

УДК 82+821.161.1
ББК 83+83.3(2Рос=Рус)6

О РОЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭКФРАСИСА В ПОВЕСТИ А.Ф. ЛОСЕВА «ТРИО ЧАЙКОВСКОГО»

© 2020 г. Дж. Римонди
*Пармский государственный университет,
Парма, Италия*
Дата поступления статьи: 25 февраля 2019 г.
Дата публикации: 25 марта 2020 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41

Аннотация: В статье рассматривается понятие «музыкальный экфрасис» в литературе и его отражение в прозе А.Ф. Лосева. Хотя экфрасис обычно определяется как словесное описание визуального представления, в последнее время ученые утверждают, что существует также «музыкальный экфрасис». В то время как традиционный экфрасис основывается на онтологической двойственности вербального и визуального, представляемого и представленного, музыкальный экфрасис к этому добавляет третий промежуточный уровень: музыка выражается через ее визуализацию. Автором проанализированы описания музыкальных произведений в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» (1933), где музыкальная форма вскрывает визуальное или духовное содержание, символизирующее внутреннюю жизнь героя. В повести появляются различные ссылки на музыку, которой посвящена большая часть повествования. Экфрасис может проявляться в форме небольшого описания музыкального фрагмента, описания душевных движений (описательно-повествовательный топос романтически-символистского происхождения), раскрытия смысловой сущности музыкального произведения, метафоризации действительности через музыку (параллель между «Трио» и отношениями героя и пианистки), или специализации музыки. В своей повести через экфрасис Лосев изображает два противоположных мира, живущих бок о бок в гармонии: любовь и страдание (как в рахманиновской арии Франчески), хаос и порядок (в бетховенской сонате), или еще стремление человеческой личности к пониманию высшего замысла Бога и смысла жизни, антитезис воли и судьбы (в «Трио» Чайковского).

Ключевые слова: философская проза А.Ф. Лосева, музыкальный миф, повесть «Трио Чайковского», музыкальный экфрасис, специализация музыки.

Информация об авторе: Джорджия Римонди, PhD, Пармский государственный университет, via Università, 12, 43121 Parma, Италия. ORCID ID: 0000-0002-2310-6866

E-mail: giorgia.rimondi@gmail.com

Для цитирования: Римонди Дж. О роли музыкального экфрасиса в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 1. С. 22–41.

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41



ON THE ROLE OF MUSICAL EKPHRASIS IN A.F. LOSEV'S NOVEL TCHAIKOVSKY TRIO

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020. G. Rimondi

*University of Parma,
Parma, Italy*

Received: February 25, 2019

Date of publication: March 25, 2020

Abstract: The article examines the concept of “musical ekphrasis” in literature and its reflection in A.F. Losev’s prose. Although ekphrasis is usually defined as a verbal description of visual representation, scholars have recently argued that there is also a “musical ekphrasis.” While traditional ekphrasis is based on the ontological duality of the verbal and the visual, musical ekphrasis adds a third intermediate level to this: music is expressed through its visualization. The author analyzes the descriptions of musical works in the A.F. Losev’s novel *Tchaikovsky Trio* (1933), where the musical form reveals visual or spiritual content, symbolizing the inner life of the main character. Different references to music can be found in the novel, and most of the novel is in fact devoted to this. Ekphrasis can be expressed as brief of a musical fragment, description of spiritual movements (the descriptive and narrative topos of romantic-symbolic origin), the disclosure of the semantic essence of a musical work, the metaphorization of reality through music (parallel between the *Trio* and the relationship of the main character and the pianist), or the spatialization of music. Through ekphrasis Losev portrays two opposing worlds living side by side in harmony: love and suffering (as in Rakhmaninov’s aria *Francesca da Rimini*), chaos and order (in Beethoven’s sonata), man’s desire to understand the inner meaning of life, the antithesis of will and destiny (in *Tchaikovsky Trio*).

Keywords: A.F. Losev’s philosophical prose, musical myth, novel *Tchaikovsky Trio*, musical ekphrasis, spatialization of music.

Information about the author: Giorgia Rimondi, PhD, University of Parma, via Università, 12, 43121 Parma, Italy. ORCID ID: 0000-0002-2310-6866

E-mail: giorgia.rimondi@gmail.com

For citation: Rimondi G. On the Role of Musical Ekphrasis in A.F. Losev’s Novel *Tchaikovsky Trio*. *Studia Litterarum*, 2020, vol. 5, no 1, pp. 22–41. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2020-5-1-22-41

В повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» (1933) упоминается ряд музыкальных произведений: ария «Франческа да Римини» Рахманинова, «Годы странствий» Листа, полонез Шопена, соната Бетховена, Шубертовы песни, «Вторая симфония» Малера¹, «Трио» Чайковского и другие. Каждое из них расширяет смысл фрагмента текста, в котором присутствует, и представляет собой отдельный вид литературной ссылки на музыку — простую ссылку на музыкальное произведение, описание музыкальной композиции, анализ *смысла* и структуры музыки или экфрасис в прямом смысле слова. При этом сразу оговоримся, что в данной работе приведены далеко не все примеры экфрасиса в лосевской повести, а выбраны те, которые акцентируют внимание на важных сюжетных моментах и на построение музыкального образа.

В попытке понять и выразить смысл музыки художественными средствами Лосев реализует то, что современный ученый-музыковед С. Брун понимает под экфрасисом, т. е. «воспроизведение документального или художественного текста средствами других видов искусств» [27, с. 8]. Поскольку речь идет о представлении музыки в художественном тексте, под экфрасисом будем понимать словесное изображение (прямо или косвенно) музыкального произведения в тексте.

Стремясь передать ощущения, вызванные музыкой, Лосев использует различные литературные приемы, которые мы проанализируем далее.

¹ Роли Второй симфонии Малера в повести «Трио Чайковского» был посвящен доклад музыковеда К.В. Жабинского «Философия музыки и художественная проза А.Ф. Лосева: черты преемственности», прочитанный в библиотеке «Дом А.Ф. Лосева» (20.12.2016) [7]. Об изображении в лосевской повести симфонии Малера см. также: [13].

Музыкальный экфрасис

Экфрасис обычно определяют как вербальное представление невербального (визуального). Начиная с эпохи Возрождения латинская фраза “*ut pictura poesis*” («поэзия как живопись») стала означать взаимодействие словесного и визуального выражений, особенно в тех случаях, когда поэты или писатели пытаются наполнить свои произведения живописными качествами. При этом большинство исследований, посвященных экфрасису вне древней риторики, описывали связи между литературой и изобразительными искусствами, в то время как лишь немногочисленные работы рассматривали взаимоотношения между литературой и музыкой [31]. Более того, литературно-музыкальная диада считалась неравномерной: она то привлекала большое внимание, то игнорировалась или презиралась как неуловимая и даже «подозрительная» художественная сфера. Хотя XVII в. свидетельствует о глубоком интересе к сходству музыки и словесных искусств, таких, как риторика или поэзия, сравнения были направлены на то, чтобы доказать неполноценность музыкального выражения (его неспособность подражать природе). Это связано с явной трудностью передачи музыки словесными средствами. Так, сам Лосев в «Очерке о музыке» (1920) писал, что «каждое произведение музыки допускает известную философизацию, точнее говоря, мифологизацию, понимая под мифом метод изображения объективной сущности бытия, невыразимой в понятии» [11, с. 652]. Однако неоспоримо, что термин «музыкальная речь» применим и к музыке, поскольку музыка и литература имеют сходные синтаксические и семантические структуры².

В последние десятилетия ученые утверждали, что существует также «музыкальный экфрасис», который можно рассматривать как равноценный экфрасис, понимая под этим термином словесные представления о музыке или музыкальные представления визуального или словесного содержания³. Экфрасис выражает изменчивость форм, поскольку по определению он есть выражение одной формы представления в терминах другой. Любая выражаемая форма всегда сохраняет элементы своей прежней композиции,

2 На самом деле концепция универсальности в музыке по-прежнему остается проблематичной [25, с. 45].

3 К. Брун впервые предложил термин «трансмедиализация» (*transmedialization*), или переделка художественного объекта и его переход в другую сферу [27, с. 576–575].

даже когда она сама по себе существенно трансформируется. В этом смысле экфрасис всегда представляет собой некоторый вид обмена, установления связей между художественными сферами, жанровой трансгрессии.

Если принять эту позицию, то можно определить экфрасис в более широком смысле как перенос одной изобразительной (репрезентативной) формы в другую. Клаус Клювер предложил следующее определение, охватывающее все виды экфрасисских предметов: «Экфрасис — это вербальное представление реального или фиктивного текста, составленного в невербальной системе знаков» [28, с. 26].

Взаимодействие между литературой и музыкой занимает важное место среди методов сравнения различных культурных кодов благодаря большому количеству художественных произведений, размышлений и научных трудов исследователей в этом вопросе. Ученые, занимающиеся этой темой, сформулировали теоретико-аналитические модели; можно упомянуть недавний подход “musico-literary relations” («музыкально-литературные отношения») в контексте сравнительной литературы [26, с. 102] или работы Л. Крамера, который выделил «мелопэотику» как новую дисциплину, способную предложить новые интерпретации отношений музыки и литературы [29, с. 167]. Литературный текст в различной степени может проявлять свое взаимодействие со звуковой сферой на разных уровнях. Эти «звуковые следы» проявляются иначе, чем простая музыкальная метафора — например, через усиление символической значимости или музыкально-логическую структуру художественного текста.

В последние десятилетия понятие «экфрасис», в том числе и *музыкальный* экфрасис, стало предметом оживленных дискуссий. Проблема синтеза музыки и литературы вызвала особый интерес. Ученые интересовались функционированием отдельных элементов и интеграцией литературы, музыки и других искусств [3], проблемой «вербальной музыки» [2]. Современные исследователи нередко считают экфрасисом все описания, появляющиеся в тексте, что, безусловно, расширяет границы понятия, одновременно упрощая его. Хотя долгое время музыкальный экфрасис оставался на периферии исследовательского внимания, сегодня можно говорить о тенденции к расширению границ термина прежде всего за счет предмета описания. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л.М. Геллер называет экфрасисом «всякое воспроизведение

одного искусства средствами другого» [5, с. 18]. При этом, как отмечает Е.Е. Соловьева, музыкальный экфрасис как литературоведческое понятие находится в стадии формирования [17].

Основной вопрос, который возникает, когда речь идет об экфрасисе, касается отношения между описательным и повествовательным аспектами — двумя сферами, которые, как правило, находятся в центре внимания исследователей экфрасиса. Четкое разграничение описания и повествования в литературе уже было поставлено под сомнение нарратологией Жерара Женетта. Экфрасис возникает там, где пересекаются описание и повествование, переплетаются миметическое и диегетическое. Казалось бы, единственно возможными способами описания музыки являются, во-первых, чисто музыковедческие, которые фокусируются на музыкальном предмете, и, во-вторых, поэтические, рассматривающие музыкальный предмет с особой точки зрения, предполагающей: 1) описание музыки; 2) описание образов (специализация или визуализация музыки) или смысла, передаваемого музыкой.

Музыкальный экфрасис объединяет эти подходы, описание и повествование, стремясь к отказу от чисто музыкальных или поэтических трактовок музыки. В нем фундаментальным является не описание самой музыки, а то, что автор к ней добавляет, исходя из своего личного опыта при восприятии музыки: размышления и чувства, возникающие при слиянии искусства и жизни; «экфрасис переводит в слово не объект, а восприятие объекта и чувства, которые он вызывает» [24, с. 161]. В этой перспективе возможность музыки, как и литературы, говорить о немзыкальном (внехудожественном) является отправной точкой для будущих исследований о герменевтике искусства.

* * *

Вопросу рассмотрения взаимосвязи литературы и музыки посвящено много литературных и научных работ. Темой музыки и ее смысла занимались не только писатели, но и философы (С.Н. Дурылин и П.А. Флоренский) [33]. В России начала XX в. интерпретация музыки в большей степени была свойственна ведущим писателям и поэтам (А. Блок писал о Вагнере, Б. Пастернак — о Скрябине и Шопене) [1; 14].

Интеграция музыки и философии началась с Серебряного века: на этом переломном этапе развития культуры в творчестве ряда мыслителей,

писателей и поэтов музыка становится органическим компонентом поиска новых средств художественной выразительности. У символистов музыкальное искусство — источник всякого другого искусства, выражение творческого начала [9]. В частности, А. Белый пытался связать музыку и слово, искал способы передачи музыкальных ощущений через слово, связи между музыкой и поэтическим языком.

Можно сказать, что аксиологический фундамент творчества русских писателей и композиторов XIX — начала XX вв. образует особого рода «философия музыки».

В своем творчестве А.Ф. Лосев объединяет эти тенденции, осмысливая сущность музыки и в философском, и в художественном плане [15]. Его художественную прозу можно определить как «музыкальную» в широком смысле, т. е. как размышление на языке литературы об онтологических основах искусства. Включенность музыкальной тематики и музыкальных образов в прозу Лосева наблюдается в повестях «Трио Чайковского» (1933), «Метеор» (1933), в рассказах «Мне было 19 лет» (1932), «Театрал» (1932), «Седьмая симфония» (1933) и в романе «Женщина-мыслитель» (1933–1934), где музыка выступает в качестве специфической модели мира и мироздания. Музыкальная тема также присутствует в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое» (б/д) и в повести «Встреча» (1933).

Интересно отметить, что еще до обращения Лосева к прозе в 1930–1940-х гг. он пытался передать сущность музыкального искусства художественными средствами в своих теоретических трудах 1920-х гг. Первой художественной новеллой можно считать «Музыкальный миф»⁴, вошедший в книгу «Музыка как предмет логики» (1927), где Лосев пытается изобразить сущность музыки [8].

Теоретизирование дискурса о музыке в определенной мере наблюдается и в большинстве лосевских беллетристических работ (роман «Женщина-мыслитель», повести «Встреча», «Трио Чайковского», «Метеор»), построенных по принципу совмещения художественного текста и философского трактата. Безусловно, на композиционную структуру повестей оказали влияние философско-эстетические дискуссии о музыке в 1920-е гг. в ГАХН и ГИМН (где Лосев выступал с докладами на музыкальные темы) [6;

4 Об истории ее создания см.: [18].

16], ставшие своего рода моделью для лосевской философско-музыкальной прозы [20]. О том, что во многом лосевскую философскую мысль стимулировали эти же дискуссии, свидетельствуют не только проблематика и ссылки в лосевской беллетристике на собственные работы и доклады 1920-х гг., но и пристрастие автора к диалогической форме [23]. Говоря о полемичности в разговорах персонажей о музыке в лосевской беллетристике, Е.А. Тахо-Годи также подчеркивает влияние традиции философско-музыкального романа и находит у Лосева общий с В.Ф. Одоевским образец в спорах героев в диалогах Платона [21; 22]. Произведения мыслителя, как философские, так и художественные, образуют собой единое целое по цели и содержанию. Лосевская проза отражает философский мир писателя не только непосредственно, через «философские» монологи и диалоги персонажей, но и опосредованно, через систему образов, благодаря чему достигается глубокая взаимосвязь философских мыслей и формы их выражения в художественном тексте.

Музыка и слово. Экфрасис в повести «Трио Чайковского»

Анализ повести «Трио Чайковского» кажется особенно уместным, поскольку сюжет ее сфокусирован на роли музыки в жизни человека. Повесть состоит из двух частей. В первой главный герой Николай Вершинин приезжает в гости на дачу супругов Запольских. В окружении музыкантов и любителей музыки он проводит время, рассуждая об искусстве. Во второй части Лосев углубляет тему взаимоотношений между музыкой и жизнью через образ артистки Томилиной, в которую герой влюбляется.

Расширение художественного пространства повести происходит благодаря синтезу художественного повествования и выражения теоретических положений о музыке. Основное развитие художественного замысла повести дается в развертывании различных представлений о музыкальном искусстве в целом, замедляющих повествование и усиливающих значение теоретического подтекста произведения.

В повести появляются различные ссылки на музыку, которой посвящена большая часть повествования. Иногда это небольшое описание музыкального фрагмента, как, например, полонез Шопена. Тут все вызывает ощущение некоего музыкального звучания без непосредственного описания хода музыки — посредством изображения ряда впечатлений, которые музыка Шопена пробуждает в главном герое. Полонез это —

ликующая и праздничная торжественность. Но в том торжестве нет недо-ступного величия, нет утомительных высот многообязывающих, подавляю-щих созерцаний. Это — чисто человеческое торжество <...> Тут нет трагедии <...> Полонез Шопена фундаментален, массивен, циклопичен, но одновре-менно — он игрив, изящен и даже интимно-наряден, как мелкие, но милые и щекочущие детали игривого женского туалета. <...> И все легко, и все так игриво. И бодро, и смело, и гордо вперед стремится поток торжественной царственной жизни [12, с. 201].

Другой пример обращения к музыке в «Трио Чайковского» — это описание образов, которые вызывает у главного героя музыка. В пове-сти упоминаются произведения Рахманинова и Чайковского. Певица Капитолина Запольская исполняет арию Франчески да Римини «О, не рыдай, мой Паоло» из одноименной оперы Рахманинова⁵, и после прослу-шивания Николай ощущает на себе действие «тайной силы». Тут музыка и живописная образность переплетаются в описании параллели пения и душевной жизни:

Трепетно и сладко, устало и страстно пела Капитолина. И вместе с ее пением так же трепетно и сладко ныло мое тело, и чувствовалась всем телом безнадежная страстность и упоительная бесплотность усталой Франчески. Плавно и певуче, страстно и матово возносилась к небу печаль Франчески, и душа томилаь и трепетала, молилась и нежилась в этой сумеречной и бес-плодной любви. Что-то невозвратное, прошлое и ушедшее стонало и млело в усталых и страстных томлениях Франчески! [12, с. 159–160].

Следует отметить, что взаимосвязь между текстом и музыкой каса-ется не только описания музыкального произведения, но и специфического паратекста (по определению Женетта) — образа Франчески да Римини в дантовской «Божественной комедии» [19]. Таким образом, экфрасис явля-ется метаповествованием, поскольку в процессе слушания музыки у глав-ного героя перед глазами разворачивается печальная история Франчески:

5 Говоря об арии «Франческа да Римини», в статье 1916 г. Лосев писал, что «эта мелодия так давит душу, что у нервного слушателя иной раз захватывает дыхание» [10, с. 627].

И увидел я умирающего юношу, с усталыми и тяжелыми веками, с нездешними глазами и улыбкой, который как бы звал родных и близких, и никто к нему не пришел <...> Франческа томилась и слабо умирала, и глаза ее пылали уже бессильным, почти потухшим огнем. И все так невозвратно, и прошлое так близко, так шемит и так улыбается далекой, не нашей улыбкой! [12, с. 159–160].

В «текучести» музыкального видения две сферы — слушатель и слушанное — постепенно переплетаются и объединяются. Экфрасис описывает тоску, испытываемую главным героем. Специализация музыки порождает художественный мир, связанный со страданием, и музыка становится единым целым с движениями души и визуализацией «звукового» события.

То же самое происходит при слушании увертюры «Трио» Чайковского, затрагивающего тайный вопрос о земном устроении. Первая тема — «еще не родившийся человек на пороге своего бытия грустно устремляет свой взор на создающего его Творца. Это он печально и тревожно спрашивает: “Господи, зачем Ты создал меня?!”» [12, с. 217]. Интересно отметить, что здесь, кроме ссылки на музыку, имеется и ссылка на живопись, в частности на известную римскую фреску Микеланджело «Сотворение Адама». Как в музыке Чайковского, на фреске печальные глаза Адама устремлены «к Всесильному и Всемудрому, о планах и целях Которого так мало известно Адаму; и он, тревожный и печальный, в предчувствии непобедимого моря жизненных бурь, слабо и умиленно вызывает из сердечных глубин: “Господи, зачем Ты создал меня?!”» [12, с. 217]. Основная тема «Трио» остается неизменной в ее смысловом наполнении, хотя основной вопрос о смысле жизни теперь звучит уже более требовательно, самоуверенно — «это уже бессилие, слезы, жалобная и жалкая, униженная просьба» [12, с. 218].

Во второй части «Трио» — это тема, навеянная фортепиано, «о счастливой и наивной юности... напевная, вольная мелодия счастья», а ее вариации живописуют судьбу этого счастья, «желающего сразу все охватить и пережить. <...> Здесь энергичные фортепианные аккорды уже по самой своей метрической структуре говорят о чем-то решительном и упорном» [12, с. 218, 219]. Однако человеческая воля ничего не может против силы судьбы. В конце второй части наступает конец мечтаниям, и «печальные предчувствия создаваемого Адама становятся теперь трагическим воплем

целой жизни, криком отчаяния, жалобы и проклятия — и кому, кому — неизвестно. <...> Эти печально-вопросительные глаза Адама у Микеланджело не сопровождаются у человека той мускулатурой, которой художник наделил свое творение. Нечем противостоять злобе судьбы» [12, с. 221]. Поэтому третья часть «Трио» возобновляет основную тему первой части, хотя в виде теперь уже вполне осознанного трагизма. Человек окончательно покоряется силе судьбы. Тут «уже не человек выступает. В решительно-наступательных многозвучных аккордах фортепиано выступает, кажется, целый коллектив, даже имеющий вид организованной мощи. Но и его судьба предрешена. Смерть, конец всему! Все — исчезает в этой туманной мгле, с повествования о которой началось Трио» [12, с. 222].

Еще один момент, на который следует обратить внимание, заключается в том, что музыкальное произведение становится резюме жизни героя и его несчастных отношений с Томилиной, поскольку «“Трио” кончается не торжествующими аккордами жизни, но могильным, мертвенным холодом души, превратившейся в бесчувственный труп вместе с телом, если еще не раньше того» [12, с. 222]. Не случайно, что трагизм человеческого существования, выраженный «Трио», появляется и в финале повести, где музыку Чайковского сопровождает бомбежка дома Запольских (так изображено в повести начало Первой мировой войны), в результате чего герой попадает в больницу, оставшись единственным в живых среди гостей, присутствовавших на музыкальном вечере.

Третий способ изображения музыки — раскрытие смысловой сущности музыкального произведения. Это, например, В-dur'ная соната *op. 106* Бетховена. Здесь мы имеем дело не столько с литературным описанием музыкального текста, сколько с описанием его смысла и внутренней структуры. Бетховенская соната имеет четыре части: *Allegro*, *Scherzo*, *Adagio sostenuto* и *Largo* — *Allegro risoluto, fuga a tre voci*, структурированные по вариации и внутреннему расширению. Лосев старается раскрыть философскую сущность бетховенской музыки. Именно в *op. 106* в четкой форме проявляется диалектическая структура сонаты Бетховена: «Четыре части ее сделаны и спаяны так, что вместе составляют абсолютно неделимое целое» [12, с. 204]. Первая часть, *Allegro*, ставит проблему в форме выражения двух тематических групп: «Это нерешенная антитеза разумно-волевой, смелой, решительной, утверждающей мощи и усложненной, алогичной, неподдающейся рацио-

нальному учету, расплывающейся стихии бытия» [12, с. 204]. Вторая часть, *Scherzo*, изображает попытку синтезировать противоположности первой части: «Человек тут надеется на быстроту, на хватку, на нервную поспешность. Он торопливо и суетливо бросается туда и сюда, чтобы достигнуть этого синтеза, но на таких нитях нельзя достигнуть синтеза: слишком глубокие стихии были затронуты в первой части. <...> Эта нервная, импульсивная фантастика скерцо — бесплодна. Она кончается ничем» [12, с. 205].

Темп *Adagio sostenuto* следует логике тематической вариации. Философско-эстетическая сущность третьей части *Adagio* — «примеривание» бытия, стремление к синтезу. Наконец в четвертой части, *fuga*, дается разрешение проблемы, поставленной в первой части сонаты: «...вот он [Бетховен. — Дж.Р.] уже ощущает живительную силу жизни, поднимаясь на радостно-трепещущих трелях первых трех тактов *Allegro risoluto* к последнему жизненному охвату» [12, с. 206].

Самый яркий пример музыкального экфрасиса в лосевской повести представляет собой музыка «Годы странствий» Листа, играемая пианисткой Томилиной. Автор изображает последовательность мгновений, которые, следуя за быстрым музыкальным движением, создают целостную картину. В этом экфрасисе, по-видимому, показана явная корреляция между образом как изображение и образом как видение, т. е. между видением, музыкальным восприятием и представлением музыки⁶.

Вот зазвучали эти упорные и властные басы над-человеческих веле-ний. <...> Вот начинаются там и здесь мелкие движения и вращения, вот они объединяются в ветер, в грозу, в бурю. Вот из них появляется смерч, ураган <...>. Вот два смерча столкнулись вдвоем, как некие исполинские единоборцы. Стокнулись и — рухнули друг на друга, рассыпались один в другом, превратились в напряженно-страстную, в ураганно летящую пыль. И не видно уже ничего, и мир потонул в этом аде взъяренного бытия, и возродился до-мирный хаос... [12, с. 171].

В то время как традиционный экфрасис основывается на онтологической двойственности вербального и визуального, представляемого и

6 Об интерсемиотичности музыкального экфрасиса см.: [32].

представленного, музыкальный экфрасис к этому добавляет третий промежуточный уровень: музыка выражается через ее визуализацию или специализацию. Музыкальный план реализуется словом и образом. В этом смысле экфрасис показывает метафорическое функционирование, т. е. делает видимым созданный образ. Сливаются две сферы: слуховая и зрительная, но в то же время слуховая остается ведущей. Это то, что композитор и музыковед Р. Мюррей Шафер назвал «звуковым ландшафтом» (*soundscape*), обладающим спецификой музыкального выражения (которая отличает его от традиционного экфрасиса), т. е. «события слуханные, а не предметы виденные» [30, с. 8]. Таким образом, после образа надвигающейся бури следует изображение детоубийства:

Фонтаном прыснула кровь ребенка, плетью ударила разбойнику в лицо... И обагрилось кровью лицо убийцы, покраснелись трясущиеся руки и все платье... И он низко согнулся, как уродливый горбун, чтобы ближе рассмотреть лежавшего на полу зарезанного ребенка... И — вдруг обратился в бегство, внезапно помчался прочь от преступления [12, с. 172].

Описание начала исполнения передает музыкальную звучность не только на образно-метафорическом, но и на фоносемантическом уровне; используются приемы, которые вызывают слуховое и ритмическое ощущение, например, повторение приставки «за-» сопровождается изображением детоубийства: «**за**орал, **за**пищал, **за**стонал и тут же — **за**хохотал <...> **За**копошилось, **за**ерзало, **за**трепетало что-то глубоко внутри, **за**гудело, **за**стонало...» [12, с. 171–172]. Звуковой изоморфизм приставочного повтора изображает ход музыки. Синтаксис языка постоянно исчезает и уступает место тому, что можно определить как синтаксис, верный музыкальному развертыванию, где ритмическая структура следует за движениями музыки: «Вот-вот, сейчас-сейчас... Еще-еще... Ближе... Чуть-чуть ближе... И... И... Хвать! Хвать ножом по самому горлу! И... И... Хвать еще раз! И еще раз!...» [12, с. 171–172]. Изобразительный фонетический символизм не случаен, если вспомнить, что у Лосева слово, так же как и музыка, есть «логос» в неоплатоническом смысле термина, т. е. живая творческая стихия. Музыка имеет самостоятельную значимость, как бы «словесную выраженность» [4, с. 921]. Однако она тут не только является поводом для размышления,

но и изображается: Лосев-писатель старается донести до читателя звуковое содержание определенного произведения, что позволяет говорить о проявлении в повести романтической традиции музыкальной прозы.

За счет экфрасиса музыка у Лосева утверждается в роли великого искусства и проводника в высшие сферы бытия. В его рассказах музыка часто раскрывает некую тайну. Два противоположных мира живут бок о бок в гармонии: это может быть любовь и страдание (как в арии Франчески), хаос и порядок (в бетховенской сонате) или еще стремление человеческой личности к пониманию высшего замысла Бога и смысла жизни, антитезис воли и судьбы (в «Трио»). Экфрасис проявляется на уровне описания душевных движений (описательно-повествовательный топос романтически-символистского происхождения) и метафоризации действительности через музыку (параллель между «Трио» и отношениями героя и пианистки).

Однако музыкальный экфрасис в повести не только является средством выразительности, но и оказывает влияние на восприятие сюжета, помогая объяснить и дополнить ключевые моменты повести. Читатель воспринимает мир романа сквозь призму музыкальных произведений. Погружение героя в музыкальную атмосферу сопровождают события, развертывающиеся после слушания музыки. Итак, слушая арию Франчески, Вершинин начинает ощущать действие тайной силы на себе [12, с. 163], а музыкальное безумие в увертюре «Трио» Чайковского, упоминающее сцену из «Страшного суда» Микеланджело, предвещает гибель Запольских и любимой Томиной, которой заканчивается повесть. Повесть названа «Трио Чайковского» именно потому, что произведение Чайковского «кончается не торжествующем аккордом жизни, но могильным, мертвенным холодом души, превратившейся в бесчувственный труп вместе с телом, если еще не раньше того» [12, с. 222].

Список литературы

- 1 *Блок А.* Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Сов. писатель, 1962. Т. 6. С. 21–26.
- 2 *Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // *Toronto Slavic Quarterly.* University of Toronto. 2004. № 7. URL: www.sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml (дата обращения: 20.08.2014).
- 3 *Виншель А.В.* Экфрасис музыки в художественной прозе Э.Т.А. Гофмана // *Филологическая регионалистика.* 2013. № 2 (10). С. 69–72.
- 4 *Гамаюнов М.М.* Союз музыки, философии, любви и монастыря // *А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова.* М.: Мысль, 1995. С. 907–925.
- 5 *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера.* М.: МИК, 2002. С. 5–22.
- 6 *Дунаев А.Г.* Лосев и ГАХН // *А.Ф. Лосев и культура XX века: Лосевские чтения / сост. Ю.Ф. Панасенко.* М.: Наука, 1991. С. 197–220.
- 7 *Жабинский К.В.* Философия музыки и художественная проза А.Ф. Лосева: черты преемственности. Аудиозапись доклада, прочитанного 20 декабря 2016 г. в Доме А.Ф. Лосева. URL: <http://www.losev-library.ru/afisha/event/t86> (дата обращения: 20.03.2019).
- 8 *Зенкин К.В.* Мифология музыки по Лосеву // *Зенкин К.В.* Музыка — Эйдос — Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 389–393.
- 9 *Кондаков И.В., Корж Ю.В.* «Дух музыки» в философии русского символизма // *Общественные науки и современность.* 1996. № 4. С. 152–162.
- 10 *Лосев А.Ф.* Два мироощущения // *А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова.* М.: Мысль, 1995. С. 623–636.
- 11 *Лосев А.Ф.* Очерк о музыке // *А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова.* М.: Мысль, 1995. С. 637–666.
- 12 *Лосев А.Ф.* Трио Чайковского // *А.Ф. Лосев. Я сослан в XX век... / под ред. А.А. Тахо-Годи; сост. и коммент. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого.* М.: Время, 2002. Т. 1. С. 106–230.
- 13 *Небытова Г.Н.* Экфрасис музыки в повести А.Ф. Лосева «Трио Чайковского» // *Лосевский научный сборник. Вып. 1. М.: «Древнехранилище», 2019. С. 181–190.*
- 14 *Пастернак Б.Л.* О Шопене и Скрябине // *Советская музыка.* 1967. № 1. С. 95–103.
- 15 *Римонди Дж.* Музыкальное восприятие мира в прозе А.Ф. Лосева // *Соловьевские исследования.* 2017. № 3 (55). С. 88–95.

- 16 *Римонди Дж., Тахо-Годи Е.А.* А.Ф. Лосев о задачах музыкальной эстетики (новые материалы из архива ГАХН) // Вопросы философии. 2017. № 11. С. 79–88.
- 17 *Соловьёва Е.Е.* «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // Stephanos. 2016. № 2 (16). С. 119–128.
- 18 *Тахо-Годи Е.А.* «Очерк о музыке» А.Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст // Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.
- 19 *Тахо-Годи Е.А.* Данте в трудах, лекциях и прозе А.Ф. Лосева (подступы к теме) // Дантовские чтения. М.: Наука, 2002. С. 63–76.
- 20 *Тахо-Годи Е.А.* О возможности влияния дискуссий ГАХН на философско-музыкальную прозу А.Ф. Лосева // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 450–459.
- 21 *Тахо-Годи Е.А.* Проблема символа в творчестве А.Ф. Лосева и концепция символизма В.Ф. Одоевского // Symbol w kulturze rosyjskiej / Red. naukowa K. Duda, T. Obolevitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. С. 313–324.
- 22 *Тахо-Годи Е.А.* Творчество А. Ф. Лосева и литературно-философские искания В. Ф. Одоевского // Литературоведческий журнал. 2011. № 28. С. 113–121.
- 23 *Тахо-Годи Е.А.* Художественный мир прозы А.Ф. Лосева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2007. 399 с.
- 24 *Титова Н.П.* Музыкальный экфрасис. Проблема явления и понятия (на материале романа «Все утра мира» Паскаля Киньяра) // Язык: категории, функции, речевое действие. Материалы девятой конференции с международным участием: в 3 частях. Вып. 9, Ч. I. / под ред. М.Я. Блоха, А.М. Оганьян, Т.А. Фоменко, А.Н. Владимировой. М.: Изд-во: Московский педагогический гос. ун-т: Гос. социально-гуманитарный ун-т, 2016. С. 160–165.
- 25 *Baroni M. Dalmonte R. Jacoboni C.* Le regole della musica: indagine sui meccanismi della comunicazione. Torino: EDT, 1999. 440 p.
- 26 *Brown C.S.* Music and Literature. A Comparison of the Arts. Athens: University of Georgia Press, 1970. 288 p.
- 27 *Bruhn S.* Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting, Hillsdale NY; Pendragon, 2000. 669 p.
- 28 *Clüver C.* Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media / U.-B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling. Eds. Amsterdam and New York: Rodopi, 1997. P. 19–33.
- 29 *Kramer L.* Dangerous Liasons: the Literary Text in Musical Criticism. 19th Century Music. 1989. № 13(2). P. 159–167.
- 30 *Murray Schaffer R.* The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World, Rochester: Destiny Books, 1994. 301 p.
- 31 *Rallo C.L.* Ut Musica Poesis: An Approach to the Dialogue between Literature and Music. Proceedings 31st AEDEAN Conference. Ed. A Coruña: Universidade, 2008. P. 65–73.

- 32 *Stawiarski M.* Existe-t-il des métaphores musicales en littérature?. I. Taillandier-Guittard (ed.) *Métaphore et musique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2015. P. 127-148.
- 33 *Strada V. A.* Blok e R. Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo. G. Bevilacqua (a cura di) *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra romanticismo e decadentismo*. Firenze: Leo S. Olschki editore, 1986. P. 249-260.

References

- 1 Blok A. Iskusstvo i revoliutsiia (Po povodu tvoreniia Rikharda Vagnera) [Art and Revolution. (On Richard Wagner's Creation)]. Blok A. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.] Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1962, vol. 6, pp. 21–26. (In Russ.)
- 2 Borisova I. Perevod i granitsa: perspektivy intermedial'noi poetiki [Translation and Boundary: Perspectives of Intermedial Poetics]. *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto, 2004, № 7. Available at: www.sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml (Accessed 20 August 2014). (In Russ.)
- 3 Vinshel' A.V. Ekfrasis muzyki v khudozhestvennoi proze E.T.A. Gofmana [Musical Ekphrasis in E.T.A. Hoffman's Literary Prose]. *Filologicheskaiia regionalistika*, 2013, no 2 (10), pp. 69–72. (In Russ.)
- 4 Gamaiunov M.M. Soizuz muzyki, filosofii, liubvi i monastyrnia [The Union of Music, Philosophy, Love and Monastery]. *A.F. Losev. Forma. Stil'. Vyrazhenie* [A.F. Losev. Form. Style. Expression], comp. by A.A. Takho-Godi; ex. ed. by A.A. Takho-Godi, I.I. Makhankov. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 907–925. (In Russ.)
- 5 Geller L. Voskreshenie poniatiia ili Slovo ob ekfrasisie [The Return of the Concept or Word on Ekphrasis]. *Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: Materials of Losanne's Symposium], ed. by L. Geller. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 5–22. (In Russ.)
- 6 Dunaev A.G. Losev i GAKhN [Losev and GAKhN]. *A.F. Losev i kul'tura XX veka: Losevskie chteniia* [A.F. Losev and 20th Century Culture: Losevian Readings], comp by Iu.F. Panasenko. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 197–220. (In Russ.)
- 7 Zhabinskii K.V. *Filosofia muzyki i khudozhestvennaia proza A.F. Loseva: cherty preemstvennosti. Audiozapis' doklada, pročitannogo 20 dekabria 2016 g. v Dome A.F. Loseva* [A.F. Losev's Philosophy of Music and Literary Prose: Motives of Continuity. Audio file of the lecture held 20th December 2016 at A.F. Losev's House]. Available at: <http://www.losev-library.ru/afisha/event/186> (Accessed 20 March 2019). (In Russ.)
- 8 Zenkin K.V. Mifologiiia muzyki po Losevu [Losev's Mythology of Music]. Zenkin K.V. *Muzyka — Eidos — Vremia. A.F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke* [Music. Eidos. Time. A.F. Losev and the Horizon of Contemporary Science on Music], Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2015, pp. 389–393. (In Russ.)
- 9 Kondakov I.V., Korzh Iu.V. "Dukh muzyki" v filosofii russkogo simvolizma [The "Spirit of Music" in the Philosophy of Russian Symbolism]. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 1996, no 4, pp. 152–162. (In Russ.)
- 10 Losev A.F. Dva mirooshchushcheniia [Two World Perceptions]. *A.F. Losev. Forma. Stil'. Vyrazhenie* [A.F. Losev. Form. Style. Expression], comp. by A.A. Takho-Godi; ex. ed. by A.A. Takho-Godi, I.I. Makhankov. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 623–636. (In Russ.)
- 11 Losev A.F. Ocherk o muzyke [Essay on Music]. *A.F. Losev. Forma. Stil'. Vyrazhenie* [A.F. Losev. Form. Style. Expression], comp. by A. A. Takho-Godi; ex. ed. by A.A. Takho-Godi, I.I. Makhankov. Moscow, Mysl' Publ., 1995, pp. 637–666. (In Russ.)

- 12 Losev A.F. Trio Chaikovskogo [Tchaikovsky Trio]. *A.F. Losev. Ia soslan v XX vek...* [A.F. Losev. I'm Exiled in the 20th century...], ed. by A.A. Takho-Godi, comp. and comm. by A.A. Takho-Godi, E.A. Takho-Godi, V.P. Troitskii. Moscow, Vremia Publ., 2002, vol. 1, pp. 106–230. (In Russ.)
- 13 Nebytova G.N. Ekfrazis muzyki v povesti A.F. Loseva "Trio Chaikovskogo" [Musical Ekphrasis in A.F. Losev's Novel "Trio Chaikovskogo"]. *Losevskii nauchnyi sbornik* [Collected Scientific Papers on A.F. Losev]. Moscow, Drevnekhranilishche Publ., 2019, issue 1, pp. 181–190. (In Russ.)
- 14 Pasternak B.L. O Shopene i Skriabine [On Chopin and Skrjabin]. *Sovetskaia muzyka*, 1967, no 1, pp. 95–103. (In Russ.)
- 15 Rimondi G. Muzykal'noe vospriiatie mira v proze A.F. Loseva [Musical Perception of the World in A.F. Losev's Prose]. *Solov'evskie issledovaniia*, 2017, no 3 (55), pp. 88–95. (In Russ.)
- 16 Rimondi G., Takho-Godi E.A. A.F. Losev o zadachakh muzykal'noi estetiki (novye materialy iz arkhiva GAKhN) [A.F. Losev on the Tasks of Musical Aesthetics (New Materials from GACHN Archive)]. *Voprosy filosofii*, 2017, no 11, pp. 79–88. (In Russ.)
- 17 Solov'eva E.E. "Muzykal'nyi kod" i "muzykal'nyi ekfrazis" ["Musical Code" and "Musical Ekphrasis"]. *Stephanos*, 2016, no 2 (16), pp. 119–128. (In Russ.)
- 18 Takho-Godi E.A. Dante v trudakh, lektsiakh i proze A.F. Loseva (podstupy k teme) [Dante in A.F. Losev's Works, Lectures and Prose]. *Dantovskie chteniia* [Lectures on Dante]. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 63–76. (In Russ.)
- 19 Takho-Godi E.A. "Ocherk o muzyke" A.F. Loseva – ischeznuvshii i obretennyi tekst [A.F. Losev's "Essay on Music": Lost and Retrieved Text]. *Voprosy filosofii*, 2015, no 9, pp. 138–145. (In Russ.)
- 20 Takho-Godi E.A. O vozmozhnosti vliianiia diskussii GAKhN na filosofsko-muzykal'niu prozu A.F. Loseva [On the Possibility of GACHN Discussions' Influences on A.F. Losev's Philosophical-Musical Prose]. *Russkaia literatura i filosofii: puti vzaimodeistviia* [Russian Literature and Philosophy: Ways of Interweaving], ex. ed. and comp. by E.A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2018, pp. 450–459. (In Russ.)
- 21 Takho-Godi E.A. Problema simvola v tvorchestve A.F. Loseva i kontseptsiiia simbolizma V.F. Odoevskogo [The Problem of Symbol in A.F. Losev's Works and the Conception of Symbolism in V.F. Odoevskij]. *Symbol w kulturze rosyjskiej*, ed. by K. Duda, T. Obolevitch. Kraków, Wydawnictwo WAM Publ., 2010, pp. 313–324. (In Russ.)
- 22 Takho-Godi E.A. Tvorchestvo A.F. Loseva i literaturno-filosofskie iskaniiia V.F. Odoevskogo [A.F. Losev's Works and V.F. Odoevskij's Literary and Philosophical Reflections]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, 2011, no 28, pp. 113–121. (In Russ.)
- 23 Takho-Godi E.A. *Khudozhestvennyi mir prozy A.F. Loseva* [The Artistic World of A.F. Losev's Prose]. Moscow, Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2007. 399 p. (In Russ.)

- 24 Titova N.P. Muzykal'nyi ekfrasis. Problema iavleniia i poniatiia (na materiale romana "Vse utra mira" Paskalia Kin'iara) [Musical Ekphrasis. The Problem of Manifestation and Concept]. *Iazyk: kategorii, funktsii, rechevoe deistvie. Materialy deviatoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem: v 3 chastiakh* [Language: Categories, Functions, Speech. Materials of the 9th Conference with International Participation: in 3 Parts], ed. by M.Ia. Blokh, A.M. Ogan'ian, T.A. Fomenko, A.N. Vladimirova. Moscow, Izdatel'stvo Moskovskii pedagogicheskii gosudarstvennyi universitet; Gosudarstvennyi sotsial'no-gumanitarnyi universitet Publ., 2016, vol. 9, part I, pp. 160–165. (In Russ.)
- 25 Baroni M., Dalmonte R., Jacoboni C. *Le regole della musica: indagine sui meccanismi della comunicazione*. Torino, EDT, 1999. 440 p. (In Italian)
- 26 Brown C.S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Athens, University of Georgia Press, 1970. 288 p. (In English)
- 27 Bruhn S. *Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting, Hillsdale*. New York; Pendragon, 2000. 669 p. (In English)
- 28 Clüver C. *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, U.-B. Lagerroth, H. Lund and E. Hedling, Eds. Amsterdam and New York, Rodopi, 1997, pp. 19–33. (In English)
- 29 Kramer L. Dangerous Liasons: the Literary Text in Musical Criticism. *19th Century Music*, 1989, no 13(2), pp. 159–167. (In English)
- 30 Murray Schafer R. *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books, 1994. 301 p. (In English)
- 31 Rallo C.L. *Ut Musica Poesis: An Approach to the Dialogue between Literature and Music*. Proceedings 31st AEDEAN Conference. Ed. A Coruña, Universidade, 2008, pp. 65–73. (In English)
- 32 Stawiarski M. *Existe-t-il des métaphores musicales en littérature?* I. Taillandier-Guittard (ed.) *Métaphore et musique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 127–148. (In French)
- 33 Strada V. A. *Blok e R. Wagner: musica e storiosofia nel simbolismo russo*. G. Bevilacqua (a cura di) *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura tra romanticismo e decadentismo*. Firenze, Leo S. Olschki editore, 1986, pp. 249–260. (In Italian)