]. И наконец, сам прозаик, якобы в музыке ничего не смыслящий, блестяще описал, например, шахматную партию Лужина и Турати («Защита Лужина») именно в музыкальных, полифонических образах (да и сам музыкальный мотив оказывается непосредственно связанным в романе не только

с шахматами, но и с темой творчества как такового), а также уделил важной влиянию музыкальной образности в рассказах «Удар крыла», «Бахман», «Звуки», «Рождество» и др. [17].

Возвращаясь к рассказу «Музыка», напомним, что сюжет его сводится к истории переживания заново главным героем всей прошлой жизни с бывшей женой, которую он случайно встречает на частном концерте в доме общих знакомых. Ретроспекция порождается виртуозной игрой приглашенного пианиста — именно она вызывает у Виктора Ивановича воспоминания о прежнем счастье и прежней любви. При этом герой, в отличие от толстовского Позднышева, несмотря на первоначальное отдаление их с женой друг от друга, измену супруги, о которой она честно ему рассказывает, ни в коем случае не пытается причинить ей боль, а уж тем более, убить ее. Напротив — и в браке, и в момент расставания, и даже теперь, по прошествии нескольких лет, он воспринимает все, связанное с ней, как истинное счастье, ибо его любовь к ней была не эгоистичной, но настоящей, жертвенной: «Как мы были счастливы. Шелестящее, влажное слово «счастье», плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет» [20, с. 395]. Сходные эмоции он переживает и в финале, понимая, что подлинным счастьем для него была не только его жизнь с первой женой, но и музыка, ставшая для них общим пространством, «прекрасным пленом», позволившим вновь испытать самые светлые чувства и пережить самые яркие мгновения:

...музыка, вначале казавшаяся тесной тюрьмой, в которой они оба, связанные звуками, должны были сидеть друг против друга на расстоянии трех-четырех саженей, — была в действительности невероятным счастьем, волшебной стеклянной выпуклостью, обогнувшей и заключившей его и ее, давшей ему возможность дышать одним с нею воздухом... [20, с. 398].

Справедливости ради, укажем, что герою первоначально передается та самая собственно авторская «глухота» к музыке, однако, окончательно рассеивающаяся к финалу: «Для Виктора Ивановича всякая музыка <...> была как быстрый разговор на чужом языке <...> — все скользит, все сливается, и непроторенный слух начинает скучать» [20, с. 394].

Примечательно, что в рассказе В. Набокова «бетховенский текст» Крейцеровой сонаты, в отличие от повести Л. Толстого, в плане поступательного развития музыкальной темы, проецирующейся на сюжетное развертывание и сопоставимое с ним, вычленить достаточно сложно: музыка — лишь фон, значимый, необходимый, но всего лишь оркестровка, в которой поданы движения души персонажа, выступающие на первый план. При этом некоторые детали отчетливо маркируют не только само музыкальное произведение, но и манеру игры, характерную для исполнителей партитур Бетховена. Так, в начале исполнения «музыка стала громче, мужественнее» [20, с. 393], затем «звуки переходили в настойчивый гром, шея у пианиста надувалась, он напрягал распяленные пальцы» [20, с. 393], что со всей очевидностью указывает на исполнение первого Presto. Затем герой погружается в воспоминания и не слышит ничего вокруг, кроме биения собственного сердца. Финальные же аккорды, «бурные, задыхающиеся», не только подготавливают конец испол-

няемого произведения, но и символизируют «конец» воспоминаний Виктора Ивановича и его счастья, заново пережитого. Как и финал Крейцеровой сонаты Бетховена, финал набоковского рассказа венчает бурный звуковой поток в исполнении Вольфа:

Последние звуки, многопалые, тяжкие, — раз, еще раз, — и еще на один раз хватит дыхания, — и после этого, уже заключительного, уже как будто всю душу отдавшего аккорда, пианист нацелился и с кошачьей меткостью взял одну, совсем отдельную, маленькую, золотую ноту [20, с. 397].

Итак, «бетховенский текст», репрезентированный Крейцеровой сонатой в повести Л. Толстого и в рассказе В. Набокова, интерпретирован русскими писателями весьма своеобразно. В повести Л. Толстого бетховенская партия становится, условно говоря, «моделью» и развития «микросжета» (взаимоотношений Позднышева с женой), и метафорой внутренней метаморфозы самого главного героя, тогда как В. Набоков предлагает фактически «удвоение» бетховенского произведения, преломляя его через толстовскую интерпретацию. Если у Толстого Позднышев возлагает именно на музыку Бетховена часть вины за свершенное им убийство, ибо именно она вызвала в нем «бешенство», обнажила звериные инстинкты, оказала разрушающее воздействие, то Виктор Иванович у Набокова, напротив, благодаря прекрасной музыке великого композитора смог заново пережить былую любовь, сама же музыка оказывается для героя «невероятным счастьем». В заключение подчеркнем, что «бетховенский текст», рассмотренный нами на двух частных, пусть и наиболее показательных, примерах отечественной словесности, безусловно, ими не исчерпывается и нуждается в дальнейшем изучении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Бетховен: очерк жизни и творчества. 3-е изд. — М.: Музыка, 1966.
2. Асеева С. А. Музыка в повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» как интермедиаальный и философский компонент // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — 2016. — № 2. — С. 155–160.
3. Афанасьев О. И. Интертекстуальные связи музыкальных мотивов в рассказе В. В. Набокова «Музыка» // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота. — 2016. — № 3(57): в 2 ч. — Ч. 1. — С. 12–15.
4. Ахметова Г. А. Интерпретация музыки в прозе Л. Н. Толстого и традиции романтизма // Вестник Башкирского университета. — 2014. — Т. 19, № 1. — С. 150–156.
5. Ахметова Г. А. Музыка европейских композиторов в восприятии Л. Н. Толстого // Вестник Башкирского университета. — 2013. — Т. 18, № 2. — С. 424–434.
6. Ахметова Г. А. Повесть Льва Толстого «Крейцера соната» и «Метафизика музыки» А. Шопенгауэра // Вестник Башкирского университета. — 2012. — Т. 18, № 4. — С. 1816–1821.
7. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / пер. с англ. — М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001.
8. Букс Н. «Оперные призраки» в романах Набокова. — URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/buks-opernye-prizraki.htm> (дата обращения: 15.06.2021).

9. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. — М.: НЛО, 1998.
10. Вострикова А. В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова: Русскоязычная проза крупных жанров: дис. ... канд. филол. наук. — М., 2007.
11. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. — М.: НЛО, 1996.
12. Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого: мемуары. — М.: Художественная литература, 1959.
13. Гордеева Т. Ю. Музыка в истории культуры. — Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994.
14. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 2 (54). — С. 205–228.
15. Исаева Е. Как граф Толстой слышал Бетховена, или почему все-таки «Крейцера соната» // Израиль XXI век. Музыкальный журнал. — 2012. — № 32 (март). — URL: http://www.21israel-music.com/Kreizerova_sonata.htm (дата обращения: 18.04.2021).
16. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. 2-е изд., стереотипное. — М.: Едиториал УРСС, 2004.
17. Кучина Т. Г., Леонидова И. А. Акустические и музыкальные образы в русскоязычных рассказах В. Набокова // Верхневолжский филологический вестник. — 2016. — № 4. — С. 32–35.
18. Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2003.
19. Набоков В. В. Другие берега // Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Правда. — Т. 4. — С. 133–302.
20. Набоков В. В. Музыка // Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. — М.: Правда. — Т. 2. — С. 393–398.
21. Парамонова Т. А. Проза А. С. Грина как сверхтекстовое единство: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Самара, 2009.
22. Переверзева Н. А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2008. — № 2 (12). — С. 22–33.
23. Петрова С. А. Интермедиаальная специфика повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. — 2011. — № 1(17). — С. 116–122.
24. Семанова М. Л. «Крейцера соната» Л. Н. Толстого и «Ариадна» А. П. Чехова // Чехов и Лев Толстой: сб. ст. — М.: Наука, 1980.
25. Терен Д. Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого // Slavica tergestina. — 1998. — № 6. — С. 101–123.
26. Толстой Л. Н. Крейцера соната // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в четырнадцати томах. — М.: ГИХЛ, 1953. — Т. 12: Повести и рассказы (1889–1904).
27. Шиньев Е. П. Интермедиаальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В. В. Набокова «Король, дама, валет» и «Камера обскура») // Вопросы культурологии. — 2010. — № 5. — С. 82–86.
28. Эйгес И. Р. Воззрения Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого сб. статей / под ред. П. Н. Сакулина. — М.: Гос. акад. худож. наук, 1929. — С. 241–308.
29. Эррио Э. Жизнь Бетховена / пер. с франц. Г. Эдельмана. — М.: Государственное музыкальное изд-во, 1959.