

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-33-43

УДК 372.882

**А.Ю. Мананникова**Литературный институт имени А.М. Горького,  
123104 г. Москва, Российская Федерация

## Музыкальный экфрасис в малой прозе 80–90-х гг. XIX века (на материале произведений Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова)

**Аннотация.** Цель статьи – анализ особенностей и функций музыкального экфрасиса в малой прозе 1880–1890-х гг., а именно в повестях и рассказах Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Музыкальный экфрасис как один из приемов, воплощающих тему музыки в литературных произведениях, необходимо рассматривать в качестве элемента поэтики индивидуального стиля. Таким образом, автор статьи опирается на работы Ю.И. Минералова о стиле, а также на работы Л. Геллера и Е.В. Яценко – об экфрасисе. Результаты исследования указывают на то, что в отмеченный период истории отечественной литературы использование музыкального экфрасиса является характерной чертой индивидуальных стилей всех трех авторов. Л.Н. Толстой «портретирует» музыку, что проявляется в повести «Крейцерова соната», и формирует при помощи свернутых и нулевых музыкальных экфрасисов описание быта, образы персонажей и «идеологический» подтекст произведений. Экфрасисы в малой прозе И.С. Тургенева также задействованы в характеристике персонажей и выражении подтекста; кроме того, они служат указанием на сюжетные повороты (повесть «Клара Милич»). Новаторски подходит к работе с этим приемом А.П. Чехов: прямой музыкальный экфрасис встраивается им в текст произведений вместо дальнейшего хода сюжета (рассказ «Шампанское»). Для А.П. Чехова также характерно изображение музыкальной психологии, что заметно в его рассказе «Свирель».

**Ключевые слова:** Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, А.П. Чехов, малая проза, музыкальный экфрасис, индивидуальный писательский стиль, поэтика стиля, словесное воссоздание музыки писателем

ССЫЛКА НА СТАТЬЮ: Мананникова А.Ю. Музыкальный экфрасис в малой прозе 80–90-х гг. XIX века (на материале произведений Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова) // Литература в школе. 2024. № 4. С. 33–43. DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-33-43

DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-33-43

**A.Yu. Manannikova**Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing,  
Moscow, 123104, Russian Federation

## Musical ekphrasis in short fiction of the 1880–1890’s (on the basis of L.N. Tolstoy’s, I.S. Turgenev’s, and A.P. Chekhov’s works)

**Abstract.** The article analyzes features and functions of musical ekphrasis in short fiction of 1880–1890’s, namely in novellas and short stories by L.N. Tolstoy, I.S. Turgenev, and A.P. Chekhov. Musical ekphrasis as one of the techniques that implements a theme of music in literary works should be considered as an element of the poetics of individual style. Therefore, the author of the article relies on Yu.I. Mineralov’s works on style and also on L. Geller’s and E.V. Yatsenko’s works on ekphrasis. The research outcomes show that the use of musical ekphrasis is a characteristic feature of all three authors’ individual styles during the mentioned period. L.N. Tolstoy “portrays” music (that technique appears in “The Kreutzer Sonata”) and forms descriptions of the everyday life, images of the characters and the “ideological” subtext of the works by using minimized and zero ekphrasis. The ekphrases in I.S. Turgenev’s short fiction are also involved in the characters’ description and expression of subtext; in addition, they indicate plot twists (“Klara Milich”). A.P. Chekhov approaches this technique innovatively: he incorporates a direct musical ekphrasis in his works instead of further plot twists (“Champagne”). The portrayal of musical psychology is characteristic of A.P. Chekhov as well, which is noted in his short story “The Pipe”.

**Key words:** L.N. Tolstoy, I.S. Turgenev, A.P. Chekhov, short fiction, musical ekphrasis, individual writing style, poetics of style, verbal recreation of music by the writer

CITATION: Manannikova A.Yu. Musical ekphrasis in short fiction of the 1880–1890’s (on the basis of L.N. Tolstoy’s, I.S. Turgenev’s, and A.P. Chekhov’s works). *Literature at School*. 2024. No. 4. Pp. 33–43. (In Rus.). DOI: 10.31862/0130-3414-2024-4-33-43

Музыкальный экфрасис – одна из форм присутствия музыкального искусства в литературе. Этот термин получил распространение в филологической науке после выхода статьи Л. Геллера, где под экфрасисом пони-

мается «...всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [3, с. 13]. Далее читаем: «Назовем экфрасичными словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и “временных”:

кино, танца, пения, музыки...» [3, с. 13]. Смысловая нетождественность приведенных определений позволяет трактовать музыкальный экфрасис двояко: и как воспроизведение музыки средствами словесности, и как словесное описание музыки. Такой дуализм фиксируется Л. Геллером в еще одной статье: «На Лозаннском симпозиуме заходила речь о “музыкальном экфрасисе”, который проявляется и в описаниях музыки в литературе или живописи, и в организации слова или живописной композиции по законам музыкальности» [4, с. 54]. Увеличивает объем термина и то, что ученым не конкретизировано содержание понятия «музыка», например, при помощи указания на звучание.

Эта ситуация может вызывать трудности в процессе исследования, однако для текущей работы она продуктивна. Цель статьи – изучение специфики и функций музыкального экфрасиса в малой прозе 80–90-х гг. XIX в.; материал для него составляют произведения русских писателей, как прошедших к этому моменту долгий путь стилистических проб (Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева), так и только его начавшего (А.П. Чехова). Подобная постановка вопроса требует учитывать контекст индивидуального стиля того или иного автора, поэтому музыкальный экфрасис рассматривается здесь как элемент поэтики стиля, или, согласно Ю.И. Минералову, «интерпретации художником в его личном творчестве средств поэтики...» [8, с. 13].

Вариативность используемого определения музыкального экфрасиса создает подходящие условия для такого анализа, поскольку допускает различные стратегии работы писателя с обозначаемым приемом; этому спо-

собствует и неуточненность понятия «музыка». Кроме того, воспроизведение музыки может воплощаться при помощи приема портретирования – разновидности стилового мимесиса, о которой также писал Ю.И. Минералов. Под портретированием в своей работе ученый понимает «...изображение слова словом, изображение чужих интонаций и иных черт» [Там же, с. 237].

В текущей работе для определения разновидности музыкального экфрасиса используется также адаптированная классификация художественного экфрасиса, составленная Е.В. Яценко (полные, свернутые, нулевые и прямые экфрасисы) [16]. Полный музыкальный экфрасис представляет собой развернутое воспроизведение музыки, свернутый содержит несколько предложений, нулевой лишь называет то или иное музыкальное произведение. Прямым музыкальным экфрасисом является цитирование текстов песен.

На 1880–1890-е гг. приходится поздний период творчества Л.Н. Толстого. В это время писатель работает над несколькими произведениями, в которых присутствуют музыкальные экфрасисы: это повесть «Крейцерова соната» и ряд «народных рассказов» – «Два старика», «Свечка», «Крестник», «Сказка об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах» и «Работник Емельян и пустой барабан».

Своего рода «интермедиаальный» замысел «Крейцеровой сонаты» упомянут П.И. Бирюковым в биографии Л.Н. Толстого. П.И. Бирюков писал, что на одном из вечеров, где присутствовали художник И.Е. Репин и актер

В.А. Андреев-Бурлак, «...“Крейцеровая соната” произвела на Л.Н. особенно сильное впечатление. И он перевел это впечатление с музыкального на литературный язык и, обратившись к Репину и Андрееву-Бурлаку, сказал: “Давайте изобразим ‘Крейцерову сонату’ доступными нам способами искусства. Я напишу рассказ (курсив наш. – А.М.), Андреев-Бурлак прочтет его перед публикой, а вы напишите на эту тему картину, которая будет стоять на сцене, пока Андреев-Бурлак будет читать мою повесть”» [1, с. 122].

Для проведения аналогий между экфрасисом и материалом сонаты Бетховена следует учитывать форму не абстрактной сонаты, а форму именно «Крейцеровой сонаты», и иметь в виду восприятие Толстым этой формы. Теоретический анализ сонаты Бетховена обнаруживается в книге музыковеда Я.Л. Сорокера [10], а суждения Толстого о частях этого музыкального произведения – в «Очерках былого» С.Л. Толстого [13] и «Яснополянских записках» Д.П. Маковицкого [7]. На основании этого проводится анализ музыкального эпизода из XXIII главы повести, представляющего собой, на наш взгляд, опыт воспроизведения музыкальной формы «Крейцеровой сонаты» через передачу слитого с впечатлением рассуждения Василия Позднышева о ней. Большую часть эпизода закономерно занимает словесная передача первой части произведения – она наиболее впечатлила Л.Н. Толстого. У Д.П. Маковицкого читаем такое высказывание писателя: «Первая часть сильная – самое сильное, что есть; третья часть бессодержательная, не мелодичная» [7, с. 223].

В анализе сонаты, проведенном Я.Л. Сорокером, важно несколь-

ко моментов. Во-первых, музыковед выделяет в первой части сонаты четыре раздела (экспозиция, разработка, реприза и кода). В экспозиции проводятся три темы: главная, вызывающая «впечатление огромной силы, воли, стремительности движения» [10, с. 125], контрастирующая с главной «распевная, широкая» [Там же] побочная и заключительная, наделенная «огромной, “взрывчатой” энергией» [Там же, с. 126]; отмечается, что разработка части построена на материале именно этой темы [Там же]. В финале коды Сорокер фиксирует «энергичное, волевое, полное мужества заключение», выглядящее неожиданным после мрачного по характеру предшествующего отрывка [Там же]. Значимо и восприятие Толстым экспозиции в ходе работы над повестью: «...введение к первой части предупреждает о значительности того, что следует, что затем неопределенное волнующее чувство, изображаемое первой темой, и сдержанное, успокаивающееся чувство, изображаемое второй темой, – оба приводят к сильной, ясной, даже грубой мелодии заключительной партии, изображающей просто чувственность» [13, с. 374].

Экфрасис в повести начинается следующим отрывком: «Они играли “Крейцерову сонату” Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть» [12, т. 27, с. 61]. Эмоциональность и настойчивое внимание к первой части передает указание на значительность, которое видел во вступлении из экспозиции первой части «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстой. Далее следуют размышления Позднышева о музыке; в них обнаруживается

три разных содержательно высказывания, которые соотносимы с представлениями Толстого о темах первой части сонаты. Итак, первое: «... страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю» [12, т. 27, с. 61], – заключает в себе то самое «неопределенное волнующее чувство» главной темы, чему способствует и вопросительное предложение, и общий оживленный тон, и само значение отрывка. Второе высказывание контрастирует с первым, при этом оно не содержит каких-либо уточнений и эмоциональности, как и, по мысли Толстого, побочная тема первой части: «Говорят, музыка действует возвышающим душу образом» [Там же]. Наконец, третье высказывание, в которое выливается все предшествующее рассуждение, констатирует значительное по силе воздействие музыки, причем едва ли положительного рода: «Она действует <...> раздражающим душу образом. <...> Музыка заставляет меня забывать себя» [Там же].

Впоследствии на основе этого утверждения посредством пояснений и выводов строится дальнейший монолог, например: «Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку» [Там же]; «Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет» [Там же].

Такого развития мотива раздражения требует логика рассуждения, но в то же время его можно считать воспроизведением разработки первой части бетховенской сонаты, строящейся, как нам известно, на материале заключительной темы экспозиции. Следующий раздел – реприза, или

проведение тем из экспозиции с учетом их развития в разработке – портретируется в тексте определенным «возвратом» к прежним высказываниям после пространного рассуждения. Это выражается и повтором эпитета «страшный», и использованием союза «а то», который в контексте эпизода указывает на предстоящее обобщение сказанного: «А то страшное средство в руках кого попало» [Там же, с. 62].

На контрасте с этим приводится пример поверхностного, легкого отношения к музыке: «Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне» [Там же]. Последующий фрагмент показывает необходимость вдумчивого отношения, отклика на заложенное в музыке: «Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка» [Там же]. В заключение рассуждения описывается возможное в определенных условиях разрушительное влияние первой части «Крейцеровой сонаты», в частности, произведенное ей на Позднышева: «А то несоответственное ни месту ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности <...> сознание этого нового состояния было очень радостно» [Там же].

Примечательно то, что в этом отрывке, как и в коде части, после негативного по смыслу утверждения сообщается о сильном, ярком переживании. Воспроизводя вторую и третью части «Крейцеровой сонаты», Толстой ограничивается следующим предложением: «После этого престо

они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое *andante* с пошлыми варьациями и совсем слабый финал» [12, т. 27, с. 62]. Это решение отражает меньшую заинтересованность писателя в них, причем не только лексически, но и посредством сжатой формы изложения.

В повести присутствуют и нулевые музыкальные экфрасисы. В главе XXI есть замечание, что жена Позднышева и Трухачевский сыграли «...какие-то песни без слов и сонатку Моцарта» [Там же, с. 54]. В первом случае речь идет о серии пьес Ф. Мендельсона «Песни без слов». Это фрагмент речи Позднышева, и использование здесь неопределенного местоимения и добавление уменьшительного суффикса *-к* при образовании существительного указывают на пренебрежительное отношение персонажа как к происходящему, так и к музыкальному вкусу исполнителей, что подчеркивает отношения внутри системы образов.

Толстой использует и музыкальный термин – *crescendo* – в следующем контексте: «И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привел себя, которое все шло *crescendo* и должно было продолжать так же возвышаться» [Там же, с. 73]. В обороте «идти *crescendo*» едва ли следует видеть смыслопорождающее изобретение Толстого, как это делают некоторые исследователи [9, с. 27; 11, с. 112]; это лишь фразеологизм, фиксируемый словарями со значением «набирать силу, расти». Он встречается в зафиксированных Д.П. Маковицким высказываниях писателя: «Захотят быть Учредительным собранием, заявлять требования, которые идут *crescendo*» [7, с. 89].

В народных рассказах используются исключительно нулевые и свернутые экфрасисы. В произведениях «Два старика», «Свечка» и «Крестник» присутствуют указания на исполнение персонажами песен и игру на музыкальных инструментах; соответственно, экфрасис возможно рассматривать в качестве элемента портретов этих персонажей и иллюстрации быта. В рассказе «Свечка» приказчик играет на гитаре, аккомпанируя своей кухарке; один из крестьян, Петр Михеев, сопровождает свою работу в поле пением «воскресных стихов». По этому эпизоду назван рассказ: пока персонаж пашет, стоящая на распорке сохи свечка не тухнет от ветра. В последнем случае также можно говорить о том, что музыкальный экфрасис способствует введению в текст произведения определенного мировоззренческого посыла.

Сходные функции возложены на экфрасисы в двух других народных рассказах: «Сказке об Иване-дураке...» и «Работнике Емельяне и пустом барабане». Л.Н. Толстой в этих произведениях обращается к военной музыке – песням и барабанным боям, используемым для подачи сигналов; экфрасис такой музыки заключает в себе авторскую иронию. Герою «Сказки об Иване-дураке...» предназначение солдат видится в том, что они «песни играть могут» [12, т. 25, с. 121]. Однако опыт приводит его к иному выводу: «Я думал, что солдаты будут песни играть, а они человека до смерти убили» [Там же, с. 126]. Таким образом песня как воплощение жизни противопоставляется смертоубийству. Иронично и сатирично описание реакций второстепенного персонажа рассказа «Работник Емельян и пустой барабан»: услышав игру военного

барабанщика, тот просыпается и выбегает на улицу, хотя прежде его не могли сдвинуть с места просьбы отца. Сам барабан перед этим получает такую характеристику-перифразу: «То, чего лучше отца, матери слушают» [12, т. 25, с. 167]. «Идеологическая нагрузка» таких экфрасисов очевидна.

И.С. Тургенев в начале 1880-х гг. создает свои последние произведения, среди которых два отмечены темой музыки: это повести «Песнь торжествующей любви» и «Клара Милич» («После смерти»).

В «Песни торжествующей любви» интересен полный экфрасис традиционной музыки из главы III. Здесь Тургенев передает как восприятие музыки, так и ее звучание: «...страстная мелодия полилась из-под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх; и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабию и Валерии стало жутко на сердце, и слезы выступили на глаза...» [14, с. 53]. А.Г. Кожевникова отмечает, что в эпизоде имеет место синтез живописного и музыкального начал, «поэтика визуализации слышимого», в частности, в сравнении мелодии со змеями [6, с. 109]. Определенная визуальность проявляется и в описании скрипичных штрихов.

Функционально экфрасис способствует формированию основной сюжетной коллизии: после Валерия попадает под близкое приворотному магическое влияние – на первый взгляд, со стороны игравшего на индийской скрипке Муция. Однако для полноценного анализа нужно иметь в виду воздействие музыки и на слушателей, и на музыканта. Фабия и Валерию она смущает,

но представляется, что Муций тоже испытывает на себе нечто: в повести, например, говорится, что он, закончив играть, вероятно, от усталости, «...уронил руку, державшую смычок» [14, с. 53]. Этот момент выделяет Т.Г. Дубинина: исследователь утверждает, что «он [Муций] не есть повелитель мелодии, но также подчиняется ей, как и Валерия. Музыка здесь служит воплощением тайных, неизвестных, роковых сил, которыми невозможно управлять» [5, с. 63].

Таким образом, можно рассуждать о роли музыкального экфрасиса при построении связей внутри системы персонажей: попадание под власть музыки сближает образы Муция и Валерии. Во-вторых, музыкальный экфрасис раскрывает возможный подтекст произведения: оно может воплощать развернутое рассуждение о том, что мы находимся во власти некоего непостижимого начала, а не друг друга, как это кажется на первый взгляд. Впрочем, называть его только лишь любовью не совсем справедливо. В свернутом музыкальном экфрасисе из главы XIV, завершающей повесть, так называемая «песнь счастливой, удовлетворенной любви» звучит снова – на этот раз ее нечаянно наигрывает на органе Валерия, после чего понимает, что наконец-то беременна. При этом финал открытый, потому однозначно сказать о характере и причинах такого сюжетного поворота нельзя. Музыка появляется в иной форме и действует иначе, что снимает вопрос оценки ее природы и намекает, скорее, на присутствие силы, способной дать человеку сокровенное, «удовлетворить» его невысказанное чувство любви. Если для Муция это взаимность Валерии, то для нее – материнство.

Тема музыки проявляет себя в главе IV повести «Клара Милич» («После смерти»): здесь присутствует несколько музыкальных экфрасисов. Глава повествует о творческом мероприятии, которое посетил Яков Аратов. Большинство музыкальных выступлений в ней подано иронически, на что указывает выражающая пренебрежение лексика: «Первым на эстраде явился флейтист чахоточного вида и престарательно проплевал... то бишь! просвистал пьеску тоже чахоточного свойства» [14, с. 75]. Выступление же Клары Милич передается более нейтральными языковыми средствами, что благодаря контрасту выглядит положительной характеристикой персонажа. Тургенев называет исполняемые произведения («Только узнал я тебя» М.И. Глинки на стихи А.А. Дельвига и «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду» П.И. Чайковского на перевод Л.А. Мея из И.В. Гете), что можно рассматривать как указания на дальнейшее развитие сюжета: Аратов впервые влюбляется (вспомним строки из первого упомянутого романа: «Только узнал я тебя – / И трепетом сладким впервые / Сердце забилось во мне») и впоследствии ищет встречи с умершей Klarой (во втором же романе, помимо первых строк, примечательны следующие: «Ах, кто меня любил / И знал – далеко!»).

Эту функцию музыкальных экфрасисов подмечает О.С. Быкова [2]. Тургенев также описывает звучание голоса, например: «Голос у ней был звучный и мягкий – контральто, – слова она выговаривала отчетливо и веско, пела однообразно, без оттенков, но с сильным выражением» [14, с. 76]. Klarу отличает специфический артистизм – исполнительница

добавляет эмоциональные эффекты (см. «Последний стих: “И как я стражду...” – она почти прошептала, горестно растянув последнее слово» [Там же]), но ее мимика не сообщает ничего (Аратов замечает «неподвижность этого лица, лба, бровей» [Там же]).

О.С. Быкова видит в этом негативную характеристику Клары: «Этот страшный “шепот” приоткрывает сущность демонической природы музыкальной ауры облика Клары» [2, с. 13] и резюмирует: «...именно исполнение Klarой романсов намекает на “негармоничность” ее натуры» [Там же, с. 15]. На наш взгляд, говорить даже о метафорическом демонизме персонажа не представляется возможным, как и о какой бы то ни было иной отрицательной черте. Описанная исполнительская манера указывает на самобытность характера, она иллюстрирует сознательное желание Клары сохранить свою индивидуальность – и изменение программы, игнорирование поданной руки и протянутого букета это подтверждают. Музыкальный экфрасис выполняет и сюжетообразующую функцию. Неоднозначное впечатление Аратова от музыки закладывает основу для его отношения к Klarе: хоть выступление ему не понравилось, оно не оставило его равнодушным.

Музыка появляется на страницах множества произведений А.П. Чехова: только в 1880–1890-е гг. писатель создает порядка 10–15 повестей и рассказов, содержащих музыкальный экфрасис. Наиболее любопытные случаи использования этого приема обнаруживаются в рассказах «Свирель» и «Шампанское».

В рассказе «Свирель» приведены три экфрасиса одной и той же

мелодии, которую наигрывает на свирели старый пастух Лука: «Игрок брал не более пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив» [15, с. 321]). От эпизода к эпизоду восприятие музыки слушателем, Мелитоном Шишкиным, меняется; в первый раз он слышит «что-то суровое и чрезвычайно тоскливое» [Там же], далее – «очень тоскливое и противное, чего бы он охотно не слушал» [Там же, с. 326]. Добавляются подробности о восприятии звучания как плача: «Самые высокие пискливые ноты, которые дрожали и обрывались, казалось, неутешно плакали, точно свирель была больна и испугана» [Там же], в заключительном экфрасисе поданы при помощи не олицетворения, а сравнения с человеческим голосом: «...самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека» [Там же, с. 328].

Подобная параллель может указывать на усиление переживания и воздействия музыки; и действительно, кроме прежней грусти из-за собственных жизненных трудностей Мелитону становится «...горько и обидно на непорядок, который замечался в природе» [Там же]. Такая динамика дополнительно иллюстрирует трансформации его внутреннего состояния от разговора с пастухом, в связи с чем можно предположить, что рассказ является художественно воплощенным рассуждением о музыкальной психологии. Таким образом, экфрасис раскрывает внутренний замысел произведения, не говоря уже о сюжетобразующей и характерологической функциях.

В рассказе «Шампанское» присутствует прямой музыкальный экфра-

сис. А.П. Чехов использует цитаты из романа «Очи черные» (на стихи Е.П. Гребенки) в качестве дальнейшего хода сюжета: вместо повествования от лица рассказчика о внезапной влюбленности в женщину «с большими черными глазами» в тексте находятся соответствующие поэтические строчки. Характер этой связи и намек на ее печальный результат также заложены в цитате: «Знать, увидел вас / Я не в добрый час...» [Там же, с. 17].

Итак, в 1880–1890-е гг. все три писателя обращаются в своих повестях и рассказах к теме музыки: интерпретации подвергается такой прием, как музыкальный экфрасис. На соответствующие эпизоды авторами возлагается целый спектр художественных функций. Л.Н. Толстой многообразно использует нулевые и свернутые экфрасисы – от элемента описания быта до средства прояснения отношений внутри системы образов, передачи своих мировоззренческих установок. В малой прозе И.С. Тургенева музыкальные экфрасисы характеризуют персонажей, мотивируют сюжетные повороты и являются их маркерами, что ярко проявляется в «Кларе Милич», а также раскрывают подтекст произведений, как это происходит в повести «Песнь торжествующей любви». А.П. Чехов, кроме того, стремится изобразить музыкальную психологию при помощи экфрасиса – в рассказе «Свирель».

К непосредственному словесному воссозданию музыки каждый писатель подходит по-своему, в соответствии с индивидуальным стилем. В «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстой «портретирует» форму музыкального произведения Л. ван Бетховена, причем классика интересует эмоциональное наполнение и содержание

музыки, а не лишь ее звучание. Особая черта музыкального экфрасиса у И.С. Тургенева – близость к условно романтическому, а именно присутствие мистических мотивов и синтез музыкального и живописного начал в рамках эпизодов; в «Кларе Милич»,

кроме того, экфрасис содержит иронию. А.П. Чехова отличают новые техники в работе с экфрасисом: прямой экфрасис встраивается им в текст рассказа «Шампанское» вместо обычного повествования о сюжетном повороте.

### Библиографический список

1. Бирюков П.И. Биография Л.Н. Толстого. Кн. 2. М., 2000.
2. Быкова О.С. Роль музыки в повести И.С. Тургенева «Клара Милич» // Русская речь. 2018. № 5. С. 8–16.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 5–22.
4. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / сост. и науч. ред. Д.В. Токарев. М., 2013. С. 44–60.
5. Дубинина Т.Г. Музыкальные мотивы в повести И.С. Тургенева «Песнь торжествующей любви» // Спасский вестник. 2014. № 22. С. 61–65.
6. Кожевникова А.Г. «Таинственные повести» И.С. Тургенева в аспекте синестетической поэтики // И.С. Тургенев и время. Томск, 2019. С. 102–111.
7. Маковицкий Д.П. У Толстого, 1904–1910: «Яснополянские записки» Д.П. Маковицкого: в 4 кн. Кн. 1. 1904–1905. М., 1979.
8. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). М., 1999.
9. Переверзева Н.А. Из наблюдений над мотивной структурой повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» (символическая функция звуковых образов) // Вестник ЛГУ имени А.С. Пушкина. 2008. № 2 (12). С. 22–33.
10. Сорокер Я.Л. Скрипичные сонаты Л. Бетховена: их стиль и исполнение. М., 1963.
11. Терен Д. Мотив музыки в «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого // Slavica tergestina. 1998. № 6. С. 101–123.
12. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1928–1958.
13. Толстой С.Л. Очерки былого. Тула, 1975.
14. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. Т. 10. М., 1982.
15. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 6. М., 1976.
16. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.

### References

1. Biryukov P.I. Biografiya L.N. Tolstogo [L.N. Tolstoy's biography]. Book 2. Moscow, 2000.
2. Bykova O.S. The role of music in the story of I.S. Turgenev "Klara Milich". *Russian Speech*. 2018. No. 5. Pp. 8–16. (In Rus.)
3. Geller L. The resurrection of the concept, or the Word about ekphrasis. *Ekphrasis v russkoi literature: trudy Lozannskogo simpoziuma*. L. Geller (ed.). Moscow. 2002. Pp. 5–22. (In Rus.)
4. Geller L. Ekphrasis, or Exposure of the technique. A few questions and a thesis. «Nevyrazimo vyrazimoe»: *ekphrasis i problemy reprezentatsii vizualnogo v khudozhestvennom tekste: sb. statei*. D.V. Tokarev (ed.). Moscow, 2013. Pp. 44–60. (In Rus.)
5. Dubinina T.G. Musical motives in I.S. Turgenev's novella "The song of triumphant love". *Spasskiy vestnik*. 2014. No. 22. Pp. 61–65. (In Rus.)

6. Kozhevnikova A.G. I.S. Turgenev's "Mysterious novellas" in the aspect of synesthetic poetics. *I.S. Turgenev i vremya*. Tomsk, 2019. Pp. 102–111. (In Rus.)
7. Makovitsky D.P. U Tolstogo, 1904–1910: «Yasnopolyanskiye zapiski» D.P. Makovitskogo: v 4 kn. [At Tolstoy's, 1904–1910: "Yasnaya Polyana Notes" by D.P. Makovitsky: in 4 books]. Book 1. 1904–1905. Moscow, 1979.
8. Mineralov Yu.I. Teoriya khudozhestvennoi slovesnosti (poetika i individualnos') [Theory of fictional literature (poetics and individuality)]. Moscow, 1999.
9. Pereverzeva N.A. From observations on the motivic structure of novella "The Kreutzer Sonata" by L.N. Tolstoy (symbolic function of sound images). *Pushkin Leningrad State University Journal*. 2008. No. 2 (12). Pp. 22–33. (In Rus.)
10. Soroker Ya.L. Skripichnye sonaty L. Betkhovena: ikh stil i ispolnenie [L. Beethoven's violin sonatas: Their style and performance]. Moscow, 1963.
11. Teren D. Motive of music in "The Kreutzer sonata" by L.N. Tolstoy. *Slavica tergestina*. 1998. No. 6. Pp. 101–123. (In Rus.)
12. Tolstoy L.N. Polnoe sobranie sochineniy: v 90 t. [Complete collection of works in 90 vols.]. Moscow, 1928–1958.
13. Tolstoy S.L. Ocherki bylogo [Essays of the past]. Tula, 1975.
14. Turgenev I.S. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. [Complete collection of works and letters: In 30 vols.]. Works: In 12 vols. Vol. 10. Moscow, 1982.
15. Chekhov A.P. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. [Complete collection of works and letters: In 30 vols.]. Works: In 18 vols. Vol. 6. Moscow, 1976.
16. Yatsenko E.V. "Love painting, poets...". Ekphrasis as an artistic and worldview model. *Voprosy filosofii*. 2011. No. 11. Pp. 47–57. (In Rus.)

Статья поступила в редакцию 25.05.2024, принята к публикации 25.06.2024  
The article was received on 25.05.2024, accepted for publication 25.06.2024

Сведения об авторе / About the author

**Мананникова Александра Юрьевна** – аспирант кафедры русской классической литературы и славистики, Литературный институт имени А.М. Горького, г. Москва

**Alexandra Yu. Manannikova** – PhD postgraduate student at the Department of Russian Classic Literature and Slavistics, Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow

E-mail: k-geologist@yandex.ru