

Санкт-Петербургский государственный университет

АГИБАЛОВА Полина Олеговна

Выпускная квалификационная работа

Влияние музыки на сюжетную линию в классической русской литературе на примере произведений А.И.Куприна

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5611. «Русская литература»

Профиль «Теория литературы»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории русской литературы,

Бугаева Любовь Дмитриевна

Рецензент:

старший научный сотрудник, ФГБНИУ

«Государственный институт

искусствознания»,

Журкова Дарья Александровна

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1 Теоретический подход к выявлению взаимосвязи музыки и литературы	9
1.1 Интермедиальность: возникновение понятия и его особенности	9
1.2 Классификация взаимодействия музыки и литературных произведений	17
Глава 2 Практический подход к выявлению взаимосвязи музыки и литературы	27
2.1 Влияние музыки на сюжетную линию в произведениях А.И.Куприна	30
2.2 Речевая музыка	34
2.3 Вербальная музыка	43
Заключение	61
Библиография	65
Приложение	68

Введение

Сегодня, изучая взаимодействие музыки с литературой, ученые используют термин «интертекст» (основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам)¹. Однако если прибегнуть к рассмотрению предмета с точки зрения интертекстуальности, мы упустим то, что изучали теоретики до XX века, когда и появилось понятие «интертекста», введенное М.М.Бахтиным в своих ранних работах. Но и прежде чем приступить к более подробному изучению феномена интертекста, нам кажется необходимым рассмотреть более ранние подходы к изучению взаимодействия музыки с литературой. Интерес к этой области ученые проявляли еще в XVIII веке. основополагающей работой в этой сфере стало эссе Дж. Стила «Эссе о мелодике и ритме речи, выражаемых и фиксируемых путем определенных символов» (1775 г.). В этой работе автор предпринимает попытку прочтения и восприятия поэзии при помощи мелодии. Ради подобного музыкального прочтения автор прибегает к обозначениям высоты звука и ритма*². Это эссе заложило фундамент для историков литературы в изучении параллелей между литературой и музыкой. Такие авторы как Зульцер, Геодер, Форкель предложили свои работы, которые впоследствии стали фундаментом для более подробных и основательных исследований XIX века.

Первые сознательные попытки практически соединить музыку и литературу стали появляться в трудах авторов периода романтизма. Многие европейские писатели начали стремиться к музыкальности своих произведений, прибегая к тем или иным методам «музыкального

¹ Руднев В. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. - 381 с.

² Joshua Steele. An Essay Towards Establishing the Melody and Measure of Speech to be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols: London, UK, 1775.

оживления» текста. Среди таких авторов особенно можно выделить немецких романтиков Э.Гофмана, Л.Тика и французских символистов С. Малларме и П. Верлена. Чтобы соединить музыку и литературу, можно заметить, что в своих произведениях эти авторы стремились прибегнуть к музыкальности текста, добавляя в него те или иные музыкальные приемы. Так, например, очевидны музыкальные образы в прозе Э.Т.Гофмана и их значение в развитии сюжета на примере отрывка из романа «Рассуждения кота Мура»: «Она запела знаменитую итальянскую канцонетту и чуть было не заблудилась во всяческих прелестных мелизмах, головокрумных пассажах и каденцах, давая волю великолепному богатству звуков, так долго таящихся в ее груди»³.

В начале XX века австрийский литературовед О. Вальцель высказал идею об универсальности принципов формообразования в искусстве, что позволяет судить о возможности построения композиции литературного произведения по форме музыкального⁴. Таким образом, исследователи неоднократно замечали возможные приемы взаимосвязи музыки и литературы, а позднее, эти исследования дали возможность говорить о синтезе музыки и литературе под эгидой интертекстуальности.

На сегодняшний день понятие интермедиальности и виды взаимодействия музыки и литературы широко освещены в научных трудах многих исследователей. Многие из этих трудов доступны и на русском языке. Среди них есть важнейшие работы для продолжения исследований в этом направлении: например, труды Борисовой И. Е. «Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме», А. Г. Сидоровой «Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы: литература, живопись, музыка», А. А. Хаминовой «Творческое наследие В. Ф. Одоевского в аспекте интермедиального анализа», Т. Л. Рыбальченко

³ Э.Т. Гофман. Рассуждения кота Мура. Москва: РИМИС, 2011. - 110 стр.

⁴ Вальцель О. Проблема формы в поэзии. Петроград, 1923. С. 40.

«Знаки музыки в романе Л. Леонова "Русский лес"», Павловой Е. В. «Музыка в ранней прозе Томаса Манна». В этих работах систематизируется и используется на практике международный исследовательский опыт в области взаимодействия музыки и литературы. Так, переходя в теме данного исследования, творческое наследие А. И. Куприна насыщено интермедийными компонентами. И оно не ограничивается одной лишь музыкой. А.И. Куприн не менее мастерски описывал цирковое искусство в рассказах «Белый пудель», «В цирке», «Изумруд», говорил о живописи в произведении «Художник» и т.д. Хотя, конечно, главную роль автор чаще давал именно музыке. Об этом нам говорят рассказы «Гамбринус», «Легенда», «Тапер», «Страшная минута», повесть «Гранатовый браслет» и т. д.). Существуют работы, в которых рассказы А. И. Куприна исследуются с позиций интертекстуальности, музыкального экфрасиса, или статьи, в которых упоминается музыкализация прозы (Л. А. Колобаева «Повествовательная полифония и средства ее создания в русской 12 литературе», Н. А. Игонина «Соприкосновение с поэзией в прозе А. И. Куприна» и др.). В таких исследованиях изучаются сюжетообразующая, психологическая и характерологическая функции музыки, но не рассматривается механизм совмещения языков искусств и различные способы присутствия музыки в вербальных текстах.

Актуальность данного исследования заключается в том, что изучение прозы Куприна носит в основном общий, ознакомительный характер в рамках изучения русской литературы XX века. Работы автора не рассматривались с точки зрения интермедийности в её детальном проявлении, лишь по основным моментам, которые не могли дать полного и корректного понимания и прочтения прозы. Использование методологии интермедийного анализа на материале прозы А. И. Куприна позволит расширить представления о поэтике его произведений и о художественной

картине мира автора. Влияние музыки на сюжет литературных произведений автора, указанных мною, имеет довольно сложную структуру, в отличие от влияния на сюжет других видов искусств. Так, например, автор неоднократно использовал в своей прозе упоминания таких искусств, как цирк и театр, которые также влияли на сюжет, но являлись скорее фоновым «звучанием». И театр, и цирковые представления в произведениях Куприна – это место действия, в то время, как музыка – полноправный персонаж, у которого есть свой язык и даже своя судьбоносная роль. Чтобы доказать это, мы намерены обращаться к методологии и типологию, разработанным С. П. Шером и В. Вольфом.

Проблема данного исследования – выявление инструментов влияния музыки на сюжет в художественных произведениях автора. **Объектом** исследования является музыка в прозе А. И. Куприна, а именно в повести «Гранатовый браслет», рассказах «Тапер», «Легенда», «Скрипка Паганини», «Гамбринус», «Страшная минута», «Ночная смена».

Предмет исследования – способы влияния музыки на сюжет в прозе А. И. Куприна.

Цель работы – исследование литературно-музыкальных взаимодействий в прозе А. И. Куприна с точки зрения интермедальности. В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие задачи:

- 1) изучить и проанализировать основные механизмы влияния музыки на литературу;
- 2) выявить и проанализировать произведения А.И.Куприна, в которых музыка имеет свою роль, влияющую на сюжет;
- 3) Определить типы взаимодействия музыки и литературы, используемые автором;

Материалом для исследования послужили произведения Куприна разных лет: повесть «Гранатовый браслет» (1910), рассказы «Тапер»

(1900), «Страшная минута» (1970), «Легенда» (1906), «Ночная смена» (1899), «Гамбринус» (1907), «Скрипка Паганини» (1929);

Сбор материала для исследования производился на основе выборки художественных текстов, в которых бы присутствовали различные виды влияния музыки на сюжет. В большинстве произведений один из типов интермедиальности является доминирующим, но присутствуют и другие, менее выраженные. Например, в рассказе «Тапер» интересно то, что его музыкальная составляющая имеет биографический характер. Так, в произведении речь идет о знаменитом композиторе Рубиншейне, который повлиял на жизнь молодого тапера. Это единственная работа из мною предложенных, в которой влияние музыки на сюжет оказывается буквальным, прямым. Этот рассказ особенно важен для понимания места музыки в художественной картине мира писателя и представлений Куприна о роли музыки в реальной жизни. Методология исследования была сформирована на основе трудов по проблеме интермедиальности Н. В. Тишуниной, Э. В. Седых, О. Хансена-Леве, И. П. Смирнова, С. П. Шера, К. С. Брауноа, В. Вольфа, Р. Брузгене. Методологической базой исследования стали работы Ю.М. Лотмана, М. М. Бахтина, И. П. Ильина, Ю. Кристевой, Р. 14 Барта. В работе были использован метод интермедиального анализа и элементы структурно-семиотического подхода.

Структура работы. Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка. В Главе 1 «Теоретический подход к выявлению взаимосвязи музыки и литературы» содержится теоретическая база исследования. Первая глава состоит из двух разделов. В разделе 1.1. «Проблема интермедиальности» рассматривается теория интермедиальности вообще, а также отличие интермедиальности от интертекстуальности и синтеза искусств. В разделе 1.2. «Классификация влияния музыки на сюжет» рассмотрены основные классификации

литературномзыкального взаимодействия. В главе 2 «Музыка в прозе А. И. Куприна» содержится анализ влияния музыки на сюжет в соответствии с выявленной в 1 главе классификацией. Эта глава состоит из трех разделов, которые соответствуют классификациям влияния музыки на литературный сюжет (по классификации С. П. Шера): раздел 2.1. «Аналогии музыкальной техники и структуры», раздел 2.2. «Речевая музыка», Раздел 2.3. «Вербальная музыка».

ГЛАВА 1 Теоретический подход к выявлению взаимосвязи музыки и литературы

1.1. Интермедиальность: возникновение понятия и его особенности

Философ и культуролог 1930-х годов М.С.Каган рассмотрел несколько вариантов изучения разнообразных видов искусств, но особенно выделил из них системный подход в монографии «Морфология искусства» 1927 года. В ней он пришел к единому выводу, что мир искусства – это целая система, которая является открытой, она не замыкается, а вполне себе может как принять новое, так и отторгнуть старое. Исследование автора несло скорее эстетический характер, а не филологический, именно поэтому в нем не особенно уделялось внимание понятию «текста» в категории искусств⁵.

Итак, в 1970-е годы XX века, а мы рассматриваем именно XX век с точки зрения интересующего нас писателя А.И.Куприна, в филологических науках стал вырисовываться вполне заметный переход от межпредметной методологии к междисциплинарной. В отечественной эстетике возник термин «художественная система», который обозначал совокупность языков искусств⁶.

Во второй половине XX века в гуманитарном знании стала развиваться теория интертекстуальности. Понятие «интертекстуальность» предшествует понятию «интермедиальность», но все-таки в нескольких аспектах они тесно связаны между собой.

Важной фигурой в обозначении основных аспектов интертекстуальности стал философ М.М. Бахтин. В ранних исследовательских работах он ввел понятия «диалогичности» и

⁵ Каган М.С. Морфология искусств. Ленинград., 1972. С. 12-19.

⁶ Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований. СПб, 2001. С. 137.

текстового «полифонизма»⁷. Важно отметить, что М.Бахтин первым обозначил связь текста не только с остальными элементами языка, но и с другими текстами в принципе: *«За каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность). Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным, неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)... По отношению к этому моменту все повторимое и воспроизводимое оказывается материалом и средством. Это в какой-то мере выходит за пределы лингвистики и филологии. Этот второй момент (полюс) присущ самому тексту, но раскрывается он только в ситуации и в цепи текстов (в речевом общении данной области). Этот полюс связан не с элементами (повторимыми) системы языка (знаков), но с другими текстами (неповторимыми) особыми диалогическими и (диалектическими при отвлечении от автора) отношениями»⁸.*

По мнению философа Бахтина, любой текст можно наделить диалогичностью. Автор считал, что в любом тексте автор ведет диалог с предшествующей и современной ему культурой. Благодаря этим выводам ученого, в дальнейшем появилась теория об интертекстуальности абсолютно любого текста: *«Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры»⁹.* Идеи М.Бахтина о диалогизме и полифонии оказали влияние на развитие теории интертекстуальности, которую предложила французская исследовательница Юлия Кристева в 1967 в году. Несмотря на сложный

⁷ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва., 1979.

⁸ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 76-77.

⁹ Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник. М., 1996. С. 218.

теоретический подход, в котором Кристеву обвиняли в дальнейшем многие исследователи, среди которых М.Б.Ямпольский и Л.Г.Егоров и другие, разработка её концепции является и по сей день актуальной в научной сфере и позволяет опираться на её определения в современных работах. Впервые Кристева ввела понятие интертекстуальности в работе «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967). В ней автор опиралась на работу М.М.Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924), о чем свидетельствуют многократные отсылки и переходы к нему, а также рассмотрение и выделение некоторых понятий на основе учений Бахтина. Так, например, Кристева упоминает в работе понятие «амбивалентность», который *«предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста - в историю»*, что аналогично термину «полифония», который используется как в музыке, так и в литературе. Явление «амбивалентности письма» означает включение в основной текст другого текста. Это понятие связано с понятием «металингвистика», введенным Бахтиным, который обозначает «языковой диалогизм» или, другими словами, дополнительный смысл рассматриваемого текста¹⁰.

Далее в контексте амбивалентности текста интересно рассмотреть еще одну работу Юлии Кристевой – «Семиотика. Исследования по семанализу», в которой она выделила два новых определения и тем самым поделила одно текстовое сообщение на два его проявления, она выявила, что текст в свою очередь делится на фенотекст и генотекст, когда фенотекст – это *«готовый, твердый, иерархически организованный, структурированный семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом»*¹¹. Другими словами, фенотекст, по мнению

¹⁰ (Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму (статья Ю. Кристевой БАХТИН, СЛОВО, ДИАЛОГ И РОМАН. - М., 2000. - С. 427-457)

¹¹ Юлия Кристева, Семиотика. Исследования по семанализу, Академический проект, 2015, стр 128-143

Кристевой, это законченное сообщение, которое корректно передает смысл фразы для адресата в то время, когда генотекст не имеет своего физического выражения в качестве сообщения и содержит скорее фон для разных аспектов восприятия фенотекста. Генотекст позволяет по-разному интерпретировать сообщение фенотекста в то время, когда смысл сообщения фенотекста остается неизменным. Разделение текста и выделение в нем генотекста помогает освоить другую параллель передаваемого сообщения за счет внутренних ассоциаций и пониманий адресата. Таким образом, понятие интертекста непрерывно связано с наличием генотекста в передаваемом сообщении. Интертекст может не нести прямое упоминание нескольких аспектов в одном сообщении, однако он позволяет разделить это сообщение на разные уровни, которые доступны или недоступны конечному получателю.

Теперь же имеет смысл разобраться со схожим понятием интермедиальности. Уникальным и максимально оправданным считается толкование профессора И.П.Ильина. По его мнению, интермедиальностью может считаться любая знаковая система, в которой закодирована та или иная законченная мысль. То есть, разные знаковые системы могут выполнять равноправные роли в передаче информации. Эти системы мы и называем «медиа», и в каждой из этих медиа содержится свой свод правил (культурный код), на котором основан язык определенного вида искусства.

Итак, если же проводить параллель между интермедиальностью и интертекстуальностью, мы сталкиваемся с несколькими точками зрения разных ученых. Одни не выделяют существенную разницу между понятиями «медиа» и «текст», а другие же видят эту разницу колоссальной. Появление двух «лагерей» объясняется разными трактовками понятия «текст». Такие авторы, как М. М. Бахтин, Ю. Кристева, Р. Барт, М. Фуко не принимают во внимание эту связь с термином «интермедиальность», так как понятие «текст» у них

расширяется практически до бесконечности: «Если понимать текст широко - как всякий связный знаковый комплекс, то и искусствоведение (музыковедение, теория и история изобразительных искусств) имеет дело с текстами (произведениями искусства)»¹². Оппозиция или же представители другой стороны, а именно исследователи Е. Косериу, Х. Изенберг, З. Шмидт, Т.М. Николаева, Г.А. Орлов придерживаются более детальной трактовке понятия «текст», почему и считают весомым связывать его с «медиа». Под текстом они понимают любое словесное произведение как написанное, так и возможное в устной форме, исключая из рассмотрения тексты, созданные с использованием других знаковых систем. В данной работе мы аналогично будем придерживаться второго, более детального определения текста.

Так, чтобы двигаться дальше, подведем же итог различий между интермедиаальностью и интертекстуальностью. В том случае, когда мы говорим о интермедиаальности, мы можем рассматривать ее с точки зрения взаимодействия разных, непохожих видов искусств. Соответственно, в создании интермедиаальности используются разные семиотические ряды, а также, в большинстве случаев, требуется знаковый, идентичный перевод одного культурного языка (кода) в другой, после чего между используемыми видами искусств возникает связь на смысловом уровне. В понятии интертекстуальность не могут соединяться принципиально разные виды искусств. В данном случае мы скорее говорим о взаимодействии внутри одного одного семиотического ряда и одного художественного кода. То есть, иными словами, тексты художественной литературы взаимодействуют с другими текстами художественной литературы. Таким образом, в поле зрения межсемиотических отношений, интертекстуальность выступает мономедиаальностью, а интермедиаальность – кроссмедиаальностью. И в то же время, нам необходимо отличать

¹² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 2.

кроссмедиальность от простого синтеза искусств. В синтезе все формы искусств, что взаимодействуют друг с другом, не требуют перевода для понимания на смысловом уровне и сохраняют свою целостностью на семиотическом уровне. В интермедиальности контактирующие искусства семантически и функционально не могут обходиться без изменений. Их взаимодействие вынужденно происходит в рамках одной языковой системы, которой необходимо подчиняться благодаря переводу одного искусства на другой. Более того, этот перевод одного искусства на другой семиотический код исходного искусства значительно расширяет и дополняет его образную и стилистическую картину.

Анализ интермедиального текста заключается в определении структуры художественной коммуникации и языка, в котором содержится информация о другом искусстве. После анализа и соотношения этих данных производится перевод, «дешифровка» информации. Возвращение к исходному языковому коду раскрывает в тексте всю глубину смысла передаваемого сообщения. Нам уже знакомо понятие «диалога культур». И теперь мы можем наверняка узнать, что этот диалог происходит благодаря корректной дешифровке, а впоследствии и благодаря взаимодействию разных культурных кодов. Интересно, что таким подобным культурным кодом может быть и художественная деталь. Например, художественный образ или стилистический прием. Всё потому, что один и тот же художественный образ может иметь абсолютно разный знаковый характер в зависимости от эпохи. Таким образом, понятие интермедиальности – это особый тип внутретекущих связей в художественном произведении, переведенный с одного языкового художественного кода на другой.

Интересно, что рассмотрев более глубоко контекст интермедиальности, мы начинаем понимать, что использование авторами художественной литературы в тексте тех или иных упоминаний других искусств неслучайно. Упоминание той или иной картины, музыкального

произведения, литературы непременно должно быть раскрыто, переведено на изначальный культурный код исходного текста. Ведь иначе это упоминание будет рассматриваться не более чем деталь, авторская задумка. А при должном культурном переводе для читателя, слушателя, зрителя открывается абсолютно новый, глубинный смысл того или иного произведения.

В рамках взаимосвязи и индивидуализации определений интертекстуальности и интермедиальности интересна работа доктора филологических наук и профессора кафедры истории русской литературы С.Д.Титаренко «Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу)». В статье автор неоднократно обращается к книге немецкого исследователя Оге Ханзена-Лёве, выпущенной в 1980-м году «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду»¹³. Однако Титаренко подчеркивает, что ранее проблема взаимодействия затрагивалась менее выявления специфики отдельно интертекстуальности и отдельно интермедиальности. Титаренко обращается к введенным Ханзенем-Лёве медиамифам русского модернизма, среди которых «Вечная Женственность» и «страдающий Бог». Титаренко интересуется отображением этих интертекстуальных мифов, выведенных в некий концепт, в интермедиальных текстах. В особенности автор рассматривает интермедиальные тексты А.Блока и Вяч.Иванова. Как и другие исследователи, Титаренко обращает внимание на то, что интертекстуальность – это использование в одном литературном тексте другой литературный текст, который может быть выражен прямым упоминанием или цитатой, а интермедиальность – это случай, когда в литературном тексте находит отражение текст другого искусства.

¹³ Ханзен-Лёве «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду», РГГУ, 2016

Преимущественно это упоминание и внедрение музыкального или визуального образа. Однако чтобы рассмотреть именно проблему взаимодействия этих концепций, Титаренко обращается к произведениям символистов, которые, по ее мнению, создают наиболее насыщенное интермедиальное поле. Исследователь основывается на сборнике «Итальянских стихотворений» А.Блока и книгах Вяч.Иванова «Эллинская религия страдающего бога» и «Дионис и прадиионисйство», которые соединяют в себе и интертекст, и визуальный образ, представленный с точки зрения интермедиальности. Титаренко на примере мифопоэтики символизма рассмотрела возможность объединения интертекстуальности и интермедиальности и выявила, что их соединения порождает более глубокий интертекстуальный текст, переходящий в интермедиацию и наоборот.

1.2. Классификация взаимодействия музыки и литературных произведений

Сегодня существует несколько видов интермедиальной связи между музыкой и литературой. Многие современные исследователи регулярно выделяют их. Тем интересна работа Л.Д.Бугаевой «Литература и RITE DE PASSAGE»¹⁴, а именно глава, посвященная выявлению взаимосвязи музыки и литературы в творчестве Владимира Набокова. Согласно исследованию Л.Бугаевой, Набоков предпочитал связывать два искусства при помощи аллюзии, то есть, методом сопоставления сюжетных деталей с другими видами искусства, будь то роман или опера. По мнению писателя, узнаваемость читателем других предметов искусства позволяет более полно и глубоко раскрыть сюжетный замысел произведения. Наиболее часто аллюзии сосредоточены именно на музыкальных произведениях. Так, в романе «Камера обскура» Набоков вводит музыкальный подтекст в виде аллюзий на тетралогии композитора Вагнера «Кольцо нибелунга». Аллюзия проявляется в исполнении вагнеровского мотива забвения в эпизоде с выздоровлением дочери главного героя Гречмара Ирмы после тяжелой болезни¹⁵. Музыкальная аллюзия в произведениях Набокова также обращается и к реально существующим композиторам и их «внедрению» в образ персонажа. Так, например, в рассказе «Бахман» главный герой объединяет в своем образе несколько гениальных композиторов, среди которых Роберт Шуман, Вольфганг Амадей Моцарт и Иоганн Себастьян Бах. Набоков подвергает литературную форму рассказа под влияние музыкальной аллюзии, которая выражается не только в фамилии главного героя (которая соединяет фамилии Баха и Шумана), но и в его судьбе, а значит, и в сюжетных перипетиях. Таким образом, Набоков создал уникальный эксперимент в попытке соединить музыку и литературу. Для

¹⁴ Бугаева Л. Литература и RITE DE PASSAGE, Санкт-Петербург, 2010 ИД «Петрополис»

¹⁵ Там же, стр.321

него взаимодействие двух искусств происходит не только на текстовом уровне, а скорее на уровне сюжетном, но бессознательном. Как отмечает Л.Д.Бугаева, музыкальный мотив позволяет Набокову осуществлять переход в другую реальность и размыкать единое физическое пространство.

Вообще, стоит отметить, что многие исследователи не только выделяют инструменты взаимодействия музыки и литературы в разных текстах, но и дополняют друг друга, обращаясь к одному и тому же произведению. В этом смысле стихотворение Б.Пастернака «Метель» интересовало многих ученых с точки зрения его интермедальности. Так И.П.Смирнов в своей статье 1973 года, которая вошла в сборник «Поэтический строй русской лирики», обозначил подробное строение стихотворения, схематично определив его ритм и форму, а также определив его сюжетные линии. Он выделил, что отдельные строфы и их строение образуют особую открытую схему, благодаря которой происходит особое семантическое строение, а также меняется способ прочтения стихотворения¹⁶. Это теоретическое литературное исследование продолжил Борис Кац, который связал строение стихотворения с музыкальной жанровой формой – фугой¹⁷. Форма фуги в музыке обозначает последовательный повтор главной темы, исполненной разными голосами в полифоническом звучании. Б.Кац сделал этот вывод, исходя из исследования Смирнова, который обозначил несколько сюжетных линий и, более того, несколько главных «голосов» в стихотворении, которые словно «нанизываются» на одну и ту же тематическую формулу «В посадe, куда...». Таким образом стихотворение Б.Пастернака служит своеобразным примером соединения музыки и поэтического жанра для исследователей. Однако они руководствовались моделью глубоко анализа

¹⁶ Смирнов И. П. Б. Пастернак. «Метель» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 247

¹⁷ Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 55–104; 107–118

того или иного произведения, когда объединить данные наблюдения в одну концепцию, в более сконструированную модель взаимодействия музыки и литературы удалось немецкому исследователю Стивену П. Шеру. Он выделил основные приемы литературно-музыкальных связей в своей монографии 1970 года *Notes Toward a Theory of Verbal Music*. Каждый из этих приемов принадлежит к той или иной группе интермедиальности, среди которых Шер выделяет:

1. Симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка);

Эта группа включает в себя песни, оперы, кантаты, оратории и подразумевает собой, что определенные музыкальные произведения имеют осмысленные словесные компоненты. Такая музыка связана с литературой напрямую, когда, например, известные стихотворения накладываются на музыку и приобретают новое звучание благодаря вокальному исполнению. А иногда и музыка без привычного ей текста уже не может восприниматься самостоятельно.

2. Литература в музыке (программная музыка);

К этой группе относятся традиции «переложения» литературы на музыку. Другими словами, это музыкальные произведения, которые буквально созданы благодаря тому или иному литературному произведению, однако не включающие в себя вокальное исполнение. Отличные примеры – это симфония «Фауст», соната «После прочтения Данте» Ф. Листа. При исследовании этой группы произведений, ставится вопрос о способах воплощения литературного сюжета или образа в музыкальной интерпретации.

3. Музыка в литературе;

Третья и основная для нашего исследования группа отличается от вокального и программного направления тем, что ставит во главу угла не музыкальное, а само литературное произведение. Музыка как таковой здесь нет, читатель не может услышать ее физически. По мнению самого

исследователя С.П.Шера, в этом направлении можно выявить бесчисленное количество случаев взаимодействия музыки и литературы. Обобщенно их можно разделить на три группы¹⁸:

1) Вербальная музыка/словесная или (“verbal music”);

Самый частый случай использования музыки в литературе. В этом случае автор может описывать художественным языком звучание музыки, конкретное произведение или композитора. Автор может также описать композицию, впечатление, производимое музыкой на героев и на слушателя. Присутствие музыки в тексте наиболее очевидно едва ли не каждому читателю.

2) Речевая музыка или (“word music”);

Примеры этой группы более характерны для лирики. Все дело в том, что здесь посредством текста воссоздаются акустические особенности музыки. Уникальность этой группы создают именно инструменты, благодаря которым и происходит это музыкальное воссоздание. Например, это звукоподражательные слова. Они вызывают те же ощущения, что и вызывает реальный звук. Отличный пример для демонстрации особенности этой группы – стихотворение Константина Бальмонта «Камыши»:

Полночной порою в болотной глуши

Чуть слышно, бесшумно, шуршат камыши. О чем они шепчут? О чем говорят?

Зачем огоньки между ними горят? Мелькают, мигают — и снова их нет.

И снова забрезжил блуждающий свет.

¹⁸ Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970. № 2. P. 147–156.

Особенность этого стихотворения в звукоподражании текста звуку. Использование автором многочисленных звуков «ш» помогает читателю воссоздать реальный шелест камышей.

Кроме того, и в музыке, и в поэзии тон организуется ритмом, акцентами, высотой тона, интонацией, тембром. Эти аспекты взаимодействия двух искусств выражают традиционное понимание «музыкальности» поэзии.

3) Аналоги музыкальной техники и структуры или (“musical structures and techniques”);

Эта группа основывается на таком понятии как «форма». При данном способе взаимодействия/интермедальности искусств литературное произведение повторяет музыкального собрата посредством формы, конструкции. Самый распространенный пример – это приём повтора. Он позволяет выделить «строфы», повторить ритм. Или же интересен перенос музыкальных терминов на литературу, как, например, крещендо¹⁹ в музыке позволяет заменить себя в литературе словами с определенной звуковой структурой и их формой. Но если рассматривать эту группу на поверхности, то, конечно, необходимо упомянуть рифмы, аллитерации, ассонансы, которые также придают «музыкальность» литературному произведению. Конечно, эта группа тоже более применима к языку поэзии, что отдаляет нас от темы нашего исследования.

Концепция, предложенная С. П. Шером считалась базовой типологией литературно-музыкальных взаимодействий до конца XX века. И уже в начале 2000-х годов немецкий исследователь В. Вольф провел новое исследование и предложил несколько иную классификацию связей между музыкой и литературой²⁰. Конечно, исследование Вольфа не

¹⁹ Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970. № 2. P. 147–156.

²⁰ Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf . – Amsterdam: Rodopy, 1999. – 272 p.

противоречит и даже «сотрудничает» с типологией Шера, развивая её и внося больше детальных уточнений. Для полноты исследования Вольф использует понятие интермедиальности как в узком, так и в более полном определении.

I. Интермедиальность в широком понимании как экстракомпозиционная интермедиальность:

- 1) Трансмедийность (нарративность музыки и литературы, принципы вариации и т. п.).
- 2) Интермедиальная транспозиция (напр., перенос новеллы в оперу).

II. Интермедиальность в узком понимании (интракомпозиционная интермедиальность):

- 1) Интермедиальная референция (употребляется одна семиотическая система):

а) имплицитная референция (интермедиальная имитация): музыкализация произведения («музыка в литературе»), программная музыка («литература в музыке»);

б) эксплицитная референция (интермедиальная тематизация): дискуссии о музыке в литературе, отображение музыки в литературе («музыка в литературе»).

- 2) Плюральная медиальность (сигнификаты принадлежат более чем одной семиотической системе):

а) интермедиальное слияние (исполнение оперы, опера; «музыка в литературе»),

б) интермедиальная комбинация (текстовая основа оперы; «Музыка в литературе»).

Вольф называл предлагаемую Шером типологию «интракомпозиционной», то есть, предполагал, что ученый рассматривал понятие скорее в узком смысле, когда взаимосвязь анализируется на поверхности, внутри произведения. И в связи с этим, типология Шера не может объяснить

разные стороны одной взаимосвязи в произведении, ведь тогда все придется сводить к общему знаменателю, значительно упрощать эту модель. Гораздо чаще, по мнению Вольфа, интермедиальные связи должны рассматриваться в полном, широком смысле. Это связано с тем, что зачастую грани между искусствами в одном произведении сильно размыты и переход из одного в другое требует гораздо более обширной теоретической базы. Как мы уже привели пример выше, в «сложной», экстракомпозиционной интермедиальности выделяется два подхода: трансмедиальный и транспозиционный. Трансмедиальность – неисторическая категория, проявляющаяся более чем в одной среде: это, к примеру, принцип вариации или категория нарративности, применяемая не только к тексту, но и к опере, фильму, балету, визуальным искусствам.

Что же касается транспозиционной интермедиальности, она становится актуальной тогда, когда элементы содержания или формы одного произведения проявляются в произведениях другой среды. Актуально говорить о транспозиционной интермедиальности, когда речь идет об экранизации литературного произведения. Таким образом, и транспозиция и трансмедиальность не носят в себе единый лишь характер связи литература-музыка. Они скорее применимы к общей сфере искусства, когда грани стираются и мы можем говорить о слиянии таких сфер, которые изначально были, возможно, несовместимы и непереносимы из одного в другое. Конкретно для нашего исследования более актуальна концепция интермедиальности Вольфа в её узком понимании. Она также делится на 2 категории: плюральная медиальность и интермедиальная референция. Рассмотрим подробнее.

Плюральная интермедиальность (в концепции С.П. Шера она входит в категорию «музыка и литература») проявляется как синтез словесного текста и мелодии в музыкальном произведении. Исполнение оперы соответствует интермедиальному слиянию, а текст оперы –

интермедиальному комбинированию. Другие варианты данной подгруппы: вокальные жанры, мелодрама, музыкальные нотации в литературных произведениях. Плюральная медиальность – это смешение сфер. Интермедиальные компоненты здесь принадлежат к гетерогенным семиотическим системам.

Интермедиальная референция – это не гетерогенная, а однородная в смысле медиальности или семиотики система. Вольф выделяет два подпункта в интермедиальной референции: эксплицитная референция и имплицитная референция. Первый вариант распознается в вербальной среде тогда, когда другая среда (музыка, живопись) репрезентируется в тексте либо представлена через отображения персонажей художника или музыканта. По типологии С.П. Шера, это бы понималось как аспект «музыка в литературе». Но, по словам В. Вольфа, тематизация не может быть обратным процессом, таким, как «литература в музыке».

Еще один подпункт интермедиальной референции – имплицитная референция. Она используется тогда, когда непосредственно в литературный текст переносятся формы, схемы, инструменты другой сферы. По классификации Шера мы могли бы отнести это к категории «Музыка в литературе». Как мы уже выделили ранее, в этом случае происходит музыкализация литературы.

В теоретической главе мы выделили разные подходы к определению интертекстуальности и интермедиальности, рассмотрев их в разных концепциях, представленными такими учеными как М.М.Бахтин, Ю.Кристева, М.С.Каган, С.Д.Титоренко. Также нам удалось изучить и проанализировать основные механизмы влияния музыки на литературу, представленные в схемах С.П.Шера и В.Вульфа. В пункте 1.1 нам удалось разобраться в понятиях интертекстуальности и интермедиальности. При этом, мы рассмотрели эти понятия, объединяя разные подходы и связывая

их с такими концепциями, как, например, амбивалентность слова, деление сообщения на генотекст и фенотекст в работах Ю.Кристевой, а также создание полифонического звучания текста в концепции М.М.Бахтина. Более того, мы привели в пример работу С.Д.Титоренко, в которой исследователь не просто рассмотрела два понятия, а попыталась выявить их взаимосвязь в конкретных поэтических произведениях одного литературного направления. Исходя из приведенных понятий, можно сделать вывод, что понятие интермедиальности наиболее близко отражает суть нашей работы – выявления влияния музыки на литературный сюжет. Интертекст позволяет нам увидеть текст в другом тексте, сложить из одного сообщения полифоническое пространство в то время как интермедиальность может объединять разные сферы искусства. такие, как музыка и литература, живопись и литература и т.д.

В главе 1.2 мы рассмотрели схематичную классификацию приемов использования музыки в литературе С.П.Шера . Мы выделили основные приемы, которые помогут нам при анализе конкретных произведений, рассмотрели объединение этих приемов в смысловые группы и выявили три главных инструмента соединения музыки и литературы, которые могут влиять на сюжет. Это инструмент речевой музыки, более актуальный для поэзии и пародирующий звучание мелодии; инструмент аналога музыкальной техники и структуры в литературном произведении, когда сама форма произведения, его композиция может повторять ту или иную музыкальную форму; инструмент вербальной музыки, который наиболее часто встречается в контексте интермедиальности музыки и литературы – это прямое упоминание музыкальных произведений, образов. Также мы рассмотрели дополнение к концепции С.П.Шера от более современного нам ученого В.Вольфа, который, в свою очередь, расширил понимание интермедиальности, выделив экстракомпозиционную интермедиальность, представляющую явление в более широком смысле, и

интрокомпозиционную интермедальность, которая наиболее четко соотносится с концепцией С.П.Шера и является наиболее узкой в своем определении и предметной области.

ГЛАВА 2 Практический подход к выявлению взаимосвязи музыки и литературы на примере произведений А.И.Куприна

В практической части данной работы мы будем анализировать художественную прозу А.И.Куприна с точки зрения всех упомянутых классификаций и подпунктов, однако наиболее подходящей для достижения цели, поставленной в исследовании, является классификация С.П.Шера. Конечно, в отдельных случаях нам придётся дополнять её классификацией Вольфа и, более того, интермедиаальный анализ создавался на основе теории интертекстуальности Р. Барта и Ю. Кристевой. Поэтому в интермедиаальной типологии текста используются некоторые понятия, заимствованные из теории интертекстуальности и впоследствии переработанные: тема, сюжет, образ, цитация, аллюзия, реминисценция, перевод, подражание, пародия.

Среди исследователей особенное внимание проблеме использования музыки на сюжет в прозе А.И.Куприна уделила доктор искусствоведения Степанова И.В. в своей книге «Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн»²¹. В ней она рассмотрела творчество Куприна не только со стороны автора популярнейшей повести «Гранатовый браслет», в которой присутствие музыки очевидно благодаря введению в нее сонаты Людвиг Ван Бетховена, но и рассмотрела разные варианты использования музыкальной темы в остальных произведениях автора. Особенно Степанова выделила то, что А.И.Куприн продолжает традицию писателей, воспевавших музыку, заставляющих своих героев её слышать и вдохновляться ей. Это наиболее очевидно в главах, посвященным целым музыкальным блокам в произведениях писателя: например, блоку с описанием балов в «Поединке» и «Юнкерах». Одновременно с этим,

²¹ Степанова И.В. «Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн». — М.: Изд. «Степанова Ирина Владимировна», 2019. — 416 с.

исследователь подчеркивает, что Куприн и завершает эту традицию превознесения музыки, принося новые смыслы и аспекты использования музыки в литературе. Об этом говорят новаторские связи музыки и кабака, музыки и людей из низших слоев общества. Таким образом, музыка у Куприна не только является чем-то величественным, пафосным, роскошным, но и проявляется через звучание липкой скрипки и похабных романсов, которое влияет скорее на души героев, чем на их окружающий фон.

В практической части нашей работы мы предлагаем следующую схему интермедиального анализа:

1) Выбор общей категории анализа (такой категорией может быть категория художественного образа, категория художественного пространства и времени, категория художественного стиля, категория художественной формы);

2) Определение уровня анализа: к примеру, уровень композиции, уровень художественной детали или ритмической организации. В нашем случае мы будем рассматривать уровень сюжета и художественной детали;

3) Анализ тех инструментов определенной сферы искусства (музыки), которые влияют на сюжет литературного произведения (приём воспоминаний, библиографические сводки посредством упоминания музыкальных произведений, ритм и экспрессия повествования, музыкальные определения для передачи образа персонажа, места действия и т.д.)

Для разработки и написания второй практической главы были выбраны произведения А.И.Куприна, среди которых рассказы «Ночная смена» (1899), «Тапер» (1900), «Страшная минута» (1970) и повесть «Гранатовый браслет» (1910). Чтобы провести анализ влияния музыкальных упоминаний на сюжет, нам необходимо разобрать произведения по уже выявленным механизмам перевода языка музыки на

язык литературы, распределив их по трем параграфам. Каждый параграф соответствует одному из трех способов присутствия «музыки в литературе» по классификации исследователя С. П. Шера.

2.1 Метод «Аналоги музыкальной техники и структуры»

Данный метод наиболее применим к повести «Гранатовый браслет». Вообще стоит упомянуть о том, что музыка в этом произведении играет одну из главных ролей, которая раскрывается в качестве упоминания конкретного произведения Людвиг Бетховена – Son. № 2, op. 2. Largo Appassionato²² (медленная часть второй сонаты). Прежде чем оценить влияние данной музыкальной композиции на сюжет литературного произведения необходимо рассмотреть структуру знаменитой Сонаты №2. Для подробного анализа и связи её с произведением необходимо рассмотреть её музыкальную четырехчастную композицию: 1) Allegro vivace²³, 2) Largo appassionato, 3) Scherzo. Allegretto²⁴, 4) Rondo. Grazioso²⁵. Из четырех этих частей А.И.Куприн особое внимание уделил в своем произведении именно второй части композиции. Интересно, что сам писатель объяснил интерес к сонате в письме к Ф.Д.Батюшкову 21 ноября 1910 года тем, что неоднократно слышал её в исполнении жены одесского врача Л.Я.Майзельса в их доме. Он также поблагодарил её за то, что она «растолковала ему шесть тактов сонаты Бетховена»²⁶.

А.И.Куприн, несмотря на свое, как он подчеркивал, «профанство» в музыке, разбирал ноты Второй сонаты. Это позволило ему наметить композиционный уровень будущего литературного шедевра. Так, мы не можем обойтись без музыкального прочтения этой композиции. Важно отметить, что композиция повести как раз-таки совпадает со второй частью Второй сонаты Бетховена. Дело в том, что она написана в форме рондо²⁷, которую можно обозначить как буквенное отражение АВАСА.

²² Largo appassionato в пер.с итальянского «широко, страстно».

²³ Allegro vivace в пер.с итальянского «живо, скоро».

²⁴ Scherzo. Allegretto в пер.с итальянского «умеренно быстрая часть сонаты».

²⁵ Rondo. Grazioso в пер.с итальянского «грациозное, изящное рондо».

²⁶ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 420.

²⁷ Рондо – музыкальная форма, в которой неоднократно (не менее трех раз) проведения главной темы (рефрена) чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами.

Необходимо пояснить, что принцип композиции рондо – это повторение рефрена, главной темы (А). В главной теме возникают и новые эпизоды – В и С. Эта форма повлияла на некоторые фрагменты повести. Начнем с того, что на интуитивном уровне музыкальный рисунок можно интерпретировать как возвращение к чему-то главному, важному. Также, как замечает сама героиня повести Вера, эта музыка буквально созвучна словам молитвы «Да святится имя твое», которые повторяются в послании Желткова.

На протяжении повести музыкальный лейтмотив то и дело переходит в литературный сюжет. И здесь той самой позицией А становится безответная, но по-своему идеальная любовь. Чем обусловлен повтор этой позиции, а говоря литературным термином, повтор этого лейтмотива? Дело в том, что впервые упоминается об этой любви в сплетне генерала Аносова, затем в сцене с письмом и подарком от Желткова и далее по порядку в каждом эпизоде. Этот лейтмотив проходит красной нитью через все произведение и, наконец, завершает его²⁸.

Важно также заметить сходство других переменных в музыке и событиях повести. Для этого мы опять же обратимся к музыкальной терминологии. Дело в том, что в произведении с ремаркой *Largo appassionato* непременно имеется трагический переход в минорный лад. В интерпретации мы можем сравнить это с кульминационным переломом, каким-то вторгнувшимся событием в привычный и спокойный лад. Часто этот перелом носит именно роковой характер и происходит во втором эпизоде музыкального произведения. В музыкальной терминологии происходит динамика, переход к *fortissimo*²⁹. Это мы можем увидеть в Приложении №1, в котором представлены ноты сонаты. Интересно, что когда переходит динамика, физически, на том же нотном стане (на той же

²⁸ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 412.

²⁹ *Fortissimo* в пер. с итальянского «очень громко»

строке) есть пометка *diminuendo*³⁰. И тут же мы понимаем, что в интерпретации литературного сюжета эта пометка проводит параллель с эпизодом гибели Желткова.

Соната *Largo appassionato* завершается в *pianissimo*³¹ (см. Приложение 1, рис. 4, последняя строка), заканчивается на затухании звучности. В финале же снова повторяется часть А. В интерпретации мы можем сказать о забытии душевных переживаний, о «затягивании ран». В конце сонаты, как это требует форма рондо, круг замыкается тем же, чем и начался. В литературе же мы можем это рассматривать как возвращение на прежние позиции героев. То есть, после того, как случилось глобальное, всё снова вернулось на свои места, и то «глобальное» забылось как сон. Очевидно, что мастерство А.И. Куприна в том, что он смог связать музыкальное и литературное произведения одной лишь циклической, круговой формой. Так, например, любовь Желткова не проходит для Веры Николаевны бесследно. Героиня понимает, что стала свидетельницей настоящей, искренней, чистой любви, более того, она испытывает сочувствие и боль по отношению к этому человеку. Он навсегда останется в её памяти, в памяти гранатового браслета, однако, к счастью или сожалению, Желтков так не смог повлиять на ход её жизни. Да, это было, но это прошло и дальше всё будет так, как раньше.

Интересно, что несмотря на схожесть музыкальной и литературной композиции и сюжетных линий, пересечения можно обнаружить не только в указанной автором части сонаты, но и в организации произведения в целом. Первый и третий эпизоды - *Allegro vivace* и *Scherzo. Allegretto* - живые и быстрые, второй и четвертый - *Largo appassionato* и *Rondo. Grazioso* - медленные, умеренные, исполняются грациозно, с достоинством. Эти эпизоды параллельны двум сюжетным линиям повести.

³⁰ *Diminuendo* – музыкальный термин, обознач. «постепенное уменьшение силы звука».

³¹ *Pianissimo* в пер.с итальянского «очень тихо».

Первая – быстрая, страстная, которая воплощается в характере и поведении Желткова, в его источении исключительной любви и готовности на смерть ради нее (соотносятся с первым и третьим эпизодом сонаты). Вторая сюжетная линия – линия жизни светской дамы Веры с ее размеренным образом жизни и блестящим окружением. В её жизни нет места чему-то экстравагантному, рискованному, даже если это та самая исключительная любовь. Очевидно пересечение этой сюжетной линии и второго и четвертого эпизода сонаты Бетховена.

2.2 Речевая музыка

В первой теоретической главе нашего исследования мы выяснили, что использование вида речевой музыки в литературе более характерно для лирики. Однако в каждом правиле есть свои исключения, и потому, в ходе анализа рассказов и повести А.И.Куприна мы также выявили элементы речевой музыки в нескольких произведениях. Конечно, мы не имеем права говорить, что конкретный рассказ соответствует единому виду использования музыки в литературе, потому что в каждом выбранном нами произведении эти виды скрещиваются и идут вместе. так, например, элементы речевой музыки встречаются в повести «Гранатовый браслет», рассказах «Ночная смена» и «Страшная минута». Рассмотрим однако по порядку.

Конечно, стоит напомнить, что речевая музыка – элемент, при котором происходит звукоподражание в литературе или перевод с языка музыки на язык вербальный. Определенно стоит заметить, что есть определенные приемы музыкализации. Самые очевидные из них – это звукопись, повторы, анафора. При их помощи происходит перевод музыкального языка на язык литературный. Возьмем к примеру эпизод повести «Гранатовый браслет», в котором княгиня Вера слушает музыку и переводит в послание от Желткова: «И в уме ее слагались слова. Они так совпадали в ее мысли с музыкой, что это были как будто бы куплеты, которые кончались словами: «Да святится имя твое». «Вот сейчас я вам покажу в нежных звуках жизнь, которая покорно и радостно обрекла себя на мучения, страдания и смерть. Ни жалобы, ни упрека, ни боли самолюбия я не знал. Я перед тобою – одна молитва: *«Да святится имя твое»* <...> Ты, ты и люди, которые окружали тебя, все вы не знаете, как ты была прекрасна. Бьют часы. Время. И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью все-таки пою – слава тебе. Вот она идет, все

*усмиряющая смерть, а я говорю – слава тебе!..»*³². В этой приведенной цитате мы видим прямое упоминание молитвы и узнаем мотив молитвенной речи благодаря строке «Да святится имя твое», но лишь благодаря упоминанию, мы бы смело заверили, что это очевидный пример вербальной музыки. И отчасти здесь действительно есть элемент вербальности, ведь именно слова молитвы оказывают невероятный эффект на героиню повести и заставляют её вспомнить, задуматься. Но помимо прямого упоминания стоит обратить внимание на звукопись этого отрывка, на его ритмичность. *«Ты, ты и люди, которые окружали тебя, все вы не знаете, как ты была прекрасна. Бьют часы. Время. И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью все-таки пою – слава тебе»,* – рваный ритм будто отбивает свою собственную мелодию, которая раздаётся в голове княгини. Более того, в отрывке также используется прием, очевидный для речевой музыки – повтор: *«И, умирая, я в скорбный час расставания с жизнью все-таки пою – слава тебе. Вот она идет, все усмиряющая смерть, а я говорю – слава тебе!..»*. Повтор этого конкретного словосочетания и позволяет нам прочувствовать горечь этих слов, которые звучат именно как музыкальная молитва и раздаются в душе персонажа.

О звукописи приведенного выше отрывка говорила Качаева Л.А. в исследовательской статье «Музыка в произведениях Куприна». Она отмечает следующее: *«Нетрудно заметить здесь своеобразную музыкальную инструментовку прозы: большое количество гласных звуков у, о и сонорных согласных л, м, н, р: слова смерть, скорбный, усмиряющая, слава, умирая, полон, говорю и далее любовь, последняя, дорогая, любили³³»*. Исследователь связывает это с тем, что писатель А.И.Куприна восприимчив к звукам, окружающим его. Он замечает и чувствует их. Об

³² Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 336.

³³ Л.А.Качаева. Музыка в произведениях Куприна.// Писатель и жизнь. -М., 1987. С.227-236.

этом говорят авторские ремарки в его художественных произведениях, которые непременно сопровождаются яркими и выразительными эпитетами: *«...высокий, лающий голос, рычащий бас, рывкающие звуки, квакающий голос, коротко и неопределенно заржал, мыча и прибавляя нелепые междометия, протяжный, звериный вой, высокий звериный визг и т. п., Куприн использует и собственно музыкальные термины, для того чтобы голоса людей именно «звучали», чтобы читатель мог по-настоящему «слышать» их».*

О влиянии конкретного произведения на сюжет повести «Гранатовый браслет» говорит музыкальность господина Желткова, который прислал музыкальное послание, благодаря которому оживились чувства Веры Николаевны. Неудивительно, что именно он вносит в повесть упоминания сонаты Бетховена, несмотря на то, что и сама Вера была на этих концертах, но не придавала им столько внимания, как Желтков. Если мы пройдем немного дальше приведенного нами отрывка, мы также обнаружим очевидный пример речевой музыки. *«Княгиня Вера обняла ствол акации, прижалась к нему и плакала. Дерево мягко сотрясалось. Налетел легкий ветер и, точно сочувствуя ей, зашелестел листьями. Острее запахла звезда табака ... И в это время удивительная музыка, будто бы подчиняясь ее горю, продолжала: «Успокойся, дорогая, успокойся, успокойся. Ты обо мне помнишь? Помнишь? Ты ведь моя единая и последняя любовь. Успокойся, я с тобой. Подумай обо мне, и я буду с тобой, потому, что мы с тобой любили друг друга только одно мгновение, но навеки. Ты обо мне помнишь? Помнишь? Помнишь? Вот я чувствую твои слезы. Успокойся. Мне спать так сладко, сладко, сладко»³⁴.* Очевидно в этом отрывке мы можем выделить прием музыкального повтора слов «успокойся», «помнишь», «сладко», и эти приемы будто позволяют нам пропеть представленный отрывок текста, и более того, эти

³⁴ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 245-246.

слова звучат музыкой и в голове Веры, о чем свидетельствует авторское описание. В этом авторском описании А.Куприн даже использует неочевидное звукоподражание: *«Налетел легкий ветер и, точно сочувствуя ей, зашелестел листьями»* – здесь автор, благодаря упоминанию шелеста листьев, будто задает тон мелодии. И такое невербальное звукоподражание мы тоже скорее отнесем к виду речевой музыки, потому что при переводе этих явных авторских музыкальных вставок мы превращаем прозаический текст в поэтический благодаря вышеуказанным приемам, которые применимы к таким жанрам как молитва или заклинание.

Аналогичный прием речевой музыки мы наблюдаем и в рассказе «Страшная минута», когда Ржевский начинает петь романс П.И.Чайковского под аккомпанемент Варвары Михайловны. А.Куприн в данном случае успешно сочетает прием вербальной музыки (прямого цитирования романса) и описания чувств героини рассказа: *«Ею понемногу овладевало какое-то странное забытье. И комната, и гости, и муж, и Аля – все это отошло куда-то в глубокую даль, подернулось туманом, перестало существовать. На всем свете остались только двое; он, этот незнакомый красавец, странный и такой близкий к ней, и – она, взволнованная, испуганная, точно совершающая преступление³⁵»*. В этом описании мы также наблюдаем приемы музыкализации, среди которых и анафора, и повтор. Также Куприн интересно при помощи слова и ритмики текста прерывает мелодичность и романтичность момента настоящим, как в этом отрывке: *«В это время они оба протянули руки, чтобы перевернуть страницу, и пальцы их встретились. Варвара Михайловна почувствовала нежное пожатие, ни для кого, кроме их двоих, не заметное³⁶»* – эта цитата скорее похожа на строку из любовного романа, строфу романса, автор

³⁵ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 713.

³⁶ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 714.

подчеркивает единение «двоих» такими словами как «оба протянули руки», «пальцы их встретились», «нежное пожатие», «кроме них, двоих...». И в этот же момент происходит резкая пауза, будто заканчивается музыка, громко захлопывается книжка с романом: *«Она быстро отдернула задрожавшую руку и в замешательстве приблизила вспыхнувшее лицо к нотам»³⁷* – здесь уже автор не случайно указывает на такие маркеры как «отдернула», «в замешательстве», «вспыхнувшее», чтобы показать нарочитую простоту, реальность момента. Далее в рассказе также идет эта параллельная игра между прямым цитированием и описанием чувств героев, только уже с другого полюса. Здесь А.Куприн обращается к романсу Тарновского, подчеркивая, что Ржевский во время его исполнения придал голосу «яркий, цыганский колорит», который уж точно не похоже на то, каким голосом он исполнял предыдущий романс Чайковского.

Чаруй меня! Чаруй меня!

Дай счастье мне, дай жизни радость!

Хотя на миг влюбись в меня,

Твоей любви вкусить дай сладость.³⁸

Так звучит тот самый романс Тарновского, который придает рассказу новое настроение. И тут же автор использует тот же прием параллельного переноса с цитирования на описание чувства Варвары Михайловны: *«Ее голова горела и тихо кружилась, кровь напряженно билась в висках, грудь дышала высоко и часто, мгновенно высохшие губы полураскрылись. Она была точно во сне или в опьянении. <...> с каждой минутой она себя чувствовала более и более охваченной его опасной, греховной властью, не имея сил сопротивляться.»* – здесь героиня уже не чувствует той нежности, подобно любовному роману. Здесь она также, как и романс,

³⁷ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 714.

³⁸ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 715.

приняла более дерзкий облик, её чувства стали опаснее. Так А.Куприн на протяжении всего рассказа «играет» с чувствами и эмоциями своей героини, то предавая их нежности, то заставляя сердце бешено биться, и всё это зависит от внешнего музыкального фона. В конце рассказа Варвара Михайловна словно «излечивается» от этих душевных судорог, напевая колыбельную своей маленькой дочки. Автор не цитирует слова самой колыбельной, а лишь передает ее мелодию в чувствах и словах героини, используя такие эпитеты как «нежные фразы», «ласковые, баюкающие слова».

Ещё более очевидно присутствие данного типа взаимодействия искусств – речевая музыка – в рассказе 1906 года «Легенда». Обратим внимание на заглавие этого произведения. У слова «легенда» априори несколько значений согласно Словарю иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Одно из этих значений связывает жанр легенды с музыкой, указывая на то, что легендой может называться музыкальное произведение, часто небольшая пьеса на историческую тему³⁹.

В приведенном литературном произведении А.Куприна само слово «легенда» рассматривается с музыкальной точки зрения, как мы уже сказали выше, с точки зрения произведения на историческую, легендарную тему. На это указывает и история публикации рассказа. Первая его публикация состоялась в литературном журнале «Жизнь», и тогда у рассказа был подзаголовок «Слова к «Легенде» Венявского». В подзаголовке упоминается знаменитый скрипач и композитор из Польши. Одно из самых популярных его произведений для скрипки как раз называлось «Легенда»⁴⁰. По неизвестным причинам А.И.Куприн в дальнейшем убрал этот подзаголовок. Так или иначе, автор все же оставил примечание, что рассказ должен произноситься под музыку. И это

³⁹ Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. М., 1910. С. 105

⁴⁰

примечание заставляет нас обратить внимание на особую ритмику и мелодику «Легенды». Дело в том, что литературное произведение приобретает форму «песни», когда слова буквально накладываются на мелодию. История о властном князе и дочери нищего творца буквально превращается в музыкальную постановку, о чем указывают некоторые текстовые маркеры: *«Только одним взглядом обменялись они со скрипачом, и незнакомец начал вместе с первыми звуками скрипки»*⁴¹. Конкретно этот подтверждает значимую роль музыки для более глубокого понимания рассказа. Точнее, этого музыкального рассказа-пьесы.

Что же касается конкретных инструментов речевой музыки, здесь мы можем выделить литературно-музыкальный прием повтора. Причем повтор этот выражен не только словами, но и лексикой, грамматикой, синтаксисом в тексте. Эти повторы придают тексту мелодичность, свойственную любому музыкальному жанру: *«Никто, никто не узнал этой тайны. Тихо плещутся волны о каменные своды... Слышится в этом плеске давний, страшный топот лошадиных копыт. Никто не узнает тайны. Тихо, тихо плещутся волны...»*⁴². Также еще один прием музыкализации текста в приведенном для анализа произведении — анафора. *«Это было давно... О, как давно это было... Много веков прошло... О, как много веков... И об этом забыли. Это было страшно давно...»*⁴³. Благодаря анафоре происходит настоящий перевод языка музыки на вербальный.

Аналогичное происходит и в рассказе «Ночная смена» мы также можем наблюдать эпизод с использованием речевой музыки. Главный персонаж Меркулов с первых строк рассказа не отличается ничем от других солдат. У него задание – дневалить, и вот он, ходит по казармам, проверяет. Нет ничего необычного, пока он не начинает тихо «мычать»

⁴¹ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 364.

⁴² Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 365

⁴³ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 337

жалобную песню. А.Куприн отмечает, что эта песня возникла из ниоткуда, да и вовсе она не похожа на песню или на любое другое музыкальное произведение: *«Сначала в его песне почти нет слов. Выходит что-то заунывное, печальное и бестолковое, но размягчающее и приятно шевелящее душу: «Э-э-а-ах ты-ы, да э-э-ох го-о-орько-о...»⁴⁴*. Эти звуки заставляют самого Меркулова испытать новые чувства. Автор подчеркивает, что герой будто предается и сам становится той самой мелодией: *«Тут Меркулов окончательно проникается глубокой жалостью к бедному, забытому солдату Луке Меркулову. Кормят его впроголодь, наряжают не в очередь дневалить, взводный его ругает, отделенный ругает, – иной раз и кулаком ткнет в зубы, – ученье тяжелое, трудное... Долго ли заболеть, руку ли, ногу сломать, от глазной болезни ослепнуть, – вон у половины роты глаза гноятся? А то, может, и умереть на чужой стороне придется...»*. Более того, Меркулов приобретает в своем лице нового героя – бедного, забытого солдата Луку. Конечно, это персонаж жалобной грустной песни, которую напевает Меркулов, но это песня проходит прямо сквозь него и более он не имеет шанса быть простым солдатом, исполнять долг, дневалить. Теперь он тот самый мученик, о ком слагают сказки, легенды, молитвы. Интересно также и то, что теперь этот мученик бормочет сам себе слова и принимает облик своих же песен. Так, например, когда Меркулов замечает часы в казарме, отсчитывая минуты до заслуженного сна, он не просто равнодушно сверяет время, но предается молитве: *«Господи... царица небесная... еще небось часа два с половиной осталось... Святые угодники... Петра, Алексея, Ионы, Филиппа... добропоживших отцов и братья наших...»*. И вновь после произнесенной молитвы Лука Меркулов горюет о своей жизни, становится персонажем сентименталистского романа.

⁴⁴ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 170

Роль речевой музыки в литературном произведении довольно очевидна при анализе предложенных произведений. Приём речевой музыки позволяет открывать героев с новой стороны, с удивительной и для них самих, и для читателей. Конечно, может возникнуть некая путаница между вербальной и речевой музыкой в произведении, ведь зачастую при приеме речевой музыки автор упоминает непосредственно само музыкальное произведение, а также указывает на влияние этой музыки на персонажа, что тоже является элементом вербальной музыки. Однако важное отличие в том, что речевая музыка передается в речи, поведении персонажей напрямую. Они говорят не словами автора, а словами музыкальных произведений. Более того, их чувства, эмоции становятся созвучными тому или иному упоминаемому автором произведению. Если бы мы обнаружили пример упоминания А.Куприным конкретного произведения, а затем описание чувств персонажа, и это описание не имело бы тех или иных музыкальных приемов, мы бы отнесли такие фрагменты к вербальной музыке. Но так как с упоминанием произведения меняется и тон повествования, его ритмика, то, очевидно, мы сталкиваемся с приемом речевой музыки. Примеры же вербальной музыки рассмотрим далее.

2.3 Вербальная музыка

Такой тип взаимодействия искусств, а именно музыки и литературы, как вербальная музыка гораздо шире распространен в анализируемых произведениях А.И.Куприна. И хотя зачастую вербальная и речевая музыка идут рядом, примеры вербального языка музыка выделить становится в какой-то мере проще, так как их присутствие наиболее очевидно. Так, например, у вербального языка музыки есть особые формы, используемые в рассказах «Легенда», «Скрипка Паганини», «Тапер», «Страшная минута», «Гамбринус», повести «Гранатовый браслет». Рассмотрим подробнее эти три основные формы.

1. Образ музыканта;

Описание конкретного или вымышленного музыканта относится также к языку вербальной музыки из-за особых деталей, которые подчеркивает автор.

2. Описание звучания;

Эту форму можно часто отнести к речевому языку музыки, как мы рассматривали ранее из-за того, что есть особые инструменты музыкализации речи. Но все же, в вербальном языке музыки под описанием звучания имеется в виду описание авторское, не вложенное в уста и мысли персонажей, описание, которое обходится без приемов музыкализации.

3. Описание влияния музыки на персонажей;

Как и в предыдущем пункте, это авторское описание для читателя, а не передача чувств и эмоций самого персонажа.

В выбранных нами произведениях обязательно присутствует та или иная форма вербальной музыки.

Первая форма вербальной музыки встречается уже в первом предложении рассказа «Легенда». Здесь автор описывает образ музыканта,

внешность скрипача. В этом описании не применяются инструменты музыкализации, однако идет описание человека конкретной деятельности, это описание создает присутствие музыки, что и подтверждает наличие вербального языка. Читателю не знакома предыстория, кто этот музыкант, откуда он взялся, какова его роль. Читатель лишь знает, что это скрипач, благодаря указанию автора. Этот образ появляется и остается в рассказе как данность, исходная точка. Далее первая форма вербального языка музыки плавно переходит во вторую, в описание музыки, её звучания, и это форма плавно соединяется с третьей, с формой описания влияния музыки на персонажа (и на читателя в том числе): *«Это был торжественный, сказочный мотив – то жалобно-прекрасный в верхних нотах, то звучавший мрачной скорбью в басах. И было в нем что-то средневековое, безнадежное, изысканно-слащавое, жестокое, длительное и страшное»*⁴⁵. Описание музыки здесь играет роль «подготовки» читателя к восприятию рассказа, как бы погружает его в атмосферу легенды. Интересно также отметить, что автор соединяет эпитеты, иногда противоречащие друг другу. Например, «изысканно-слащавое». Это сочетание будто порождает взаимодействие чего-то возвышенного и низменного, простого, убогого. И это контрастное сочетание происходит и в самом сюжете. Помимо речевых и сюжетных инструментов контрастного сочетания, А.Куприн в финале рассказа также подводит финальную черту, проводя автора от легенды, от музыкальной «прекрасности» к достаточно грубой и скупой «прозе жизни». И этот контраст воплощается всего лишь в одной фразе мецената: *«...среди всеобщей чуткой тишины меценат сказал, презрительно фыркнув: – Все? Н-да-а. Немного, но жалостно»*⁴⁶. Благодаря вербальному языку синтеза музыки и литературы автор говорит с читателем о вечном в данном рассказе, а именно, он рассуждает о

⁴⁵ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 363.

⁴⁶ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 371.

высоком и низменном, и, к сожалению, судя по приведенной фразе мецената, низменное все-таки превалирует над прекрасным, возвышенным. То есть музыка в данном произведении не способна изменить реальную жизнь, возвысить чувства и разум персонажа, человека. Пока играет музыка, она влияет на души этих персонажей, делает их добрее, выше, но как только заканчивается мелодия, заканчивается и это прекрасное, и все становится как прежде. Таким образом, в рассказе «Легенда» музыка влияет не только на сюжет, но и раскрывает авторский замысел. Именно благодаря описанию музыки автору удается противопоставить мир реальный и мир искусства, мир легенды. Более того, одно из очевидных влияний музыки в данном рассказе – это влияние на читателя. В самом начале она задает необходимый для восприятия настрой, настраивает читателя на определенный лад, на тот, который необходим, по мнению автора, на чтение «Легенды».

В рассказе «Тапер» А.Куприн также вводит нас в мир музыки при первоначальном описании молодого мальчика, который пришел в дом Рудневых, чтобы играть им на Рождество во время уже привычного для барской семьи застолья. Интересно, что рассказ начинается с описания суматохи в доме, которая в том числе и была вызвана отсутствием оркестра, который обычно развлекал публику на светских вечерах семьи Рудневых. Но как только автор вводит в рассказ молодого тапера, суматоха будто пропадает вовсе. Причем описание внешности музыканта сильно отличается от описания красивого богатого дома. Автор подчеркивает описание мальчика такими скромными эпитетами как «маленькая фигурка», «худощавый мальчик в подержанном мундирчике», «застенчив, беден, самолюбив» и так далее. То есть, даже по одному описанию мальчика нам понятно, что он отличается от остальных персонажей данного рассказа, ведь они были описаны автором, как шумные,

розовощекие, разгоряченные, смелые и т.д. Далее интересен диалог Лидии Аркадьевны с мальчиком, которому автор так и не дал имя в начале знакомства его с читателем. Тут автор вводит по отношению к Лидии Аркадьевне другие эпитеты, абсолютно противоположные тем, какими он описывал тапера: *«Лидия Аркадьевна, отличавшаяся странным бессердечием по отношению ко всему загнанному, подвластному и униженному, спросила со своей обычной презрительной миной...»*⁴⁷. Далее у героини и тапера происходит довольно обычный диалог с упоминанием музыкальных жанров, которые мальчик воспринимает как некоторое принижение его музыкальных талантов.

— *Может быть, и польку тоже?*

Мальчик вдруг густо покраснел, но ответил сдержанным тоном:

— *Да, и польку тоже.*

<...>

— *Если вам угодно, mademoiselle, — резко повернулся он к Лидии, — то, кроме полек и кадрили, я играю еще все сонаты Бетховена, вальсы Шопена и рапсодии Листа*⁴⁸.

Благодаря этому диалогу А.Куприн создает особое отношение со стороны читателей к мальчику, который крайне серьезен по отношению к музыке. Но дальше автор только глубже погружает нас в удивительный мир музыки. Тут же идет прямое упоминание конкретных музыкальных произведений – второй рапсодии Листа под названием «Hongroise» и марша из Фауста. А.Куприн описывает величавое звучание музыки, которая исходит из под тонких пальцев этого маленького мальчика, которого в самом начале никто и не мог воспринимать серьезно. И только после того, как юному таперу удалось продемонстрировать свой талант играть сложнейшие музыкальные произведения, жильцы и гости дома

⁴⁷ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 6. С.513.

⁴⁸ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 6. С.514.

Рудневых моментально преобразились в своем мнении. Это заметно благодаря использованию в начале таких слов как «карапуз» и «малыш», а позднее его называют не иначе, как «юный тапер» и относятся к нему с должным уважением. Более того, именно после того, как юный тапер продемонстрировал свою игру, А.Куприн наконец вводит его имя. И имя это – Юрий Азагаров. Однако и после того, как пианист представился Рудневым, они по-прежнему позволяют себе ласковое и уменьшительное «Юрочка». Интересно, что в отличии от рассказа «Легенда», второстепенные персонажи здесь более образованы, более внимательны к миру музыки, но в то же время, даже на них музыка производит особенное впечатление. Итак, основная сюжетная линия рассказа «Тапер» выстроена вокруг умения юного тапера не просто воспроизводить великие произведения, а уметь передавать чувства и эмоции при помощи мелодии взрослым людям. И это не все. Неслучайно Куприн здесь упоминает реально существующие произведения, ведь в дальнейшем читатель поймет, что эта история не просто авторский вымысел, а почти реальная история, в которой нет места вымышленной музыке. Кульминация рассказа приходится на эпизод, когда в комнату входит неизвестный ранее господин. Автор описывает этого персонажа настолько ярко и красочно, что у читателей закрадывается явное ощущение некоего писательского «лицемерия». Ведь до этого в данном рассказе автор не наделял никого такими величественными эпитетами: *«Вошедший был немного выше среднего роста и довольно широк в кости, но не полн. Держался он с такой изящной, неуловимо небрежной и в то же время величавой простотой, которая свойственна только людям большого света. Сразу было видно, что этот человек привык чувствовать себя одинаково свободно и в маленькой гостиной, и перед тысячной толпой, и в залах королевских дворцов. Всего замечательнее было его лицо — одно из тех лиц, которые запечатлеваются в памяти на всю жизнь с первого взгляда:*

большой четырехугольный лоб был изборожден суровыми, почти гневными морщинами; глаза, глубоко сидевшие в орбитах, с повисшими над ними складками верхних век, смотрели тяжело, утомленно и недовольно; узкие бритые губы были энергично и крепко сжаты, указывая на железную волю в характере незнакомца, а нижняя челюсть, сильно выдвинувшаяся вперед и твердо обрисованная, придавала физиономии отпечаток властности и упорства. Общее впечатление довершала длинная грива густых, небрежно заброшенных назад волос, делавшая эту характерную, гордую голову похожей на львиную...»⁴⁹. Более того, это описание внешности и самого человека настолько объемно, будто автор лично знаком с этим человеком. На самом же деле, это описание – пример одной из форм проявления вербальной музыки, а именно, форма описания образа музыканта. Здесь автор описывал композитора Антона Григорьевича Рубинштейна, который выступает в этом литературном произведении центральным персонажем. Об этом говорит и реакция других обитателей дома, когда господин Рубинштейн выходит к ним. Все они будто преклоняются перед великим деятелем, и каково было их удивление, когда сам гений заинтересовался игрой юного мальчишки, которого они называли «карапузом». Конечно, заканчивается рассказ так, чтобы мы могли представить себе, что это и вправду реальная история о том, как знаменитый Рубинштейн познакомился с юным пианистом и проложил ему дорогу в мир большой музыки. И такое представление имело бы место быть, ведь при первой публикации рассказа в «Одесских новостях», А.И.Куприн признавался, что сюжет «Тапера» навеян реальной историей. Но даже если мы отвлечемся от этой ремарки, то можем сделать вывод, что рассказ «Тапер» – это история о том, как огромный труд приносит свои плоды и позволяет вывести любого человека в высшее

⁴⁹ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 6. С.516.

общество. Сейчас мы бы сказали на это «Случайности неслучайны», и будем правы. Через музыку А.И.Куприн показал становление мальчишки настоящим мастером своего дела.

Итак, мы увидели как в рассказе «Тапер» А.Куприн через образ музыканта раскрывает сюжетную линию. Идентичные примеры можно привести и из анализа повести «Гранатовый браслет». В ней персонаж Женни Рейтер также исполняет роль пианистки, именно она играет ту самую сонату, о которой говорил Желтков Вере Николаевне. Её образ не раскрывается настолько подробно, насколько это сделано в рассказе «Тапер». Все, что читателю известно о Рейтер – это лишь то, что она светская пианистка. Также Куприн не описывает саму музыку, а скорее указывает на чувства, которые возникают от ее прослушивания у Веры: *«Она узнала с первых же аккордов это исключительное, единственное по глубине произведение. И душа ее как будто бы раздвоилась. Она одновременно думала о том, что мимо нее прошла большая любовь, которая повторяется только один раз в тысячу лет. Вспомнила слова генерала Аносова и спросила себя, почему этот человек заставил ее слушать именно это бетховенское произведение и еще против ее желания?»*⁵⁰. Именно через описание чувств Куприн приводит Веру Николаевну к развязке этой любовной линии. Автор описывает её чувства и читатель следит не просто за их развитием, но и за развитием персонажа по мере развития её чувств. Музыка здесь – вспомогательный элемент для того, чтобы более глубоко изучить психологию персонажей. Аналогично это происходит и в рассказе «Легенда». Именно поэтому автор не прибегает к подробному описанию исполнителя того или иного музыкального произведения, как в «Тапере». Здесь образ исполнителя не сыграет ту роль, которая необходима для понимания сюжета. Более того, в «Гранатовом браслете», помимо чувств, довольно подробно описывается

⁵⁰ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 5. С. 257

само музыкальное произведение, а автор этой самой второй сонаты *Largo Appassionato* так и не становится героем повести. Но и это является задумкой автора. Именно здесь играет свою роль тип вербальной музыки. Дело в том, что А.Куприн проводит ассоциативные связи между судьбой реально существующего гениального композитора и художественными событиями повести «Гранатовый браслет». Конечно, сами по себе ассоциации не являются интермедиальным или интертекстуальным инструментом, но эти ассоциации возникают благодаря прямому упоминанию реального композитора и его реального произведения, а значит, данную ассоциацию можно рассматривать как одну из составляющих языка вербальной музыки в художественном произведении. Более того, ассоциация эта важна для раскрытия авторского замысла. Почему А.Куприн использует именно эту сонату Бетховена? Ответ на этот вопрос скрыт в той самой ассоциации. Дело в том, что на выбор автором музыки Л.Бетховена повлияли факты биографии композитора, а также вымышленные, но получившие огромное распространение среди широкого круга людей истории. Так, например, известна одна легенда об истории любви композитора. Молодой Л.Бетховен жил в Вене и зарабатывал на жизнь частными уроками. «Заказчиками» этих уроков часто выступали девушки из аристократических семей. Будучи страстной натурой, композитор неоднократно влюблялся в своих учениц. Но в те времена крепчалось классовое неравенство, при котором был невозможен брак между представительницей аристократии и простым учителем, пусть и самым талантливым. Сама история посвящена одной возлюбленной композитора – Джульетте Гвиччарди. Именно ей посвящена знаменитая «Лунная соната», которая стала памятником трагической безответной любви. Подтверждает эту безответную любовь и другая история о том, что после смерти композитора в его квартире был найден потайной ящик, в котором лежало письмо, по содержанию которого исследователи установили, что

оно было адресовано женщине и содержало признание в любви легендарного композитора. Имя возлюбленной не упоминалось, а также не было указано адреса, из чего следует вывод, что композитор даже не посмел отправить письмо, чтобы объяснить в своих чувствах. Сопоставляя некоторые исторические события и события в жизни композитора, его исследователи и биографы выяснили, что письмо как раз было адресовано той самой Джульетте. Эта история рассказана в аудиокнижке книгоиздателя Джереми Сипмана «Людвиг Ван Бетховен» 2001 года, которая, к сожалению, не переведена на русский язык, но в которой очень красочно и подробно рассказываются фрагменты из жизни композитора, подтвержденные его биографами. Так или иначе, правда ли, вымысел, мы можем лишь догадываться, что А.Куприн также вдохновился историей гения, чтобы написать повесть «Гранатовый браслет».

Таким образом, в повести вербальный язык отражен не так очевидно, как, например, в рассказе «Тапер», но он все равно играет значимую роль в сюжете, если корректно его перевести на литературный язык.

Как мы уже заметили ранее в главе 2.2, посвященной речевой музыке, одно литературное произведение может сочетать в себе как приемы вербальной, так и речевой музыки. Более того, эти приемы могут пересекаться в одних и тех же эпизодах. Именно это происходит в рассказе «Страшная минута». Мы отнесли эпизод с описанием чувств Варвары Михайловны от пения господина Ржевского к речевой музыке, объясняя это использованием особых приемов музыкализации, которые соотносимы с языком поэзии. Однако помимо этого ярко выражены и элементы вербальной музыки – это, в первую очередь, и есть описание чувств героини в зависимости от того, какой романс звучит в данную секунду. Более того, А.Куприн описывает реально существующие музыкальные произведения, что тоже является признаком вербальной музыки. Каждое

из приведенных произведений, услышанное читателями в реальной жизни, обладает определенным характером: нежным, трепещущим или страстным, опасным с цыганскими мотивами. И этот реальный характер произведений влияет на чувства вымышленного персонажа, на его поступки, а значит, и на сюжет. Как мы уже говорили ранее, автор играет с чувствами своей героини, передавая руководство персонажу Ржевскому, который манипулирует чувствами Варвары Михайловны. Он будто вызывает её на дуэль чувств, предлагая вместе исполнить тот или иной романс. Интересно также то, что кроме этих двух персонажей в рассказе приведены и другие люди, но А.Куприн будто отстраняет их и лишь приоткрывает им малую часть всей картины. Остальные герои повести лишь восхищаются великолепной игрой Варвары Михайловны и чарующим пением Ржевского, сюжет этих произведений не значит ровным счетом ничего и не заставляет их чувствовать что-то необычное. То есть, эта интермедальность доступна только двум главным персонажам, которые слышат музыку до самого ее смысла, до самой глубины. Именно в их поступках и чувствах отражается тот самый пример вербальной музыки, плотно связанный с музыкой речевой.

Перейдем же к рассказу «Гамбринус», который позволит нам отойти уже от привычного текстового описания музыки. Более того, здесь автор отходит от аристократического мира, он уводит и персонажей, и читателей из пышных мраморных гостиных в липкий, грязный кабац, где не место сентиментальным романсам и многозначительным сонатам. В «Гамбринусе» А.Куприн указывает на то, что репертуар главного героя рассказа Сашки сильно разнообразен. И гораздо более внимания получает сам Сашка. Описывая его образ, А.Куприн стремится показать некую комичность, которая и объясняет незатейливый репертуар музыканта. Сашка – русский еврей, скрипач, неразлучен со своей собачкой Белочкой, которая любит внести свою лепту в музыку, подвывая в тон. Скрипач

Сашка – добрый, смешной человек, душа кабака под названием «Гамбринус», этот персонаж свой для всех, уважаемый. А.Куприн большую роль в рассказе отводит описанию лицу Сашки. Вот, например, так он описывает его при знакомстве с читателями: *«...его живое обезьянье лицо и его скрипка вспоминались изредка в Сиднее и в Плимуте»*⁵¹. Также его лицо описывается в эпизоде, когда кабак переживает не лучшее время суток, гостей немного, и для них Сашка играет еврейские мелодии – «из своего»: *«Со струн Сашкиной скрипки плакала древняя, как земля, еврейская скорбь, вся затканная и обвитая печальными цветами национальных мелодий»*⁵². Во время исполнения этой музыки, родной для героя, меняется и его внешность: *«...лицо Сашки с напряженным подбородком и низко опущенным лбом, с глазами, сурово глядевшими вверх из-под отяжелевших бровей, совсем не бывало похоже в этот сумеречный час на знакомое всем гостям "Гамбринуса" оскаленное, подмигивающее лицо»*⁵³. Для рыбаков и моряков из разных стран Сашка уникальный музыкант. Он умеет играть их любимые разные песни, под которые пьяные мужички рады пуститься в пляс: «Марусю», Лезгинку, итальянскую тарантеллу, итальянские народные куплеты, хохляцкие думки, еврейские свадебные танцы, Марсельезу, рыбацкие, воровские, негритянские песни. Тут также важно отметить, что музыкант из конкретного рассказа – не просто исполнитель, но и талантливый импровизатор. Это делает и его характер, и его музыку более «живой и настоящей», за что и любят и уважают Сашку посетители кабака.

При анализе этого рассказа А.И. Куприна, мы можем выделить преобладающую форму вербальной музыки – описание чувств/восприятия музыки персонажами произведения. А.Куприн делает акцент на том, что

⁵¹ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 288.

⁵² Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 271.

⁵³ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 272.

Сашка буквально задает тон посетителям. Под его мелодии на скрипке посетители проживают настоящую жизнь: они и танцуют, и поют, и плачут, и радуются, а иногда и все вместе: *«Сашка играл им ихние рыбацкие песни, протяжные, простые и грозные, как шум моря, и они пели все в один голос, напрягая до последней степени свои здоровые груди и закаленные глотки. Сашка действовал на них, как Орфей, усмирявший волны, и случалось, что какой-нибудь сорока летний атаман баркаса, бородатый, весь обветренный вероподобный мужчинице, заливался слезами, выводя тонким голосом жалостливые слова песни <...> А иногда они плясали, топчась на месте, с каменными лицами, громыхая своими пудовыми сапогами и распространяя по всей пивной острый соленый запах рыбы, которым насквозь пропитались их тела и одежды»⁵⁴.*

Музыка, исполненная Сашкой – настоящая сила, объединяющая людей, примиряющая, дающая радость и надежду. Эта музыка понятна и близка каждому. Более того, автор подчеркивает, что Сашке удается угождать не просто людям разным, а людям разных национальностей и даже иностранцам. Простая, искренняя музыка заставляет души всех этих людей трепетать от эмоций, жить. Неслучайно на языке вербальной музыки А.Куприн описывает и другие, немзыкальные звуки, составляющие пространство кабака – это шум, ругань, драки. Но музыка Сашки будто перебивает этот хаос и становится главной. Кажется, что Сашкина музыка – это еще один посетитель, который способен утихомирить и привнести гармонию во все происходящее: *«В разгаре вечера гости краснели, хрипли и ставились мокрыми. Табачный дым резал глаза. Надо было кричать и нагибаться через стол, чтобы расслышать друг друга в общем гаме. И только неутомимая скрипка Сашки, сидевшего на своем возвышении, торжествовала над духотой, над жарой, над*

⁵⁴ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 293-294.

*запахом табака, газа, пива и над оранием бесцеремонной публики»*⁵⁵. Более того, музыка Сашки способна даже спасать жизни, а именно останавливать пьяные драки.

Таким образом, мы видим описание своеобразной идиллии, которую не может ничего нарушить. Видим гармоничный мир, в котором существуют определенные люди, определенные привычки и, конечно, определенная музыка, которую не может заменить ничто другое. Именно поэтому эта гармония полностью разрушается, разбивается, когда Сашку забирают в армию. Кабак опустел, больше нет той музыки, которая делала живым все окружающее. Даже другим музыкантам не удавалось хоть на мизерную долю восполнить эту потерю. Все потому, что не было души, которая проникала от Сашки и его скрипки в каждого посетителя. Поэтому, конечно, возвращение героя стало настоящим праздником жизни: *«В этот вечер Сашка переиграл все любимые песни и танцы Гамбринуса. Играл он также и японские песенки, изученные им в плену, но они не понравились слушателям. Мадам Иванова, словно ожившая, опять бодро держалась над своим капитанским мостиком, а Белка сидела у Сашки на коленях визжала от радости»*⁵⁶. В этой части А.Куприн вводит новый элемент вербальной музыки, который мы рассмотрели ранее, элемент ассоциации. Почему среди всего странного репертуара посетителями не были приняты именно японские песни? Тут автор как раз вводит тот самый ассоциативный ряд вербальной музыки, который говорит и персонажам рассказа и читателям о том, что эти песни несут в себе плохое настроение, память о войне и плене, воспоминания, которым не место на этом празднике жизни. Таким образом, язык вербальной музыки влияет на развитие или же, наоборот, указывает деградацию персонажа. Сашка побывал на войне, после чего исчезла та самая гармония в его душе,

⁵⁵ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 295.

⁵⁶ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 315.

которой он делился со своими слушателями. Здесь и меняется описание музыканта: *«...из глаз не только не исчезло выражение ужаса и тоски, но стало еще глубже и значительнее. Сашка по-прежнему паясничал, подмигивал и собирал на лбу морщины, но мадам Иванова чувствовала, что он притворяется»*⁵⁷.

Деградация души музыканта наполнялась с каждым негативным событием. Сначала это нелепая смерть его любимой Белочки, затем еврейский погром, во время которого его не тронули только потому, что узнали в нем «того самого музыканта». Нежная душа Сашки медленно превращалась в камень. Он огрубел, зачерствел, отдалился от тех мелодий, с которыми читатели и другие персонажи рассказа ассоциировали его.

А затем случилось самое страшное, что может случиться для музыканта – он утратил физическую возможность играть музыку: *«Левая рука у Сашки, скрюченная и точно смятая, была приворочена локтем к боку. Она, очевидно, не сгибалась и не разгибалась, а пальцы торчали навсегда около подбородка»*⁵⁸. Так, казалось бы, автор проводит читателя по судьбе музыканта, украшая ее тем самым вербальным языком музыки, благодаря которому рассказ приобретает яркие краски и постепенно к финалу выходит на тихий минор.

Однако рассказ завершается удивительной сценой. Сашка достает губную гармошку и вместе со своим учеником начинает играть. Тогда кабак снова оживает: *«...подхваченные его порывом, заплясали гости, женщины и мужчины. Даже лакеи, стараясь не терять достоинства, с улыбкой перебирали на месте ногами. Даже мадам Иванова, забыв обязанности капитана на вахте, качала головой в такт огненной пляске и слегка прищелкивала пальцами»*. В финале рассказа раскрывается авторское отношение к музыке, оно заключено в последней фразе:

⁵⁷ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 317.

⁵⁸ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 319.

«Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит»⁵⁹.

Завершим главу о вербальной музыке обращением к рассказу «Скрипка Паганини». В нем используется та же форма вербальной музыки, что и в рассказах «Тапер» и «Гамбринус»: в описании образа музыканта. Как и в примере, приведенном выше, автор не стремится здесь описать саму мелодию, возможно, потому, что не упоминает конкретное произведение. Гораздо больший упор сделан на образ музыканта, и это не случайно. Николо Паганини – реально существовавший скрипач и композитор. Итак, мы здесь встречаем аналогичную форму сюжета с рассказом «Тапер», вновь реальное лицо из истории музыки занимает позицию главного персонажа художественного произведения.

Если мы обратимся к легендам и историям о Н.Паганини, мы найдем много доказательств того, что его имя ассоциируется с чем-то дьявольским, со сверхчеловеческой виртуозностью. Более того, согласно культурному мифу, скрипач заключил сделку с дьяволом и продал душу ради гениальности, точнее, ради скрипки, играя на которой музыкант завораживал все живое вокруг. Благодаря этой легенде имя Паганини стало нарицательным и часто этот сюжет о продаже души за гениальность ложится в основу художественных фильмов, музыкальных произведений и рассказов и по сей день. Рассказ А.И.Куприна «Скрипка Паганини» также основан на этой легенде. Однако автор переписал сложившийся миф и сделал так, что дьявол так и не смог забрать душу музыканта. И оба персонажа остались с невыгодной сделкой. Более того, для музыканта она обернулась скорее кошмаром, ведь он получил инструмент, но не талант.

Возвращаясь к теме вербальной музыки, можно заметить, что этот рассказ не вполне очевидный пример. Здесь автор не описывает мелодию, не описывает чувства, которые вызывает музыка. Этот рассказ – лишь

⁵⁹ Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М.: Правда, 1964. Т. 4. С. 321.

художественная интерпретация мифа о музыканте. Но если посмотреть на это с той стороны, что А.Куприн воссоздал образ настоящего музыканта, то присутствие данного типа интермедиальности занимает вполне себе явное положение. В данном случае нам не удастся проследить влияние музыки на сюжет, так как основное влияние оказывает именно сложившийся миф и описание личности.

Подводя итог, можно заметить, что применение вербальной музыки в тексте не делает текст более поэтичным и мелодичным, как в случае с речевой музыкой, но вербальная музыка позволяет увидеть сюжет глубже, прочесть его между строк. Часто для расшифровки вербальной музыки в тексте требуются дополнительные знания в истории, как, например, в случае с «Гранатовым браслетом», «Тапером» или «Гамбринусом» или же готовность отождествлять происходящее с описываемыми мелодиями как в рассказе «Страшная минута». Рассмотреть элементы вербальной музыки в тексте не представляется сложным, так как часто они лежат на поверхности, но вот для грамотного и четкого их перевода на вербальный текстовый язык все же потребуются дополнительные знания.

Что же касается влияния на сюжет, здесь также важны те детали, которые позволяют не просто прочесть использование музыкальных терминов и упоминания конкретных произведений, но и вовремя заметить параллель с упоминанием образа музыканта и происходящими в сюжете событиями. Часто элементы вербальной музыки влияют на сюжет в прозе Куприна через прямое упоминание образа музыканта, описание мелодии или описание чувств, которые рождает та или иная музыка.

Практическую часть мы поделили на подразделы, которые посвятили трем методам возможного интермедиального взаимодействия: аналоги музыкальной техники и структуры, речевая музыка и вербальная музыка.

Для каждого метода мы выделили несколько примеров из малых форм прозы А.И.Куприна.

Таким образом нам удалось обнаружить, что метод выявления аналогов музыкальной техники и структуры наиболее выражен в повести «Гранатовый браслет» и влияет на сюжет благодаря особой ритмике и построению речи персонажей, которые позволяют проследить внутреннее развитие персонажа. Также этот метод мы выявили в рассказе «Ночная смена», который помог раскрыть новую сторону личности персонажа. Вербальная музыка может быть выражена тремя способами и, соответственно, ее влияние также зависит от воплощения того или иного способа. Образ музыканта может быть выражен как основной сюжетный связующий элемент как в «Скрпике Паганини», «Гамбринусе», «Тапере», а также он влияет на дальнейшее восприятие этого образа и его поступков читателями. Описание звучащей музыки влияет на реакцию персонажей на те или иные события. Так, например, эта форма взаимодействия наиболее очевидна в рассказе «Легенда». А вот описание впечатления, которое музыка оказывает на персонажей, влияет на их поступки, которые также образуют сюжетную линию, это мы особенно заметили при анализе рассказа «Гамбринус». Также мы отметили, что вербальная музыка как интермедиаальный тип взаимосвязи музыки и литературы присутствует во всех рассмотренных нами примерах прозы А.И.Куприна и выражается в нескольких или в одной из трех форм по классификации С.П.Шера. Однако в повести «Гранатовый браслет» тип вербальной музыки воплощен менее, чем в остальных произведениях. Тип речевой музыки более характерен для поэзии, однако встречается и в прозе. У А.Куприна этот тип взаимодействия наиболее отражен в рассказе «Легенда» и повести «Гранатовый браслет». В использовании данного типа мы выделили основные литературные приемы, благодаря которым создается музыкализация речи и мыслей героев. Эта музыкализация влияет на

чувства и мироощущение персонажей, а соответственно, и на дальнейшее развитие сюжета.

Заключение

В ходе данной работы, посвященной аспектам влияния музыки на сюжет в художественной литературе А.И.Куприна, мы выделили следующее. Выявление форматов и подходов во взаимодействии искусств и их взаимозаменяемости – актуальная проблема современных гуманитарных наук, среди которых литературоведение, история, культуроведение, эстетика. Подробный разбор и анализ искусствоведческих и литературоведческих трудов, которые рассматривают проблему интермедиальности и интертекстуальности позволяют оценить общую картину от истории появления этого феномена до его актуального современного воплощения в разных гуманитарных областях. В данной работе большое внимание уделяется историческим аспектам появления этого феномена от внедрения термина в обиход до обозначения нескольких его определений. Это было необходимо для выявления влияния интермедиальности на сюжет конкретных произведений. Для практической части работы мы выделили наиболее значимые классификации и подходы взаимодействия музыки и литературы.

Основным выводом работы стало то, что музыка способна влиять на сюжет не только благодаря её присутствию в качестве сюжетобразующей линии, но и в том случае, если музыка проявляется в речи героев или в композиционном построении произведения.

В первой теоретической главе мы рассмотрели основные аспекты интертекстуальности, которая тесно связана с интермедиальностью, предложенные философом М.М.Бахтиным. Согласно его мнению, любой текст можно наделить диалогичностью и полифонизмом, а в соответствии с этим, любой текст можно назвать «интертекстуальным». Продолжательницей теории М.Бахтина стала французская

исследовательница Юлия Кристева. В главе, посвященной обозначению термина интермедиальности и его развитию, мы выделили основные отличия между интермедиальностью и интертекстуальностью. Этот аспект мы рассмотрели в основополагающей работе Оге Ханзена-Лёве, выпущенной в 1980-м году «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду», а также в работе его последовательницы С.Д.Титоренко. Нам удалось сделать вывод, что в том случае, когда мы говорим об интермедиальности, мы можем рассматривать ее с точки зрения взаимодействия разных, непохожих видов искусств, а интертекстуальный текст содержит в себе аналогичный тип искусства (например, содержание в художественном тексте другого художественного текста).

Во второй части теоретической главы мы подробно рассмотрели классификации взаимодействия музыки и литературы. Мы также обратили внимание на то, что многие ученые, среди которых Л.Д.Бугаева, И.П.Смирнов, Б.Кац неоднократно выделяли в критическом анализе того или иного художественного произведения разные методы взаимодействия двух искусств. Для структурирования этих знаний мы обратились к концепциям С.П.Шера и В.Вольфа. Благодаря классификации С.П.Шера нам удалось выделить основные приемы, которые стали актуальны при анализе конкретных произведений, рассмотрели объединение этих приемов в смысловые группы и выявили три главных инструмента соединения музыки и литературы, которые могут влиять на сюжет. Это инструмент речевой музыки, более актуальный для поэзии и пародирующий звучание мелодии; инструмент аналога музыкальной техники и структуры в литературном произведении, когда сама форма произведения, его композиция может повторять ту или иную музыкальную форму; инструмент вербальной музыки, который наиболее часто встречается в контексте интермедиальности музыки и литературы – это

прямое упоминание музыкальных произведений, образов. Также мы рассмотрели дополнение к концепции С.П.Шера от более современного нам ученого В.Вольфа, который, в свою очередь, расширил понимание интермедиальности, выделив экстракомпозиционную интермедиальность, представляющую явление в более широком смысле, и интрокомпозиционную интермедиальность, которая наиболее четко соотносится с концепцией С.П.Шера и является наиболее узкой в своем определении и предметной области.

Таким образом, в теоретической главе мы решили проблему, которую ставили в нашем исследовании – выявили инструменты влияния музыки на сюжет, а также обозначили предмет исследования и рассмотрели основные способы влияния музыки на сюжет. Принципы соединения и сосуществования музыки и литературы было необходимо проанализировать в данном исследовании для того, чтобы выявить их влияние на сюжетную линию в конкретных произведениях А.И.Куприна.

Практическую часть мы поделили на подразделы, которые посвятили трем методам возможного интермедиального взаимодействия: аналоги музыкальной техники и структуры, речевая музыка и вербальная музыка. Для каждого метода мы выделили несколько примеров из малых форм прозы А.И.Куприна.

Для данного исследования мы выбрали следующие художественные тексты А.И.Куприна: повесть «Гранатовый браслет» (1910), рассказы «Гапер» (1900), «Страшная минута» (1970), «Легенда» (1906), «Ночная смена» (1899), «Гамбринус» (1907), «Скрипка Паганини» (1929). Мы выявили, что интермедиальные связи позволяют вербальному тексту выразить более глубокую картину произведения. Неслучайно нам открывается более цельная сюжетная картина в повести «Гранатовый браслет» после того, как мы рассмотрели подробнее музыку Л.Бетховена и выявили причины и способы её использования в тексте А.И.Куприным.

Аналогично нам удалось более глубоко погрузиться в мир персонажей «Страшной минуты» благодаря анализу использования конкретных, музыкальных произведений.

В данном исследовании мы ставили следующие цели:

1) изучить и проанализировать основные механизмы влияния музыки на литературу;

2) выявить и проанализировать произведения А.И.Куприна, в которых музыка имеет свою роль, влияющую на сюжет;

3) Определить типы взаимодействия музыки и литературы, используемые автором;

Таким образом, мы изучили теоретические подходы для достижения цели изучения и анализа основных механизмов и пришли к выводу, что А.И.Куприн благодаря связи музыки и литературы создал в своих текстах уникальный язык. Связь разных искусств позволяет читателю увидеть, как меняется сюжет, за счет чего происходит развитие или деградация того или иного образа, почему автор ввел тот или иной элемент и почему, в конечном итоге, автор упомянул то или иное произведение или человека. Музыка в текстах А.И.Куприна оказывает влияние не только на сюжет, но и на восприятие, на качество прочтения читателем и выводит его на новый уровень понимания текста.

Библиография

1. Художественные произведения.

1. Куприн А. И. Гранатовый браслет // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 3. – С. 315–410.
2. Куприн А. И. Легенда // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 4. – С. 215–247.
3. Куприн А. И. Гамбринус // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 5. – С. 375–397.
4. Куприн А. И. Скрипка Паганини // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 7. – С. 333–336.
5. Куприн А. И. Тапер // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 8. – С. 188–304.
6. Куприн А. И. Страшная минута // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 9. – С. 217–251.
7. Куприн А. И. Ночная смена // Собр. соч. : в 9 т. / А. И. Куприн. – М. : Правда, 1964. – Т. 8. – С. 564–592.

2. Литература о творчестве А.И. Куприна

8. Афанасьев В. Н. Александр Иванович Куприн: критико-биограф. очерк / В.Н. Афанасьев. – М.: Гослитиздат, 1960. – 207 с.
9. Берков П. Н. Александр Иванович Куприн / П. Н. Берков. – М.; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 195 с.
10. Русские писатели, XX век: Библиографический словарь: в 2 т. / гл. ред. Н. Н. Скатова. – М.: Просвещение, 1998. – Т. 1, с. 715–719.

3. Работы по теории интермедиальности, по теории литературы и истории русской литературы 1 половины XX века.

11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

12. Бахтин М. М. Собр. соч.: в 4 т. / М. М. Бахтин. – М. : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4(2). – 752 с.
13. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 511 с.
14. Юлия Кристева. Семиотика. Исследования по семанализу. / Академический проект, 2015.
15. Степанова И.В. «Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн». — М.: Изд. «Степанова Ирина Владимировна», 2019. – 416 с.
16. Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 55–104; 107–118
17. Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: дис. ... кандид. культурол. наук / И. Е. Борисова. – Санкт-Петербург, 2000. – 251 с.
18. Борисова И. Е. Zeno is here : В защиту интермедиаальности (Рец. на кн. : «Слово и музыка». М., 2002) // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – С. 384–392.
19. Вальцель О. Проблема формы в поэзии / О. Вацель. – Петроград: Academia, 1923. – 70 с.
20. Каган М. С. Морфология искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
21. Бугаева Л. Литература и RITE DE PASSAGE, Санкт-Петербург, ИД «Петрополис», 2010
22. Смирнов И. П. Б. Пастернак. «Метель» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973. С. 247
23. Ханзен-Лёве «Интермедиаальность в русской культуре: От символизма к авангарду», РГГУ, 2016
24. Wolf W. Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf . – Amsterdam: Rodopy, 1999. – 272 p.

25. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970. № 2.

4. Энциклопедии, справочные издания и словари

26. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940): в 4 т. – М.: РОССПЭН, 1997. – Т. 1: Писатели русского зарубежья.

27. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А.Н.Николюкин. – М.: Интервал, 2001.

28. Новая философская энциклопедия: в 4т. – М.: Мысль, 2001. – Т.2.

29. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М.: Рус.яз., 1986.

Приложение

Соната Бетховена №2: Largo appassionato

First system of the musical score, measures 1-5. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand provides a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *ff* and *sf*.

Second system of the musical score, measures 6-10. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *p* and *pp*.

Third system of the musical score, measures 11-15. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *pp*.

Largo appassionato

tenuto sempre

Fourth system of the musical score, measures 16-20. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *p*. The instruction *staccato sempre* is written below the left hand.

Fifth system of the musical score, measures 21-25. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *sf*. A trill (tr) is marked above the right hand in measure 25.

Sixth system of the musical score, measures 26-30. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamics include *tr* and *tr*. A trill (tr) is marked above the right hand in measure 26, and another in measure 29.

tenuto sempre

staccato sempre

sf

sf

ff

p

p

cresc.

ff

p

tenuto sempre
staccato sempre

f (R)

tenuto sempre
p
staccato sempre

f

ff *p* *tr* *f*

f

Musical score system 1. Treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Performance instructions: *tenuto sempre* above the treble staff and *staccato sempre* below the bass staff.

Musical score system 2. Treble clef staff contains chords with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Performance instruction: *(legato)* above the treble staff.

Musical score system 3. Treble clef staff contains chords with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Performance instructions: *pp* and *legato* above the treble staff, and *vp* below the bass staff.

Musical score system 4. Treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Performance instructions: *tenuto sempre* above the treble staff and *staccato sempre* below the bass staff.

Musical score system 5. Treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

Musical score system 6. Treble clef staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). Bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. Performance instruction: *pp* above the treble staff.