

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра русской и зарубежной литературы

**Формы репрезентации и функции музыкального кода в малой
прозе 1910-1930-х годов (А. Куприн, М. Алданов, А. Платонов)**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студента 4 курса 412 группы
направления подготовки (специальности) 45.03.01 – Филология
Института филологии и журналистики

Горбачевой Александры Алексеевны

фамилия, имя, отчество

Научный руководитель

доцент, к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

подпись, дата

Т.И. Дронова

инициалы, фамилия

Зав. кафедрой

зав. кафедрой, к.ф.н., доцент

должность, уч. степень, уч. звание

подпись, дата

Ю.Н. Борисов

инициалы, фамилия

Саратов 2020

Введение

Существует множество способов включения музыкального начала в словесно-художественный текст, и каждый раз использование данного приема преследует различные цели – от более яркого представления сюжета до углубления психологического портрета персонажей, от осмысления значения музыки того или иного композитора для современников и потомков до постановки вопроса о сущности искусства.

Целью выпускной квалификационной работы является исследование форм репрезентации и функций музыкального кода в малой прозе А. Куприна («Гранатовый браслет»), М. Алданова («Десятая симфония») и А. Платонова («Московская скрипка»). Выбор произведений обусловлен конструктивной значимостью музыкальных единиц в художественной структуре текстов.

Актуальность проблемы определяется ее недостаточной исследованностью как в теоретическом, так и в историко-литературном аспектах. Хотя современными литературоведами уже высказан ряд наблюдений над особенностями функционирования музыкального начала в творчестве интересующих нас авторов, системного анализа избранных нами произведений в данном русле до сих пор не предпринималось.

Проблема диалога автора с читателем через включение в словесно-художественный текст музыкальных единиц, выполняющих роль музыкального кода, представляет не только историко-литературный, но и теоретический интерес. Сторонники изучения интермедиальных связей литературы и музыки предлагают оперировать такими терминами, как музыкальный код и музыкальный экфрасис. Однако в современной филологической науке не сложилась устойчивая система именования данных форм присутствия музыкального начала в литературном произведении. Ведутся дискуссии о необходимости введения в литературоведческую практику термина музыкальный экфрасис.

Изучив теоретические работы Е.В. Соловьевой, Н.В. Брагинской, Л. Геллера и др. мы пришли к следующему выводу: музыкальный код – это система знаков в словесно-художественном тексте, связанных с музыкой как с искусством. Сюда входят и имена композиторов, и названия музыкальных произведений, и музыкальные термины, а также, добавим, словообраз «музыка», повторяющийся в качестве мотива в тексте произведения. Музыкальный экфрасис – наиболее художественно выразительная реализация музыкального кода, словесное описание исполнения и/или восприятия музыкальных произведений в тексте произведения. Термины музыкальный код и музыкальный экфрасис существуют в одной парадигме, но не являются взаимозаменяемыми.

Методологической базой нашего исследования является структурно-семиотический подход. В теоретическом плане мы опираемся на идеи Ю.М. Лотмана. Осознавая интертекстуальную природу рассматриваемых явлений, мы стремились выявить различные формы репрезентации музыкального кода и обнаружить те приращения, которые рождаются в произведении благодаря генерации новых смыслов.

Исходя из степени изученности поставленной проблемы, учитывая специфику избранных для анализа произведений, мы ставим перед собой следующие **задачи**:

- Выявить наиболее продуктивные идеи современных исследователей о роли музыкального начала в прозе А. Куприна, М. Алданова, А. Платонова;
- Раскрыть способы репрезентации музыкального кода в каждом из анализируемых произведений;
- Определить, какую функцию выполняют музыкальный код и музыкальный экфрасис (как наиболее эксплицированная форма музыкального кода) в каждом из произведений;
- Исследовать, какие смыслы привносятся в тексты благодаря музыкальному коду и музыкальному экфрасису.

Структура работы. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, трех глав – **«Сюжетообразующее и стилевое значение музыкального экфрасиса в рассказе А. Куприна «Гранатовый браслет»», «Музыкальный код и его функции в повествовательной структуре «Десятой симфонии» М. Алданова», «Философский потенциал музыкального кода в рассказе А. Платонова «Московская скрипка»»,** каждая из которых имеет по два подраздела, также заключение и список использованной литературы.

Основное содержание работы

В первой главе мы исследуем введение музыкального кода в структуру «Гранатового браслета» А. И. Куприна по преимуществу через реализацию музыкального экфрасиса как доминирующей формы репрезентации музыкального начала в данном произведении

В первом разделе мы приводим результаты изучения творчества писателя в работах куприноведов (В.Н. Афанасьева, П.Н. Беркова, А.А. Волкова, Л.В. Крутиковой, Ф.И. Кулешова и др.). Важными для нас представляются подходы исследователей к осмыслению художественного метода писателя-реалиста, вбирающего элементы романтического начала, сближающегося в некоторых аспектах с поэтикой модернистов. Особое внимание уделяется нами работам Л.А. Качаевой, Г.Ф. Шигаповой, Л.В. Рассказовой, в которых анализируется роль музыки в произведениях писателя, в том числе и в рассказе «Гранатовый браслет». На основании тщательного рассмотрения предложенных предшественниками идей мы приходим к выводу о том, что в современном литературоведении накоплен значительный опыт изучения роли музыкального начала в рассказе А.И. Куприна «Гранатовый браслет». При этом структурно-семиотическая роль бетховенской сонаты как формы авторского диалога с читателем выявлена, с нашей точки зрения, недостаточно.

Во втором разделе предпринимается анализ рассказа «Гранатовый браслет» в избранном нами направлении. В результате проделанной работы

были выявлены формально-содержательные функции музыкальных единиц в структуре текста.

Музыкальный код, введенный автором через название второй сонаты Бетховена в эпиграфе к рассказу, настраивает читателя на особое восприятие купринского произведения. Знание сонаты задает эмоциональный камертон, рождает ожидание дальнейшего развития музыкальной темы. По ходу сюжетного повествования читатель понимает, что соната является связующим звеном между судьбами героев. История отношений Желткова и Веры достигает кульминации благодаря введению музыкального экфрасиса.

Наряду с сюжетобразующей не менее важными являются характерологическая и смыслопорождающая функции экфрасиса, являющегося ведущей формой реализации музыкального кода в «Гранатовом браслете».

Сравнивая искусствоведческое описание сонаты Бетховена, вынесенной в эпиграф, с художественным описанием, мы приходим к выводу, что экфрасис – это не простое копирование предмета, а особое его видение, и что воссоздавая звучание и восприятие произведения искусства в тексте автор вносит новые смыслы и акценты.

В рассказе А. Куприна музыкальный экфрасис становится формой передачи катарсического переживания героини, приобщающейся во время звучания бетховенской сонаты к настоящей любви, которая «сильна как смерть». Экфрастическое описание служит формированию психологического портрета и внутреннего мира персонажа. Одновременно музыкальный экфрасис является средством выражения авторской концепции этого «вечного чувства», ставшего чрезвычайно редким в современном мире: божественная музыка Бетховена позволяет передать божественность подлинной любви. Описание звучания бетховенской музыки контрастирует с предшествующим повествованием об обыденной жизни персонажей. Благодаря музыкальному экфрасису в данной сцене меняется стиль повествования – он становится поэтичным, а реалистический по своей

природе текст обретает романтические черты. Вследствие присутствия бетховенского текста на протяжении всего произведения (от эпиграфа до финала) оно оказывается закольцованным на уровне лейтмотива.

Обращение к рассказам «Тапер» и «Гамбринус» позволило выявить разные формы введения музыкального кода в произведения А. Куприна и убедиться, что именно в «Гранатовом браслете» этот прием достиг наибольшей художественной выразительности.

Во второй главе наше внимание сконцентрировано на выявлении функций музыкального кода в повествовательной структуре повести М. А. Алданова «Десятая симфония».

В первом разделе, посвященном изучению работ алдановедов, мы обращаем внимание на недостаточную изученность малой прозы писателя – его рассказов и повестей. Проведенный анализ трудов предшественников убедил нас также в том, что роли интермедийных связей в структуре текстов М. Алданова до сих пор уделялось недостаточно внимания. Однако ряд важных для нас суждений и продуктивных подходов содержится в исследованиях саратовских алдановедов (Т.И. Дроновой, Е.И. Бобко, Е.Г. Шатской). Среди важных для нас выводов отметим следующие: у писателя было особое отношение к искусству, в частности, к музыке, в его произведениях она нередко становится способом постижения реальности. Персонажи, способные к осмыслению различных видов искусства, расположены к глубинной рефлексии, им писатель всегда отводит особое место в художественной структуре текста, наделяя их ассоциативным, чувственным восприятием мира. Эта тенденция наблюдается и в анализируемом нами произведении.

Во втором разделе проводится исследование повести «Десятая симфония» через призму эстетической позиции автора. В предисловии к повести Алданов размышляет над ее жанровой природой и заключает, что это символическая повесть. Как удалось выявить в ходе анализа, определяющую роль в репрезентации символического плана произведения

играет введение музыкального кода и – шире – конструктивная роль образов искусства в структуре текста. Автор-творец и автор-повествователь направляют внимание читателя на формально-содержательную роль музыкального кода произведения.

Повесть М. Алданова «Десятая симфония» отличается сложной повествовательной структурой как на сюжетном уровне, так и с точки зрения реализации музыкального кода. Противопоставляя два типа творцов – художника-миниатюриста Изабе и гениального композитора Бетховена – писатель не предлагает однозначного ответа на вопрос о приоритетности «человеческого, слишком человеческого» искусства первого или «нечеловеческой музыки» второго.

Вводя посредством эпиграфов к главам многочисленные мнения современников о личности и творчестве Бетховена (запись впечатления Гете, рецензию 1931 года на Девятую симфонию, фрагмент юношеских воспоминаний Вагнера и др.) и включая в текст диалогический по форме экфрасис, писатель создает многоголосое повествование, проблематизирующее роль Бетховена в современной ему культуре. Музыкальная тематика становится источником постоянной рефлексии персонажей. Создаваемое на высотах духа сверхчеловеческое искусство получает истолкование в диапазоне от демонического до божественного. В то же время на протяжении повести звучит авторская тема бессмертия гениального творчества. Вынесенный в название произведения мотив «Десятой симфонии» (неосуществленного сокровенного замысла композитора) получает философское истолкование, будучи спроецирован на жизнь каждого человека.

Интермедиаальная (интертекстуальная) поэтика повествования позволяет автору расширить смысловые границы произведения, ввести дополнительные мотивы: верхи и низы, гений и толпа, личность и история. Обращение к искусству музыки становится способом постижения не только проблем культуры, но и философских (экзистенциальных) вопросов. Отношение

героев к жизни – позитивный взгляд на мир у Изабе и, в противовес ему, трагизм мироощущения Бетховена и Разумовского – является объектом художественного постижения, в том числе, с помощью музыкального кода.

В произведении неоднократно встречаются диалогические экфрасисы: через введение точек зрения художника Изабе и графа Разумовского, бывшего танцора Дюпор и графа Разумовского на музыку Бетховена и искусство в целом писатель реализует свою эстетическую позицию.

В третьей главе в центре нашего внимания рассказ А. Платонова «Московская скрипка».

В первом разделе представлены результаты осмысления концептуально значимых работ платоноведов, посвященных анализу роли музыки в творчестве писателя (А. Храмых, А. Евдокимова, Н. Малыгиной, В. Серафимовой, Л. Фоменко, В. Вьюгина). Музыкальное начало анализируется исследователями по преимуществу на материале романа «Счастливая Москва». Литературоведы отмечают, что пространство произведения всецело заполнено музыкой, она присутствует на каждом уровне текста, что это произведение можно рассматривать с точки зрения музыкальной композиции. Музыка является источником ряда важных для автора мотивов. Мы считаем важными работы, посвященные роману «Счастливая Москва», так как выбранный нами рассказ является ответвлением названного романа.

Особое место среди платоноведческих исследований занимает статья А. Храмых, в которой раскрывается близость художественно-философских взглядов А. Платонова и А. Блока на уровне схожести рецепции феномена музыки. С точки зрения исследователя, ключевое блоковское понятие «дух музыки», имеющее не только эстетическое, но и метафизическое наполнение, созвучно представлениям Платонова-публициста.

Во втором разделе выявляется философский потенциал музыкального кода в рассказе А. Платонова «Московская скрипка». Музыкальный код впервые вводится в названии. Определением «московская» автор

устанавливает корреляцию, на которую читатель должен обратить внимание – на первый план выходит принадлежность скрипки столице. А если учесть то, что столица, как правило, характеризует всю страну, является ее лицом, то можно допустить, что это скрипка страны, ее голос и, тем самым, по Платонову, голос народа. Музыка в тексте становится не просто видом искусства, а приобретает нематериальное, метафизическое наполнение.

В «Московской скрипке» А. Платонова музыкальный код задает вектор осмысления музыки, выводящий это понятие за пределы искусства. Главным героем рассказа является не музыкант-самоучка Сарториус, а вынесенный в название произведения инструмент, который по мере развития повествования обретает символический статус. На уровне сюжетного действия показаны поиски пришедшим в Москву персонажем новой скрипки, взамен украденной, ее покупка, игра на необычном инструменте, представленная через экфрасические описания, попытка разгадать Сарториусом тайну звучания, превосходящего возможности музыканта.

В текст введены два музыкальных экфрасиса, имеющих важное смыслопорождающее значение. Первый связан с эпизодом, в котором Сарториус играет на скрипке у подножия памятнику Пушкину. Второй вводится в сцене встречи в районном клубе комсомола передовых людей своего времени.

Необычная скрипка способна передать музыку времени, голос городского и природного пространства и, тем самым, звучание вселенной. Вещество, из которого была сделана скрипка, вобрало в себя усилия человеческого духа, реализованные в труде. Созидательное начало музыки нового мира акцентируется в авторских описаниях и вводится через восприятие героя – платоновского «сокровенного человека», обладающего даром слышать музыку Москвы, являющейся столицей нового мира, и способного воспринять «волшебство» своего инструмента.

Музыкальность – состояние, которым объят весь мир платоновского произведения, она становится фундаментальной характеристикой творческой

энергии нового времени. Таким образом, в рассказе Платонова музыка является не только видом искусства, а силой, нацеленной на преобразование реальности. С помощью музыкального кода автор проводит границу между миром «новых» людей, которые устремлены в будущее и теми, кому суждено навсегда остаться в прошлом. При этом разделительная черта проводится по линии музыкальности/немузыкальности, а не по социальным критериям.

Итак, как показал проведенный анализ, словообраз музыка вводится в повествование не только для характеристики игры на скрипке Сараториуса, но и для передачи голоса столицы, окружающего природного мира, вещества существования. Концепт «музыка» получает метафизическое наполнение. Музыкальные мотивы, музыкальный код и экфрасис в совокупности составляют художественное единство, являясь результатом воплощения неповторимого авторского стиля.

Выявленная нами связь анализируемого рассказа с романом «Счастливая Москва» и рассказом «Путешествие воробья» позволяет зафиксировать такое качество платоновской прозы, как автодиалогичность, порождающее феномен интратекстуальности.

Заключение

Проведенный нами анализ произведений А. Куприна, М. Алданова, А. Платонова свидетельствует об актуальности изучения интермедийных связей в литературе первой трети XX века.

На уровне форм введения музыкального кода в произведение обнаруживается общая тенденция – музыкальные единицы находятся в сильной позиции: присутствуют в названии произведения («Десятая симфония» М. Алданова, «Московская скрипка» А. Платонова), выносятся в эпиграфы – ко всему тексту (название Второй сонаты Бетховена в рассказе «Гранатовый браслет», посвящение Сергею Васильевичу Рахманинову в повести «Десятая симфония») и к отдельным главам (в повести М. Алданова). В случаях, когда музыкальный код отсылает читателя к имени

реального композитора и его произведению, это порождает новый уровень текста – реципиент должен развернуть смыслы, стоящие за ними.

Музыкальные экфрасисы включаются в структуру текстов по-разному: через восприятие одного персонажа (княгини Веры в «Гранатовом браслете»), в диалогической форме (Разумовский и Изабе, Разумовский и Дюпор в «Десятой симфонии»), в описании автора-повествователя, приближенном к сознанию героя (в рассказе «Московская скрипка»). Индивидуальность каждого автора проявляется на уровне выбора музыкального произведения (реального у А. Куприна и М. Алданова, неатрибутированного у А. Платонова); места и роли экфрасиса в повествовательной структуре (экфрасис, играющий роль сюжетной кульминации в «Гранатовом браслете»; несколько экфрасисов разного объема, представляющих в диалогизированной форме авторскую концепцию творчества в повести «Десятая симфония»; экфрастические описания, вводящие в повествование философские идеи – концепцию музыки времени, образ звучащего города и – шире – звучащей вселенной нового мира в «Московской скрипке»).

Особый интерес представляют функции музыкального кода в произведениях А. Куприна, М. Алданова и А. Платонова на уровне смыслопорождения. Общая тенденция видится нам в том, что музыка в исследуемых текстах вводится не столько для усиления художественной составляющей, сколько для порождения новых смыслов.

Исследование форм репрезентации и функций музыкального кода в произведениях А. Куприна, М. Алданова и А. Платонова – создателей неповторимых идейно-художественных миров – может быть продолжено благодаря расширению круга изучаемых произведений.