

УДК 82.09-3

DOI: 10.26456/vtfilol/2024.3.261

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС В ЛИТЕРАТУРЕ XIX-XX ВЕКОВ (на примере рассказа А. И. Куприна «Гранатовый браслет» и повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната»)

А. В. Колесникова

Тверской государственной университет, г. Тверь

В статье рассматриваются роль и значение музыкального экфрасиса в рассказе А. И. Куприна «Гранатовый браслет» и повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната». Анализируется включение музыкальных аллюзий в литературное произведение, их влияние на композицию и семантику текста. Показано значение музыкальных кодов при интермедальном взаимодействии литературы и музыки.

Ключевые слова: музыкальный экфрасис, соната, композиция, «Гранатовый браслет», «Крейцера соната».

Проблема музыкального экфрасиса в художественных литературных текстах вызвала интерес и в то же время несогласие многих исследователей. Так изучением музыкального экфрасиса в литературе занимались: Дж. Римонди на материале повести А. Ф. Лосева «Трио Чайковского» [6], Н. П. Титова на материале романа «Все утра мира» Паскаля Киньяра [7], Н. Троцки на материале повести И. С. Тургенева «Рудин» [10]. Музыкальный экфрасис в рассказе А. И. Куприна «Гранатовый браслет» и повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» до сих пор не был предметом специального исследования, между тем в этих произведениях музыкальный код играет главную роль, о чем свидетельствует в первом случае эпиграф, а во втором – название.

Музыкальный экфрасис понимается исследователями преимущественно как словесная передача музыкального фрагмента, который обычно содержит в себе («кодирует») душевные движения героев, способствует раскрытию смысловой сущности музыкального произведения [6]. Мы считаем, что в ряде случаев музыка образует в литературном тексте особое семантическое ядро, где значения кодируются на уровне нотной грамоты. Музыкальный экфрасис – это всегда яркий акцент, дополнительный смысл для литературного произведения, интерпретировать который, однако, бывает зачастую сложно, так как музыка в таком контексте может выступать не только фоном для изображения чувств героев и способом их передачи, но и смысловым компонентом. Отсылки к музыкальным произведениям, композиторам, музыкантам, как правило, содержат в себе ко-

© Колесникова А. В., 2024

дированную информацию, несущую определенные смыслы («Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, «Слепой музыкант» В. Г. Короленко, «Корзина с еловыми шишками» К. Г. Паустовского и др.).

В данном исследовании рассмотрим проблему музыкального экфрасиса в литературе рубежа XIX–XX веков на трех выделенных нами уровнях: синестетическом, семантическом и композиционном – на примере рассказа А. И. Куприна «Гранатовый браслет» (1910) и повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» (1890).

Первый уровень – синестетический. Синестезия – «межчувственные связи в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях: поэтические тексты как результат межчувственного восприятия; цветовые и живописные образы, вызываемые музыкой; поэтические и музыкальные образы, навеянные живописью, и иногда – взаимодействия между искусствами» [2]. Синестезия – это взаимосвязь чувственных восприятий человека, объединенных по принципу «ассоциация по сходству», их также называют «умными эмоциями» [Там же]. Так или иначе каждый вид искусства вступает с другим в «культурный диалог», «диалог взаимосвязей и ассоциаций» – этот фактор станет первым на пути интерпретирования сонат Бетховена в рассказе А. И. Куприна «Гранатовый браслет» и повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната».

В нашем случае синестезия играет значимую роль. Так как интерпретировать музыкальное произведение в контексте литературного можно при опоре на биографический фактор, нужно понимать, как и почему музыкальная аллюзия попала в текст.

Куприн использует в рассказе отсылку ко 2-й сонате Бетховена (ор. 2, № 2), которая указана в качестве эпиграфа к рассказу, ее название несколько раз фигурирует и в основном тексте (записка Желткова, композиция, которую играет Женни Рейтер). Остается неизвестным, что мотивировало Куприна выбрать именно это музыкальное произведение – какие события, чувства, эмоции. Биограф Куприна П. И. Бирюков писал об особом отношении писателя к этой сонате Бетховена: Куприн часто слушал ее в гостях у своего приятеля, одесского врача Л. Я. Майзельса, в дарственной надписи к книге он благодарил его жену за то, что она «растолковала ему шесть тактов Бетховена» [5, с. 477].

В случае с «Крейцеровой сонатой» Л. Н. Толстого все обстоит иначе, соната № 9 для скрипки и фортепиано Бетховена, как отмечал его биограф П. И. Бирюков, «произвела на Л. Н. особенно сильное впечатление... Он перевел это впечатление с музыкального на литературный язык» [1, с. 107]. П. И. Бирюков отмечает, что, когда писатель впервые услышал сонату на вечере, где «из выдающихся людей были Репин и Андреев-Бурлак» [Там же, с. 106], он обратился к ним: «Давайте изобразим “Крейцерову сонату” доступными нам способами искусства» [Там же, с. 107].

Также известно, что Толстой некоторое время пытался выяснить, какие же на самом деле впечатления производит на него «Крейцера соната». По воспоминаниям С. Л. Толстого, во время написания повести Л. Н. Толстой размышлял, что содержит в себе первое престо сонаты № 9. По его мнению, введение к первой части «предупреждает о значительности того, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность» [9, с. 374]. Спустя время писатель отказывается от определения этой мелодии как средства изображения чувственности. Он приходит к выводу, что музыка вообще не может обозначать конкретного, привычного человеку чувства, и «эта мелодия есть изображение вообще ясного и светлого чувства, но какого именно, определить нельзя» [Там же, с. 374].

Из этого следует, что Л. Н. Толстой, как и А. И. Куприн, избрал константой своего произведения аллюзию к сонате Бетховена, исходя из личных представлений, ощущений и чувств, полученных от нее. Толстой, как и Куприн, начинает написание повести под воздействием музыкального произведения: сначала он слышит мелодию, потом начинает повествование.

Второй уровень анализа произведений – семантический. Музыкальные композиции в данных литературных произведениях играют значимую роль, с их помощью раскрываются уже имеющиеся смыслы или сообщаются дополнительные. Так, в «Гранатовом браслете» часть 2-й сонаты Бетховена (ор. 2, № 2 «Largo Appassionato») выступает в качестве метаязыка: Желтков выражает с ее помощью свои чувства, а Вера Шеина их считывает; таким образом, между ними устанавливается особая связь. Г. С. Ж. перед смертью пишет княгине письмо, где признается ей в любви, однако его последним сообщением ей является записка, в которой написано название сонаты – символа вечной, истинной любви. Автор говорит о сонате: «исключительное, единственное по глубине произведение» [5, с. 48].

Ю. А. Кремлев писал о сонате для фортепиано № 2 A-dur Op. 2 № 2 Бетховена: «Largo appassionato из второй сонаты – пример уже развитого в образно-идейном смысле построения медленной сонатной части у Бетховена. В тенденциях подобных частей – взглянуть на мир как бы изнутри, со стороны моральных норм – можно уловить отголоски философско-религиозных веяний эпохи (показательно в данном плане последнее, как бы очищенное от “плотскости” проведение темы Largo). Но в том-то и дело, что Бетховен лишь временами, и то косвенно, касается религиозной сферы. Главенствует у него реальное жизненное содержание настойчивых дум людей его времени над проблемами этического, проблемами совер-

шенствования личности, которая, углубляясь в себя, обретает силы овладеть страстями, подчинить их высшим нравственным задачам» [4, с. 48]. У Куприна также можно заметить отголоски моральных, философских и религиозных тем («Да святится имя твое!» [5, с. 44]) – это одновременно «ангелизация» женщины в литературе «нового сладостного стиля» и фраза, напоминающая молитву). Писатель также смотрит на мир через призму моральных норм: чистая любовь Желткова не перерастает в страсть, порочащую его замужнюю возлюбленную. И все же главное – это мысли и чувства человека; так, любовь «маленького чиновника» становится основной темой произведения, а заключая ее в «музыкальный сосуд», автор делает ее бессмертной. Исходя из концепции сонаты для фортепиано № 2 A-dur Op.2 № 2 Бетховена, можно сделать вывод, что обозначение на партитуре “*appassionato*” («страстно») находит отражение в идее «Гранатового браслета» Куприна, воплощаясь в мыслях, чувствах, а самое главное – в любви главного героя. Параллельно идет тема “*largo*” («очень медленно») – бескорыстная чистая любовь не обращается в страсть, но сплетается с ней воедино, этим объясняется преследование Желтковым княгини, трепетное хранение вещей, так или иначе с ней связанных, и, в конечном счете, его самоубийство. Ведь страсть подталкивает человека к действиям, рождает желание видеть любимого человека рядом либо глохнет и разъедает изнутри при его отсутствии. Можно предположить, что предсмертная записка – это не только объяснение в любви, но и объяснение ее природы, а также оправдание своего поступка.

Говоря о структуре сонаты с точки зрения нотной грамоты, следует отметить, что обозначение на партитуре *appassionato*, восходящее к *passione* (страсть), в XVIII веке, в эпоху Бетховена, «ассоциировалось прежде всего с тематикой страстей Христовых и вообще со страстотерпчеством или с очень возвышенной религиозной “страстью”, поэтому у Бетховена оно встречается именно в таких случаях, а не в его самых виртуозных и драматических сонатах. Тем не менее оно действительно было в его лексиконе» [3]. Отсюда становится очевидной связь сонаты и рассказа Куприна – она прослеживается на духовном уровне, молитвенном. Бетховен, самостоятельно определяя тип своего произведения, наделяет его религиозно-духовными номинациями. Куприн же, в свою очередь, отображает это в «Гранатовом браслете» не только на вербальном уровне с помощью аллюзии к молитвенному тексту («Да святится имя Твое» [5, с. 44]), но и с помощью парадигмы – цитаты из другого вида искусства (термин Стефана Моравского). *Largo* (итал., букв. – широко) – обозначение медленного темпа, нередко указывающее и на определенный характер музыки. Обычно оно применяется в произведениях торжественного, скорбного характера, отличающихся широким, размеренным развертыванием музыкальной ткани, подчеркнуто-весомыми, полнозвучными ак-

кордовыми комплексами. Так, можно сделать вывод, что *largo* – не просто очень медленный характер воспроизведения музыкального произведения, но, что особенно важно, величавый, торжественный и даже скорбный. У А. И. Куприна читатель встречает это *largo*: «величаво» – «великая» любовь; торжественно – письмо Желткова со знаменитыми молитвенными строками «Да святится имя Твое» [Там же]; скорбно – смерть П. П. Ж., прощание, рыдания Веры и осознание того, какая сильная любовь прошла мимо нее.

В «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстого читатель может увидеть совершенно иную ситуацию. С одной стороны, соната № 9 для скрипки и фортепиано Людвиг ван Бетховена, посвященная французскому скрипачу Родольфу Крейцеру, также выступает в качестве метаязыка, с помощью которого жена Позднышева и скрипач Трухачевский общаются. Также по версии главного героя в их взаимоотношениях воплощается предписанное Бетховеном слияние скрипки (Трухачевский – скрипач) и фортепиано (жена Позднышева играет на пианино). Позднышев раздражен тем, что язык этот ему недоступен, а их совместную игру он расценивает как непристойное общение двух любовников при муже. Герой размышляет о сонате: «На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор» [8, с. 155]. В этом случае музыкальное произведение выступает символом измены, преступления, становится нравственно-идеологическим убеждением героя.

Третий уровень нашего анализа – композиционный. Интересно, что ритмика сонат синонимична композиции и сюжету литературных текстов. Говоря о соотношении обозначения на партитуре «L. van Beethoven. 2 son. (op. 2, № 2) Largo Appassionato» и «Гранатового браслета» Куприна, следует отметить, что в сонате с помощью определений *Largo* («очень медленно») *Appassionato* («страстно») задается характер мелодии. В свою очередь, структура звукового мира рассказа очень динамична, в его композиции характер звуковых номинаций совпадает с ритмикой сонаты: («страстно» – «очень медленно» соответствует оппозициям «громко» / «тихо», «гармонично» / «дисгармонично»).

Обращаясь к «Крейцеровой сонате» Толстого, следует отметить, что у музыкального произведения помимо названия есть подзаголовок – «в очень концертном стиле»: первая часть – «*adagio sostenuto*» – медленно, сдержанно, «*presto*» – очень быстро, «*adagio*» – медленно – со своими перепадами темпа похожа на симфонию, она требует от исполнителей непрерывного диалога, попеременного отклика то скрипки, то фортепиано. То же мы наблюдаем и у Толстого во взаимоотношениях Трухачевского и Лизы. Уделяя в своей повести особое внимание именно этой части, писатель почувствовал или угадал особенность исполнения именно этого

фрагмента, и таким образом диалогичность из музыкального мира перешла в литературный при помощи вербализации и создания художественных образов.

Также схема композиции повести Л. Н. Толстого с точки зрения организации ритма синонимична произведению Бетховена – сонате № 9 для скрипки и фортепиано. «Крейцера соната» Толстого имеет трёхчастную структуру, каждый элемент развития сюжета равен темпу конкретной сонатной части: завязка – знакомство с героями, атмосфера поезда, дискуссия о браке (в сонате «*adagio sostenuto*» – медленно сдержанно); конфликт – рассказ Позднышева о своей супружеской жизни («*presto*» – очень быстро); заключение – выводы, сделанные героем о неверном понимании любви и брака обществом («*adagio*» – медленно).

Таким образом, значение музыкального экфрасиса в произведениях А. И. Куприна и Л. Н. Толстого раскрывается на трёх уровнях.

На уровне синестетическом речь идет о том, что чувственное восприятие писателями музыкальных произведений, знакомство с сонатами – точка отсчёта написания литературных текстов. На уровне семантическом возникают смысловые приращения как в литературном тексте, так и в музыкальном произведении – через музыкальные коды раскрываются образы героев, особенности их взаимоотношений, чувств. На уровне композиционном (интермедиальном) возникает диалог двух видов искусств, в ходе которого можно проследить синонимичность организации литературных и музыкальных композиций.

Список литературы

1. Бирюков П. И. Биография Л. Н. Толстого: в 4 т. Т. 3. Москва; Петроград: Государственное издательство, 1923. 331 с.
2. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике [Текст: электронный] // Textarchive.ru [сайт]. URL: <https://www.chitalnaya.ru/work/1380734/> (дата обращения: 09.04.2024).
3. Кириллина Л. Курс История «Аппassionаты» [Текст: электронный] // Магистерия. URL: <https://magisteria.ru/beethoven/appassionata> (дата обращения: 09.04.2024)/
4. Кремлев Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена. Москва: Советский композитор, 1970. 333 с.
5. Куприн А. И. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Москва: Воскресенье, 2006. 500 с.
6. Римонди Дж. О роли музыкального экфрасиса в повести А. Ф. Лосева «Трио Чайковского» // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 1. С. 22–41.
7. Титова Н. П. Музыкальный экфрасис. Проблема явления и понятия: на материале романа «Все утра мира» Паскаля Киньяра // *Язык: категории, функции, речевое действие*. Вып. 9. Ч. I. Москва: Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 160–165.

8. Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 12 т. Т. 11. Москва : Правда, 1987. 576 с.
9. Толстой С. Л. Очерки былого. Тула : Приокское книжное издательство, 1965. 512 с.
10. Троицки Н. Музыкальный экфрасис в повести И. С. Тургенева «Рудин» [Текст: электронный // ResearchGate. URL: https://www.researchgate.net/publication/367736694_Muzykalnyj_ekfrasis_v_povesti_IS_Turgeneva_Rudin (дата обращения: 09.04.2024).

**MUSICAL ECPHRASIS IN THE LITERATURE
OF THE XIX–XX CENTURIES
(On the example of the Story by A. I. Kuprin “Garnet Bracelet”
and the Story by L. N. Tolstoy “Kreutzer Sonata”)**

A. V. Kolesnikova

Tver State University, Tver

The article examines the role and significance of musical ecphrasis in A. I. Kuprin’s story “Garnet Bracelet” and L. N. Tolstoy’s novella “Kreutzer Sonata”. The article analyzes the inclusion of musical allusions in a literary work, their influence on the composition and semantics of the text. The importance of musical codes in the intermediate interaction of literature and music is shown.

Keywords: *musical ekphrasis, sonata, composition, “Garnet bracelet”, “Kreutzer Sonata”.*

Об авторе:

КОЛЕСНИКОВА Арина Васильевна – аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: av.kolesnikova98@gmail.com.

About the author:

KOLESNIKOVA Arina Vasilyevna – Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (17010, Tver, Zhelyabova str., 33), e-mail: av.kolesnikova98@gmail.com.

Дата поступления рукописи в редакцию: 08.08.2024 г.

Дата подписания в печать: 06.09.2024 г.