

RU

Роль музыкального экфрасиса в произведениях А. И. Куприна
конца 80-х – начала 90-х годов XIX века

Даренская Н. А.

Аннотация. Цель исследования – выяснить роль музыкального экфрасиса в ранних рассказах А. И. Куприна (произведениях 1889-1896 годов). Научная новизна работы заключается в том, что впервые дан подробный последовательный анализ прецедентов музыкального цитирования и отсылок к музыкальным источникам, проанализирована их роль в повествовательной структуре. Вычленение и анализ случаев словесной репрезентации музыкальных произведений в текстах Куприна дает представление о поиске и формировании писателем собственного уникального художественного почерка. Значимость настоящего исследования в целом связана с малоизученностью феномена игровой поэтики ранней прозы Куприна, особенно самых ранних рассказов, которые долгое время рассматривались как ученически незрелые, поэтому не заслуживающие сколько-нибудь серьезного литературоведческого внимания. В результате исследования было показано, что новаторство молодого Куприна состояло в смелой экспериментаторской попытке соединить художественную литературу со смежными видами искусства, например, музыкальной оперой, романсом, создать прецеденты «музыкальной цитации» как сложный жанровый симбиоз. Подобный синкретизм объясняется стремлением молодого писателя выработать свой «фирменный» стиль путем создания центонных текстов, в которых музыкальные аллюзии и цитаты берут на себя роль сложного языка иносказания, образуют новые семантические связи. Музыкальный экфрасис в анализируемых произведениях служит инструментарием для кодировки смыслов, задает осевые точки разворачивания сюжета, программирует судьбу героев, мотивирует их поведение.

EN

The role of musical ecphrasis in the works of A. I. Kuprin
in the late 80s - early 90s of the 19th century

N. A. Darenskaya

Abstract. The purpose of the study is to find out the role of musical ecphrasis in the early stories of A. I. Kuprin (works of 1889-1896). The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time a detailed sequential analysis of the precedents of musical citation and references to musical sources is given, their role in the narrative structure is analyzed. The identification and analysis of cases of verbal representation of musical works in Kuprin's texts gives an idea of the writer's search and formation of his own unique artistic handwriting. The significance of this research is generally associated with the little-studied phenomenon of the game poetics of Kuprin's early prose, especially the earliest stories, which for a long time were considered as learnedly immature, therefore not deserving any serious literary attention. As a result of the study, it was shown that the innovation of the young Kuprin consisted in a bold experimental attempt to combine fiction with related art forms, for example, musical opera, romance, to create precedents for "musical citation" as a complex genre symbiosis. Such syncretism is explained by the desire of the young writer to develop his "corporate" style by creating centonic texts in which musical allusions and quotations take on the role of a complex language of allegory and form new semantic connections. Musical ecphrasis in the analyzed works serves as a tool for encoding meanings, sets the axial points of the unfolding of the plot, programs the fate of the characters, motivates their behavior.

Введение

Актуальность исследования продиктована необходимостью дешифровки музыкальных кодов в текстах Куприна – используемых писателем музыкальных цитат, отсылок, названий музыкальных произведений, а также музыкальных жанров в качестве смыслопорождающих единиц текста.

Рассказы и повести Куприна конца 80-х – начала 90-х годов XIX века в литературной критике традиционно считались этапом «эпигонства», и этот факт на длительное время формировал вектор исследовательского интереса, который в основном был сосредоточен на более поздних произведениях. Современные исследования, посвященные творчеству А. И. Куприна, характеризуются все более возрастающим интересом к поиску игровых прецедентов в его прозе (Скубачевская, 2007; Соценко, 2008; 2011; 2019; 2020; Даренская, 2020; 2022а; 2022б; 2022с; 2023; 2024). По мнению Л. А. Скубачевской, писательское мировосприятие Куприна органично вписывается в литературный процесс серебряного века в силу многомерности куприновского мира, что обусловлено высокой степенью автоинтертекста, мифопоэтикой, подтекстом, обращением к ситуации эксперимента, трагическими и смеховыми ракурсами рассмотрения изображаемого. Все это сближает его поэтику с литературой модернизма (Скубачевская, 2007). Интермедиаальный характер прозы Куприна привлекает внимание литературоведов, однако в основном интерес сосредоточен на «зрелых» произведениях писателя (Шигапова, 2013; Будько, 2015; Хорошилова, 2015; Гусейнова, Иванова, 2018; Щепаккина, 2018; Машаргина, 2022; Юмин, 2023; Лазанчина, 2023). Исследователи обращали внимание на частотность использования музыкального экфрасиса в текстах Куприна, в связи с чем предпринимались попытки систематизации художественного приема. Например, Р. Н. Гусейнова и Н. П. Иванова (2018) на примере отдельных произведений высказали мысль о возможности классифицировать способы репрезентации музыкального экфрасиса через: а) образ музыканта; б) словесное описание музыки; в) описание впечатления, которое она оказала на слушателей, но гипотеза не получила дальнейшего литературоведческого развития. Очень весомым вкладом в изучении темы явилась монография доктора искусствоведения, профессора Московской консерватории И. В. Степановой (2019). Для литературоведов ее исследование ценно именно музыковедческим анализом отдельных купринских текстов, а также обстоятельными историко-культурными комментариями.

Теме литературного и музыкального цитирования в ранних произведениях Куприна посвящена одна из глав диссертационного исследования Н. Ф. Соценко. Комментируя музыкальные претексты некоторых ранних рассказов, автор полагает, что поведение персонажей Куприна уподобляется поведению героев музыкальных произведений. Обращение писателя к музыкальному цитированию автор рассматривает как писательский эксперимент «на семантическом поле интертекстуальности», что в целом способствует семантической сгущенности малой прозы писателя (Соценко, 2008).

Материалом настоящего исследования послужили ранние произведения А. И. Куприна – рассказы «Последний дебют» (1889), «К славе» (1894), «Ночлег» (1895), «Страшная минута» (1895), новелла «На разъезде» (1894), повесть «Впотьмах» (1893), вошедшие в первый том собрания сочинений, изданного в 1970 году. Цитаты из литературно-художественных источников приводятся по:

- Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9-ти т. М.: Художественная литература, 1970. Т. 1. Произведения 1889-1896.
- Либретто опер. Ш. Гуно. Фауст. <https://libretto-oper.ru/gounod/faust>.
- Мей Л. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1972 (стихотворение Г. Гейне цитируется в переводе Л. Мея. – Н. Д.).
- Родные поэты: стихотворения русских поэтов-классиков XIX и начала XX века. Изд-е 7-е. М.: Дет. лит., 1979 (стихотворение Гете цитируется в переводе В. Жуковского. – Н. Д.).

Предметом рассмотрения являются упоминания названий музыкальных произведений и текстов, фамилий композиторов, а также любые прецеденты «музыкального» цитирования в указанных произведениях Куприна.

Теоретическую базу исследования составляют литературоведческие работы, посвященные как изучению интермедиаальной поэтики в целом, так и ее отдельным составляющим, таких как «музыкальный код», «музыкальный экфрасис» (Брагинская, 1977; Геллер, 2002; Шатин, 2004; Соловьева, 2016). Большим подспорьем в плане методологического подхода послужил сборник «Невыразимо выразимое...» (2013), подготовленный по материалам первой в России научной конференции, посвященной экфрасису. С теоретической точки зрения, с позиции рассмотрения специфики феномена экфрасиса как процесса, осуществляемого в рамках интерсемиотического подхода (матричной репрезентации образных знаков), следует упомянуть диссертационное исследование Е. Н. Третьякова (2009).

В современном литературоведении нет четкого определения термина «музыкальный экфрасис». Так А. В. Виншель в понятие включает «комплекс музыкальных сюжетов, мотивов и приемов, музыкальную терминологию, специфическую звукопись и/или ритм прозы, содержащие аллюзии на музыкальные мелодии» (2015, с. 10). М. В. Новикова рассматривает экфрасис как «повествовательный художественный прием, который состоит не в прямом воспроизведении объекта носителем художественного сознания, а в его творческой интерпретации...» (2018, с. 16). Е. Е. Соловьева полагает, что музыкальный экфрасис может рассматриваться в рамках семиотики, поскольку является системой знаков: «Его можно охарактеризовать как текст в тексте, поскольку он актуализирует интертекстуальные и интермедиаальные связи. Музыкальный экфрасис обладает относительной автономностью, потому что можно установить его границы в тексте» (2016, с. 124).

Достижение поставленной цели исследования предполагает решение следующих задач: 1) систематизировать эпизоды музыкального цитирования и отсылок к музыкальным произведениям в ранних рассказах Куприна; 2) последовательно, в каждом из шести рассматриваемых текстов, проанализировать способы выражения музыкального экфрасиса; 3) определить его смысловую функцию в структуре произведений.

В работе использовались следующие методы исследования: структурный, позволяющий вычленять в текстах Куприна музыкальные претексты-источники, анализировать их пересекающиеся элементы; семиотический, направленный на конкретизацию значения той или иной музыкальной аллюзии или отсылки

в смысловом поле произведения; метод контекстного анализа, используемый для соотнесения конкретных эпизодов, сцен, ключевых тем и образов с «текстами-донорами», метод позволяет осмыслить роль музыкального экфрасиса в сюжетно-композиционной канве, создании системы образов в рамках игровой поэтики писателя; метод мотивного анализа художественного текста задействован при вычленении отдельных мотивов (мотив судьбы; преследования; жертвы; смерти; жажды обладания слабым; невинности, и др.), значимых для прочтения и интерпретации рассматриваемых произведений.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов для дальнейших исследований, в том числе для рассмотрения корпуса текстов другого хронологического периода, при составлении лекций по истории русской литературы рубежа XIX – начала XX века, а также при проведении научных семинаров, чтении спецкурсов по творчеству Куприна.

Обсуждение и результаты

Уже в самом первом рассказе Куприна «Последний дебют» повествование начинается с описания восприятия капельмейстером звучащих инструментов в самом «интересном месте увертюры». Поскольку это «театральный» рассказ, в котором по сюжету жизненная драма героини переносится на сцену и границы между реальностью и актерством размыты, писатель играет с устойчивыми культурными кодами, прежде всего, с аллюзиями на античную драму (более подробно об этом см. работу (Даренская, 2022а)). Функция музыкального экфрасиса – игровая экспликация античного хора как полноценного участника и действующего лица театрального представления.

В первых трех абзацах рассказа описывается место увертюры, где уже звучание инструментов создает невыносимую по своей трагичности тональность, даже музыканты приходят в «безнадежное отчаяние», «приведенные в ужас этим хаосом звуков и готовые положить инструменты» (Куприн, 1970, с. 41). Здесь роль музыкальной увертюры (как известно, увертюра представляет собой музыкальное вступление к спектаклю или опере), как и в античном театре, состоит в том, чтобы служить неким синопсисом, предвосхитить события на сцене. Музыкальная экспозиция рассказа задает смысловой вектор разворачивающимся событиям, поскольку в дальнейшем на сцене будет разыграна настоящая жизненная драма. Оркестр вместе с капельмейстером Геккендольфом берет на себя роль античного хора, являющегося средством выражения лирического начала, способом передачи авторских интенций, а также выполняющий оценочно-интерпретирующие функции.

Повесть «Впотьмах» является наиболее насыщенной по количеству музыкальных отсылок, роль каждой из которых в смысловом пространстве текста значима и нуждается в дешифровке.

Первый «музыкальный артефакт» – напевание Зинаидой Павловной при встрече-знакомстве с Алариным строчек из романса «Хотел бы в единое слово...». Автор стихов – Г. Гейне, музыка написана немецким композитором Феликсом Мендельсоном. На первый взгляд, эта музыкальная отсылка очень малоинформативна, но для просвещенного читателя она эксплицирует важные смысловые коннотации, позволяя предугадать суть дальнейших отношений героев задолго до фактического разворачивания событий. В этой связи не случаен и мотив судьбы, возникающий именно в эпизоде первой встречи: «Ведь это положительно судьба, что мы с вами попали в один и тот же вагон...» (Куприн, 1970, с. 57). Основная тема стихотворения Г. Гейне – неразделенные чувства, меланхолия и тоска лирического героя, страдающего от безответной любви: «И пусть бы то слово печали // По ветру к тебе донеслось // И пусть бы всегда и повсюду // Оно тебе в сердце лилось!» (Мей, 1972, с. 307). В своей меланхолии лирический герой все же хранит маленькую надежду на взаимность, веря, что возлюбленная услышит его страдания, пусть даже во сне. Романс, написанный немецким композитором на стихи великого романтика, по своей сути когерентен взаимоотношениям героев в рассказе Куприна, выполняя функцию той же увертюры к сюжетной канве. Отсылка к указанному романсу не столько задает траекторию разворачивания сюжета, сколько служит инструментом для авторской игры. Посредством музыкального претекста автор одновременно и программирует драматическую развязку, и иронизирует над романтической наивностью и мечтательностью героини, жестоко обманувшейся в своих чувствах.

Сцена исполнения Зинаидой Павловной отрывка из оперы «Фауст» в четвертой главке повести является значимой, поскольку насыщает смысловое поле произведения, коррелируя как с литературным (трагедией Гете), так и с музыкальным подтекстом (оперой французского композитора – Шарля Франсуа Гуно). Героиня в повести Куприна выступает в роли Маргариты, а соперничающие мужчины в роли Фауста (в данном случае Аларин и Кашперов являются двойниками, протагонистом и антагонистом). Эти параллели позволяют начинающему писателю усложнить образно-смысловую архитектуру рассказа, в том числе в силу игры с разными по жанру первоисточниками. Инвариантной составляющей параллели «Зинаида Павловна – Маргарита» служит мотив жертвы, поскольку обе героини, говоря языком либретто – «жертв[ы] любви несчастной» (Либретто опер. Ш. Гуно. Фауст). Двойничество Аларина и Кашперова состоит в том, что они оба выступают в амплуа Фауста-искусителя, причем Кашперов в восприятии Зинаиды Павловны наделяется еще и дьявольскими чертами, выглядит Мефистофелем (у Кашперова «ужасные глаза», в его внешности «есть что-то магнетическое», при поцелуе он «вливается» в губы и героиня теряет сознание).

Важной смыслопорождающей структурой в прочтении повести является баллада Гете «Лесной царь» (нем. Erlkönig), положенная на музыку Франца Шуберта. Её исполняет Зинаида Павловна в следующем эпизоде четвертой главки повести. Вполне мистический сюжет баллады повествует о гибели невинного ребенка,

при этом неясно, то ли от рук лесного божества, то ли от собственной болезни. Объединяющими мотивами здесь выступают преследование со стороны грозного мистического существа, а также жажда обладания беззащитным дитя. Данный музыкальный экфрасис также расширяет смысловое пространство повести, учитывая богатый диапазон аллюзий и коннотаций. Помешательство Кашперова в стремлении обладать Зинаидой Павловной (ср.: «Если я поклялся, что вы будете моей, то отдам жизнь, пойду на каторгу, уничтожу всякого, кто станет мне на дороге, а вы все-таки будете моею... Да, моей!» (Куприн, 1970, с. 86)), а также «смертельный» поцелуй сближает его с гетевским персонажем. При этом в своем безумном неистовстве Кашперов ничем не уступает лесному царю (ср.: «Дитя, я пленился твоей красотой // Неволей иль волей, а будешь ты мой» (Стихотворения русских поэтов..., 1979, с. 13-14)). При смысловой экстраполяции произведений, помимо мотивов смерти, преследования, отчетливо выделяются и мотивы «невинности», «жертвенности», очень значимые в рассказе Куприна (Зинаида Павловна готова принести в жертву свою невинность ради любви). Интересно, что через тот же мотивный ряд «ребенок – жертва – невинность» дается характеристика Маргариты в Фаусте (ср. Фауст о Маргарите: «Как скромна, как прелестна! И как дитя невинна!» (Либретто опер. Ш. Гуно. Фауст)).

Следующим музыкальным «вкраплением» в повествовательную ткань рассказа является переход шубертовского “Erlkönig” в вальс Шопена *cis-moll*. Выбор музыкального произведения Зинаидой Павловной, на первый взгляд, кажущийся спонтанным, далеко не случаен, во-первых, в образно-смысловой архитектонике рассказа этот музыкальный претекст передает настроение героини в настоящий момент (легкая печаль, тоска, смятение). Эмоциональный колорит вальса Шопена *cis-moll* (op. 64 № 2) музыковеды описывают как элегическую печаль, легкую ностальгию, связанную с теми или иными воспоминаниями. Во-вторых, фортепианная игра Зинаиды Павловны коррелирует с кульминационным эпизодом повести – сценой бала, где она будет танцевать именно вальс в паре с Алариным, испытывая состояние счастья и наслаждения.

Отсылка к вальсу как музыкальному жанру не случайна еще и потому, что вновь актуализирует фаустианский контекст. В первом действии оперы «Фауст» Шарля Гуно вальс, предваряя встречу Маргариты с Фаустом, создает атмосферу веселья, праздничного оживления, царящего на городской площади:

Ритму вальса все мы послушны // Нам скрипки так нежно поют // Встреч желанных пары ждут // Встреч желанных пары ждут (Либретто опер. Ш. Гуно. Фауст). Таким образом «музыкальная цитата» в тексте Куприна порождает целую цепь ассоциативных связей, семантическая валентность которых многомерна и не исчерпывается каким-либо одним источником.

В одном из эпизодов Зинаида Павловна исполняет песню Маргариты из второго действия оперы «Фауст» – «В Фуле жил да был король...», о короле, хранившем в память о возлюбленной кубок. Почувяв собственное приближение смерти, король выпивает из этого кубка отравленное зелье. Метафорический смысл песенки состоит в понимании любви как яда. Этот смысл вполне реализуется и в финале повести Куприна, когда Кашперов, не сумев перенести смерть возлюбленной, кончает жизнь самоубийством, приняв раствор синильной кислоты.

В рассказе «К славе» герой вынашивает планы спасти актрису, в которую некогда был влюблен, от пошлого окружения и разврата, женившись на ней. В финальной сцене Лидочка Гнетнева исполняет арию Периколы, главной героини оперетты французского композитора Жака Оффенбаха. Считается, что источником сюжета для либретто послужила комедия Проспера Мериме «Карета святых даров». Во Франции премьеры “La Périchole” состоялась в 1868 году, в России оперетта была впервые исполнена в 1869 году французской труппой в театре В. Берга в Санкт-Петербурге, затем в петербургском Александринском театре на русском языке под названием «Птички певчие». У героини комедии был реальный прототип: знаменитая перуанская актриса и певица Микаэла Вильегас Уртадо по прозвищу Перикола. Выбор музыкального источника у Куприна не случаен, так как перуанская певица и актриса театра XVIII века была известна своей любовной связью с вице-королем Перу. В рассказе Куприн явно прибегает к игровым пародийным приемам: Лидочка-Перикола отвергает предложение благородного Николая Аркадьевича, но соглашается «отдаться» грубому солдафону Алферову, провести вечер в атмосфере солдатской пирушки. Об этом недвусмысленно намекают слова из арии Периколы, которые поет героиня: «Уж я пила, пила, пила // И до того теперь дошла // Что, право, готова... готова... // Ха-ха-ха-ха-ха // Тсс... об этом ни слова!» (Куприн, 1970, с. 225). В тексте Куприна высокой романтической натуре рассказчика противопоставлен грубый и примитивный корнет Алферов. Одним из средств, характеризующих натуру последнего, является музыкальный репертуар, состоящий всего из двух «пьес» – минорной и мажорной, которые тот исполнял на гитаре, лежа на диване. При этом весьма показательно, что их Алферов поет фальшивым басом, а «минорная» песня отличается «самыми нелепыми словами» (Куприн, 1970, с. 209). Эти детали характеризуют не столько примитивность героя, сколько демонстрируют иронически презрительное отношение к нему рассказчика (скорее, двойственное, ведь корнет одновременно и товарищ по службе, и сосед по комнате, и соперник). Одна из песен – «мажорная», представляет собой музыкальное цитирование походной строевой донских казаков, известной под названием «Всадники-друзи, в поход собирайтесь...». Имеются свидетельства, что эту песню Куприн хорошо знал, любил, пел вместе с Шаляпиным в гостях у певца в 1911 году. Не случайно она же будет звучать в рассказе «Козлиная жизнь» (1917), а также в главе 18 повести «Поединок» (1905). В этом случае можно говорить о «музыкальном автоцитировании» или «музыкальном автоинтертексте» – еще одном феномене прозы Куприна.

В рассказе «На разъезде» музыкальный код сопряжен с литературным, точнее, репрезентируется посредством литературного – герой цитирует строки известного фетовского стихотворения «Шепот, робкое дыханье...». Показательно то, что цитата не декламируется, а «поется», недаром и стихи названы «звучными»

(ср.: «...ему все напевались звучные стихи...»). Авторство мелодии, которую напевает Шахов, невозможно точно установить, музыкальный источник никак не маркирован, да это вовсе и не нужно, вероятнее всего, здесь мы имеем дело с импровизацией и музыкальной фантазией самого героя. Безусловно, на стихи Фета были написаны многочисленные романсы, среди самых известных – музыка Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, Н. К. Метнера, Ю. Блейхмана. Однако все композиции были созданы чуть позднее даты выхода в свет рассказа Куприна. В качестве еще одного предположения можно упомянуть музыкальное сочинение П. Виардо, выпустившей в 1864 году в Лейпциге альбом с 12 романсами, 5 из которых были написаны на стихи Фета, в том числе романс «Шепот, робкое дыханье...». Точное установление авторства музыкального первоисточника в рассказе становится невозможным, по крайней мере, затруднительным ввиду малоинформативности исходных данных. Поиск непродуктивен еще и потому, что музыкальный претекст в рассказе вторичен по отношению к литературному. Цель цитирования – создать романтический ореол встречи, зарождения любовных чувств. Поэтическая цитата в рассматриваемом эпизоде служит ассоциативной отсылкой-иллюстрацией наступающего вечера, игры теней, любования чертами то приближающегося, то отдаляющегося женского лица. Музыкально-литературные ассоциации передают настроение и психологическое состояние героя – ситуацию знакомства и сближения с понравившейся женщиной. Примечательно, что подразумеваемая музыка романса сопряжена в этой ситуации с другими «музыкально-слуховыми» значимыми деталями – шумом и ритмическим грохотом вагонов, мягким голосом героини. Музыкальный претекст создает романтическую обстановку знакомства двух людей, их полное взаимопонимание и единение, противопоставленное прозе обыденной жизни.

Рассказ «Страшная минута» характеризуется насыщенностью «музыкальными артефактами». Музыкальным абрисом произведения служат несколько источников: одноименный романс П. Чайковского, романс «Азра» на музыку А. Рубинштейна, исполнение отрывка из популярного романса К. А. Тарновского, упоминание имени Г. Доницетти.

Рассказывая о встрече со знаменитым итальянским певцом Мазини, Ржевский, признается, что исполнял арию из «Ренегаты» Доницетти. Он упоминает несуществующее музыкальное произведение итальянского оперного композитора, и эта нарочитая выдумка призвана подчеркнуть самолюбование и позерство «дачного донжуана». Не случайно герой путается в своих воспоминаниях. Ср.: «Пою я, право, теперь уж не помню что...» (Куприн, 1970, с. 293). Известно, что романс «Страшная минута» был написан Чайковским в 1875 году на свои собственные слова и посвящен драматической актрисе и певице Евлалии Павловне Кадминой. В рассказе Варвара Михайловна выбирает этот романс случайным образом, открыв наугад нотную тетрадь, однако выбор вовсе не случаен. Показательно, что в произведении дается как общая оценка музыки Чайковского (ср.: «Чайковский во всем одинаково прекрасен»), так и восприятие отдельного музыкального произведения композитора: романс на героиню «всегда производил сильное впечатление своей оригинальной мелодией, страстной и робкой в то же время» (Куприн, 1970, с. 295). Аккомпанируя Ржевскому, Варвара Михайловна все более и более подвергается действию чар героя и обворожительных звуков музыки. Музыкальный претекст служит не только романтической виньеткой к сюжету рассказа, но и является средством передачи психологического накала, способом маркировки внутреннего состояния героев. Музыка выполняет роль гипнотического транса, заставляя проживать услышанное, переносит героиню в другую реальность. Героиня погружается из реальной действительности в конструируемое музыкальное пространство. Варвара Михайловна борется между нравственным долгом добропорядочной жены и соблазном любовных наслаждений, которые сулит ей «лишенный нравственности» Ржевский. Внезапный крик дочери Али спасает мать от адюльтера в финале, отрезвляет ее. Важную роль в сюжетно-смысловом наполнении играют и христианские коннотации («бог на небе гремит...», молитвы дочери перед сном). В конце ей удается «выпасть» из этого транса и испытать нечто вроде катарсиса. Внутреннее очищение совпадает по времени с внешним очищением природы грозой, а также изменениями звукового ряда: льстивый шепот соблазнителя Ржевского сменяется ласковыми баюкающими словами, обращенными к дочери.

В одном из эпизодов рассказа Марья Федоровна – гимназическая подруга героини – вызывается аккомпанировать Ржевскому, сыграть романс «Азра», но сбивается на первых тактах. Романс «Азра» А. Рубинштейна был написан на стихи Г. Гейне. Переведенное П. И. Чайковским стихотворение повествует о роковой встрече молодой дочери султана с бедным юношей, смертельно влюбившимся в роковую красавицу. Романтический трагизм произведения связан с неотвратимостью трагедии – необходимостью жертвы ради любви. Музыкальный претекст коннотирует с повествовательной линией рассказа, поскольку Варвара Михайловна также готова пожертвовать своим семейным благополучием ради любви, которую, как ей кажется, она еще не испытала. Ошибка Марьи Федоровны на первых тактах при исполнении, по всей видимости, не случайная деталь, а важный маркирующий знак.

В рассказе «Ночлег» музыкальный экфрасис представлен посредством исполнения фрагментов солдатских хоровых песен: в двух эпизодах солирует ефрейтор Нога, «самый голосистый во все полку», и ему вторит «хор» – рота. Обращение к солдатским военным песням, в том числе популярным казацким, художественно оправданно с целью воссоздания военного быта и солдатских будней, ведь по сюжету главный герой, поручик Авиллов, несет свою службу в пехотном полку. Однако выбор песенных строк для цитирования не случаен и коррелирует с сюжетной канвой рассказа. Первый песенный фрагмент о приходе весны и пробуждении чувств предваряет воспоминания героя шестилетней давности, когда тот, новоиспеченный офицер, приезжает на лето погостить в Тульскую губернию. Соблазнивший в молодости молодую девушку Харитину – дядину горничную, Авиллов впоследствии узнает ее в хозяйке постоялого двора и понимает, что сломал ей жизнь.

Второй песенный фрагмент из казацкой русской народной песни завершает повествование. Функция музыкального экфрасиса в финале состоит в том, чтобы создать контраст с тяжелыми чувствами и переживаниями героев после встречи-узнавания. Веселая фривольность хоровых песнопений усиливает драматичность произошедшего. Не случайно Куприн подчеркивает этот контраст и самой манерой исполнения: «...здоровые голоса орали с гиканьем, визгом и пронзительным свистом...» (1970, с. 338).

Таким образом, анализ случаев музыкального цитирования, отсылок к музыкальным текстам, а также упоминание писателем соответствующих имен и персоналий показывает, что Куприн использует экфрасис как специальный игровой инструмент. Уже первым произведениям автора свойственны черты интермедийной поэтики, характерным признаком которой является синтез смежных видов искусств. Молодой начинающий писатель, входя в большую литературу, ищет свой стиль, формируя его по принципу игры с существующими культурными феноменами, среди которых мир музыки занимает важное место.

Заключение

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы. В ранних рассказах А. И. Куприна музыкальный экфрасис представлен в разнообразных формах: 1) исполнение героем музыкального произведения с маркировкой названия произведения, а также его авторства (прямое полное музыкальное цитирование). Примером служит исполнение героиней романса Ф. Мендельсона в повести «Впотьмах», романса Чайковского «Страшная минута» в одноименном рассказе; 2) только через словесное цитирование, без упоминания музыкального источника («скрытое», неполное цитирование, например, в рассказах «На разъезде»; «Ночлег»; «К славе»); 3) описания восприятия звучания тех или иных инструментов персонажами и их оценка (субъективная рецептивность), данный тип имеется в рассказах «Последний дебют», «Страшная минута».

Как показано в исследовании, в структуре ранних произведений музыкальный экфрасис может выполнять функции игровой метафоризации действительности, служить средством описания душевных движений, фиксация внутреннего состояния («Страшная минута»). Однако чаще всего музыкальный экфрасис является инструментарием для кодировки смыслов, задает осевые точки разворачивания сюжета, программирует судьбу героев, мотивирует их поведение («Последний дебют»; «Впотьмах»; «К славе»; «На разъезде»; «Страшная минута»; «Ночлег»). С этой позиции музыкальный экфрасис обладает огромным смыслопорождающим потенциалом, поскольку всегда выходит за пределы дискурсивно-логических практик, предоставляя огромные возможности для ассоциаций и синестезий. В текстах Куприна музыкальный экфрасис является прежде всего инструментом репрезентации смыслов.

Анализ ранних рассказов позволяет сделать вывод о повторяемости используемого приема и его значимости в становлении художественной системы писателя.

Рассмотрение музыкального экфрасиса в ранних произведениях Куприна является перспективным направлением для изучения особенностей поэтики прозы А. И. Куприна в целом.

Источники | References

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977.
2. Будько Н. Б. Музыкальный экфрасис народной песни: на материале рассказа И. С. Тургенева «Певцы», повести В. Г. Короленко «Слепой музыкант», рассказа А. И. Куприна «Гамбринус» // Ломоносовские чтения на Алтае: фундаментальные проблемы науки и образования: сборник научных статей международной конференции / Алтайский государственный университет. Барнаул, 2015.
3. Виншель А. В. Экфрасис музыки в современной немецкой литературе: автореф. дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2015.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
5. Гусейнова Р. Н., Иванова Н. П. Интермедийность творчества А. И. Куприна // Межкультурные коммуникации: русский язык в современном измерении: тезисы докладов участников международной научной конференции / отв. ред. Г. Ю. Богданович. Симферополь, 2018.
6. Даренская Н. А. А. И. Куприн и Ф. М. Достоевский. О поэтике рассказа Куприна «Лунной ночью» // Филологический аспект. 2020. № 2 (58).
7. Даренская Н. А. Литературно-игровое начало в рассказе А. И. Куприна «Последний дебют» // Успехи гуманитарных наук. 2022а. № 2.
8. Даренская Н. А. О роли пушкинского претекста в рассказе А. И. Куприна «Игрушка» // Филологический аспект. 2022b. № 7 (87).
9. Даренская Н. А. Роль литературных претекстов и музыкальной цитации в смысловом пространстве повести А. И. Куприна «Впотьмах» // Вестник филологических наук. 2023. Т. 3. № 11.
10. Даренская Н. А. Сюжет инициации в рассказе А. И. Куприна «Мясо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022с. Т. 15. Вып. 8.

11. Даренская Н. А. Трансформация мифологических сюжетов в рассказе А. И. Куприна «Психея» // Успехи гуманитарных наук. 2024. № 1.
12. Лазанчина А. В. Музыкальный мир «Гранатового браслета» А. И. Куприна // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: материалы X всероссийской научно-практической конференции / под ред. М. А. Петиновой, Л. М. Артамоновой, В. И. Ионесова. Самара, 2023.
13. Машаргина А. Г. Проблемы интермедальности в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» // Перекрёстки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве: материалы Восьмых международных научных чтений: в 2-х ч. Калуга, 2022. Ч. 1.
14. Невыразимо выразимое. Экфрасис и проблема репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / отв. ред. Д. В. Токарев. М.: НЛО, 2013.
15. Новикова М. В. Экфрасис в поэтической практике имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин): дисс. ... к. филол. н. Воронеж, 2018.
16. Скубачевская Л. А. Специфика неореализма А. И. Куприна: дисс. ... к. филол. н. Харьков, 2007.
17. Соловьева Е. Е. «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. № 2 (16).
18. Соценко Н. Ф. Игра как инструментарий поэтики А. И. Куприна (роль толстовского интертекста в рассказе А. И. Куприна «Просительница») // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія. 2011. № 963. Вип. 62.
19. Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890-1900-х годов: дисс. ... к. филол. н. Харьков, 2008.
20. Соценко Н. Ф. Пародия А. И. Куприна «По заказу» как «металитература» // Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. 2020. № 1 (71).
21. Соценко Н. Ф. Специфика пародийной прозы А. И. Куприна (на материале рассказа «Первенец») // Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. 2019. № 1 (67).
22. Степанова И. В. Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн: монография. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2019.
23. Третьяков Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: дисс. ... к. филол. н. Тверь, 2009.
24. Хорошилова В. А. Авторское сознание А. И. Куприна как художника «Рубежной эпохи» (Повесть «Суламифь») // Актуальные проблемы лингвистики – 2015: материалы международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Тюмень, 2015.
25. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. Вып. 7.
26. Шигапова Г. Ф. Звуковая символика в повести А. И. Куприна «Гранатовый браслет» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2013. № 1.
27. Щепакина Е. А. Мир искусства в мире литературы (из опыта работы с рассказом А. И. Куприна «Тапер») // Ребёнок в языковом и образовательном пространстве: сборник материалов российской студенческой научной конференции при финансовой поддержке проекта № 18-313-10005 Российским фондом фундаментальных исследований. Елец, 2018.
28. Юмин И. Музыкальный экфрасис в повести А. Куприна «Гранатовый браслет» // Русское языкознание и литературоведение – 2022: сборник статей VI международной научно-практической конференции. Новосибирск, 2023.

Информация об авторах | Author information



Даренская Наталья Александровна¹, к. филол. н., доц.

¹ Санкт-Петербургский государственный педиатрический медицинский университет



Natalia Alexandrovna Darenskaya¹, PhD

¹ St. Petersburg State Pediatric Medical University

¹ darn.formidable@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.06.2024; опубликовано online (published online): 25.07.2024.

Ключевые слова (keywords): музыкальный код; музыкальный экфрасис; интермедальная поэтика; музыкальное цитирование; игровая поэтика; musical code; musical ekphrasis; intermedial poetics; musical quoting; game poetics.