

Macenka, Svitlana Pavlivna

Литературный дискурс Моцарта: музыка в слове и слово о музыке : (на материале современной немецкой литературы)

In: *Problémy poetiky*. Dohnal, Josef (editor); Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). 1. vyd. Brno: Ústav slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity., 2006, pp. 291-298

ISBN 802104179X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132692>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИСКУРС МОЦАРТА: МУЗЫКА В СЛОВЕ И СЛОВО О МУЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

СВЕТЛАНА МАЦЕНКА (ЛЬВОВ)

Поэтика литературного произведения, в котором большую роль играет логика музыки, усложнена диалогом двух видов искусства, которые довольно гармонично используют художественные возможности друг друга для взаимного расширения смыслового поля и способов изображения. В результате такого синтеза явленное в слове как бы совпадает с самим собой: музыка возвращает слову его истинный «за'словесный» или «трансгрессивный», по А. В. Михайлову, смысл и при этом, свойственный ей самой процесс опосредования наполняется реальным содержанием. «Наконец, внутри словесных слоев, создающих смысл, совершается процесс переноса... всего «центра тяжести» на смысл как смысл, то есть на такой смысл, какой вообще не допускает своего переоформления, и вот тут-то к слову примыкает музыка, параллельно осознающая свои внутренние возможности и обнаруживающая себя как – если можно так сказать – транс-словесный смысл» [1, с. 78]. Такое сложное смыслообразование требует определённой многоуровневой текстовой структуры. На первый план выходит поэтому не столько тематическое и идейное наполнение такого прежде всего в жанровом плане оригинального литературного произведения о музыке, сколько взаимодействие музыкальных и литературных форм, структур, принципов, то есть, разумеется в большей мере речь идёт о словесном произведении с музыкальной основой. Важным поэтологическим моментом является также потенцирование воздействия слова через его ритмическую организацию, о чём в своём эссе «Музыка и литература» писала И. Бахманн: «Существует слово Гёльдерлина, то есть, мысль может выразить себя только

ритмически. Музыка и литература владеют именно способом протекания мысли. Они имеют ритм в первом образотворческом смысле. Поэтому они могут познать друг друга. Поэтому там есть след» [4, с. 636]. Безусловно, расширение граней литературного музыкальной сферой проливает новый свет и на проблему творчества как такового, затрагивая концептуальные вопросы произведения искусства вообще. В этом отношении писателям, которые обращаются к музыке, свойственны не только музыкальный талант, но и стремление проникнуть как в сложность, неоднозначность, так и в цельность человеческого бытия и закономерности развития современного искусства. Таким образом, речь идет о глубине как поэтологической проблеме познания, что имеет своё непосредственное отражение и в структуре такого произведения. Для этого нужны образы, которые одновременно отражали бы «абсолютность» и «конкретность». Эти качества воплощены для многих современных немецких писателей и мыслителей прежде всего в образе великого австрийского композитора В. А. Моцарта.

Музыковед и литературовед А. В. Михайлов, в частности, объясняет, что «движение искусства происходило прежде так, что можно было наблюдать за постепенной сменой направлений, – генеральная тенденция направлялась то в ту, то в другую сторону, медленно колеблясь, так что в принципе этими колебаниями затрагивались крайности, которые приводились к своему синтезу совокупностью исторического процесса. Эти колебания были настолько замедлены, что вполне соизмерялись с *человеческой личностью* как некоей цельной, устойчивой и при всех изменениях положительно-прочной величиной. *Сложившийся человек жил в условиях сложившегося, стиль в своем неторопливом созвучии соразмерялся с поколением...*» [2, с. 294]. В момент познания тождественности противоречий развитие искусства познается внутри себя, что порождает удвоение сознательного элемента в нём. «Это удвоение приводит не только к внутреннему видоизменению искусства, но и к усилению впечатления хаоса ещё и потому, что всякая объективная тенденция субъективно усиливается и дифференцируется, и потому, далее, что само произведение искусства теряет для художника с его сознательным, следовательно, аналитическим к себе отношением свое прежнее *качество давности как таковое*, поэтому и всякая объективная, содержательная сторона искусства тоже начинает выступать как таковая, удваиваться, само произведение искусства тоже *есть уже само и оно само и не оно само* – оно выступает и как таковое, и как свой же анализ» [2, с. 295].

Вехой этого процесса стало творчество Р. Вагнера, который счёл нужным писать не только произведения, но и объяснения их замысла и смысла. В свете этих теоретических размышлений именно музыка великого Моцарта по сравнению с вагнеровской названа «только» музыкой, «всей» музыкой. «Вся музыка – это музыка в полноте данных ей возможностей, тогда как полнота в особых условиях может заключаться в избытии возможностей насыщения музыки традиционно-внемusыкальными моментами» [2, с. 360]. Можно считать эту особенность музыки Моцарта одной из причин очень большого интереса к творчеству и личности австрийского композитора в современном немецком литературном пространстве. Это, по существу, раскрытие механизма формирования дискурса применимо и к развёртыванию в литературе разговора о музыке, в целом, и о творчестве В. А. Моцарта, в частности. Кроме того, на особое внимание в этой концепции развития искусства заслуживает выделенный в ней интерпретационный момент, в качестве которого в современных литературных прочтениях личности и творчества Моцарта часто используется его собственная музыка. «Музыке, действительно, отведена особая роль в человеческой жизни, – пишет А. В. Михайлов, – я бы даже сказал не в жизни, а в культуре, потому что она, как бы ни интерпретировали музыку, она в любом случае очень глубоко где-то лежит. Она воспроизводит, или лучше сказать, пропускает через себя глубинное. Это совершенно очевидно» [1, с. 73]. Это «глубинное» и является, возможно, причиной того, что Моцарт, как никакой другой композитор, по мнению немецкого литературоведа Д. Борхмаера, открыл фантазию поэтов и писателей. Больше того, результатом этого творческого воодушевления стало создание поэтической оцерттаны, которая, в свою очередь, возымела обратное воздействие на творческое наследие композитора, которое с тех пор часто воспринималось через интерпретацию, например, Э. Т. А. Гофмана или Э. Мёрике. «Почему именно Моцарт стал в наибольшей степени литературным композитором всей музыкальной истории, почему, например, не Бетховен или Вагнер, чья увлекательная жизнь, кажется, была к этому предрасположена? – Объяснение Д. Борхмаера созвучно с теорией А. В. Михайлова. – Причиной этого, очевидно, есть тот факт, что жизнь и творчество Моцарта овеяны тайной предсентиментального типа художника, который ещё не сделал своё творческое начало предметом эстетических размышлений. Жизнь и креативность Моцарта остаются – по-другому, чем в случае сентиментального интерпретатора типа Вагнера – загадочны, содействуют дальнейшим лите-

ратурным разрешениям загадки. Интеллектуальный художник модернизма, который превращает в литературу самого себя, а литературу – в зеркало для собственного отражения, напротив, не хочет связываться с художественным миром другого художника. У него отсутствует аура непроницаемого, которая так необходима для литературного образа. Именно эта аура, – полагает исследователь, – особенно характеризует Моцарта, который не отражается в своем творчестве, как и его творчество – в себе самом, как личность он остаётся, как никакой другой композитор, разделенным со своими произведениями непроницаемой вуалью; поэтому он и на пороге XIX века оставался предметом литературного увлечения» [5, с. 280-281]. Как следствие оригинальности литературного образа композитора следует рассматривать поэтологические особенности произведений о нём. Прежде всего, речь идёт о многозначительности и ёмкости образа. Принимая участие в дискурсе Моцарта, современные писатели пытаются как-бы воспроизвести его в полноте охвата, при этом основоположными являются принципы ахронии, симультанности, полифонии. Временные конструкции воссоздают вечно дрящущую современность, пространство пронизано «невидимой музыкой», которая снимает напряжение противоположностей и пробуждает чувство отсутствия чего-то неподдающегося, непредставляемого.

Для Роберта Вальзера, например, Моцарт – это музыка в своей основе. Его описания моцартовского музыкального ландшафта – это яркие примеры «музыки в слове»: «Как-будто радостная и нежная музыка Моцарта, что-то витало и мерцало в глубине деревьев» [8, с. 193]. В *Прогулке* музыка ассоциируется с целым миром чувств: «Сами звуки были, как молодое невинное счастье жизни или любви; они летели, будто ангелы с белым, как снег, опереньем радости, в голубое небо, с которого, казалось, они вот-вот упадут, чтобы, улыбаясь, умереть. Это было похоже на смерть вследствие печали, возможно, на смерть из-за надмерной радости, слишком счастливой любви и жизни, на невозможность жить дальше из-за слишком богатого, красивого, нежного представления о жизни, такого рода, что некоторым образом, хрупкая, переполненная любовью и счастьем, слишком смело бросающаяся в жизнь мысль, казалось бы, очень торопится и грозит сломаться» [8, с. 234]. Тем самым расширяются границы воспринимающего «я», пробуждается стремление их преодолеть и произойти в целостности жизни.

Как своего рода «произведение искусства» рассматривает личность и гений Моцарта В. Гильдесгаймер в книге *Моцарт* (1977 г.).

Называя её «биографией», писатель одновременно разрабатывает целую систему поэтологических принципов, акцентируя на «аутентичности» изображаемого. Важным моментом для него является то, что он пытается идентифицировать себя как творца с Моцартом как композитором. Но «непроницаемость» образа и абсолютный характер музыки («музыки с музыки») станут и в этом варианте трактования темы основными аспектами познания автора. Однако, как компоненты текста они способствуют его многозначности, так что книга может быть прочитана и как рассказ о Моцарте, и как признания В. Гильдесгаймера, как последовательный шаг в его собственном творчестве, исполнение творческого желания («Моцарт – это образ моего давнего интенсивнейшего опыта, сегодня мне кажется, что это сюжет меня выбрал, а не я сюжет» [7, с. 175]). Даже не проникнув в суть предмета своего исследования, писатель подчёркивает его важность и открытость для интерпретации. «Мы видим именно в моцартовской, в некоторой мере программной объективности тот единственный в своём роде элемент абсолютной загадочности, мы не знаем, как он возник, и в следствии этого, как он воздействует: пробуждение и одновременное успокоение желания, вид и происхождение которого мы хотя и осознаём, но они нам не известны. Музыка Моцарта передаёт глубину переживания без переживания, чего она, как выражение абсолютного, не достигает, ибо не хочет достичь. Его язык каждый понимает по-другому, в действительности же его не понимает никто, но даже того немногого хватит, чтобы внушить нам самим остаток, трактование которого остаётся за нами; сильнее, чем другие композиторы, Моцарт способствует рецептивному разногласию» [6, с. 47]. То, что писатель пытается «цитировать» композитора в современном новом контексте, не приближает к его исторической личности, но создает предпосылки для его современного восприятия и тем самым для приближения реципиента к самому себе.

Подобной точки зрения придерживается и писатель Вольф Вондрачек, обращаясь к теме Моцарта в повести «Причёска Моцарта» и рассказе «Пожарный». В мистическое повествовательное пространство вводится мотив музыки великого композитора, который слышит мир и способствует тому, что и те, кто соприкоснутся с ним, начинают воспринимать окружающую среду по-другому. «Нет ничего случайного, всё – необходимость. Слышите? Это можно точно слышать. Песочные зёрна, если они движутся, не делают ошибок. Даже воздух не принуждает их вести себя своенравно или шуточно. Каротте представляет себе, что происходит, когда в песке смешиваются свет и воз-

дух. Как это звучит? Как ветер. Это звучит, как ветер. Попробуйте. Моцарт идёт с остатками песка в руке к окну, держит руку в солнечном свете, который падает на него, и отпускает песок струйками опять к земле. Теперь вы слышите? Слышите разницу?» [10, с. 39]. Под воздействием похожего открытия, случившегося под влиянием музыки Моцарта, абсолютно изменяется жизнь пожарного (рассказ *Пожарный*), который из простого охранника театра превращается в человека, осознающего многовымерность мира. Это не позволяет ему больше жить прежней жизнью.

«Непроницаемость» художественного образа В. А. Моцарта становится его неизменной чертой и понимается не только, как загадочность творческой личности и художественного процесса познания, но и как руководство к проникновению в более глубокие смысловые уровни, которые таит в себе моцартиана. Известный немецкий учёный-египтолог Янн Ассманн в исследовании *Волшебная флейта. Опера и мистерия* рассматривает этот шедевр мирового искусства как «историю памяти Египта в европейской культуре». В этом отношении он обращает внимание на особое соединение оперы и ритуала: ритуал как эстетическая форма и опера как сакральный процесс. Исследователь тоже задумывается над феноменом воздействия *Волшебной флейты* на реципиента и помимо темы аффективно-изменяемой и улучшаемой мир силы музыки, он ставит ударение на целом характере действия как ритуального процесса, в котором речь идёт прежде всего о совершенствующем превращении. *Волшебная флейта* выводит на сцену ритуал и не только проигрывает его перед зрителями, но и втягивает их так же осторожно, как и интенсивно в этот ритуальный процесс. Это основополагающая эстетическая мысль, лежащая в основе оперы, с которой вытекает всё остальное, её языковая и музыкальная драматургия» [3, с. 22]. Особая смысловая нагрузка оперы лежит поэтому на структуре произведения, которое демонстрирует двойную театральность, определённый вид театра в театре. Выводы, сделанные Я. Ассманном в результате интерпретации им как музыки, так и текста оперы, очень важны для понимания не только творчества композитора, но и особенностей его литературной рецепции. «В опере музыка выполняет двойную функцию: она дополняет языковую сферу репрезентации значения сферой чистого присутствия, которая является просто настоящим, ничего не представляя, и она усиливает языковую сферу благодаря дополнительному уровню пояснения. Музыка по сути своей асемантична, она во многих направлениях открыта для дополнительной семантизации

и Моцарт в этом отношении пошёл особенно далеко. И всё же нельзя нагружать также и его музыку сверх всякой меры смысловым значением» [3, с.37].

Поэтому литературный дискурс Моцарта, если даже он и не приближает к исторической личности великого композитора, на основании своих неограниченных возможностей будет интенсивно продолжаться и порождённый им процесс инициации, внутреннего превращения, переживаемый героями, но не в меньшей мере и читателями, останется действенным способом отыскания чувственного опыта, важного для восприятия единства и целостности мира и человека. В этом прежде всего суть просвительской идеи разговора о Моцарте в литературе.

Литература

1. Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Москва 2001.
2. Михайлов, А. В.: Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно. В: Адорно, Т. В.: Избранное: Социология музыки. Москва, Санкт-Петербург 1999, с. 290-370.
3. Assmann, J.: Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. München, Wien 2005.
4. Bachmann, I.: Ausgewählte Werke in drei Bänden. Bd. 1. Berlin 1987.
5. Borchmeyer, D.: Mozart oder Die Entdeckung der Liebe. Frankfurt am Main, Leipzig 2005.
6. Hildesheimer, W.: Mozart. Frankfurt am Main 1977.
7. Hirsch, W.: Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie: Zum Künstlerbild bei Wolfgang Hildesheimer. Hamburg 1997.
8. Walser, R.: Das Gesamtwerk in zwölf Bänden. Bd. 3. Zürich und Frankfurt a. M., 1978.
9. Wondratschek, W.: Der Feuerwehrmann. B: Wondratschek W.: Saint Tropez-München, Wien 2005, s. 47-70.
10. Wondratschek, W.: Mozarts Friseur. München-Wien 2002.

Zusammenfassung

Auf Grund der neuesten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen über das Schaffen des grossen Komponisten Mozart und der Werke der modernen deutschen Schriftsteller (W. Hildesheimer, W. Wondratschek) wurde „das Phänomen Mozart“ im literarisch-theoretischen Diskurs über das Geheimnis seiner Kunst erläutert. Vom Standpunkt des Zusammenwirkens der beiden

Kunstarten handelt es sich um die Erweiterung der Semantik des Wortes unter dem Einfluss von Musik, um die Besonderheiten des Eindringens der Wortmusik in die schwer vorstellbaren und weitesten Sphären des menschlichen Lebens, um das Funktionieren des „Mozarts Themas“ im Prozess der Weltwahrnehmung des modernen Menschen. Einen besonderen Aspekt bilden dabei Genrebesonderheiten der Zusammenarbeit von Musik und Literatur.