

На правах рукописи

ВИНШЕЛЬ Александра Викторовна

**МУЗЫКА И МУЗЫКАНТ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ**

**(П. ЗЮСКИНД «КОНТРАБАС», Х.-Й. ОРТАЙЛЬ «НОЧЬ
ДОН ЖУАНА», Х.-У. ТРАЙХЕЛЬ «ТРИСТАН-АККОРД»)**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература стран романской и германской языковых семей)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор **Н.Л. ПОТАНИНА**

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. ЭКФРАСИС МУЗЫКИ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСАХ: ГЕНЕЗИС И СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.....	12
1.1. Генезис экфрасиса в истории искусства.....	12
1.2. Экфрасис и его основные литературоведческие интерпретации.....	16
1.3. Экфрасис музыки в литературе Германии XIX – XX веков.....	25
1.4. Образ музыканта в литературе Германии XIX – XX веков.....	37
1.5. Музыка и межвидовые культурные коммуникации.....	45
Глава II. МУЗЫКАЛЬНОЕ НАЧАЛО И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ.....	57
2.1. История создания оперы как основа сюжета романа (Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана»).....	58
2.2. Лейтмотив как структурообразующий принцип (Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»)	63
2.3. Музыкальная терминология (Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд», П. Зюскинд «Контрабас»).....	65
2.4. Художественные функции музыкального начала: характерологическая, сюжетостроительная, идеологическая, речевая (Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»).....	75
Глава III. ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗА МУЗЫКАНТА	89
3.1. Композитор (Бергман, Моцарт).....	92
3.2. Исполнитель (контрабасист, Паоло).....	117
3.3. Соавтор (да Понте, Казанова).....	130
3.4. Дилетант (Георг)	140
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	148
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	155

Введение

Обращение к теме музыки имеет давнюю традицию в литературе Германии. Начиная с эпохи Средневековья, именно музыка находится в центре внимания немецкого искусства. Своего апогея тема музыки в литературе достигает в эпоху европейского романтизма. Немецкие романтики (Новалис, Э.Т.А. Гофман, А. Арним, К. Brentано, Л. Тик, братья Гримм, Г. Гейне и др.) своим глубоким проникновением в природу музыкального искусства создали яркие и многогранные образы музыкантов.

И в дальнейшем литературное сознание Германии тесно связано с музыкой. Ницше, которому было свойственно выражать свои философские взгляды в литературно-художественной форме, уже в первых своих работах обращается к музыке и не оставляет этой темы до конца жизни. Томас Манн многократно обращается к ней в новеллистике, публицистике и романах. Этот ряд великих и малых немецких авторов можно было бы продолжить.

Немецкая проза рубежа XX – XXI веков даёт новые основания для художественного осмысления этой проблематики. В настоящее время среди значительных немецких авторов, обращающихся к ней, следует назвать Патрика Зюскинда, Ханса-Йозефа Ортайля и Ханса-Ульриха Трайхеля.

Патрик Зюскинд (Patrick Süskind; род. 26 марта 1949 года, Амбах, Германия) – один из самых известных и популярных писателей конца XX века. Вырос в баварской деревне Хольцхаузен в семье писателя и переводчика Вильгельма Эмануэля Зюскинда. После начальной школы, гимназии и армии он изучает историю Средних веков и Новую историю в Мюнхенском университете Людвиг Максимилиана, на два семестра уезжает в Париж. Он посещает курсы английского, испанского, латинского, греческого языков, политологии, искусства и теологии. Однако своё обучение он не закончил. Известно, что Зюскинд сменил

много профессий. Патрик Зюскинд – обладатель различных литературных премий, таких как Tukan-Preis (1978), премия журнала Frankfurter Allgemeine Zeitung (1978) и французская премия за лучший дебют (1986).

В настоящей работе анализируется одноактная пьеса П. Зюскинда «Контрабас» (1980), премьера которой с успехом прошла в 1981 году в Мюнхене, где сам автор исполнял роль своего героя – контрабасиста. Уделяется внимание и «Повести о господине Зоммере», так как она позволяет уточнить представления Зюскинда об условиях формирования музыканта.

Несмотря на значительный авторитет в Германии, Ханс-Йозеф Ортайль (Hans-Josef Ortheil; род. 5 ноября 1951 года, Кёльн, Германия) почти не известен в России. Немецкий писатель, историк музыки и германист родился в семье библиотекаря Мэри Кетрин Ортайль и директора федеральной железной дороги Йозефа Ортайля. Уже с четырёх лет мальчик начинает учиться у своей матери игре на фортепиано. Позже он берёт уроки у пианиста и теоретика музыки Эриха Форнеберга, затем – у пианиста Даниэла Баллека. Ортайль добивается значительных успехов в музыке и продолжает обучение в Римской консерватории по специальности «История искусств». Позже, в университетах Майнца, Гёттингена и Парижа, Ортайль изучает музыковедение, философию, немецкую литературу и сравнительное литературоведение. В 1976 году Ортайль получил докторскую степень, защитив диссертацию по теории немецкого романа в эпоху Великой французской революции. Первый роман Ортайля «Фермер» (1979) был удостоен двух литературных премий. В настоящее время Ортайль – почётный профессор Гейдельбергского университета, член ПЭН-клуба Германии и Баварской академии изящных искусств в Мюнхене [Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe 2009].

В диссертации исследуется роман Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана», написанный в 2002 году.

Немецкий германист и писатель Ханс-Ульрих Трайхель (Hans-Ulrich Treichel, род. 12 августа 1952 года, Версмольд, Германия) родился и жил до 1968 года в городе Версмольд в Вестфалии. Получив аттестат зрелости, он изучал германистику, философию и политологию в университете Берлина, в 1983 году получил учёную степень кандидата наук за работу о Вольфганге Кёппене, докторскую диссертацию защитил в 1993 году. Долгое время Ханс-Ульрих Трайхель писал только стихотворения. Лишь в зрелом возрасте он начал писать прозу. Сейчас автор живёт в Берлине и Лейпциге, где с 1995 года преподаёт в Институте немецкой литературы. На сегодняшний день Ханс-Ульрих Трайхель – лауреат нескольких престижных литературных премий в Германии [Hans-Ulrich Treichel 2004].

В диссертации рассматривается роман Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд», опубликованный в 2000 году.

Для каждого из этих писателей музыка стала одним из важных занятий в жизни, условием становления их творческих личностей. Но дело не только в этом. Очевидно, что напряжённая рефлексия музыки явилась одной из структурообразующих доминант тех художественных миров, которые построены этими авторами.

Романы Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд», как и пьеса П. Зюскинда «Контрабас», насыщены музыкальными образами, приёмами, ассоциациями и аллюзиями. Немаловажным является и тот факт, что все эти авторы имеют музыкальное образование. В связи с этим обозначается ещё один перспективный аспект исследования: отражение профессионального восприятия музыки в художественном сознании. Этот аспект стал одним из оснований при выборе темы и направления настоящего исследования.

Разножанровый характер исследованных произведений (исторический роман, роман о современности, драма из современной жизни – здесь возможна и дальнейшая конкретизация жанровых и внутрижанровых признаков) симптоматичен. Он свидетельствует о том, что искусство,

увиденное в его историческом и современном ракурсах, выдвигается на рубеже XX – XXI веков в эпицентр художественных построений, связанных с самыми разными «порядками осмотра мира» [Шкловский 1983: II, 278].

Таким образом, *актуальность и научная значимость работы исследования* обусловлена необходимостью уточнения содержания и функций музыкального начала на материале немецкой литературы рубежа XX – XXI веков, соотнесённостью данной проблемы с проблематикой ведущих современных научных направлений, изучающих взаимодействие разных знаковых систем в пределах литературного текста, а следовательно, принадлежащих к парадигме актуального междисциплинарного подхода к искусству слова.

Предметом исследования являются закономерности функционирования музыкального начала в современной немецкой литературе.

Объект исследования – художественная структура романов Ханса-Йозефа Ортайля «Ночь Дон Жуана», Ханса-Ульриха Трайхеля «Тристан-аккорд» и пьесы Патрика Зюскинда «Контрабас».

Цель диссертации состоит в определении содержания и функций музыкального начала в произведениях современной немецкой литературы.

Поставленная цель предполагает решение следующих задач:

1. Выявить истоки и значение музыкального начала в литературе Германии XIX – XX веков.
2. Определить содержание и структурные характеристики музыкального начала в немецкой литературе рубежа XX – XXI веков.
3. Выявить функции музыкального начала в немецкой литературе конца XX – начала XXI веков.
4. Разработать типологию образа музыканта в анализируемых художественных текстах.

Основной подход к исследованию проблемы – междисциплинарный, состоящий в изучении поставленной проблемы в литературоведческом, музыковедческом и философском аспектах и включающий в себя элементы биографического, историко-культурологического, сравнительно-исторического, генетического и типологического, поэтологического, герменевтического и рецептивного методов..

Теоретическую базу диссертации составили работы следующих отечественных и зарубежных исследователей по истории литературы и художественной культуры, вопросам взаимодействия разных видов искусства, в частности, литературы и музыки: Е.Н. Азначеевой, З. Брун, В. Вейдле, К. Вратца, А.Е. Махова, Й. Одендаля, С.П. Шера и др., по творчеству исследуемых авторов: Д. Баскера, Х.-Р. Джона, А.М. Зверева, К. Искандар, С. Катани, Ф. Маркса, А.С. Мжельской, М.В. Никитиной, У. Пильц, А.Р. Салаховой, Ю. Шоль.

В данной работе исследуется творчество современных немецких авторов, к которым, за исключением П. Зюскинда, отечественное литературоведение ещё не обращалось, несмотря на то, что указанные романы переведены на русский язык. Этим обусловлена *научная новизна* работы, которая заключается в исследовании традиционной для литературы Германии проблемы музыки и личности музыканта в современном художественном контексте на материале романов, не изученных в России. Сопоставление художественных концепций Зюскинда, Ортайля и Трайхеля в ракурсе заявленной проблематики также не предпринималось ни в отечественном, ни в германском литературоведении. Новизну диссертации обуславливает и постановка на материале современной литературы Германии проблемы музыкального начала, определение содержания и назначения его в указанных произведениях, установление концептуальных связей данных произведений после-постмодернистской литературы с литературной традицией.

Научное и прикладное значение исследования состоит в определении путей и способов современного художественного осмысления проблем «гений и злодейство», «творчество и имитация», «художник и ремесленник», «автор и соавтор», «художник и бюргер», что может способствовать построению общей концепции новейшей литературы Германии.

Материалом для проведения исследования стали произведения немецких авторов рубежа XX – XXI веков, а именно романы Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» и пьеса П. Зюскинда «Контрабас». Исследованы эстетические и критические работы отечественных и зарубежных авторов, обращающихся к теме взаимодействия литературы и музыки.

Теоретическая значимость исследования обусловлена следующими факторами:

- определением содержания понятия «музыкальное начало»;
- вкладом в разработку проблемы межвидовой культурной коммуникации;
- уточнением принципов создания экфрасиса музыки в литературном тексте;
- описанием основных аспектов функционирования музыкального начала в художественном мире;
- разработкой типологии образов музыкантов на материале современной немецкой литературы.

Практическая значимость работы заключается в использовании её материалов в дальнейших исследованиях по проблемам взаимодействия музыки и литературы, в практике вузовского преподавания курсов по истории зарубежной литературы XX – XXI веков, межкультурной коммуникации в литературе; для создания на этой основе учебников и учебных пособий по литературе современной Германии, теории и истории западноевропейского романа и драмы; в ходе подготовки курсовых и

выпускных квалификационных работ студентов бакалавриата и магистратуры. Кроме того, выводы и материалы исследования могут быть применены при подготовке кандидатских диссертаций, в работе научно-методического центра «Русский дом Диккенса» в Тамбовском государственном университете имени Г.Р. Державина, в процессе межнациональных культурных взаимодействий.

Апробация диссертации проводилась на протяжении пяти лет. Основные положения диссертационной работы обсуждались на заседаниях кафедры русской и зарубежной литературы, на аспирантских семинарах Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина, а также на международных и всероссийских научных конференциях и конгрессах: Международная заочная научная конференция «Человек и время в мировой литературе. К 90-летию со дня рождения Вольфганга Борхерта» (Тамбов, 2012); II International research and practice conference “Science and Education” (Мюнхен, 2012); Международная научная конференция «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (Тамбов, 2013); Международная научная конференция «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (Тамбов, 2014); Международная научная конференция «XXVI Пуришевские чтения» (Москва, 2014); IV Международная научная конференция «Культура в зеркале языка и литературы» (Тамбов, 2014); Международный конгресс литературоведов «Литературоведение на современном этапе. Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина» (Тамбов, 2014); Международная научная конференция «XXVII Пуришевские чтения» (Москва, 2015); Международная научная конференция «Славянский мир: духовные традиции и словесность», (Тамбов, 2015); Общероссийская научная конференция «XVII Державинские чтения» (Тамбов, 2012); Общероссийская научная конференция «XVIII Державинские чтения» (Тамбов, 2013) и др. научные конференции.

По результатам исследования было опубликовано 14 статей в изданиях России и Германии: в журналах, рекомендованных ВАК – 3 публикации, в изданиях, индексирующихся в РИНЦ – 1, в изданиях за рубежом – 1, в других изданиях – 9.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Музыкальное начало является структурообразующим принципом исследованных произведений. Оно включает в себя экфрасис музыки, образы музыкантов, событий и локусов, а также идеологемы, семантически маркированные музыкальной темой.
2. Экфрасис музыки в исследованных произведениях представлен комплексом музыкальных сюжетов, мотивов и приёмов, музыкальной терминологией, специфической звукописью и / или ритмом прозы, содержащими аллюзии на музыкальные мелодии.
3. Музыкальное начало выполняет в современной немецкой литературе следующие функции: характерологическую, сюжетостроительную, речевую, идеологическую.
4. Трактовка образов музыкантов в новейшей литературе Германии далека от романтической идеализации и предлагает современное осмысление «вечных» вопросов о «гении и злодействе», «поэте и толпе», «художнике и бюргере», «художнике и ремесленнике», «профессионализме и дилетантизме», «творчестве и сотворчестве».
5. Разработанная в диссертации типология образов музыкантов отражает концептуальные эстетические позиции современных немецких авторов и позволяет установить преемственную связь современной после-постмодернистской литературы Германии с долговременной художественной традицией немецкой и шире – западноевропейской литературы.

Структура и объём диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы. Основное содержание

исследования изложено на 154 страницах. Список литературы включает 391 наименование, из них на немецком и английском языках – 58 наименований.

ГЛАВА I. ЭКФРАСИС МУЗЫКИ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСАХ: ГЕНЕЗИС И СОВРЕМЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

1.1. Генезис экфрасиса в истории искусства

Дискуссии о сравнительных достоинствах разных видов искусства ведутся с давних времён. Издавна в форме спора мыслители пытались выяснить специфику, возможности и границы различных видов искусства. Уже в произведениях античных авторов находим отголоски таких полемик. Желая подвести итог, Филострат (170 – 250) в своих «Картинах» заявляет, что «оба они, и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев» и, что «строгая последовательность и гармония» так же лежат в основе искусства слова, как и живописи [Лосев 1979]. Многочисленные авторы средневекового Китая отмечали явную связь и близость поэзии и изобразительного искусства. В отличие от европейских живописцев, китайские часто были одновременно и поэтами. Встречаются воспоминания о художнике и писателе VIII века Ван Вэе, о творчестве которого говорили: «Его стихи были картинами, а картины – стихами» [ФЭБ]. В Европе эпохи Возрождения наблюдается расцвет изобразительного искусства. Леонардо да Винчи в своём трактате «Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» отстаивает высокое место живописи в ряду искусств [Избранные произведения Леонардо да Винчи 2010]. В XVIII веке Лессинг в книге «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) защищает поэзию и впервые вводит в науку понятие об искусствах *временных* и *пространственных* [Лессинг 1953]. В эстетике Гегеля также ставится вопрос о преимуществах того или иного вида искусства. Он считает пластику наивысшим проявлением художественного развития, а поэзию – более высоким этапом в развитии духа. По мнению Гегеля, искусство не терпит односторонне развитой духовности, необходимо строгое

равновесие, взаимопроникновение материального и духовного начал. Концепция Гегеля опирается на тот факт, что в конце XVIII – начале XIX веков поэзия обгоняет изобразительные искусства [Гегель 1971]. XIX век характеризуется преобладанием словесных искусств над пластическими, вследствие чего литература, впитывая и перерабатывая достижения других искусств, насыщается изобразительностью.

В природе литературы и пластики заложено много общего. Обе они отражают явления и предметы и доносят до нас их содержание. Великий немецкий поэт Иоганн Вольфганг фон Гёте (1749 – 1832) в своих «Статьях и мыслях об искусстве» (1771) писал: «Художник, признательный природе, которая произвела и его самого, приносит ей <...> обратно некую вторую природу, но природу, рождённую из чувства мысли, природу человечески завершённую» [Гёте 1936].

В связи с этим закономерно возникает вопрос о взаимодействии литературы и других видов искусства, с которым тесно связано понятие экфрасиса. Обратимся к его истории. Классическим примером использования экфрасиса считается описание щита Ахиллеса в «Иллиаде» Гомера:

И вначале работал он щит и огромный и крепкий,
 Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод
 480 Белый, блестящий, тройной; и приделал ремень серебристый.
 Щит из пяти составил листов и на круге обширном
 Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.
 Там представил он землю, представил и небо, и море,
 Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц,
 485 Все прекрасные звезды, какими венчается небо:
 Видны в их сонме Плеяды, Гиады и мощь Ориона,
 Арктос, сынами земными еще колесницей зовомый;
 Там он всегда обращается, вечно блюдет Ориона
 И единый чуждается мыться в волнах Океана [Гомер 1978: 362].

Ритор Феон (I – начало II века н.э.) определяет термин «экфрасис» следующим образом: «это описательная речь, отчётливо являющаяся глазам то, что она поясняет» [Цит. по: Брагинская, 1977, с. 259]. Именно в этот период экфрасис становится одним из наиболее популярных приёмов. Под влиянием авторов того времени это понятие занимает важное место в риторике в качестве стилистической фигуры. Таким образом, на тот момент можно было утверждать, что экфрасисом является любое максимально жизнеподобное словесное описание действительности. Позже область объекта экфрасиса стала ограничиваться произведениями искусства, однако основополагающим моментом остаётся жизнеподобие. Образцом для пользовавшегося большой популярностью жанра «говорящей живописи» – поэзии стали «Картины» Филострата [Филострат 1936].

Платон в своей работе «Федр» (IV век до н.э.) говорит о сходстве разных видов искусства, в частности, живописи и литературы: «<...> в этом дурная особенность письменности, поистине сходной с живописью: её порождения стоят, как живые, а спроси их – они величаво и гордо молчат» [Платон 1993: 187]. Чуть позже Гораций в своём труде «Послание к Пизонам» («Наука поэзии») (20 год до н.э.) продолжает эту мысль: «Художникам, как и поэтам, // Издавна право дано дерзать на всё, что угодно!» [Гораций 1993].

Деятели эпохи Возрождения проявляют большой интерес к античной культуре, что обращает внимание художников на экфрасис, так как живописцы используют для создания картины словесные описания античных произведений искусства.

Российский историк культуры, антиковед Н.В. Брагинская склонна ограничивать историю экфрасиса эпохой Возрождения [Брагинская 1977]. Однако многие современные исследователи (Л.М. Геллер, Р. Вебб, М. Кригер) утверждают, что экфрасис является неотъемлемой частью мировой литературы и по сей день. Яркими примерами тому служат

произведения Э.Т.А. Гофмана, О. Уайльда, Э. По, Э. Золя, О. де Бальзака, А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева и др. Именно в них отражается экфрасическая традиция Нового времени.

Рассказы о паломничествах по святым местам стали основой проблемы экфрасиса в русской литературе [Геллер 1997, с. 156]: «Описания украшенных предметов и произведений пластических искусств бытуют в русской литературе с древних времен вплоть до самого последнего времени, привлекают разных авторов, включаются в разные виды и жанры, выполняют порой очень важные литературные задачи» [Экфрасис в русской литературе 2002, с. 6]. Важно отметить, что это характерно не только для русского экфрасиса: сакральность объекта и сценария описания имеет место в античном экфрасисе [Брагинская 1977]. «Экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своём иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному» [Экфрасис в русской литературе 2002, с. 167].

В первой трети XX века в России экфрасис, вызывавший большой интерес у русских символистов, был широко востребован и акмеистами, которые считали его «материальным», «весомым» типом текста из-за своей опоры на произведения изобразительного искусства. Вообще в это время писатели разных литературных школ и направлений проявляют внимание к экфрасису. Само собой разумеющимся является тот факт, что разные авторы выделяли разные особенности и функции экфрасиса, однако все они обращались к ранее существующей традиции. Сегодня писатели продолжают использовать экфрасис, и можно утверждать, что литературная традиция экфрасиса в России во многом опирается на западноевропейскую.

Богатую историю имеет экфрасис в литературе Германии, о чём будет сказано ниже.

1.2. Экфрасис и его основные литературоведческие интерпретации

В последние десятилетия понятие «экфрасис», или «экфраза», становится предметом оживлённых дискуссий. Симпозиум 2002 года в Лозанне, посвящённый изучению экфрасиса в русской литературе, и международная конференция в Пушкинском доме в июне 2008 года стали наиболее значимыми событиями для нового осмысления понятия термина. Они свидетельствуют об актуальности проблемы экфрасиса в современной науке. «Экфрасис в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства внутри повествования» – таково суждение об экфрасисе современных западных учёных. [Labre, Soler 1995: 193]. Однако и в предшествующие десятилетия отечественные учёные уделяли внимание разработке этой проблемы. Советский филолог, культуролог-фольклорист Ольга Фрейденберг, предпочитавшая использовать термин «экфраза», так говорит о ней: «Это <...> буквальное “воспроизведение воспроизведения”, так сказать, сугубая репродукция, “изображение изображения”» [Фрейденберг 1998].

Как уже отмечалось выше, понятие экфрасиса имеет многовековую историю. Своё начало экфрасис берёт в античной риторике, где под ним подразумевали отступление от основного повествования (т.е. описание), призванное украсить речь оратора. Переходя из риторики в литературу, понятие усложняется и проблематизируется. Так, в эпоху эллинизма под экфрасисом понимают «описания произведений искусства; описания, включённые в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр <...> описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений» [Брагинская, 1977, с. 263]. В классическом понимании, экфрасис всегда содержит скрытый смысл, делая текст более сложным и многогранным.

Важно отметить, что существует несколько точек зрения на историю развития понятия экфрасиса и на его определение. Некоторые учёные связывают свойства экфрасиса с его принадлежностью к античности и ограничивают его историю эпохой Возрождения. Среди них – уже упомянутая Н.В. Брагинская, последователь О.М. Фрейденберг. Есть и другая группа исследователей, среди которых М. Кригер [Krieger 1992], Л.М. Геллер [Экфрасис в русской литературе 2002]. Они склонны считать, что экфрасис и в Новое время является важной составляющей литературы, например, творчества писателей-романтиков.

Несмотря на внимание историков литературы к проблеме экфрасиса, освоение этого понятия представителями отечественной науки началось сравнительно поздно. Как отмечает литературовед Марина Ивановна Никола, «до начала нашего века термин «экфрасис» был для отечественной науки понятием малознакомым и маловостребованным» [Никола 2010: 8]. В своей книге «Миф и литература древности» О.М. Фрейденберг рассматривает экфрасис в контексте генезиса древнегреческой метафоры [Фрейденберг 1998, с. 250 – 252], а также намечает некоторые пути его изучения, которыми впоследствии занялась её ученица Н.В. Брагинская. Н.В. Брагинская предполагает, что изначальное отсутствие интереса к понятию обусловлено «неспецифичностью экфрастического материала в литературе Нового времени, которая автоматически переносилась на античный экфрасис» [Брагинская, 1981, с. 262].

Однако, как отмечает Л.М. Геллер, долгое время экфрасис как материал для филологического исследования остаётся маргинальным из-за интереса исследователей к общему взаимному влиянию «разных сфер культуры и взаимообмену между разными искусствами на уровне идей, тематики, топики, иконографии» [Экфрасис в русской литературе 2002: 7].

Сегодня же можно говорить о тенденции к расширению границ термина, прежде всего, за счёт предмета описания. В статье «Воскрешение

понятия, или Слово об экфрасисе» Л.М. Геллер называет экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Экфрасис в русской литературе 2002, с. 18]. Кроме того, расширение материала также может способствовать расширению и размыванию границ понятия. Оно становится предпосылкой для множественных попыток учёных тем или иным способом конкретизировать его. Осуществляется это за счёт выделения специфических областей в общем семантическом поле.

Современные исследователи предлагают различные классификации экфрасиса, о которых и пойдёт речь ниже.

Г. Лессинг в своём труде «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) заявлял о делении искусств на «временные» и «пространственные». Современное понимание взаимодействия поэзии и живописи отходит от его представления [Лессинг 1953].

Слово «временное» подразумевает движение, динамику, зависимость от времени и им управляемые. Картина представляется пространственной, а описание картины подразумевает перевод пространственного знака в словесный временной. По мнению Лессинга, каждый вид искусства замкнут в своей функции и степени воздействия и не может полноценно взаимодействовать с другими видами искусства.

Теория экфрасиса опровергает эту точку зрения. В современном литературоведении, напротив, глубокий интерес вызывает возможность взаимодействия разных искусств, их взаимовлияние.

Из значительных научных конференций, посвящённых вопросу экфрасиса в русской литературе, можно выделить Лозаннский симпозиум (Лозанна, 2002) и международную научную конференцию «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе», проведённую в Институте русской литературы (Пушкинский дом) (СПб, 2008). Сопоставляя материалы этих двух конференций, можно заметить, что подход к проблеме экфрасиса в современном литературоведении меняется, а границы его толкования расширяются.

Если учесть все определения экфрасиса, область действия понятия окажется весьма значительной. Как отмечает Л.Геллер, она не полностью совпадает с областями, на которые в 1970 – 1980-е годы были направлены комплексное изучение художественного творчества и взаимосвязей искусств или типологии художественной культуры [Экфрасис в русской литературе 2002: 7].

В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л.М. Геллер обращается к теории исследователя интермедиальности Ганса Лунда, который выделяет три формы взаимодействия между литературой и пластическими искусствами: комбинацию, интеграцию и трансформацию. Комбинация – сочетание визуального и словесного в «составных» произведениях типа эмблем или авангардных спектаклей. Интеграция – словесные произведения принимают визуальную форму. Трансформация – предмет изобразительного искусства передается словами [Экфрасис в русской литературе 2002].

Экфрасис, относящийся к последнему типу, порождает вопросы о взаимоотношении искусств, их взаимопереводимости, проблематизирует *границу* между искусствами.

Польский литературовед Ежи Фарыно не использует термин «экфрасис». Но он прибегает к термину «инкорпорация» – включение одного искусства в другое. Поскольку такие инкорпорации «являются предметом создаваемого в произведении мира», их роль во многом аналогична роли других текстовых фактов: «они дают информацию об этом мире и о герое, они могут интерпретировать для читателя данный мир или ситуацию героя» [Экфрасис в русской литературе 2002: 7].

Как отмечает Л.М. Геллер, в ходе Лозаннского симпозиума было выявлено, что экфрасис является *принципом*:

- *религиозным* – способствует духовному восприятию мира, «сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» [Экфрасис в русской литературе 2002: 19];

- *философско-эстетическим* – материализует воспринимаемые объекты окружающего мира как прекрасное и гармоничное;
- *эпистемологическим* или *эвристическим* – не только использует, но и переводит объекты одного вида искусства в другие;
- *семиотическим* – способствует стремлению к естественности используемого знака при передаче информации;
- *культурно-историческим* – даёт возможность использовать сведения, преодолевая временные и пространственные границы;
- *межтекстовым* – позволяет передать историко-культурный контекст внутри произведения искусства;
- *жанрово-поэтическим* – выдержан в традиционном или нетрадиционном виде;
- *поэтическим* – переводит временные объекты в пространственные и наоборот;
- *текстовым* – способствует наблюдению за повествовательной динамикой и её оценке;
- *тропологическим* – служит символом, эмблемой, мотивирует синтез искусств [Экфрасис в русской литературе 2002].

Этот список можно продолжить, так как процесс изучения экфрасиса даёт всё новые возможности для классификации. Развёрнутая классификация экфрасиса присутствует в работе Елены Владимировны Яценко «Любите живопись, поэты...» [Яценко 2011]. Основываясь на исследованиях классических и современных авторов по объекту описания, она выделяет прямые и косвенные экфрасисы. Опираясь на её мнение, можно сделать вывод, что *прямой экфрасис* является описанием или обозначением какого-либо артефакта в литературном произведении. *Косвенный экфрасис* способствует созданию образа этого артефакта в тексте. В таком случае автор завуалировано или открыто цитирует какой-либо артефакт [Яценко 2011].

По объёму автор исследования разделяет экфрасисы на полные, свёрнутые, нулевые. *Полный* экфрасис подразумевает развёрнутое описание артефакта, и, таким образом, представляет собой классический экфрасис. *Свёрнутый* экфрасис ограничивается несколькими предложениями. Такой тип экфрасиса используется преимущественно с целью «незаметно открыть другие перспективы, иногда только косвенно связанные с изобразительным искусством. Экфрасис в данном случае используется как мотивировка» [Берар, цит. по Яценко 2011]. *Нулевой* экфрасис лишь указывает на присутствие какого-либо артефакта искусства в литературном произведении и подразумевает, что читателю известен данный артефакт, и он может самостоятельно перенести его характеристики в произведение [Яценко 2011].

По «носителю» изображения Яценко выделяет репрезентации произведений: а) изобразительного искусства (живопись, графика, скульптура); б) неизобразительного искусства (музыка, архитектура, декоративно-прикладное искусство); в) синтетического искусства (кино); г) артефактов, не являющихся произведениями искусства (фотография, популярная печатная продукция, графика в научно-популярных изданиях и т.д.) [Яценко 2011].

По авторской принадлежности экфрасис подразделяют на *монологический*, т.е. реализующийся от лица одного персонажа, и *диалогический*, проявляющийся в беседе нескольких персонажей. Например, Н.В. Брагинская определяет диалогический экфрасис, как «беседа, связанная с изображением и содержащая его описание. Изображение описывается здесь не как произведение искусства, а с точки зрения своего содержания» [Брагинская 1994: 277].

Опираясь на содержательный аспект, Яценко указывает на наличие дескриптивного и толковательного экфрасиса. Данное разделение берёт начало в традиции античных описаний, которую подробно разбирает Виктор Васильевич Бычков в монографиях «Малая история Византийской

эстетики» (Киев, 1991) и «Русская средневековая эстетика XI – XVII веков» (Москва, 1995). *Психологический* экфрасис, как разновидность экфрасиса дескриптивного, отражает особенности восприятия персонажем произведения. В данной ситуации внимание читателей смещается с непосредственного описания самого произведения на описание впечатления, которое оно производит [Яценко 2011].

На материале английской литературы XIX века сходная проблема рассматривается в диссертации Ю.С. Текутовой «Проблема интертекстуальности в поэзии Роберта Браунинга» (2011 год, Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина). Автор анализирует диалог музыкального и живописного дискурсов с поэтическим словом английского поэта Роберта Браунинга. В ходе исследования автором выделены следующие типы межтекстовых отношений, характерных для творчества исследуемого поэта: собственно интертекстуальность, паратекстуальность, метатекстуальность. Кроме того, Ю.С. Текутова делает вывод о широком использовании автором «цитирования» музыкального текста и включении в систему художественного целого прямого, косвенного, образного цитирования, а также аллюзий, представленных именами собственными и специальной лексикой.

В последние годы возросло количество работ отечественных авторов, посвящённых проблеме экфрасиса музыки, однако среди них крайне мало тех, кто обращался бы к литературным произведениям Германии рубежа XX – XXI веков. В ряду исследований последних лет, связанных с указанной проблематикой, необходимо выделить две работы: исследования А.В. Медведева «Немецкий роман о музыканте 30 – 40-х годов XX века. Вопросы внутрижанровой типологии», выполненное в 2001 году на кафедре мировой литературы и культуры Пермского государственного университета, и Е.В. Павловой «Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности» (2010 год, на базе Российского государственного гуманитарного университета). В обеих

работах поставлен вопрос о синтезе литературы и музыки. А.В. Медведев обращается к исследованию романа Клауса Манна «Патетическая симфония», романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» и трилогии Х.Х. Янна «Река без берегов». В работе выделяются пять уровней «присутствия» музыки в тексте: метафорический, сюжетно-тематический, словесно-образный, композиционно-повествовательный, уровень музыкального цитирования, причём автор подчёркивает, что для охвата всех этих уровней необходимо привлечение музыковедческих методик исследования. По мнению автора, в данных романах в значительной мере присутствует музыкализация прозы (проявляется на всех уровнях и отражается, например, в звуковом портрете, двоякой референциальной отнесённости слова, смене тона повествования при передаче внутренних состояний главного героя), а также отмечено явное влияние немецкого романтизма. Кроме того, А.В. Медведев отмечает, что в исследуемых им произведениях уделяется значительное место вопросам природы музыкального творчества, описанию сочинения, исполнения, восприятия музыки. К данным вопросам автор обращается в целях выполнения главной задачи исследования – создания внутрижанровой типологии романа о музыканте, а не собственно в связи с проблемой экфрасиса.

Исследование Е.В. Павловой «Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности» обращено уже непосредственно к проблеме исследования указанного феномена в раннем творчестве Томаса Манна. В своей работе автор также подчёркивает важность обращения к теории музыкального искусства и прослеживает несколько музыкальных мотивов в ранней прозе Т. Манна: мотив посещения оперы, мотив исполнения оперной музыки на фортепиано, мотив концертной музыки, мотив фиктивной музыки (исполнение музыкального произведения, несущего в себе характер фиктивности и существующего исключительно как текстуальное событие, не имеющее референций к общему культурно-

историческому музыкальному наследию), мотив музыки в её социально-функциональном контексте.

Анализ вышеперечисленных исследований позволяет заключить, что проблема, поставленная в нашей диссертации, по-прежнему нуждается в изучении.

Следует заметить, что приведённые классификации экфрасиса раскрывают лишь некоторые особенности его репрезентаций. Таким образом, наиболее значимые литературоведческие интерпретации экфрасиса сводятся к следующему:

1. экфрасис может включать в себя религиозный, философско-эстетический, эпистемологический, семиотический, культурно-исторический, межтекстовый, поэтический, текстовый, тропологический аспекты;
2. экфрасис подразделяется:
 - по объекту описания: прямые и косвенные экфрасисы;
 - по объёму: полные, свёрнутые, нулевые;
 - по «носителю» изображения: а) репрезентации произведений изобразительного искусства; б) репрезентации произведений неизобразительного искусства; в) репрезентации произведений синтетического искусства; г) репрезентации артефактов, не являющихся произведениями искусства;
 - по авторской принадлежности: монологический и диалогический;
 - по содержательному аспекту: дескриптивный и толковательный.

1.3. Экфрасис музыки в литературе Германии XIX – XX веков

Немецкой литературе наряду с её интеллектуальным характером присуща духовная сопряжённость с миром музыки. Музыка и образ музыканта глубоко проникают в литературу Германии и вызывают искренний интерес у немецких писателей. Связано это прежде всего с тем, что, начиная с эпохи Средневековья, музыка занимает важное место в духовной жизни и культуре германских земель. Известен тот факт, что музыка являлась почти единственным искусством, которое в эпоху Реформации не отвергла и не запретила протестантская церковь. Немецкие романтики считали искусством, наиболее соответствующим их мироощущению, именно музыку. Музыка трактовалась романтиками как искусство, наименее связанное с материальной ипостасью универсума и наиболее – с духовной его стороной. Кроме того, это соответствовало романтической концепции двоемирия, в которой приоритет отдавался миру идеальному, и новой концепции романтической личности, для которой осознание своей связи с бытием было окрашено в трагические тона, а порванные струны или разбитый музыкальный инструмент находились в ассоциативной связи с метафорой «разбитого сердца». Вообще, эпоха романтизма – это эпоха своеобразного культа музыки. Именно в этот период на смену музыкальным классикам Германии XVII – XVIII веков – И.С. Баху, Г.Ф. Генделю, В.А. Моцарту – приходят романтики: К.М. фон Вебер, Р. Шуман, Ф. Шуберт.

Романтические художники искали музыкальность во всём: в окружающем мире, в искусстве. «Музыка собрала и облагородила самое прекрасное, что есть в природных звуках, она создала инструменты из металла и золота, и человек может теперь по своей воле вызвать сонм поющих духов, стоит ему захотеть», – пишет Вакенродер [Вакенродер 1977: 151]. Он считает музыку единственным искусством, способным говорить о радости и о горе одинаково гармоническими звуками.

Вакенродер превозносил музыку за то, что она может влиять на состояние человека и отражать в звуках все нюансы этого состояния. Это ощущение, по его мнению, «не передаётся ни одним искусством так хорошо, как музыкой» [Немецкая романтическая повесть 1935: 152]. Новалис, в свою очередь, утверждает, что изначально язык был намного музыкальнее, и что теперь именно музыка необходима для того, чтобы вновь почувствовать надежду и тоску, будущее и прошлое [Литературные манифесты западноевропейских романтиков 1980: 99].

Одним из самых востребованных и любимых романтиками литературных произведений стала «Книга песен» (1827) Генриха Гейне (1797 – 1856). Искренность чувств, описанных в ней, музыкальность и распевность её стихов стали привлекательными для многих композиторов. Писать музыку на стихотворения «Книги песен» начали уже его современники – Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Мендельсон. Позже И. Брамс, Э. Григ, Г. Вольф, Г. Малер, Р. Франц создавали музыку на стихи Гейне. Кроме того, великие русские композиторы, среди которых П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов, также обращались к русскоязычным переводам стихотворений Гейне. На сегодняшний день существует около 8000 вокальных сочинений на его стихи.

В творчестве романтиков музыкальный инструмент становится одушевлённым партнёром, двойником героя-музыканта, его вторым «я», вместе с ним переживают все страдания романтической души. Однако музыкальное искусство стало для романтиков близким ещё по одной причине: по их мнению, музыка являлась искусством, как нельзя более ясно демонстрирующим контрастность двуединого мира. Этот интерес основан на средневековой картине мира, включающей в себя музыку божественную и демоническую. Так, зачастую и в эпоху романтизма музыка становится демонстрацией добрых или злых сил. Во многих произведениях Э.Т.А.Гофмана можно встретить экфрасис музыки,

подчёркивающий это. «Наперебой гудят контрабасы; удар литавр - взревели трубы; гобой тянет звонкое ля – вступили скрипки, – я протираю глаза. Неужто неугомонный сатана подхватил меня, благо я был под хмельком?» – пишет Гофман в своей новелле «Дон Жуан» (1813) [Гофман 1989: 35]. В новелле «Золотой горшок» (1814) при изготовлении зелья Вероника слышит, «как вокруг неё ревело и завывало наперерыв, как всякие противные голоса мычали и трещали» [Гофман 1991: 46].

Обращаясь к творчеству Эрнста Теодора Амадея Гофмана (1776 – 1822), важно отметить, что это один из самых ярких и, в то же время, сложных художников Германии. Будучи большим знатоком искусства, в том числе и особенно – музыкального, своих героев он также делает людьми искусства. Однако примечательно, что, говоря о «художнике» или «музыканте», автор обращается к романтической личности и зачастую подразумевает прежде всего состояние души героя, а не его профессию. Обращение Гофмана к музыке не случайно: ведь до начала литературного творчества она была его главным занятием. В своё время он руководил Филармоническим обществом в Варшаве, работал музыкальным директором театра в Бамберге, преподавал музыку, а также написал оперы «Аврора» и «Ундина» (последняя, к слову, имела успех в Берлине – А.В.). Гофман осознавал, что общество рассматривает музыку преимущественно как модный атрибут жизни, и не понаслышке знал о страданиях художника в обществе. В своём творчестве Гофман постоянно обращается к проблеме взаимосвязи искусства и жизни. Художник и филистер – вот его основные образы. Эту точку зрения он отражает в своём романе «Житейские воззрения кота Мурра» (1819): «Я разделил, как верховный судия, всё племя человеческое на два разных разряда: один из них состоял из хороших людей, которые являются плохими музыкантами или вовсе не являются музыкантами, а другой разряд составили собственно музыканты. Но никто не должен был быть проклят, напротив, все должны были обрести блаженство, хотя, впрочем, и на разный лад, неодинаковым

образом» [Гофман 1972: 220]. Музыка отводится большая роль в творчестве всех немецких писателей эпохи романтизма. Однако можно утверждать, что для Гофмана она была вторым призванием, ведь ей он посвятил немало лет своей жизни. И только истинный музыкант в своих произведениях посредством экфрасиса музыки мог так описать звучание музыки, что читатель вместе с ним слышит её.

В 1814 году в Бамберге вышла первая книга Э.Т.А. Гофмана «Фантазии в манере Калло», в которую вошли его первые рассказы и новеллы. Герой новеллы «Кавалер Глюк» – талантливый берлинский музыкант, который создаёт для себя особую атмосферу в стиле эпохи композитора Кристофа Виллибальда Глюка (1714 – 1787). Он даже называет себя его именем. Так он старается забыть о повседневности, где много ложных ценителей музыки, которые по-настоящему её не чувствуют. Он осознаёт себя хранителем великих музыкальных произведений, становясь воплощением величия и гениальности композитора. Гофман с восхищением описывает его игру: «<...> он великолепно, мастерски, полнозвучными аккордами заиграл величавый *Tempo di Marcia*¹, которым начинается увертюра; здесь он почти во всём следовал оригиналу, зато аллегро было только скреплено основными мыслями Глюка. Он вносил от себя столько новых гениальных вариантов, что моё изумление неуклонно росло. Особенно яркие, но без малейшей резкости были его модуляции, а множеством мелодических мелизмов он так искусно восполнял простоту основных мыслей, что с каждым повтором они словно обновлялись и молодели» [Гофман 1989: 33]. Гофман настолько живописно передаёт впечатления от игры героя, что читатель, как будто бы слышит звучащую музыку.

В первой книге «Фантазий в манере Калло» было шесть новелл, имеющих общее название «Крейслериана». А через год в четвёртой части сборника было опубликовано её продолжение, состоящее из семи новелл.

¹ Перевод с итальянского. – В темпе марша.

Капельмейстер Иоганнес Крейслер – центральный образ «Крейслерианы», музыкант, которому нет места в немецкой действительности, который станет главным героем последнего романа Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра» (1819). Образ главного героя глубоко автобиографичен. Автор делает его создателем своих музыкальных произведений. Музыкант по состоянию души и по необходимости, Крейслер работает то учителем музыки, то дирижёром, то капельмейстером. Он находится в вечном поиске места, где царит гармония, но его попытки тщетны: ведь, по мнению окружающего его общества, «<...>цель искусства вообще – доставлять человеку приятное развлечение и отвращать его от более серьёзных или, вернее, единственно подходящих ему занятий, то есть от таких, которые обеспечивают ему хлеб и почёт в государстве, чтобы он потом с удвоенным вниманием и старательностью мог вернуться к настоящей цели своего существования – быть хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице <...> и снова начать мотаться и вертеться» [Гофман 1972, 37]. На контрасте с этой обывательской точкой зрения в романе возникает экфрасис симфонии *c-moll* Бетховена: «Как неудержимо влечёт слушателя это дивное творение всё выше и выше по лестнице звуков в духовное царство бесконечного! Ничего не может быть проще основной мысли первого *Allegro*, состоящего только из двух тактов, причём в её начальном унисоне не определяется даже тональность. Характер тревожного, беспокойного томления, которым отличается это предложение, лучше разъясняется мелодичной побочной темой. Грудь, стеснённая и встревоженная предчувствием чего-то огромного, грозящего гибелью, как бы силится вздохнуть в резких звуках, но вскоре, сияя, выступает приветливый образ и озаряет глубокую, полную ужаса ночь» [Гофман 1972: 44]. Автору удаётся таким образом преподнести читателям широко известную симфонию №5 Бетховена, что мы невольно слышим её тревожные первые звуки и напевную побочную партию. Экфрасис музыки имеет место и в других произведениях

Гофмана: «Дон Жуан», «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсера», «Золотой горшок» и др.

Экфрасис музыки является основой новеллы «Советник Креспель» (1818), где она раскрывается в двух планах: по мнению главного героя Креспеля, истинная музыка, высокое искусство может существовать только в его доме; за его пределами музыка – всего лишь средство развлечения. Так, любовь Креспеля и певицы Анжелы, для которых было счастьем музицировать вместе, гибнет под воздействием внешнего мира. В её желании петь на сцене, ревности и капризах Креспель увидел угрозу его музыке. Их дочь Антония в новелле является символом музыки как высокого искусства. Она унаследовала от матери прекрасный голос: «звучание голоса у Антонии было совершенно необычным, странно-неповторимым, напоминая то шелест Эоловой арфы, то победные раскаты соловья. Звукам, казалось, тесно было в человеческой груди» [Гофман 1990: 235]. Следует отметить, что в европейской культуре женский голос часто символизирует скрипка. Так, звучание кремонской скрипки, которую получает Креспель, очень похоже на голос девушки: «<...> в серебристо-переливчатых звуках инструмента было что-то удивительное, необычное, они будто рождались в человеческой груди» [Гофман 1990: 237]. Скрипка и Антония становятся единым образом. Даже когда девушка умирает, погибает и скрипка: раскололся её резонатор. Скрипка могла жить только вместе с ней.

Музыка играла далеко не последнюю роль в творчестве и в жизни ещё одного великого автора – немецкого поэта Генриха Гейне (1797 – 1856). В парижский период его жизни Гейне общался с ведущими музыкантами той эпохи. Среди его друзей были Ференц Лист (1811 – 1886), Фредерик Шопен (1771 – 1844), Гектор Берлиоз (1803 – 1869) и Феликс Мендельсон (1809 – 1847). Интерес Гейне к музыке также имел непосредственное отношение к его работе в качестве корреспондента газеты «Allgemeine Zeitung». Под впечатлением от посещения многих музыкальных премьер

Гейне написал несколько критических работ о музыке. Среди них можно назвать сборник статей-писем «Лютеция» (1855) и приложение к нему «Музыкальный сезон 1844» (1844). Гейне много пишет об оперной, симфонической, фортепианной, духовной музыке. Он восхищается итальянскими певцами, исполнительским мастерством Ф. Листа, рассуждает об ошибочных представлениях на обработку христианских сюжетов. А вот обращений к камерной вокальной музыке практически нет. Несмотря на это, именно Генрих Гейне придал немецкому языку мелодичность. В одном из своих писем Гейне говорит, что он «рано воспринял влияние немецких народных песен» [Гейне 1959: IX, 411]. Их чистое звучание, простота нашли отражение в упоминавшейся уже ранее его «Книге песен», на стихи которой написано колоссальное количество произведений (Шуман, Шуберт, Лист, Мендельсон, Брамс, Григ и др.). Среди них известные: «Лорелея» Ф. Зилхера, «Два гренадёра» Р. Шумана, «Гонец» Н.А. Римского-Корсакова.

В новелле «Флорентийские ночи. Ночь первая» (1836) Г. Гейне герой Максимилиан повествует о своём знакомстве с итальянским композитором Винченцо Беллини, а также о посещении концерта скрипача-виртуоза Николо Паганини. Музыка, исполняемая великим скрипачом, вызывает у Максимилиана бурю эмоций. Слушая неподражаемое звучание скрипки Паганини, герой видит самые разные картины: от убийства прекрасной девушки и ужасающих демонических существ, вызываемых скрипачом из морских глубин, до потрясающих своей красотой гигантских светил и хоровода пилигримов вокруг самого музыканта. Звуки, издаваемые скрипкой Паганини, – не просто музыка. Это возгласы страха, рыдания, песнопения, звуки природы и сердца – звуки смерти и жизни. Эта музыка – то дьявольская, то божественная – также стремительно меняет в воображении Максимилиана и образ самого Паганини: от монаха, творящего жуткие заклинания, до «богоподобного кумира со скрипкой и смычком в руках» [Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века

1985: 69]. Непостигаемую сознанием, на грани потери рассудка, музыку маэстро герой воспринимает на духовном уровне. Экфрасис музыки в новелле Г. Гейне «Флорентийские ночи. Ночь первая» демонстрирует читателю противоположные грани музыкального гения, способные как принести страдания, так и погрузить в блаженство.

Немецкий философ Фридрих Ницше в своём сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) также отмечает значимость немецкой музыки, характеризуя её как «<...> могучий солнечный бег от Баха к Бетховену и от Бетховена к Вагнеру» [Ницше 2000: 181]. «<...> Среди всей нашей культуры, – подчёркивает Ницше, – именно она есть тот единственный непорочный, чистый и очистительный дух огня, из которого и в котором <...> движутся все вещи» [Ницше 2000: 181]. По утверждению Ницше, такое единство немецкой музыки и немецкой философии образует новую форму существования. Философ убеждён, что для немецкого духа это будет не более чем возвращение к самому себе после того, как чужеродные силы держали его под ярмом собственных сил. Он считает необходимым возродить германский эпос, который придаёт силу немецкому народу. Кроме того, Ницше уверен, что немецкая музыка и эпос способны возродить дух народа.

Философия и музыкальность Ницше нашли своё отражение в произведениях немецкого писателя Томаса Манна. Творческий интерес Т. Манна к музыке связан с его биографией (в детстве писатель обучался игре на скрипке, он сохранил связь с музыкальным искусством в течение всей жизни), с пониманием разносторонности своего таланта. Широко известны слова Томаса Манна о своём двойном призвании – как писателя и композитора. Кроме того, на юного писателя большое влияние оказала философия Шопенгауэра. Т. Манн связывал это с той «симфонической музыкальностью мышления» философа, которая была свойственна его таланту. На наш взгляд, это стало предпосылкой того,

что искусство, в частности музыка, сыграло важную роль и в судьбах героев немецкого писателя.

Так, например, герой романа Томаса Манна «Будденброки» (1896-1900), единственный сын Герды и Томаса Ганно Будденброк, с самого детства испытывает интуитивное влечение к музыке. Мальчик, болезненный и скромный, затаив дыхание, слушает органиста, господина Пфюля и свою музицирующую мать. Он с удовольствием посещает уроки музыки. Ганно Будденброк находит возможность самовыражения исключительно в музыке. Он родился в бюргерской семье и страдает от своей принадлежности к этому сословию. Искренние эмоции, радость становятся для него возможными только в музыке и прежде всего – в творчестве Рихарда Вагнера. Так, слушая игру своей матери и органиста, который иногда «забавлялся» вагнеровскими пассажами, Ганно пришёл через мир классической музыки к новаторству музыки Рихарда Вагнера.

С целью показать особое отношение мальчика к музыке, Т.Манн вводит в роман сцену посещения оперы Рихарда Вагнера «Лоэнгрин». В день спектакля Ганно не находит себе места в ожидании вечера, предвосхищает то состояние, которое он испытает на спектакле. Заполнившую сердце мальчика музыку автор сравнивает с ощущением полного счастья: «А затем счастье стало явью...» [Манн 1982: 459]. Неудивительно, что маленький Ганно, живущий в мире музыки, становится наиболее уязвимой жертвой жестокого мира.

Отголоски шопенгауэровской философии можно усмотреть и в судьбе другого героя романа «Будденброки» – Томаса Будденброка, фигуры столь же трагической, как и его сын Ганно. В отличие от сына, отец абсолютно не музыкален, и в этом он совершенно не отвечает духу времени. Герой знакомится с книгой Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в которой сказано, что «музыка <...> в противоположность другим искусствам, есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли <...> вот почему действие музыки настолько

мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе» [Шопенгауэр 1999: 224]. В этой связи важно упомянуть, что и Ницше, подобно Шопенгауэру, отводит в своей философии особое место музыке. В своём «Рождении трагедии из духа музыки» Ницше трактует музыку как начало всех начал в искусстве, а в сочинениях Вагнера он видит осуществление шопенгауэровских идей. Для Ницше музыка – волшебный вид искусства, так как она говорит с нами языком нашего прошедшего. В связи с этим, «музыка» и «немецкость» становятся для Ницше родственными понятиями.

Многие герои Томаса Манна играют на музыкальных инструментах. Так, сцена из новеллы «Тристан» (1902) становится одним из самых ярких примеров экфрасиса музыки в творчестве Томаса Манна. По сюжету новеллы, в гостинице санатория «Эйнфрид» героиня новеллы Габриела Клетериан исполняет на фортепиано музыку из оперы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». Музыкальность Габриелы акцентирует внимание на её несовместимости с обществом, пропитанным бюргерством. По причине болезни героине запрещено музицирование, поскольку оно вызывает слишком сильные эмоции. Однако их встреча с Детлефом Шпинелем побуждает её музыкальную натуру «проснуться», несмотря на смертельную опасность. Таким образом, тема смерти присутствует в эпизоде её игры на фортепиано. Кроме того, важно подчеркнуть, что тема смерти здесь вводится за счёт исполнения героиней на фортепиано музыки оперы Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». Отметим, что название музыкального произведения, которое играет Габриела, не указывается в тексте. Но заглавие новеллы «Тристан», а также нотная партитура, лежащая на фортепиано, даёт читателю отсылку к опере Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда». Экфрасис музыки в этой новелле позволяет читателю присутствовать при исполнении, слышать музыку, играемую Габриелой: «Вызывающе медленно, томительно растягивая паузы, сыграла

она первые фразы. Тихим, робким вопросом прозвенел мотив, полный страстной тоски, одинокий, блуждающий в ночи голос. Ожидание и тишина. Но вот уже слышен ответ: такой же робкий и одинокий голос, только ещё отчетливее, ещё нежнее. И снова молчанье» [Манн 1960: VII 150] В начале автор подчёркивает неразрывную связь музыки и музицирующей героини, после чего делает акцент на самой музыке, включая в текст повествования музыкальные пояснения к либретто оперы, такие, как лейтмотив томления.

Используя приём экфрасиса, автор описывает звучащую музыку: «Потом чудесным, чуть приглушенным сфорцандо, в котором были и взлёт и блаженная истома срасти, полился напев любви, устремился вверх, в восторге взвился, замер в сладком сплетении и, освобождённый, поплыл вниз, а там мелодию подхватили виолончели и повели свою проникновенную песнь о тяжести и боли блаженства» [Манн 1960: VII 150]. Обращение в тексте к музыкальной терминологии, описанию звуков, издаваемых музыкальными инструментами, способствует тому, чтобы читатель в своём сознании воспроизвёл звучание музыки.

Кроме того, в процессе воспроизведения музыки оперы возникает иллюзия звучания оркестра, несмотря на то, что в новелле говорится исключительно об исполнении музыки оперы на фортепиано. Объяснение этому читатель находит далее в тексте новеллы: всё дело в мастерстве Габриелы: «Не без успеха пыталась пианистка воспроизвести на этом жалком инструменте игру оркестра» [Манн 1960: VII 150]. Кроме того, автор добивается такого эффекта за счёт погружённости Габриелы в стихию музыки, которую она исполняет, каждое движение используя для её передачи: «Стремительно нараставшие скрипичные пассажи прозвучали с ослепительной точностью. Она играла в молитвенном благоговении, веря каждому образу и передавая каждую деталь так же подчёркнуто и так же смиренно, как священник поднимает дароносицу» [Манн 1960: VII 150].

Экфрасис в новелле «Тристан» воспроизводит музыку и посредством её эмоциональной оценки: «Что здесь происходило? Две силы, два восхищенных существа стремились друг к другу; блаженствуя и страдая, они сплетались в безумном восторге, в неистовой жажде вечного и совершенного» [Манн 1960: VII 150]. Автор отмечает в игре пианистки и композиционные особенности оперы Вагнера: «Вступление вспыхнуло и угасло. Она остановилась на том месте, где раздвигается занавес, и, молча, смотрела в ноты» [Манн 1960: VII 150].

Вслед за исполнением увертюры к опере последовало второе действие:

«Второе действие, – прошептал он; она перевернула несколько страниц и начала второе действие. Звуки рога замерли вдалеке. Или, может быть, это был шелест листвы? Или журчанье ручья? Ночь уже разлила тишину над домом и рощей; никаким позывам, никаким мольбам теперь уже не заглушить велений страсти. Таинство свершилось. Светильник погас, в каком-то новом, неожиданно глухом тембре зазвучал мотив смерти, и страсть в лихорадочном нетерпении простёрла по ветру свое белое покрывало навстречу возлюбленному, который, раскрыв объятия, шёл к ней сквозь мрак» [Манн 1960: VII 151]. Вначале автор воспроизводит звуки рожка, а после делает акцент на сюжете оперы.

Приведённые цитаты из новеллы демонстрируют, как благодаря экфрасису музыки Томас Манн добивается эффекта присутствия при исполнении оперы, и в то же время позволяет погрузиться в неё, стать её действующими лицами. Кроме того, экфрасис музыки играет здесь, как и в романе «Будденброкки», роль характеристики персонажа, сообщая особую духовную наполненность и эмоциональность образам Габриелы и Ганно.

1.4. Образ музыканта в литературе Германии XIX – XX веков

Фигура музыканта является во многом типической именно для немецкой культуры, выступая в качестве воплощения немецкости. К этому вопросу Томас Манн многократно обращается в своих произведениях. Например, в эссе «Германия и немцы» (1945), он не раз повторяет мысль, что «если Фауст («в высшей степени немецкий персонаж» [Манн 1961: X, 308]) хочет быть воплощением немецкой души, он должен быть музыкален» [Манн 1961: X, 309]: «В чём же состоит эта глубина, как не в музыкальности немецкой души, в том, что называют её самоуглублённостью, иначе говоря, в раздвоении человеческой энергии на абстрактно-спекулятивный и общественно-политический элемент при полнейшем преобладании первого над вторым?» [Манн 1961: X, 309]

Музыкант олицетворяет собой не профессию, а тип мировоззрения, которому свойственны созерцательность, замкнутость, ирония и самоирония.

Как уже говорилось, таким ярким образом музыканта в литературе Германии XIX – XX веков становится герой рассказа Э.Т.А. Гофмана «Кавалер Глюк». Музыкант-виртуоз называет себя именем композитора Кристофа Виллибальда Глюка. Он иногда одевается как великий композитор, в его комнате присутствуют все произведения Глюка. Это позволяет ему забыть о суете большого города, обо всех ложных ценителях музыкального искусства, которые не понимают и не чувствуют его.

Тот факт, что странный музыкант считает себя композитором Глюком, нельзя назвать чудачеством. По сути, он является преемником великого композитора, хранителем его наследия, благодаря чему становится воплощением его гения.

В предыдущем параграфе «Экфрасис музыки в литературе Германии XIX – XX веков», мы уж частично обращались к гофмановской «Крейслериане» (1814) – одной из ранних работ писателя, посвящённых музыке. Это своеобразное по жанру произведение включает в себя романтические новеллы, сатирические очерки, музыкально-критические и музыкально-эстетические заметки, которые объединены главной темой творчества Э.Т.А. Гофмана – художник и общество.

Остановимся подробнее на центральном образе цикла – капельмейстере Иоганнесе Крейслере. Важно отметить, что этот образ можно считать одним из главных, созданных Гофманом. В конце своего творческого пути он делает Крейсlera главным героем романа «Житейские воззрения кота Мурра» (1819).

Образ Иоганнеса Крейсlera автобиографичен. Он становится героем, который воспроизводит точку зрения Гофмана на музыку и музыканта, их место в современном обществе. Порой грань между героем и автором стирается. Это становится очевидным в романе «Житейские воззрения кота Мурра», где Гофман наделяет жизнь Крейсlera эпизодами из своей биографии, а также приписывает ему авторство своих музыкальных произведений. Кроме того, Гофман в некоторых своих письмах подписывается именем Крейсlera. Таким образом, можно утверждать, что капельмейстер является не просто персонажем в творчестве Гофмана, он становится его литературным двойником, *alter ego*.

Гофман вкладывает в слова Крейсlera утверждение, что искусство – единственный смысл жизни и источник душевного равновесия человека, что в реальном жестоком мире художник всегда был и будет изгоем. «Я обречён, себе на горе, блуждать здесь в пустоте, как душа, отторгнутая от тела... Вокруг меня всё пусто, ибо мне не суждено встретить родную душу. Я вполне одинок», – говорит о себе кавалер Глюк [Гофман 1989: 30]. Это же высказывание могло бы принадлежать и Крейслеру, а также

справедливо и по отношению к самому Гофману. Образ Крейсера ярко демонстрирует конфликт между миром реальным и иллюзорным.

Образ Крейсера является примером музыканта по призванию, но в то же время он вынужден и любым возможным способом зарабатывать на жизнь музыкой. Он работает капельмейстером в театре, преподаёт музыку, работает дирижёром оперы, регентом в монастыре. Он один из тех музыкантов, кто рождён «у бедных и невежественных родителей или таких же художников, и нужда, случайность, невозможность надеяться на удачу среди действительно полезных классов общества делает их тем, чем они становятся» [Гофман 1972: 40]. Он постоянно меняет место жительства в поисках лучшей доли, зачастую продаёт своё творчество за ненавистные деньги ради пропитания. Он вечно находится в поисках тихого, гармоничного места – идеала романтической мечты, но каждый раз терпит неудачу.

Э.Т.А. Гофман, помимо отражения своих эстетических позиций во взглядах Кавалера Глюка и капельмейстера Крейсера, как пишет В.Г. Белинский, «казнит ядовитым сарказмом филистерство <...> своих соотечественников» [Белинский 1956: X, 107]. Капельмейстер Крейслер стремится покинуть общество, в котором преобладает филистерство, однако раз за разом терпит крах. В последнем романе «Житейские воззрения кота Мурра» автор демонстрирует бесплодность стремления к романтическому идеалу за счёт обращения к двум противоположным образам: романтика Крейсера и филистера кота Мурра.

Как уже говорилось, в новелле Г. Гейне «Флорентийские ночи. Ночь первая» образ великого скрипача Николо Паганини находит своё воплощение. Музыкант в обычной жизни предстаёт перед читателем странным и даже неприятным человеком. Он высок и худ, у него бледное лицо, а длинные чёрные волосы свисают спутанными прядями. Его прошлое таит в себе некое преступление, за которое, согласно легенде, Паганини оказался на галерах. Так, в новеллу включается актуальная для

эпохи проблема «гения и злодейства», возможности или невозможности их совмещения в личности подлинного художника (К этой проблематике мы ещё вернёмся в тех разделах диссертации, которые будут посвящены современной немецкой литературе – А.В.). Тёмная одежда Паганини дополняет этот мрачный образ. Повествователь называет его мертвецом, вампиром со скрипкой, сообщая ему мистические черты. Стоя на сцене, Паганини может выглядеть униженным, жалким, неуклюжим. Однако его игра способна до неузнаваемости менять внешность маэстро в сознании слушателя. Паганини играет три разноплановых музыкальных отрывка, и в каждом из них образ скрипача фантастически меняется. Его владение инструментом настолько виртуозно, что завораживающие звуки скрипки кажутся порождёнными не человеком, а дьяволом. Возникающие в воображении Максимилиана образы становятся подтверждением этому: в первом отделении концерта ему видится, будто Паганини в порыве ревности убивает свою возлюбленную – юную певицу; порванная струна, вынудившая маэстро играть на только басовой, превращает исполнителя в монаха, заклинающего злых духов и выпускающего на свободу демонов. Однако третья часть концерта совершенно преображает художника. Его образ светлеет, становится прекрасным, богоподобным. Преображается и мир вокруг него: «<...> всё мироздание повинуетя его игре. То был человек-планета, вокруг кого с размеренной торжественностью, покорствуя священному ритму, вращается Вселенная» [Искусство и художник в новелле XIX века: 69]. Несмотря на то, что всё-таки остаётся неясным, какова природа этого преображения – дьявольская или божественная, само обращение Генриха Гейне к осмыслению проблемы «гений и злодейство» симптоматично.

Новелла немецкого писателя-реалиста Теодора Шторма «Тихий музыкант» (1875) повествует о жизни скромного учителя музыки, воплощающего в себе образ «маленького человека». Получив хорошее музыкальное образование и всего себя посвятив служению музыке, старый

музыкант Христиан Валентин никогда не стремился к славе и всеобщему признанию. Его черты характера – скромность, смиренность, непритязательность – не только в реальной жизни, но даже в мечтах не позволяют ему надеяться на успешную исполнительскую карьеру. Несмотря на поддержку и высокую оценку его игры другими музыкантами, именно слабая самооценка и неуверенность в себе не позволяют ему успешно выступить на концерте перед широкой аудиторией. Усугубило его состояние внезапное появление в зале известного органиста. Тихий музыкант так и остаётся простым учителем музыки, несмотря на его талант. Таким образом, Теодор Шторм отходит от романтической традиции изображения художника как гения, противостоящего толпе.

К проблеме «художник и бюргер» обращается Томас Манн в своей новелле «Паяц» (1897). В произведении отражена жизнь центрального персонажа новеллы с детских лет до тридцатилетнего возраста. Герой растёт в благополучной семье, с раннего возраста увлекается музыкой, театром, изобразительным искусством. Он даже создал свой кукольный театр, где является директором, исполнителем всех ролей, дирижёром и зрителем одновременно, чему способствует страсть к подражанию, которую его отец назвал способностями паяца [Искусство и художник в новелле XIX века: 98]. Увлечённый искусствами, он не отличался стремлением к учёбе, к коммерческой деятельности. Он получает от отца некоторое наследство, позволившее ему, не работая, скромно, но безбедно существовать, посещать концерты и оперные постановки. В итоге ранее уверенный в благополучии герой приходит к осознанию своей несостоятельности, никчёмности: он так и не стал художником, оказался ненужным обществу человеком, а способность паяца превратила его в «смешную и жалкую фигуру» [Искусство и художник в новелле XIX века: 118].

Достоянием романтиков является концепция панмузыкальности, которая закономерно продолжает своё существование и развитие в музыке. Во второй половине XIX века идеи музыкального хаоса или «музыки гибели» ("Musik des Untergangs") в творчестве Шпенглера, Вагнера и Ницше становятся основой романа о музыканте XX века, отражающего кризис общества.

Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» обращается к этой идее для создания образа Адриана Леверкюна.

По словам Томаса Манна, в «Истории доктора Фаустуса» он создаёт традиционную биографию в духе XIX века за счёт введения фигуры рассказчика и указания в подзаголовке: «рассказанная жизнь». Основной задачей писателя было изображение композитора как представителя своего времени. Автор подчёркивает, что Адриан Леверкюн – вымышленный персонаж. Общепринято, что основой образа Леверкюна был образ Ницше. Однако важно отметить, что высказывания самого автора о своём романе всегда носят общий и приблизительный характер. Это даёт возможность предполагать, что образ Леверкюна – собирательный. Исследователи находят в нём черты Ф.Ницше, Г. Вольфа, П.И. Чайковского, Р. Шумана, Г. Малера, Ф.М. Достоевского, У. Шекспира, Р. Вагнера, И.Ф. Стравинского, П. Верлена, С. Кьеркегора, Р. Штрауса, А. Веберна, А. Шёнберга и других музыкантов, отмечая при этом, что даже их сумма не даёт в итоге полного образа главного героя [Майкапар 2014].

Томас Манн отмечает следующий факт: «Если пишешь роман о художнике, нет ничего более пошлого, чем только декларировать, только восхвалять искусство, гений, произведение, только витийствовать насчет их эмоционального воздействия. Здесь нужна была реальность, нужна была конкретность» [Манн 1960: IX, 226].

Роман о музыке и музыканте «Доктор Фаустус» не обходит традиции музыкального романтизма. Так, отражением музыки гибели европейской

цивилизации являются эсхатологические произведения, ярким примером которых является философский труд Освальда Шпенглера «Закат Европы» (1918).

Двойственность природы и инфернальное начало музыкальных образов становится преобладающим в романе XX века. Находя своё воплощение в образе Адриана Леверкюна, демоническое противостоит божественному и побеждает в этой борьбе.

Отражение этого факта находит своё воплощение в финале романа, когда Адриан Леверкюн решает отнять у человечества «Оду к радости» Бетховена, тем самым акцентируя внимание на «потайном демонизме» немецкой музыки. В этой мысли также заложена идея Кьеркегора, заключающаяся в том, что «музыка – это нечто демоническое» [Кьеркегор 2011: 90-91].

В «Патетической симфонии» (1935) Клауса Манна тема музыки и биография музыканта тоже занимают важное место.

Главный герой романа – русский композитор Пётр Ильич Чайковский. По сюжету, большую часть времени он проводит в Германии. Мнение композитора относительно музыкальных традиций и музыкального настоящего Германии дано в романе достаточно подробно. Автор заявляет о наличии подлинной и серьёзной музыкальной культуры в Германии того времени. Брамс и Вагнер – два ярких композитора, которые оказали влияние на состояние немецкого искусства того времени. Они были олицетворением духа немецкой музыки. Эти обе фигуры присутствуют и в романе Клауса Манна «Патетическая симфония»: о Вагнере говорят Чайковский и его собеседники, а с Брамсом главный герой встречается в Лейпциге. В сюжете романа также присутствует Эдвард Григ, музыкальные воззрения которого, в частности в отношении создания национальной музыки, близки главному герою. Автор подчёркивает сходство и певучесть их акцента в разговоре по-немецки. Кроме того, в беседе с Вагнером и Брамсом Чайковский упоминает гений

Моцарта («Но перед ним, перед гением, перед совершенством, перед блистательным уголком рая, все мы ничтожны!» [Манн К. <http://mon-plaisir.su/librusec/b/489233/read>]), являющегося для него образцом, несмотря на то, что он принадлежит другому, ушедшему навсегда Золотому веку музыки, когда жили чистые гении Бах и Бетховен. Сам Чайковский считает себя полугением, поражённым болезнью века.

В 1930-40-х годах роман о музыканте приобретает идеологическую и политическую окраску. Так и роман Клауса Манна «Патетическая симфония» о Чайковском следует этой тенденции.

В романе описывается ошеломляющий успех гастролей П.И. Чайковского в Праге. При этом обращается внимание читателя на то, что музыка Чайковского становится сопровождением больших политических событий.

Клаус Манн демонстрирует в романе, что даже аполитичность Чайковского на самом деле не даёт ему творческую свободу. Композитору заказывают музыку самые разные люди, в числе которых сам император. Эти заказы, приносящие стабильный доход, доставляют ему мучения. Как подчёркивает автор, композитор уже привык к жизни, где музыка являлась тяжёлой работой, и помнит, с каким трудом он шёл к успеху. Именно поэтому он не может отказаться от выгодных заказов, от создания такой музыки. Таким способом в жизнь и творчество «аполитичного» Чайковского врывается политика. Кроме того, автор включает в роман некоторые эпизоды, показывающие, что и идеология может в своих интересах использовать нетенденциозные творческие произведения. В этом смысле, весьма любопытна сцена, когда в начале романа Чайковского просят исполнить его увертюру «1812». Агент объясняет свой выбор следующим высказыванием: «Но вы должны учитывать и наши патриотические чувства. Несомненно, мы с удовольствием послушаем произведение, в котором над «Марсельезой» торжествует любой другой национальный гимн, совершенно не важно, какой именно» [Манн К.

<http://mon-plaisir.su/librusec/b/489233/read>]. Главный герой даже с сарказмом комментирует такое замечание: «Я что же, должен был противопоставить гимн Германии «Марсельезе» <...> Возможно, я тогда имел бы честь приветствовать самого князя Бисмарка на своём концерте» [Манн К. <http://mon-plaisir.su/librusec/b/489233/read>].

В романе демонстрируется, как музыка используется в идеологическом и политическом контекстах. Сам герой вынужден выполнять заказы и становиться пешкой в политических играх.

Таким образом, традиционное для литературы Германии обращение к теме музыки и музыканта даёт возможность немецким авторам художественно осмыслить в разных, исторически обусловленных эстетических парадигмах важные проблемы своеобразия творческой личности, природы творчества, художника и толпы, творца и быта, гения и злодейства.

1.5. Музыка и межвидовые культурные коммуникации

Как уже неоднократно отмечалось, ещё античные философы, в частности, Платон и Аристотель, размышляли о связях между литературой и другими видами искусства, особенно музыкой. Интерес к проблеме взаимодействия музыки и художественной литературы с давних времён находит отражение в исследованиях историков и теоретиков литературы и музыки, композиторов, писателей. Многие из них считают эту связь закономерной, поскольку родство музыки и литературы не вызывает сомнений. С одной стороны, литературный текст (особенно поэтический) и музыкальный текст обладают некоторыми общими параметрами, например, интонация и ритм, а с другой, возможно проявление их сходства на уровне композиции. Так, вокальная музыка в средневековой Европе опиралась на правила построения литературного произведения.

Начиная с XVIII века, правила композиции музыкального произведения опирались на синтаксис языка.

Кроме того, поэтический язык долгое время основывался на музыкальных критериях, таких как ритм, метр, интонация и многие другие.

Научное же обращение к теме взаимодействия и взаимосвязи музыки и художественной литературы характерно для области общей эстетики. В середине XVIII века в Англии впервые возникают сравнительные «штудии», которые исследуют литературу и музыку как обособленные, но, в то же время имеющие многочисленные сходства виды искусства (Ф. Хатчесон «Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели», А. Смит «О сходстве между музыкой, танцами и поэзией» и др.). Представители немецкой эстетики И.И. Винкельман (1717 – 1768), И.Г. Зульцер (1720 – 1779), И.Г. Гердер (1744 – 1803) и И.Н. Форкель (1749 – 1818) вскоре подхватили и переработали эти идеи, а уже их последователями стали Вильгельм Генрих Ваккенродер, Новалис и Эрнст Теодор Амадей Гофман.

В XIX веке в музыкальном языке стали видеть своеобразие и неповторимость. Как уже было сказано, романтики наделяли музыку способностью проникать вглубь человеческой души и раскрывать её переживания, благодаря чему её выделяли на фоне других видов искусства. В музыкальной эстетике романтизма чувства преобладают над разумом. По мнению композитора Роберта Шумана, «разум заблуждается, чувство – никогда» [Sator tenet opera rotas 2003: 16]. С точки зрения романтизма, для музыки типично интуитивное начало, а она способна также передавать иррациональное и недоступное человеческому пониманию.

Художники раннего романтизма привнесли большое количество музыкальных понятий в литературу и в другие виды искусства. Так, они употребляли музыкальные термины для характеристики самых разных

понятий. Особый интерес проявляется к термину «тон». Он становится одним из основных в музыкально-литературном словаре романтиков. Этот факт обусловлен двойственностью его смысловых значений. С одной стороны, тон – это отдельный звук, цвет, некий простейший компонент. Но, с другой стороны, тон — это и характер, окраска целого, нечто преобладающее в целостном настроении. Так, в литературе Фридрих Шлегель разграничивает понятия «дух» («определённые единство и целостность» свойств произведения) и «тон», («неопределённое единство свойств») [Шлегель, цит. по: Шелудякова 2006]. По мнению романтиков, такое «неопределённое единство свойств» присуще лишь романтическим произведениям, в то время как для сочинений классиков характерен «стиль» [Шелудякова 2006].

Для Фридриха Шеллинга музыка представляет собой прежде всего форму, внутри которой реальное единство становится потенцией, символом. Внутри этого единства существуют другие – особенные единства, среди которых философ отмечает ритм, модуляцию, мелодию. Мелодии противопоставляется гармония. Гармония и форма, по Шеллингу, равным образом есть музыка [Шеллинг 1966: 202].

Жизнь, поступательное движение которой напоминает музыкальное, романтики называли музыкой. Душу человека они ассоциировали с «эоловой арфой», душевные переживания – с «танцем», некоторую независимую от мирских влияний, постоянную часть души – с «тоном», любовь или судьбу – с «музыкой».

Кроме того, всё окружающее воспринималось романтиками сквозь призму музыки. Музыка и музыкальность были образцом для всех искусств, а идея синтеза искусств также берёт своё начало в музыке.

В эпоху романтизма впервые художники начинают стремиться к музыкализации литературы. Позже эти попытки найдут своё воплощение у Д. Джойса (1882 – 1941), Т. Манна. В то же время стремление к литературизации музыки также берёт своё начало у романтиков и

реализуется в программной музыке Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Ф. Листа; в песнях Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса; в музыкальных драмах Р. Вагнера.

Символисты также отмечали близость музыкального и поэтического искусств. В стихотворении «Поэтическое искусство» (1874) Поль Верлен отражает своё **видение** творчества, утверждая: «О музыке на первом месте!» и призывая к отказу от всего земного [Верлен 2001: 134]. Подобно Гофману, Верлен соотносит внутренние душевные переживания человека с музыкой, объясняя это возможностью описания их с помощью тональных словосочетаний и тем, что переживание может быть музыкальным.

Фридрих Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки» отводит музыке особое место. При обращении к теме музыки и литературы становится очевидно, что эти искусства чрезвычайно важны друг для друга. Художник, познавая музыку, формирует для себя интуитивный тип мышления, который позволяет ему подобрать новые слова и создать новые истинные образы, вызванные этой музыкой.

Говоря о связи музыкального и литературного искусств, необходимо заметить, что виды искусства, влияя друг на друга, не предусматривают взаимопоглощений, что, в противном случае, было бы стремлением разрушить саму природу того или иного вида. Взаимодействие литературы и музыки может сопровождаться проникновением одного вида в другой и разными формами взаимодействия, такими, как аналогии, параллели, ассоциации.

Пьер Булез в своей книге «poésie – centre et absence – musique» (1963) так характеризует взаимосвязь музыки и литературы: «Поэзия и музыка: два священных гиганта. Как часто мы их видели в дуэли!» [Boulez 1963] Таким образом, можно считать равноправным взаимодействие литературы и музыки. В итоге такое взаимодействие

способствует их контаминации и находит своё воплощение в операх, вокальных произведениях.

В случае взаимовлияния музыки и литературы один вид искусства в целях самосовершенствования, дополнения перенимает элементы другого. Так, например, литература заимствует музыкальные структуры, технику ведения лейтмотивов, некоторые особенности повествования.

Есть ситуации, когда такое взаимодействие ведёт к синтезированию музыки и литературы. Случаев, когда один вид искусства растворяется в другом, в музыковедческой и литературоведческой практике известно немало: описательный анализ музыкального произведения, словесная трактовка музыкальных произведений.

Рассматривая взаимосвязь литературы и музыки, важно сказать об их типологическом сравнении. Речь идёт о возможности проведения параллелей и усмотрения аналогий между ними. Их существование порождается близостью этих видов искусства в звуковом, синтаксическом аспектах. Это обуславливает проникновение терминов из одного вида искусства в другое. Кроме того, представляется возможным сравнивать общие для обоих видов искусства стили, направления.

С.П. Шер в работе «Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes» создаёт схему «перекрёстных случаев» литературы и музыки: «Сравнительные исследования, посвящённые разнообразию связей между словесным творчеством и музыкой, делятся в большинстве случаев на три чётко разграниченные области: музыка и литература, литература в музыке и музыка в литературе» [Literatur und Musik 1984].

1. Музыка и литература – имеется в виду равноправное сосуществование двух искусств, присутствующих в одном произведении. То есть, эта область выражается в сочетании музыкальной композиции и литературного текста. Отношения такого рода можно пронаблюдать в

вокальной музыке. Типичными для неё жанровыми формами считаются опера, песня, оратория, кантата.

2. Литература в музыке. Сюда относится литераризация музыки, так называемая программная музыка, то есть инструментальные произведения, не включающие в себя словесный текст, однако сопровождаемые словесным указанием на содержание, например, «Фауст-Симфония» Ф. Листа.

3. Музыка в литературе. Эта область, по мнению Шера, – единственная, направляющая основное внимание исследования на литературу. Как отмечает автор, случаев соприкосновения музыкального и словесного в данной области очень много, вследствие чего он обращается к наиболее важным из них. «Словесная музыка» возникает тогда, когда автор через особые, продуманные языковые конструкции, состоящие преимущественно из изобразительных слов или словосочетаний, стремится передать звучание музыки. При этом основой для обоих видов искусства становится звук. Очевидно, что многие понятия (ритм, интонация, акцент и др.) также существуют и в литературе, и в музыке. Примером «словесной музыки» служит поэзия символистов П. Верлена (1844 – 1896), А. Рембо (1854 – 1891), дадаистов Г. Балля (1886 – 1927), Г. Арпа (1886 – 1966), Т. Тцары (1896 – 1963), сюрреалиста А. Бретона (1896 – 1966) а также многие прозаические произведения писателей (Д. Джойс и др.).

Часто литераторы прибегают к заимствованию техник, форм, структур, присущих музыкальному искусству, опираясь на сходные для литературы и музыки принципы построения. Об этом пишет А.Е. Махов, рассматривая понятие «трансмузыкального». Т. Манн (новелла «Тонио Крёгер»), П. Целан («Фуга смерти»), Д. Джойс (глава «Сирены» в «Улиссе») прибегают к переносу музыкальных структурно-композиционных особенностей в литературу.

Ещё одним примером присутствия музыки в литературе, по мнению Шера, является «*вербальная музыка*». В этом случае, звучание музыки изображается в литературе при помощи слов. «Вербальной музыкой» можно характеризовать все тексты, содержащие описание звучания музыкальных произведений, тексты, в которых «звучит» музыка. Основной задачей «вербальной музыки» является не просто название музыкального произведения в тексте, а его словесное воспроизведение, описание впечатлений от его звучания. Описание такого типа даёт возможность читателю стать слушателем данного музыкального произведения. С этим понятием тесно перекликается понятие экфрасиса музыки.

К.С. Браун в работе “The Relations Between Music and Literature as a Field of Study” (1970) также рассматривает связь музыки и литературы, однако он ставит акцент, прежде всего, на характере их взаимоотношений. Его взгляд на проблему схож со схемой, разработанной Шером, что позволяет говорить о возможности универсализации взглядов на отношения музыки и литературы.

Исследователь рассматривает четыре основных вида связи между литературой и музыкой: комбинирование, «замещение», влияние (воздействие), параллели (аналогии). Он закономерно отмечает преимущественное существование комбинированных связей, поскольку практически один вид связи встречается редко. Рассмотрим эти виды связи.

Комбинирование двух видов искусства, например, музыки и литературы, возможно при сосуществовании музыкального и литературного произведений. Можно утверждать, что оно подобно феномену вокальной музыки, включённого Шером в область «Музыка и литература».

Однако не всегда комбинирование двух видов искусства ограничивается рамками вокальной музыки: так, музыка может быть

фоном для литературного сюжета, сопровождать его в процессе изложения.

Замещение возможно в том случае, когда один из видов искусства стремится вытеснить другой, заняв его место.

Интермедиаальная референция реализуется в одной семиотической системе, например, в языковой, и использует другую, например, музыкальную, воспроизводя её средствами языковой системы.

Такое замещение музыки, её переработка в литературе и её словесное «оформление» входят в область сравнительного литературоведения. Рассматриваемая сфера создаёт новую область, включающую в себя два знаковые системы и, следовательно, аспект интермедиаальности.

В том случае, если перед автором стоит задача внести в художественный текст описание музыкального произведения, ему необходимо приспособить его к особенностям изобразительных средств литературы. В данной ситуации автор выступает своего рода переводчиком, вынужденным понять и передать полученную информацию. Кроме того, необходимо найти аналоги важнейшим компонентам музыкального произведения в системе литературного языка. Иными словами, знакомясь с литературным текстом, читатель должен «слышать» музыку. По мнению Брауна, лишь в этом случае в рамках литературы возможно отождествление понятий «читатель» и «слушатель». Как следствие этого, можно утверждать, что интермедиаальность может быть связана с различными средствами восприятия.

Литературная переработка музыки и её литературное воспроизведение имеют функции воспроизведения и воздействия, что определяет последующую интерпретацию музыки в художественном тексте.

Обращаясь к работам А.Е. Махова, можно прийти к выводу, что, рассматривая взаимовлияние музыки и литературы, нельзя обойти стороной понятие «области музыкального (вернее, «трансмзыкального»),

которая и находилась в постоянном интенсивном взаимодействии со словесным искусством» [Махов 2005]. Понятию «трансмюзикального» Махов даёт определение как области, где музыка растворяется в своих собственных идеях, в своём собственном замысле. Таким образом, перевод и трансформация музыкального произведения в литературном тексте осуществляются благодаря «выискиванию» параллелей у этих двух видов искусства, но и за счёт идеи «трансмюзикального», которая заведомо присутствует в каждом [Махов 2005].

К. Вратц в своей работе “Partitur als Wortgefüge. Sprachliches Musizieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart“ (2002) также пишет о проблеме «трансформации» одного вида искусства в другой. Говоря о «переводе» языка музыкального в вербальный, Вратц описывает определённые случаи устремления музыки к слову и наоборот слова к музыке. По мнению автора, самой яркой точкой соприкосновения этих двух видов искусства стал речитатив – вокальная музыкальная форма, воспроизводящая ритм и интонацию речи. А язык стремится использовать различные способы для воспроизведения музыкального текста и для создания впечатления звучания музыки.

Вместе с тем, в своей работе К. Вратц обращается к наиболее очевидным возможностям литературного воспроизведения музыкальных произведений [Vratz 2002].

Иногда авторы используют музыкальные цитаты (партитуры) в литературном тексте. Вратц считает этот приём самым объективным и буквальным «переводом» музыки в вербальную сферу. Однако такой приём не является демонстрацией взаимоотношений языка и музыки, и в данном случае нельзя говорить об интермедиальной референции в тексте.

Если автор упоминает в тексте конкретное музыкальное произведение, то это даёт возможность избежать вербализации музыки. Автор предоставляет читателю возможность побыть в роли слушателя на

данном отрезке литературного произведения. Подобных примеров в литературной практике тоже немало.

Особое место в описании музыкального произведения в литературном тексте занимают случаи, когда автор «доносит» звучание музыки в словесных оборотах. Автор как будто бы предлагает читателю не только узнать, какое произведение звучит в тексте, но и услышать саму музыку.

На наш взгляд, при разговоре о возможностях описания музыки в литературе важно обратиться также к работе современного немецкого исследователя Йоханнеса Одендаля «*Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*» [Odendahl 2008]. В этом труде он систематизирует подходы к описанию музыки и музыкальных произведений в литературе. Исследователь обращает внимание на описываемое музыкальное событие. Одендаль выделяет:

- описание музыкального звучания (в эту категорию входят высказывания, воспроизводящие и описывающие такие музыкальные параметры, как высота тона, его длительность, тембр и т.д., т.е. то, что читатель «слышит»; описания такого характера предполагают наличие некоего музыкального опыта и знание музыкальной терминологии у читателя);
- описание музыкального отрывка, которое подразумевает некоторое воздействие музыки на адресата, при условии, что введение этого музыкального описания в текст имеет своей задачей подействовать на читателя-слушателя;
- обращение к форме музыкального произведения при его литературном описании; такие описания проводятся с использованием понятийной терминологии синтаксиса и риторики; так, например, среди них часто встречаются термины из области архитектуры (главная / побочная тема, принцип построения, басовый фундамент и т.д.);

- обозначение музыки в тексте посредством контекста; существует возможность краткого описания произведения музыкального искусства за счёт обращения к его функциональному контексту; примерами такого обращения становятся программное, симфоническое, вокальное произведения, музыка к фильму;
- музыкальное событие воспроизводится при помощи приписываемого ему символического значения.

* * *

Таким образом, термин «экфрасис» имеет долгую историю развития. Во все времена экфрасисом интересовались Феон, Платон, О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинская, Л.М. Геллер, А.Е. Махов, З. Брун. Интерпретация понятия изменялась от максимально жизнеподобного словесного описания действительности до украшенного описания произведения искусства внутри повествования. В последние десятилетия понятие «экфрасис» или «экфразис» становится предметом оживлённых дискуссий. Сегодня же можно говорить о стремлении расширить границы термина за счёт предмета описания. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л.М. Геллер называет экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002, с. 18].

Музыка и её экфрасис традиционно находятся в поле пристального внимания мыслителей и художников Германии XIX – XX веков. Теоретическое обоснование своеобразного культа музыки состоялось в эпоху иенского романтизма, и с тех пор немецкая эстетическая мысль постоянно обращается к кругу проблем, с этим связанных. Музыкальность и немецкость – родственные понятия. (Ницше, Шопенгауэр, Вагнер).

Фигура музыканта чрезвычайно важна для немецкой литературы. В ней музыкант представляет прежде всего личность с чувствительной

душой, а не профессию. Это делает его одиноким среди обывателей, считающих музыку лишь средством развлечения.

Взаимодействие литературы и музыки всегда являлось предметом рефлексии писателей, историков и теоретиков литературы, композиторов, музыковедов. Стремление к «литераризации» музыки берёт начало в эпохе романтизма и создаёт наполнение музыкой всех жизненных сфер в XIX веке (эпоха программной музыки). Современные исследователи (К.С. Браун, К. Вратц, И. Одендаль, С.П. Шер) рассматривают связь музыки и литературы, делая разные акценты на характере взаимоотношений между этими видами искусств, при этом каждый из них отмечает необходимость литературной обработки музыки и её литературного «оформления». По их мнению, автор литературного произведения должен передать звучание музыки в словесных оборотах, интонации и ритме речи, стремясь к тому, чтобы читатель смог «услышать» описываемое музыкальное произведение.

Рассмотренные взаимоотношения между художественной литературой и музыкой будут раскрываться в следующих главах диссертации на основе романов Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» и пьесы П. Зюскинда «Контрабас».

Проведённый здесь анализ современных литературоведческих интерпретаций экфрасиса позволяет заключить, что наиболее адекватной из них представляется дефиниция экфрасиса, данная Л.М. Геллером. Её мы и принимаем в качестве «рабочего» термина. Что касается указаний на многочисленные разновидности экфрасиса [см., например: Яценко 2011], то, на наш взгляд, они, скорее, затемняют суть проблемы, чем проясняют её. Представляется, что наиболее точно весь пласт художественного мира, семантически связанный с музыкой, следует определить как *музыкальное начало* художественного мира. Экфрасис музыки в этом случае может трактоваться в качестве одной из важных составляющих музыкального начала.

ГЛАВА II. МУЗЫКАЛЬНОЕ НАЧАЛО И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ

Тот факт, что писатели в своих трудах нередко обращаются к музыкальным понятиям и формам, позволяет говорить о важной роли *музыкального начала* в литературе. Российский филолог, историк литературы Е.Г. Эткинд справедливо отмечает, что «словарь, связанный с музыкой, используется для обозначения поэтического творчества и поэтического искусства испокон веков – начиная с далекой древности, античной и доантичной» [Эткинд 1998: 369]. Тонкое восприятие музыки писателями так или иначе отражается в их творчестве. Музыка в литературных произведениях является импульсом, толчком к действию, причиной зачастую судьбоносного обстоятельства. Музыкальность проникает в форму и содержание, а развитие контрастных тем и образов в литературном произведении, их борьба и взаимодействие могут быть родственными музыкальной драматургии.

Романы Ханса-Йозефа Ортайля «Ночь Дон Жуана» (2002) и Ханса-Ульриха Трайхеля «Тристан-аккорд» (2000), как и пьеса Патрика Зюскинда «Контрабас» (1980), являются яркими примерами присутствия *музыкального начала* в литературе. В исследуемых произведениях музыкальное начало включает в себя: сюжеты опер и балетов; историю создания отдельных музыкальных произведений; биографии музыкантов; описание музыкальных инструментов и оркестров, их роли в жизни литературных персонажей; экфрасис музыки. Экфрасис музыки как составляющая часть музыкального начала представляет собой словесное воспроизведение музыкальной мелодии, её звуковых и ритмических особенностей. В качестве поэтических средств экфрасиса в исследуемых произведениях используется музыкальная терминология и музыкальные лейтмотивы.

2.1. История создания оперы как основа сюжета романа (Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана»)

В основе сюжета романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» лежит легенда, связанная с созданием оперы Моцарта «Дон Джованни»². По преданию, в Праге в 1787 году произошла встреча Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791) и Джакомо Казановы (1725 – 1798). Автор в романе описывает ситуацию, когда Казанова мог принять непосредственное участие в создании легендарной оперы и, в частности, её главного персонажа – Дон Жуана.

Образ Дон Жуана – один из самых известных в истории мирового искусства. К нему часто обращается внимание поэтов, писателей, композиторов. Истоками мифа о Дон Жуане принято считать легенду о повесе, пригласившем на ужин череп, и предание о севильском обольстителе. При этом основой для мифа стала, прежде всего, легенда об оскорблении черепа, а не рассказы о распутном дворянине. Легенда о Дон Жуане представляет собой отражение «традиции изображения оживающих мстящих статуй <...> Ожившая статуя или мертвец приходят из прошлого и мстят тем, кто не почитает память умерших» [Миф о Дон Жуане 2000: 6-7]. Миф о Дон Жуане – это в первую очередь миф о возмездии. Героя ждёт наказание за надругательство над мёртвым.

Одним из первых авторов, создавших драматургическую обработку легенды, считают монаха Габриэля Тельеса (1571 – 1648), который публиковал свои произведения под псевдонимом «Тирсо де Молина». «Севильский обольститель, или Каменный гость» был впервые опубликован в Севилье около 1630 года. Герой у Тирсо де Молины, в отличие от его последующих интерпретаций, был скорее «насмешником», чем «обольстителем», достигавшим своей цели путём обмана и хитрости.

² Точное название оперы – «Наказанный распутник, или Дон Джованни». По сюжету романа опера сначала называется «Дон Жуан», затем Казанова предлагает переименовать её в «Дон Джованни».

По-новому трактуется образ Дон Жуана в опере гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791). Несмотря на комедийный характер либретто, созданного Лоренцо да Понте (1749 – 1838), опера стала многогранным произведением со сложными характерами. Композитор по традиции обрекает Дон Жуана на гибель, но в то же время облагораживает его. Он вкладывает в музыкальный образ Дон Жуана личностное содержание: сообщает ему черты благородства, ранее отсутствовавшую потребность любить и быть любимым в каждый миг своего существования.

По сюжету романа Ортайля, Казанова приезжает в Прагу и останавливается в доме у своего знакомого графа Пахты. Сам граф в то время уехал в Вену, чтобы проведать сыновей. Казанова решает взять бразды правления в свои руки и сделать из дворца графа гостеприимный дом. События разворачиваются таким образом, что Казанова встречается со своим старым другом либреттистом Лоренцо да Понте, который вместе с Моцартом работает над оперой «Дон Жуан». Лоренцо рассказывает о своём новом сюжете и посвящает друга в некоторые подробности его создания. Разговаривая после репетиции с Моцартом, Казанова предлагает полностью изменить образ Дон Жуана. Он считает, что главным героем должен стать благородный, достойный уважения человек и в то же время – покоритель дамских сердец, «которого женщины преследуют из любви, а не из мести» [Ортайль 2007: 74]. Важно отметить, что именно такой образ Дон Жуана нам известен благодаря великой опере Моцарта.

Ортайль разворачивает сюжет романа таким образом, что персонаж оперы Дон Жуан царит над всеми действующими лицами, оплетая их сетью интриг. Судьбы героев романа переплетаются с судьбами персонажей оперы. Образ Дон Жуана впервые появляется в самом начале романа в виде ночного кошмара Анны Марии, дочери графа Пахты, живущей в монастыре, предвосхищая финальный образ персонажа оперы «Дон Джованни»: „Dann sah sie die Gesichtszüge eines großen, kräftigen

Mannes, vor dem die sonst verschlossene Tür ganz leicht aufsprang. Sie sah seinen Hut, den ein weißer Federbusch krönte, er warf ihn beim Hineinkommen in die Richtung der Tür, und sie erkannte den Degen mit einem kunstvollen Knauf, den zwei sich aufbäumende Schlangen verzierten“ [Ortheil 2002: 10] / «Девушка увидела перед собой лицо высокого, сильного мужчины, которого не остановила бы ни одна закрытая дверь. На нём была шляпа с белыми перьями – заходя в комнату, он отбросил её в сторону. На боку висела шпага с изысканной рукоятью, инкрустированной змеями» [Ортайль 2007: 8]. В разговоре со своей служанкой Иоанной она также упоминает о том, что на незнакомце был перстень с изображением львиной головы. Эти три предмета принадлежат трём героям романа, которые на протяжении всего повествования будут создавать и «достраивать» образ главного героя оперы, а в финале актёр, играющий эту роль, получит все три атрибута образа Дон Жуана. То, что эти три предмета выбраны не случайно, читатель понимает, знакомясь с владельцем первого атрибута – шляпы с белыми перьями – Джакомо Казановой. „ Noch während er den Mantel umlegte, nahm er den letzten Schluck Kaffee, und noch als er in der Tür den Hut mit dem weißen Federbusch aufsetzte, trank er den letzten Tropfen Wein aus einem silbernen Becher, den er auf die Reise mitgenommen hatte, wie ein Spielzeug, das er zu seinem Amusement brauchte“ [Ortheil 2002:18] / «Натягивая плащ, Казанова успел сделать ещё один глоток кофе, а надевая у двери шляпу с белыми перьями, он допил остатки вина из серебряного бокала, который прихватил с собой в путешествие» [Ортайль 2007: 15]. Читатель, а позже и Анна Мария, узнав об этом, начинают отождествлять Казанову и человека из ночного кошмара графини. Но Казанова никогда не носит шпагу и перстни [Ortheil 2002: 49]. Именно Казанова осознаёт необходимость полностью изменить образ Дон Жуана: впоследствии он исправляет текст либретто, добавляет важные мелочи, от которых, по его мнению, зависит всё впечатление, проводит большую работу с актёрами,

заставляя их чувствовать то, что они играют, превращает Дон Жуана в Дона Джованни, который умеет наслаждаться жизнью и способен любить.

В дальнейшем повествовании появляется второй атрибут образа Дон Жуана – перстень. Итальянский либреттист, друг Казановы Лоренцо да Понте, носит кольцо с изображением льва как память о Венеции: „Einen Augenblick streifte er mit den Fingern über die Lippen, dann haute er kurz auf den schweren Ring, den er an der Rechten trug. Immer, wenn er diesen Löwenkopf sah, glaubte er, in einem Spiegel das geliebte Venedig zu sehen. Er behauchte den Ring, rieb ihn kurz am Mantel und machte sich auf den Weg, seinen alten Freund Giacomo Casanova im Gasthaus am Kohlmarkt in die Arme zu schließen“ [Ortheil 2002: 22] / «Он провёл рукой по губам, затем мельком взглянул на тяжёлое кольцо на правой руке. Каждый раз, когда на его руке было это кольцо с изображением льва, да Понте вспоминал любимую Венецию. Он подышал на кольцо, натёр его до блеска и отправился на встречу со своим старым приятелем Джакомо Казановой в гостиницу у Капустного рынка» [Ортайль 2007: 19]. В романе персонаж да Понте представлен как посредственный автор, который рисует образ Дон Жуана по своему подобию, используя события из своего прошлого. Поэтому изначально его герой лишён красоты, ума, мужской привлекательности, умения ухаживать и соблазнять.

Третий атрибут – шпага – принадлежит композитору Вольфгангу Амадею Моцарту. В романе Ортайля, являясь одним из главных героев, Моцарт представлен на пике своей популярности. Ему снится сон: „Er lief durch die Menge, doch sie bemerkte ihn nicht. Es war, als habe er sich in einen unsichtbaren Schatten verwandelt, dessen blauer Rock mit den vergoldeten Knöpfen verblich, dessen kleiner Degen mit den sich aufbäumenden Schlangen am Knauf in den nächstbesten Kinnstein fiel“ [Ortheil 2002: 40] / «Он пробирался сквозь толпу, и толпа его не замечала, как будто он превратился в невидимую тень. Его синий сюртук с позолоченными пуговицами вдруг стал грязно-серого цвета, а небольшая шпага,

инкрустированная змеями, упала в первую попавшуюся сточную канаву» [Ортайль 2007: 36].

В романе усилия всех создателей воплощаются в образе Дона Джованни. Перед своим отъездом из Праги Лоренцо да Понте посетил театр и подарил Луиджи Басси – актёру, исполняющему роль Дон Жуана, – кольцо с изображением льва. На одной из репетиций Казанова находит костюм главного героя слишком строгим, так как в нём как бы не хватает некоторой детали – ею становится шляпа Джакомо Казановы с белыми перьями. Завершением образа является маленькая, невзрачная шпага Моцарта со змеями на рукояти. „In dem Moment aber, als Luigi Bassi den kleinen Degen Mozarts angelegt hatte, war das ganze Ensemble Zeuge eines kleinen Wunders geworden, des Wunders der Verwandlung eines kleinen Sängers in einen fremden Menschen“ [Ortheil 2002: 339] / «И в тот момент, когда Луиджи Басси взял в руки шпагу Моцарта, вся труппа стала свидетелем небольшого чуда – волшебного превращения обычного актёра в совершенно другого человека» [Ортайль 2007: 298].

Таким образом, в финале романа материализуется образ из ночного кошмара Анны Марии, которым является главный персонаж оперы «Дон Джованни». Она присутствует на премьере оперы и видит на сцене незнакомца, который всё-таки существовал на сцене. Ханс-Йозеф Ортайль конструирует образ Дон Жуана на основе знаковых характеристик каждого из его создателей: Дон Жуан говорит словами либреттиста Лоренцо да Понте, исполняет гениальную музыку Вольфганга Амадея Моцарта и приобретает черты характера Джакомо Казановы.

2.2. Лейтмотив как структурообразующий принцип (Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»)

Роман «Тристан-аккорд» – это второе произведение Ханса-Ульриха Трайхеля. Лейтмотив – приём, который положен в основу сюжета романа. Термин «лейтмотив» в современном литературоведении имеет несколько размытые границы. Связано это во многом с тем, что этот термин не так давно вошёл в литературоведение. Сложность дефиниции, с одной стороны, – в неразличении особенностей мотива и лейтмотива, а с другой – в частом употреблении данного слова в ненаучном контексте. Краткая литературная энциклопедия даёт следующее определение лейтмотива (нем. *Leitmotiv*, букв. – ведущий мотив, музыкальный термин, введённый исследователями творчества Рихарда Вагнера): – «руководящая мысль, преобладающее настроение, главная тема, основной идейный или эмоциональный фон произведения, творчества, направления» [Краткая литературная энциклопедия: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>]. В конкретном, более узком значении лейтмотив, подобно лейтмотиву в музыке, – структурный фактор: «образный оборот, повторяющийся на протяжении всего произведения как момент постоянной характеристики какого-либо героя, переживания или ситуации. В процессе повторения и варьирования лейтмотив обрывает ассоциациями и приобретает особую идейную, психологическую и символическую углублённость» [Краткая литературная энциклопедия: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp>].

Но в музыковедении термин имеет устоявшееся значение: лейтмотивами принято называть музыкальную тему или часть её, характеризующую какой-либо образ, идею, явление, и применяющуюся в крупных музыкальных формах (операх, балетах, симфониях и т. д.), повторяясь при появлении данного образа. Особенно широко пользовался лейтмотивами в своих операх Рихард Вагнер.

Вильгельм Рихард Вагнер (1813 - 1883) – немецкий композитор, создатель цикла опер на сюжеты германской мифологии, драматург (автор либретто своих опер), музыковед, философ, новатор в искусстве.

Лейтмотив у Вагнера является основополагающим принципом, сюжетно значимым явлением: посредством ассоциаций или установления соответствия он используется для создания предмета, персонажа, душевного переживания, действия и др. Такое использование лейтмотива создаёт символический подтекст, что способствует глубокому эмоциональному и психологическому погружению в сюжет произведения. К исследованию лейтмотивной системы оперы «Тристан и Изольда» (1857-1859) в разной степени обращались многие зарубежные и советские музыковеды, например, Х. Вольцоген, М. Хоп, Б. Левик, А. Филиппов. Вышеназванные исследователи придерживаются общепринятых позиций и приходят к следующему выводу: «тематизм драмы объединяется в одну группу, и выдвигают лейтмотив Томления в качестве ведущего элемента лейтмотивной системы», которым начинается вступление к драме [Матросова 2005]. Он состоит из двух отрезков, получающих и самостоятельное значение: 1) хода виолончелей на малую сексту вверх с обратным хроматическим спуском; 2) хроматически восходящего хода гобоя. Образуется гармония альтерированной двойной доминанты (терцквартаккорда) с задержанием к септимере (энгармонически равная вводному септаккорду), разрешающаяся в доминантсептаккорд ля минора через восходящее задержание к квинте аккорда. Это и есть Тристан-аккорд, которому посвящены многочисленные музыковедческие исследования. В изменяющихся динамике, оркестровке и фактуре он звучит в важнейших моментах драмы, в её лирических и драматических кульминациях. В энгармонически изменённом виде (как вводный септаккорд) в *tutti* всего оркестра *ff* он звучит в наивысшей кульминации вступления, приходящейся на точку золотого сечения. Аккорд этот появляется и в сценах с любовным напитком, и в любовной сцене второго

акта. Чуть слышно он трепещет триолями в третьем акте, в сцене Курвенала с Тристаном. Это своего рода лейтгармония, определяющая интонационный строй драмы, её стилевое единство [Левик 2011: 213]. Впервые он звучит во втором такте вступления в партиях виолончели и деревянных духовых инструментов, с указанием в партитуре: „медленно и тоскливо“.

Вслед за Вагнером Х.-У. Трайхель делает Тристан-аккорд лейтмотивом своего романа. Главный герой Георг обращается к нему в своих мыслях. Речь об этом аккорде заходит в романе довольно часто. Благодаря Тристан-аккорду роман, разделённый всего лишь на семь абзацев, держит читателя в напряжении до самого конца книги. Так и напряжённость Тристан-аккорда у Вагнера в течение всей оперы «Тристан и Изольда» не ослабевает. «Напряжённость этого стиля, без всяких отдыхов, заметна, очевидна в особенности в его «Тристане». С первых нот вступления и до заключения последнего акта, что бы ни происходило на сцене, мы чувствуем эту страшную напряженность» [Римский-Корсаков 1963: 48]. Закономерно, что сюжет романа не имеет привычной развязки, что позволяет провести аналогию с музыкальным произведением, отражающим определённое мироощущение.

Таким образом, лейтмотив является структурообразующим принципом романа «Тристан-аккорд». Тристан-аккорд лейтмотивом проходит через всё произведение, сохраняя ощущение напряжения, незавершённости, неуверенности и неопределённости.

2.3. Музыкальная терминология

(Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд», П. Зюскинд «Контрабас»)

В исследуемых произведениях авторы многократно обращаются к музыкальной терминологии. Использование ими музыкальных терминов

всегда уместно и обоснованно и глубже проявляет художественный замысел. Как было показано выше, неслучаен выбор термина «Тристан-аккорд» в одноимённом романе Х.-У. Трайхеля.

Название – это первое, с чем читатель встречается, взяв в руки книгу. Это первая информация о произведении, которая должна читателя заинтересовать или хотя бы дать ему представление о нём. Информация может быть, естественно, лишь контурной, общей, но она может также дать совершенно конкретное представление о содержании, как и представление ложное, вводящее в заблуждение [Веселова 2005: 204]. Но нередко заглавие можно понять только после прочтения всего текста. С подобной ситуацией читатель сталкивается, прочитав заглавие романа Ханса-Ульриха Трайхеля «Тристан-аккорд». В связи с этим необходимо вновь обратиться к творчеству композитора, давшего имя этому аккорду, – В.Р. Вагнеру и, в частности, к его опере «Тристан и Изольда».

Музыкальная драма «Тристан и Изольда» (1857 – 1859) является одним из ярчайших творений вагнеровского гения. Роковая любовь Тристана и Изольды выражена музыкой огромного эмоционального накала, музыкой, которая держит в своей власти на протяжении четырёх с половиной часов, от первых звуков вступления до последнего аккорда [Левик: 2011, 204]. Новая опера возникла благодаря Матильде Везендонк и была вдохновлена любовью Вагнера к ней. Сам композитор назвал эту оперу памятником глубочайшей неразделённой любви. Именно в опере «Тристан и Изольда» с самых первых тактов и звучит Тристан-аккорд Вагнера, который является визитной карточкой его гармонического стиля. Музыковед Б.В. Левик называет Тристан-аккорд целой эпохой в романтическом музыкальном искусстве [Левик: 2011]. Особенность структуры этого созвучия (малый септаккорд) делает его тональный контекст неопределённым, двусмысленным. Вагнер намеренно не даёт аккорду разрешения. Эта неразрешённость становится основой «мотива томления», пронизывающего всю музыкально-драматическую концепцию.

На протяжении всего романа Трайхеля главный герой неизменно обращается к Тристан-аккорду. Причём восприятие и отношение к аккорду в романе меняется. Вначале герой сознаётся, что „neigte er auch dazu, immer wenn er einen sehnsüchtig-traurigen und irgendwie unerlösten Akkord hörte, sofort zu sagen: »Der Tristanakkord«“ [Treichel 2000: 78] / «<...> взял себе в привычку: при исполнении Вагнера или кого-нибудь из вагнеровской плеяды, едва слышится томительно-грустный и во всех смыслах неразрешимый аккорд – восклицать: "О! Тристан-аккорд!"» [Трайхель 2002: 52]. Однако, когда окружающим становится заметно его незнание данного понятия, он задаётся целью изучить досконально этот вопрос и запомнить все места в опере, в которых встречается Тристан-аккорд, чтобы не испортить всё своим „Tristanakkord-Angeberei³“ [Treichel 2000: 80]. Толком разобраться в этом понятии он не смог, но продолжает использовать его, предлагая: „Alle zehn Seiten sollte in Bergmanns Memoiren der Name Nerlinger fallen. So wie alle zehn Minuten im Tristan der Tristanakkord erklingt“ [Treichel 2000: 93] / «Пусть имя Нерлингера встречается в мемуарах на каждой десятой странице. Вроде того как в "Тристане и Изольде" каждые десять минут повторяется Тристан-аккорд» [Трайхель 2002: 61].

Очевидно, что музыкальный термин «Тристан-аккорд» играет основополагающую роль в романе Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд»: это музыкальное понятие определило и название романа, и его сюжетное развитие, и образ основного героя, и общее настроение произведения, и неразрешённость его финала.

Герой романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» Георг много времени в своей жизни посвятил занятиям музыкой. Так, он старается постигнуть азы исполнительского мастерства, элементарной теории музыки, однако на своём опыте убеждается в сложности этого вида искусства. Он учился играть на флейте, гитаре и фортепиано, но ни один из этих инструментов

³ Перевод с немецкого. – «Тристан-пижонство» [Трайхель 2002: 53].

не освоил должным образом. Как следствие, музыка в романе представляется понятием сложно познаваемым и не каждому доступным. Автор использует большое количество музыкальных терминов, имён композиторов, названий музыкальных произведений и предлагает читателю попробовать разобраться в этих понятиях вместе с героем. Однако понимание этих терминов требует хотя бы начального музыкального образования. Построение романа также непосредственно связано с музыкальными терминами, а конкретно – с понятием лейтмотива в музыке в целом и, в частности, в творчестве Рихарда Вагнера. Поскольку лейтмотивом в романе является неустойчивый, напряжённый, не имеющий разрешения Тристан-аккорд, то и сюжет романа несёт в себе эти характеристики. Герой романа всегда неуверен в себе, напряжён недопониманием происходящего, не находит покоя. Да и сам роман не имеет логического завершения. По-своему таинственным и недоступным изображает автор момент сочинения музыки: „Bergmann, der die ganze Zeit schweigend neben Georg hergegangen war, plötzlich die Arme hob und wieder zu rundern begann <...> Er ruderte weiter, begann nun auch zu summen, stieß gelegentliche Zischlaute aus, stellte die Zischlaute wieder ein und plötzlich einen äußerst forcierten und, wie es schein, höchst komplizierten Takt in die schottische Abendlust. Wobei er sich mehrmals unterbrach, um immer wieder neue Variationen zu schlagen und zu zischen“ [Treichel 2000: 43] / «<...>Бергман, который всю дорогу молчал, внезапно вскинул руки и стал, как давеча, загребать ими в воздухе <...> Он размахивал руками, временами исторгая шипящие и свистящие звуки, и наконец отбил в воздухе некий чрезвычайно форсированный и, должно быть, крайне сложный такт. При этом не раз сбивался и начинал вс` сначала, отмахивая и высвистывая вс` новые и новые вариации» [Трайхель 2002: 29]. Несмотря на некоторое музыкальное образование, герой воспринимает нотный текст как нечто сложное, требующее больших усилий для понимания: „Er nahm die großformatigen, mit Bleistift beschriebenen Bögen,

betrachtete das oberste Blatt, bewunderte das kunstvolle Gebilde der Notenzeichen, das sich zur Mitte immer mehr verdichtete und schließlich zu einer enormen Notenballung wurde, die das weiße Papier beinahe schwarz färbte“ [Treichel 2000: 86-87]/ «Взяв в руки партитуру и бросив взгляд на испещрённый карандашом лист, Георг был поражён искусной вязью, образованной переплетениями нотных знаков, – чем ближе к центру, тем плотнее становились строчки, сгущаясь в нотный ком, чернящий белый лист» [Трайхель 2002: 57-58] или „Auf einem Tisch sah Georg die großen Partiturbögen mit der ihm schon vertrauten Bleistiftschrift Bergmanns. Das mußten die »Elysian Fields« sein, und schon auf den ersten Blick bemerkte Georg, daß hier, zumindest auf dem ganz oben liegenden Blatt, keine Notenballungen vorkamen, keine Blasen aufstiegen, nichts gärte, pulste und kochte. Die Notenzeichen verteilten sich wie leichter Schneefall locker und großräumig über das Blatt“ [Treichel 2000: 133] / «Увидев испещрённые карандашом листы партитуры, разложенные на одном из столов, Георг узнал руку Бергмана. Это были «Елисейские поля». Здесь (по крайней мере, на странице, лежавшей сверху) нотные знаки уже не лепились в комки, ничто не пузырилось, не бурлило, не кипело и не пульсировало. Легко и свободно, как редкие снежинки, ложились знаки на лист партитуры» [Трайхель 2002: 89]. В целом, преимущественно за счёт музыкальных терминов и восприятия их главным героем, музыка в романе представлена как высокое искусство, требующее специфических знаний и навыков.

Главный герой пьесы П. Зюскинда «Контрабас», от лица которого ведётся повествование, – музыкант, играющий на контрабасе. В пьесе автор уделяет большое внимание использованию музыкальной терминологии. Главный герой постоянно прослушивает различные музыкальные пластинки, сам играет на контрабасе для демонстрации его возможностей и непрерывно комментирует звучащее, постоянно используя

большое количество музыкальных терминов: „ *Er spielt die tiefste Saite*⁴ ...Hören'S das? Kontra-E. Exakt 41,2 Hertz, wenn er richtig gestimmt ist <...> *Er spielt* <...> so, c-drei, dreigestrichenes c“ [Süskind 1995: 15, 17] / «Он берёт самую низкую ноту. ...Слышите? Это *ми* контроктавы. Ровно сорок одна и две десятых герца, если инструмент настроен правильно <...> до контроктавы...» [Зюскинд 2006: 26]. Как доказательство безграничных возможностей своего инструмента, герой старается показать весь его диапазон и прибегает к приёму флажолета: „ *Er spielt Flageolett. Er spielt noch höher. Er spielt noch höher...* Flageolett. So heißt das Verfahren. Finger drauflegen und Obertöne herauskitzeln. Wie es physikalisch funktioniert, kann ich Ihnen jetzt nicht erklären, das führt zu weit, das können'S dann anschließend selber im Lexikon nachschaun. Jedenfalls könnte ich da theoretisch so hoch spielen, daß man's nicht mehr hört. Moment... *Er spielt einen unhörbar hohen Ton* ... Hören Sie? Das hören Sie nicht mehr. Sehen Sie! Soviel steckt drin im Instrument, theoretisch-physikalisch. Nur herauskriegen tut man es nicht, praktisch-musikalisch“ [Süskind 1995: 17-18] / «Он исполняет флажолет ... Берёт ещё выше... Ещё выше ...Флажолет. Так называется способ. Положить пальцы на гриф и извлечь самые высокие тона. В чём физический смысл явления, я объяснить сейчас не смогу, это уведёт далеко в сторону, в конце концов вы сами можете справиться в словаре. Во всяком случае теоретически я способен взять любую верхнюю ноту, даже ту, что уже не различает ухо. Минутку... Он берёт неразличимую для слуха верхнюю ноту ... Слышите? Нет, этого вы уже не можете слышать. Так посмотрите! Вот таковы возможности инструмента, теоретические, с точки зрения теории физики, так сказать. Их просто не реализуют в музыкальной практике» [Зюскинд 2006: 27-30]. Герой рассказывает о своём инструменте, анализирует его положительные и отрицательные качества, сравнивает с предыдущими версиями, например, с трёхструнным контрабасом, и отмечает несовершенства современного: „er hat einfach

⁴ Здесь и далее в немецком и русском текстах пьесы «Контрабас» курсив П. Зюскинда.

wesentlich besser geklungen als ... der da ... *Er rumpelt an seinem Kontrabaß ... Geringerer Tonumfang. Aber besser im Klang...*“ [Süskind 1995: 22-23] / «...звук у него и в самом деле был лучше, чем у этого вот... *Трогает струны своего контрабаса. ...*Диапазон, конечно, уже. Но по звучанию лучше...» [Зюскинд 2006: 34]. Однако почти сразу же он оправдывается и заявляет о том, что его контрабас – совершенно нормальный, не превосходный, но «выше среднего» инструмент, и демонстрирует различную исполнительскую динамику на нём: „Ich spiele Ihnen jetzt einen Ton, irgendwas, sagen wir tiefes F... *Er spielt leise. ...* So. Das war jetzt pianissimo. Und jetzt spiele ich piano... *Er spielt ein wenig lauter. ...* Lassen Sie sich nicht stören durch das Reiben. Das gehört so. Einen reinen Ton, also nur Schwingung ohne das Reiben vom Bogenstrich, das gibt's auf der ganzen Welt nicht, nicht einmal bei Yehudi Menuhin. So. Und jetzt passen Sie auf, jetzt spiel ich zwischen mezzoforte und forte. Und wie gesagt: voll schallisierter Raum... *Er spielt noch ein wenig lauter*“ [Süskind 1995: 29-30] / «<...> сейчас я сыграю одну ноту, любую, скажем, низкое фа... *Он тихо трогает струну. ...*так. Это было пианиссимо. А сейчас я сыграю пиано... *Он играет чуть громче. ...*Не обращайте внимания на шорох смычка. Так и должно быть. Чистый тон, простое колебание струны без этого сопутствующего шороха не существует, даже у Иегуди Менухина. Вот так. А теперь внимание, сейчас я сыграю где-то между меццо-форте и форте. И как я уже сказал, при полной звуковой изоляции помещения... *Он играет ещё чуть громче*» [Зюскинд 2006: 40-41]. Несмотря на то, что при попытке сыграть так громко, как это только возможно, звучит не чрезмерно громко, «пробойная сила инструмента» очень велика. Герой объясняет, что это происходит из-за низкочастотных колебаний. Многие инструменты звучат громче, но нет «пробойной силы». Это самое главное, по словам героя, что ему нравится в контрабасе, но, к сожалению, единственное. Ведь возможности технического исполнения музыки на инструменте – минимальны: „*Er legt das Vorspiel zu Die Walküre auf.* Vorspiel zu Walküre. Wie wenn der weiße Hai kommt.

Kontrabaß und Cello unisono. Von den Noten die dastehen spielen wir vielleicht Fünzig Prozent. Das da... *Er singt die Baßfigur nach.* ... dieses Hinaufwischen, das sind in Wirklichkeit Quintolen und Sextolen. Sechs einzelne Töne! In dieser rasenden Geschwindigkeit! Vollkommen unspielbar“ [Süskind 1995: 31-32] / «*Он ставит пластинку с увертюрой к «Валькирии».* Увертюра к «Валькирии». К тебе словно подкрадывается огромная акула. Контрабас и виолончель в унисон. Из нот, что стоят в партитуре, мы играем, дай Бог, пятьдесят процентов. Вот здесь... *Он воспроизводит мелодию басов.* ...это соскальзывание вверх, в действительности здесь ведь квинтоли и секстоли. Шесть отдельных звуков! При этом безумном темпе! Абсолютно невозможно сыграть» [Зюскинд 2006: 43-44]. Кроме того, он считает звучание своего инструмента некрасивым: „*Er legt den ersten Satz des E-Dur Konzertes von Dittersdorf auf ...* So. Das war's. Dittersdorf, E-Dur-Konzert für Kontrabaß und Orchester ... Und jetzt sagen Sie mir ehrlich, ob das schön war? Wollen Sie's noch einmal hören? Jetzt nicht kompositorisch, sondern rein klanglich! Die Kadenz? Wollen'S die Kadenz noch einmal hören? Die Kadenz ist doch zum Totlachen! Das Ganze klingt doch zum Weinen!“ [Süskind 1995: 52-3] / «*Он ставит пластинку фон Диттерсдорфа, первая часть Концерта ми мажор для контрабаса.* ...Так. Пожалуй, хватит. Диттерсдорф, Концерт ми мажор для контрабаса с оркестром <...> А теперь скажите мне честно, это звучало красиво? Может, хотите послушать ещё? Не ради мелодии, а просто ради звучания? Как вам каденция? Хотите слышать ещё раз? Кого угодно насмешит каденция! А от всего в целом разрыдаешься!» [Зюскинд 2006: 66]. Надо отметить, что произведений, написанных для контрабаса, существует очень мало, и все они получают диаметрально противоположные характеристики самого персонажа: либо «zum Totlachen!», либо «Dem Zuhörer stehen die Haare zu Berge. Dem Spieler auch. Zum Totfürchten!» [Süskind 1995: 54-55]. Однако в пьесе присутствует практически единственное положительное описание музыкальной мелодии. Это голос девушки, которую любит герой, меццо-

сопрано Сары: „<...> wenn sie singt, und wenn ich höre, wie sie singt, ich sage Ihnen, ehrlich, da drückt es mir das Herz ab, ich kann nicht anders sagen“ [Süskind 1995: 76-77] / «<...> когда она поёт, когда я слышу, как она поёт, скажу вам честно, у меня сжимается сердце, по-другому я не могу это выразить» [Зюскинд 2006: 91]. Этот голос вызывает у него мысли о возможности соединения противоположностей – дуэта сопрано и контрабаса: „ ganz unwiderstehlich - quasi - den musikalischen Funken schlägt, von Pol zu Pol, von Baß zu Sopran“ [Süskind 1995: 13] / «совершенно неодолимо рождает – в некотором роде – ту самую извечную музыкальную искру, от полюса к полюсу, от баса к сопрано» [Зюскинд 2006: 23]. Эти рассуждения героя свидетельствуют о том, что он – человек музыкально образованный и наделённый способностью глубоко чувствовать искусство.

На наш взгляд, оправдано считать экфрасисом музыки звучание города за окном, поскольку герой сравнивает его с музыкальным произведением, он замерял в децибелах этот шум: „*Er geht zum Fenster und öffnet es. Barbarischer Lärm von Autos, Baustellen, Müllabfuhr, Preßlufthämmern etc. dringt herein. ... Hören Sie das? Das ist so laut wie das Te Deum von Berlioz. Bestialisch. Sie reißen drüben das Hotel ab, und vorn an der Kreuzung kommt seit zwei Jahren eine U-Bahn-Station hin, darum wird jetzt der Verkehr hier bei uns unten vorbeigeleitet. Außerdem ist heute Mittwoch, da kommt die Müllabfuhr, das ist dieses rhythmische Schlagen... da! Dieses Schmettern, dieses brutale Hinschlagen, circa 102 Dezibel. Ja. Ich hab's einmal gemessen. Ich glaube, jetzt reicht es wieder. Ich kann jetzt wieder zumachen... Er schließt das Fenster. Stille. Er redet leise weiter*“ [Süskind 1995: 26-27] / «Он подходит к окну и распахивает его. Адский шум автомобилей, находящейся поблизости стройки, отбойных молотков, работающего мусоросборника и тому подобного врывается в комнатуСлышите? По уровню шума сравнимо разве что с «Te Deum» Берлиоза. Чудовищно. Напротив сносят старый отель, а прямо на перекрёстке уже два года строят метро, поэтому поток автомобилей проходит теперь вплотную к дому. К

тому же сегодня среда, в этот день приезжают мусорщики, вот эти ритмичные удары, слышите? Этот грохот, с каким они швыряют ящики, рёв мотора, примерно сто два децибела. Точно. Я один раз измерил. Думаю, с вас достаточно. Теперь снова можно закрыть... *Он закрывает окно. Тишина*» [Зюскинд 2006: 38]. Продемонстрировав перепад варварский шум – тишина, герой не упускает возможности акцентировать внимание на прекрасной звукоизоляции квартиры, неспособной, однако, заглушить фортиссимо его контрабаса.

В данной пьесе экфрасис музыки, прежде всего, является отражением уникального звучания контрабаса: его широкого диапазона: от самых низких, едва уловимых звуков до самых высоких флажолетов, не воспринимаемых человеческим ухом; его динамических возможностей: от пианиссимо до «пробивного» фортиссимо. Но его особенный тембр и минимальные возможности техничного исполнения практически лишают его сольных партий.

В пьесе Зюскинда герой представляет музыку подчёркнуто элитарной, вычурной, поскольку он в своём монологе употребляет огромное количество музыкальных терминов, не всегда удосуживаясь объяснить их значение. Так, например, термин «флажолет» (фр. *Flageolette* – флейта, свирель) вряд ли знаком обычному читателю. Этот приём звукоизвлечения специфичен, присущ струнным инструментам (и флейте) и заключается в извлечении звука-обертона. Он характеризуется лёгким свистящим призвуком и мягким эфирным тембром. На струнных инструментах он извлекается «слабым прикосновением к струне в месте парциального деления ($\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ и так далее её длины) и состоящий из гармоник основного тона струны» [Юцевич Ю.Е. 1988: 199-200].

Стремление показать свою музыкальную эрудицию хотя бы самому себе заставляет контрабасиста упоминать имена композиторов, в том числе и малоизвестных, давать оценку их творчеству, зачастую весьма в пренебрежительном отношении к оркестру из-за слишком сложных

партий, требующих виртуозного исполнения; считает завышенным значение музыкального вклада Моцарта и объясняет его величие отсутствием в эту эпоху достойных композиторов, большинство из которых появились значительно позже.

Присутствие музыкального инструмента – контрабаса – имеет особое значение в пьесе. Контрабас для героя – партнёр, друг, враг, с которым ему трудно жить и невозможно расстаться. Отношения между героем и контрабасом обретают черты человеческих взаимоотношений. Большое внимание в произведении уделяется описанию возможностей звучания контрабаса за счёт использования различных музыкальных терминов. Так, описывается широкий диапазон инструмента, большие динамические возможности, приводятся яркие примеры их демонстрации героем. Контрабасист отмечает противоречивое место своего инструмента в симфоническом оркестре, который он сравнивает с человеческим обществом и своим местом в нём.

Напрашивается вывод, что в пьесе Зюскинда «Контрабас» герой – музыкант-контрабасист, адресует свой монолог вероятнее всего музыкально образованному читателю. Использование музыкальной терминологии становится для такого читателя сигналом, позволяющим ему разбудить в своей культурной памяти и воспроизвести в своём сознании звучание определённых мелодий.

2.5. Художественные функции музыкального начала:

**характерологическая, сюжетостроительная, идеологическая, речевая
(Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»)**

Важное место в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» занимает экфрасис музыки. Музыка является здесь основой сюжета. При этом отличительной чертой экфрасиса музыки в романе «Ночь Дон Жуана»

становится его полифункциональность. Среди функций, которые выполняет экфрасис музыки в исследуемом произведении, следует назвать характерологическую; сюжетостроительную (хронотоп, предвестие); идеологическую (выражение авторского замысла), речевую.

Рассмотрим их последовательно. *Характерологическая* функция. Повествование романа построено так, что события каждой главы изображаются из перспективы одного из персонажей, что даёт читателю возможность познакомиться с этим персонажем. Используя экфрасис музыки, автор акцентирует некоторые личностные характеристики героев. По мнению современного французского филолога-слависта М. Нике, «экфрасис раскрывает мировоззрение действующих лиц романа» [Нике 2002, 124]. Рассмотрим, как с помощью экфрасиса раскрываются два противоположных характера: Казановы и Лоренцо да Понте. Один из основных героев романа итальянский авантюрист, путешественник и писатель Джакомо Казанова предстаёт перед нами высокообразованным человеком, прекрасно разбирающимся в театральном искусстве. Так, на репетиции, первый раз услышав музыку к опере, он мгновенно осознаёт её гениальность: „<...> die Musik ließ das Klopfen der beiden Herzen erklingen, vorsichtig, zögernd, während eine langsam auf- und absteigende Melodie dazu bereits die Erfüllung der Sehnsucht malte. Erwartung und Seligkeit, beides erklang hier zusammen <...> Diese Musik war so unerhört, daß es ganz unmöglich erschien, dazu Worte zu finden. Denn sie sagte ja bereits alles, sie sprach, nein, sie flüsterte von dem, was tief drinnen, im Innersten dieser beiden Herzen, geschah“ [Ortheil 2002: 77] / «Музыка заставляла петь все сердца. Петь осторожно и нерешительно, пока то восходящая, то нисходящая мелодия сама не исполняла их жгучее желание. В ней сливалось ожидание и счастье <...> Музыка казалась настолько божественной, что было невозможно подобрать подходящие слова. Она говорила без слов. Она говорила, нет, не говорила, а скорее шептала о том, что происходило в сердцах» [Ортайль 2007: 67]. Этот экфрасис характеризует Казанову как

персонажа, способного очень глубоко и тонко воспринимать музыку. При этом Казанова понимает, что либретто, написанное Лоренцо да Понте, по сравнению с этой музыкой, ничтожно, примитивно и непременно нуждается в улучшении. В противоположность Казанове, персонаж Лоренцо да Понте – человек приземлённый и аморальный. Он не чувствует красоты музыки и считает, что главным составляющим успеха оперы является либретто. Ему кажется, что музыка, написанная Моцартом, служит лишь фоном для его текста. О пренебрежительном отношении да Понте к музыке свидетельствует также его представление о мнимой лёгкости композиции музыки: „Aber warum ist sie (die Oper – A.B.) nicht fertig? Warum hatte sich Mozart in den letzten Monaten nicht hingesetzt, um die Oper flüssig, in einem Zug, Stück für Stück zu beenden?“ [Ortheil 2002: 19] / «Но почему опера до сих пор не готова? Почему все эти месяцы Моцарт не мог сесть и сочинить её одним махом, нота за нотой?» [Ортайль 2007: 16].

Эфрасис музыки также играет важную роль в отражении психологического состояния героев. Ярким примером этого становится проявление душевного беспокойства Паоло в его игре на валторне. Паоло, способный, чуткий музыкант, в момент одиночества не может хорошо сыграть отрывок «La ci darem...» из оперы, который прежде так часто и успешно исполнял: „sollten die Töne auf dem Wasser ins Tanzen geraten, doch sie schienen nur im Wind zu verwehen“ [Ortheil 2002: 304] / «Ноты должны плясать на водной глади, но вместо этого их уносил очередной порыв ветра» [Ортайль 2007: 268]. Любопытно, что автор использует приём сравнения, уподобляя музыку каплям дождя, то есть водной стихии. Общепринято, что стихия всегда является знаком свободы, непокорности. Именно такой показана музыка в этом отрывке романа. Она неподвластна герою, но он снова и снова пытается её покорить. Отойдя в другое место, он берёт валторну и пробует сыграть. Но „Auch diesmal blieb das Stück matt, als verschwänden die Töne im Wehr, als stauten sie sich zwischen den schweren Pfeilern der Brücke oder als stürzten sie sich gleich in die Tiefe“

[Ortheil 2002: 304] / «<...>отрывок вышел пресным. Казалось, ноты защищались от него, застревали между тяжелыми опорами моста или просто срывались вниз» [Ортайль 2007: 268]. Несмотря на его бережное и внимательное отношение к валторне („ein Horn, das sich nur aus einem Versteck heraus gut präsentierte, unerwartet, unsichtbar, wie eine Ahnung“ [Ortheil 2002: 305] / «Она пела только из укрытия, неожиданно, словно предлагая отгадать, где же она» [Ортайль 2007: 269]), она не слушается его: „Die Töne sollten weit fliegen und wie gläserne Perlen hüpfen von Turm zu Turm, hinüber zur Altstadt und wieder zurück <...> Doch wieder versackte der Klang, die Melodie schwebte und tanzte nicht, schon wollte er aufgeben“ [Ortheil 2002: 305-306] / «Звуки должны были разлететься вдаль и, как жемчуг, рассыпаться по крышам башен, скатиться к центру города и снова вернуться к нему <...> Однако звуки снова сжимались. Мелодия не взмывала в небо и не пускалась в пляс. Паоло был готов сдаться» [Ортайль 2007: 269-270]. Как становится очевидно из приведённых примеров, важным конструктивным элементом экфрасиса является олицетворение: ноты будто «защищаются», подобно человеку, валторна «поёт из укрытия», «не слушается» исполнителя.

Но под воротами женской обители, где молилась в своей келье молодая графиня Пахта Анна Мария, валторна у него зазвучала: „Die Töne rankten sich langsam hinauf in die Nacht, bildeten eine lange, unendliche Reihe und umtanzten das langgestreckte Gebäude gerade über ihm, in dem noch wenige Lichter brannten., [Ortheil 2002: 306] / «Звуки медленно поднимались в ночное небо, выстраивались в длинный, бесконечный ряд и пускались в пляс вокруг внушительного здания прямо над головой Паоло, где все ещё горели свечи» [Ортайль 2007: 270]. Как видим, чувство одиночества, сковывающее его и передавшееся инструменту, исчезло от осознания того, что его музыка может быть услышана графиней, и валторна запела.

Таким образом, благодаря использованию экфрасиса музыки характеры этих персонажей становятся более объёмными и выразительными, обретают жизненную полноту и достоверность.

Характерологическую функцию экфрасиса можно продемонстрировать и на материале романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд». Георгу, аспиранту кафедры германистики Кройцбергского университета, пробующему себя в поэтическом творчестве, неожиданно предлагают интересную и несложную работу редактора мемуаров современного немецкого композитора Бергмана. Возможность познакомиться с известным композитором, о котором герой слышал, но по сути ничего не знает, и к тому же заработать деньги – причины, которые побудили его принять предложение. При этом у него появляется надежда на то, что сотрудничество с известным композитором даст ему возможность быть отмеченным несколькими строчками в музыкальной энциклопедии. Автор иронично замечает, что Георг не наделён способностью чувствовать музыку и поэзию. Как в операх, так и в стихах, он видит лишь набор цитат и знаков, смысл которых ему не понятен. Особенно непостижимым для него является Тристан-аккорд: „Bis zu seiner Abreise hörte Georg nur ein einziges Mal, daß Bergmann einen Akkord anschlug <...> Georg sofort davon überzeugt war, daß es sich um den Tristanakkord handeln mußte. Der Tristanakkord war der einzige Akkord, den Georg dem Namen nach kannte. Darum neigte er auch dazu, immer wenn er <...> einen sehnsüchtig-traurigen und irgendwie unerlösten Akkord hörte, sofort zu sagen: »Tristanakkord«“ [Treichel 2000: 78] / «За всё время пребывания на Скарпе Георг слышал один-единственный аккорд <...> Георг тут же решил: это Тристан-аккорд. Других аккордов он не знал, а потому взял себе в привычку <...> едва заслышится томительно-грустный и во всех смыслах неразрешимый аккорд – восклицать: «О! Тристан-аккорд!» [Трайхель 2002: 52]. В своём стремлении разобраться в смысле всех сложных и незнакомых ему понятий, герой романа терпит неудачу и ещё

откровеннее демонстрирует своё невежество. Как и напряжение, которое создаётся в опере Тристан-аккордом Вагнера и в течение всего времени звучания не находит выхода, так и чрезвычайное смятение, неудобство и неуверенность вызывает в главном герое опера «Пирифлегетон» Бергмана, которую он слышит в Нью-Йорке: „»Pyriphlegethon« erklang, und es hörte sich anders an, als Georg es sich vorgestellt hatte. Zumindest am Anfang. Er hörte leise Streicher, er hörte ein Schaben und Kratzen, dann ein trockenes Schlagzeug, dann wieder dieses Schaben und Kratzen, das langsam lauter wurde und sich allmählich verwandelte in eine Form von Streicherklang, der ihm bekannt war. Doch sobald er diesen ihm bekannten Streicherklang gehört hatte, verschwand er schon wieder und verwandelte sich in ein schmerzhaftes, ziehendes und metallisches Geräusch, das nun von Klängen unterbrochen wurde, die sich wie Pistolenschüsse oder Peitschenschläge anhörten. Die Peitschenschläge waren kurz und ohne jeglichen Nachklang und wurden sogleich wieder von den zerrenden, ziehenden Streichern abgelöst. Doch nun zerrten die Streicher einen Flötenton hinter sich her, einen wimmernden, erschöpften und irgendwie ausgelaugten Flötenton, der wiederum vom mehr gehauchten als geblasenen Ton erst einer und dann mehrerer Trompeten gefolgt wurde. Das mußten die äußersten Ränder der Unterwelt sein“ [Treichel 2000: 167-168] / «“Пирифлегетон“ оказался совсем не похож на то, что он ожидал услышать. Особенно – начало. Вступив еле слышно, струнные вдруг заскрипели и заскрежетали, за ними сухо отбарабанили ударные, затем снова раздался скрип и скрежет струнных – всё громче и громче, он постепенно превращался в нечто более или менее знакомое. Но едва Георг услышал это привычное уху звучание, как оно тут же исчезло, выродившись в болезненный, дергающий металлический лязг, который тоже вскоре оборвался, сменившись звуками, похожими не то на выстрелы, не то на щелчки бича. Когда бич отщелкал, отрывисто и кратко, снова занули и заскрежетали струнные. Теперь они тянули за собой измученную флейту: устало похныкав, она стушеввалась, и тут же вслед за

ней – даже не протрубили, а, скорее, выдохнули, одна за другой, трубы. Вот они, дальние пределы преисподней» [Трайхель 2002: 111]. Георг даже задумывается о том, «что же он, собственно говоря, слышит, когда слушает музыку», но приходит к неутешительному для себя выводу, что музыкально образованного человека он лишь разыгрывает, в то время как другие, по его словам, умеют слушать. В финале романа, как подтверждение безысходности, главный герой вновь слышит Тристан-аккорд: „ Und noch ehe Georg, der nun nicht mehr am Rand, sondern inmitten der Dunkelheit stand, seinen Weg zum Pinienwäldchen fortsetzen konnte, hörte er, wie Bergmann einen Akkord anschlug. Einen dumpfen, düsteren und plötzlich abbrechenden Akkord. Einen Akkord, der wie aus einem Abgrund heraufklang und auf den nichts mehr folgte. Nur Stille, sonst nichts“ [Treichel 2000: 234] / «Бергман взял аккорд. Этот аккорд прозвучал глухо, мрачно и оборвался в никуда. Он словно донесся из бездны. За ним ничего не последовало. Только тишина, и ничего больше» [Трайхель 2002: 153]. Роман Трайхеля «Тристан-аккорд» написан от лица главного героя, поэтому экфрасис музыки в этом произведении отражает, прежде всего, его характеристику, как человека, недостаточно образованного и неспособного слышать и понимать музыку.

В романе Ортайля «Ночь Дон Жуана» экфрасис музыки выполняет *сюжетостроительную* функцию. Он даёт возможность охарактеризовать место действия романа – Прагу. Автор неоднократно делает акцент на том, что Прага – музыкальная столица Европы того времени. Поэтому будущая премьера оперы запланирована в Праге – „...in einer Stadt, in der man von der Musik, ich sagte von der Musik, mehr versteht als irgendwo sonst in Europa. Mit Venedig, nun gut, natürlich, nein, ist es nicht zu vergleichen, aber was die Musik betrifft, und ich spreche nur von der Musik, ist Prag so etwas wie die Hauptstadt Europas“ [Ortheil 2002: 25] / «...в городе, где больше, чем где бы то ни было в Европе, смыслят в музыке. Именно в музыке. Конечно, с Венецией Прагу не сравнить. Но относительно музыки ... Прага в

некотором смысле столица Европы» [Ортайль 2007: 21]. В Праге, как неоднократно подчеркивают герои романа, живут самые лучшие музыканты. Читателю может даже показаться, что Прага – город, в котором живут исключительно музыканты: „Von Stunde zu Stunde hatte die Stadt mehr zu klingen begonnen, ein über den Mittag, wenn die Gaststuben längst gefüllt waren, anschwellendes Orchestrieren, als bliesen und geigten sie alle gegeneinander, bis von den Türmen nahe des Karlsbrücke die Posaunenchoräle erschallten und die Klangwelt der Stadt zudeckten mit den Echolauten ihres Geschmetters“ [Ortheil 2002: 7-8] / «С каждым часом город оживал, после обеда его шум превращался в громкое пение. В кабаках было полно народу. Казалось, что жители Праги соревновались друг с другом в игре на флейте или на скрипке, пока на башнях у Карлова моста не затрубят» [Ортайль 2007: 6]. Посредством экфрасиса музыки автор даёт читателю возможность почувствовать одарённость и преданность искусству пражских музыкантов. По мнению Казановы, который просыпается от звуков трубы в замке графа Пахты, столь шумным утро может быть только в Праге: „solch einen frühmorgendlichen Lärm gab es nur in dieser Stadt, die zu viele Musiker beherbergte, Blechbläser vor alles, die sich anscheinend schon sofort nach dem Erwachen an ihre Instrumente machten“ [Ortheil 2002: 11] / «Должно быть, они (музыканты – А.В.) брались за инструменты, не успев даже как следует проснуться» [Ортайль 2007: 9]. Тут же для себя он отмечает, насколько хорошо владеет инструментом трубач: „Wahrhaftig, da blies jemand auf die Trompete, spitze, an der Decke entlanglaufende Töne, die sich zu knatternden Schauern verdichteten, unglaublich“ [Ortheil 2002: 11] / «Звучали высокие ноты, возносившиеся к потолку. Вдруг они резко сменились низкими. Просто невероятно» [Ортайль 2007: 9]. Позже, к трубе подключаются и другие инструменты, в частности, кларнет: „Jetzt hörte er sogar noch ein zweites Instrument, eine Klarinette, ja, eine sich verausgabende, Ton für Ton eine nicht enden wollende Treppe herunterpolternde Klarinette“ [Ortheil 2002: 11] / «Теперь слышен был

ещё один инструмент – кларнет. Да, это был старый кларнет. Звуки, издаваемые кларнетом, один за другим выстраивались в бесконечную цепь» [Ортайль 2007: 9]. Казанова как ценитель музыки, понимает особенности звучания старого инструмента. Своему другу Лоренцо да Понте он так описывает услышанную серенаду: „Ich hatte das Vergnügen, von Ihnen geweckt zu werden, in meinem Palais, heut in der Früh. Sie hatten sich ein Ständchen für mich ausgedacht, fabelhaft, und ich hörte den Schmelz ihrer Bläser aus dem Entreesaal meines Schlafgemachs wehen, zu mir herüber, an mein Ohr!“ [Ortheil 2002: 25] / «Я испытал истинное наслаждение, когда переливы этой мелодии из отдаленных комнат дворца проникали все глубже, в спальню, и достигали моего слуха» [Ортайль 2007: 22]. Моцарт тоже отмечает профессионализм пражских музыкантов, однако для него это создаёт некоторую проблему: каждый из них, услышав мелодию, в состоянии запомнить и воспроизвести её: „Wie sollte er hier arbeiten, in diesem Gasthofzimmer <...> während draußen, auf der Gasse, der Verehrer darauf warteten, daß er sich am Fenster zeigte oder durch das geöffnete Fenster ein paar Fetzen der neuen Oper hinausschwebten? Die Prager Musikanten waren die besten der Welt, jedem Bratschisten hier war es ein Leichtes, eine Melodie nachzuspielen und sie im Kopf zu behalten!“ [Ortheil 2002: 36-37] / «Как он мог здесь работать? В этом гостиничном номере <...> в то время как поклонники стояли под его окнами, ожидая, <...> не зазвучат ли отрывки новой оперы? Пражские музыканты – одни из лучших в мире. Стоило какому-нибудь альтисту услышать мелодию, как он без особого труда запоминал каждую ноту!» [Ортайль 2007: 33]. Моцарт же, в свою очередь, хочет сохранить в тайне музыку к опере до премьеры, чтобы никто не узнал его замысел, чтобы не потерялась прелесть новизны. Тем самым создаётся образ города, всё существование которого проникнуто музыкой. Экфрасис музыки участвует в конструировании этого образа.

Ярким примером сюжетостроительной функции экфрасиса также является мотив из ненаписанной ещё увертюры, который преследует

Моцарта. Впервые Моцарт «слышит» его, случайно оказавшись на кладбище. И по сюжету персонаж будущей оперы Дон Жуан тоже должен появиться на кладбище. „De ... dede ... de ... – so pochte es aus dem Jenseits, so regte sich der Herr Komtur, der sich in die Spiele der Lebenden mischte“ [Ortheil 2002: 183] / «Ре-ре-ре-ре – так звучал мир иной. Так возмутился командор, возвращаясь к живым» [Ортайль 2007: 164]. Мотив ожившей мстящей статуи из сюжета о Дон Жуане переносится в сюжетную линию Моцарта, которому порой кажется, что его покойный отец может проникать в мир живых: он время от времени слышит его голос. В этот момент на кладбище Моцарт даже явно представляет себе реакцию отца: „Und wenn er ihn jetzt hier sähe, der Vater? Wenn er wie der Herr Komtur herausstiege und emporkäme aus seinem Grab, weil der Herr Sohn ihn nicht zu Grabe getragen, nicht beerdigt, nicht gebührend um ihn getrauen habe? Er würde ihn anherrschen, geh an die Arbeit, geh, geh“ [Ortheil 2002: 185] / «Что сказал бы отец, если бы увидел его (Моцарта – А.В.) здесь? Если бы он поднялся из могилы, как командор, потому что сын не провёл его в последний путь, не похоронил, недостаточно долго носил траур? Отец накричал бы на Моцарта: “Иди же работать! Иди, иди!”» [Ортайль 2007: 165-166]. Однако Моцарт вплоть до ночи перед премьерой не сможет написать увертюру. На протяжении всего романа он будет предпринимать такие попытки, но лишь это „De ... dede ... de“ он не может выкинуть из головы. Эти ноты будут сопровождать появление Каменного гостя в последней сцене оперы. Звуки „De ... dede ... de“ становятся пророчеством смерти, которую особо остро ощущает сам Моцарт, дописывая оперу: „De ... dede ... de. Es war nicht leicht, Abschied zu nehmen, doch jetzt war der Augenblick unweigerlich da. Er hatte sich all die Tage vor diesem Augenblick so sehr gefürchtet, daß er, um die Furcht endlich zu bannen, keinen anderen Ausweg gewußt hatte, als ein Paar lächerliche Skizzen auf ein Papier zu bringen. In die Nacht horchen, still sitzen, und die heiß aufsteigende Trauer mit den ersten Klängen bezwingen, sie bezwingen. Jetzt mußte er ihn denken, den Tod“

[Ortheil 2002: 341-342]/ «Pe-pe-pe-pe... Прощаться было нелегко, но час настал. Он (Моцарт – А.В.) так боялся этого момента, что не смог придумать ничего лучшего, как сделать пару жалких набросков, чтобы хоть как-то преодолеть этот страх. Слушать ночь, сидеть, молчать и бороться с выжигающей душу скорбью, бороться. Должно быть, в этот момент он чувствовал её, Смерть» [Ортайль 2007: 300]. В голове Моцарта появляются звуки, в тяжёлой, мрачной мелодии борются мучение и избавление. Это было прощание с умирающим, записанное в нотах. В подтверждение тому возникает экфрасис увертюры на премьере: „De ... Dede ... Es war wie ein Hieb, wie ein in die Erde fahrender Blitz, der die Toten weckte und sie dazu bewegte, langsam ans Licht zu kommen, ein Blitz, der die Erregung in allen Rängen sofort beendete. Plötzlich war es beinahe vollständig still“ [Ortheil 2002: 356] / «Pe-pe-pe... Это было похоже на удар, будто молния пронзала землю, будила усопших и призывала подняться и выйти на свет. Удар молнии, с которым прошло волнение по всем ярусам. Внезапно воцарилась полная тишина» [Ортайль 2007: 311]. То было пророчеством гибели Дон Жуана.

Таким образом, экфрасис музыки в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» занимает важное место и является полифункциональным. Экфрасис насыщает новыми характеристиками образы героев, делает их более ёмкими, выразительными и достоверными, отражает их душевные переживания. Благодаря экфрасису читатель получает возможность услышать звучание огромного города – музыку Праги XVIII века, наблюдать рождение гениальной оперы «Дон Джованни» и проследить, как музыкальное пророчество, явившееся великому композитору, отражается в увертюре и находит своё воплощение в роковом финале оперы.

Речевая функция экфрасиса музыки состоит в создании специфической музыкальной речевой стихии как важного уровня художественного мира, на котором названия музыкальных произведений

(опера «Дон Джованни», опера «Тристан и Изольда»), фамилии музыкантов (Моцарт), музыкальная терминология (флажолет, Тристан-аккорд) и звукопись становятся средствами воспроизведения образа музыки.

В исследуемых произведениях экфрасис музыки играет *идеологическую* роль, становясь отражением точки зрения авторов. Как следует из биографии автора романа «Ночь Дон Жуана», Х.-Й. Ортайль имеет фундаментальное музыкальное образование. Благодаря этому, введение музыки в его роман «Ночь Дон Жуана» настолько естественно и гармонично, что даже не имеющий музыкального образования читатель без особого труда сможет разобраться в описаниях музыкальных фраз, звучания музыкальных инструментов, исполнения вокальных партий. Автор настолько профессионально подаёт музыкальные нюансы, что читатель как бы слышит музыку этого романа. Музыка пронизывает роман изнутри. Она заложена в сюжетной основе, в образах действующих лиц. На наш взгляд, особенности своего собственного восприятия музыки автор сообщает своему герою Джакомо Казанове. Казанова чувствует, «видит», слышит музыку так же, как автор.

В основе сюжета романа «Тристан-аккорд» лежит совместная работа Трайхеля с композиторами Мишелем Реверди и Хансом Вернером Хенце, для опер которых он в своё время создавал либретто. Важно отметить, что автор обладает обширными знаниями в области изобразительного, литературного и музыкального искусств. В своём интервью для телевизионной передачи «Экология литературы. Немецкая глава» Ханс-Ульрих Трайхель рассказал о своих несбывшихся мечтаниях стать виртуозным пианистом, или гитаристом, или поп-звездой. В результате автор сам называет себя исполнителем-дилетантом и считает свою любовь к исполнению музыки несчастливой любовью [Экология литературы. Немецкая глава. Ханс Ульрих Трайхель 2006 <http://vk.com/video?z=video->

[21571748_161969231%2Fad8ae8d7844efec7ea%2Fpl_updates](#)]. Таким образом, мы видим явную близость автора к персонажу его романа. Так, Георг пытался учиться играть на нескольких музыкальных инструментах, но до конца не освоил ни один из них. Музыка осталась для него недостижимым, недоступным видом искусства. Возможно, автор вкладывает в этот образ свои несостоявшиеся мечты, свои трудности в освоении различных музыкальных инструментов.

* * *

Итак, для немецкой литературы рубежа XX – XXI веков характерно обращение к теме музыки, о чём свидетельствует значительная роль музыкального начала в романах Ханса-Йозефа Ортайля «Ночь Дон Жуана», Ханса-Ульриха Трайхеля «Тристан-аккорд» и в пьесе Патрика Зюскинда «Контрабас».

Особое место в исследуемых произведениях занимает экфрасис музыки. Его функции заключаются в создании образов персонажей (Джакомо Казанова, Лоренцо да Понте, Вольфганг Амадей Моцарт, Паоло, Георг Циммер, контрабасист); сюжетостроении (воссоздание хронотопа – музыкальная Прага XVIII; предвестие сюжетного развития – пророчество, отражающееся в увертюре и находящее своё воплощение в роковом финале оперы «Дон Джованни»). Кроме того, он описывает звуковые характеристики музыкальных инструментов (контрабас, валторна, рояль, оркестр).

В романе Ортайля «Ночь Дон Жуана» музыка лишена элитарности. События в романе перекликаются с событиями в опере. В романе Трайхеля «Тристан-аккорд» показывается сложность музыки, восприятие которой требует от героя определённых усилий и профессиональных знаний. Структура романа опирается на представление о музыкальном лейтмотиве,

и выбранный в качестве лейтмотива Тристан-аккорд характеризует как сюжетное развитие романа, так и его героев.

В пьесе Зюскинда «Контрабас» присутствует огромное количество музыкальных терминов, в том числе и очень сложных. Герой пьесы высказывает своё, не всегда типичное, отношение к музыке, музыкантам, композиторам. Большая роль отведена музыкальному инструменту – контрабасу, который практически становится ещё одним действующим лицом пьесы. Положение главного героя пьесы в обществе сравнивается с положением его инструмента в симфоническом оркестре. Музыкальное насыщение пьесы в некоторой степени затрудняет её восприятие неподготовленным читателем. Однако для музыкально образованного читателя использование музыкальной терминологии становится важным средством пробуждения в его культурной памяти определённых музыкальных мотивов, образов и сюжетов.

ГЛАВА III. ОБРАЗА МУЗЫКАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ П. ЗЮСКИНДА, Х.-Й. ОРТАЙЛЯ, Х.-У. ТРАЙХЕЛЯ

В последние годы интерес к типологическому изучению искусств и, в частности, литературы проявляется всё более интенсивно. Это не случайно: ведь общие начала и тенденции в литературоведении не только существуют, но играют важную роль в литературном процессе, представляя в разных видах. Проблема типологии в литературе наделена некоторыми особенностями, которые обусловлены многообразием литературных жанров и форм, спецификой конкретного художественного произведения или всего творчества отдельно взятого автора. Исследователи подчёркивают, что типологический подход необходим при всестороннем изучении какого-либо явления. Типологию можно определить как классификацию каких-либо единиц на основе общности каких-либо признаков [Розенталь 1985]. Таким образом, очевидно, что главной целью типологии является описание и сравнение образов и в результате – выявление существенных отличительных черт для отнесения каждого из них к определённому типу. Кроме того, неизбежно при типологическом литературном исследовании встаёт вопрос о соотношении общего и частного. Говоря о типологии образа литературного героя, необходимо проанализировать те компоненты, из которых данный образ складывается.

В связи с тем, что в литературном произведении, в отличие, например, от произведения изобразительного искусства, внешность является лишь одним из средств характеристики образа героя, целостное впечатление о персонаже в литературном произведении складывается из нескольких компонентов: внешний вид, поступки, отношение к окружающим, психологическое состояние и другие. По мнению Л.В. Чернец, раскрытию художественного образа в произведении способствуют такие его составляющие, как сюжет, речевые характеристики, портрет, костюм, интерьер и пр. [Чернец: 2000] Исходя из этого утверждения, становится

очевидно, что в характеристике героя описание внешности – не единственное средство, которое имеет, скорее, вспомогательное значение для завершения образа. Кроме того, перед автором стоит задача создать выразительный, яркий художественный образ, который бы выделялся на фоне других персонажей не только данного произведения, но и мировой литературы.

Как правило, главный герой литературного произведения обладает сложным внутренним миром. Художественный образ чаще всего несёт в себе обобщение, является проекцией отдельных типических образов. В большинстве случаев в образ того или иного персонажа автор вкладывает некоторые черты своего характера, собственное мнение. Кроме того, как отмечает Г.И. Романова, в крупных литературоведческих исследованиях, направленных на изучение творческого пути писателя и на анализ его произведений, уделяется внимание «внешней» истории создания произведения (история его переиздания, отпечаток проведённой цензуры, отзывы о нём автора и теоретиков литературы, биография писателя) [Романова: 2000]. Исходя из этого, можно предположить, что по некоторым характеристикам героя можно догадаться о тех или иных свойствах характера самого писателя.

Как уже отмечалось, в жизни авторов рассматриваемых в работе произведений – Х.-Й. Ортайля, Х.-У. Трайхеля, П. Зюскинда – музыка занимает важное место и, несомненно, находит отражение в их творчестве. На наш взгляд, высказывание о знаменитом ирландском писателе и поэте Джеймсе Джойсе справедливо и по отношению к исследуемым авторам: «Музыка, отринутая поэтом как профессия в юности, в итоге стала если не фундаментом, то, безусловно, одним из краеугольных камней его творчества» [Шейна 2003: 108]. Так музыка и, в частности, образ музыканта, стала основой для написания романов «Ночь Дон Жуана», «Тристан-аккорд» и пьесы «Контрабас».

Обращаясь к типологии образа музыканта в рассматриваемых произведениях, важно отметить, что в немецком языке существует разграничение терминов “der Musikant” и “der Musiker”. Так, толковый словарь немецкого языка Duden даёт следующее определение термину “der Musikant”: “*Instrumentalist, der zu bestimmten Gelegenheiten, bes. zum Tanz, bei Umzügen, spielt*”⁵, т.е. инструменталист, играющий при каких-либо обстоятельствах, например, на танцах, демонстрациях (человек, играющий на каком-либо музыкальном инструменте). А вот “der Musiker” – “*a. jmd., der beruflich Musik, eine Tätigkeit im musikalischen Bereich ausübt, b. Mitglied eines Orchesters; Orchestermusiker (Berufsbezeichnung)*”⁶ – а. человек, профессионально занимающийся музыкой, например, музыкант, композитор, дирижёр, музыкальный деятель; б. артист оркестра. Таким образом, “der Musiker” – музыкант в широком смысле слова, человек, так или иначе связанный с музыкой.

В своей работе мы прежде всего опираемся на второе определение и, исходя из него, выделяем четыре типа музыкантов, присутствующих в рассматриваемых произведениях: композитор, исполнитель, соавтор, дилетант. Яркими представителями типа «музыкант-композитор» являются герой романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» Вольфганг Амадей Моцарт и герой романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» композитор Бергман. Оба персонажа демонстрируют высокий профессиональный уровень композиторского мастерства, но различные, даже противоположные личностные качества. Тип «музыкант-исполнитель» наиболее отчётливо прослеживается в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» в образе контрабасиста, а также в образе валторниста Паоло в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана». Контрабасист – весьма заурядный музыкант, который не выделяется особым стремлением к совершенствованию своих исполнительских навыков, одновременно

⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Musikant>

⁶ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Musiker>

любит и ненавидит свой инструмент. Паоло же, наоборот, очень талантливый музыкант, готовый на всё ради своего дела. К типу «музыкант-соавтор» мы относим двух персонажей романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана»: Лоренцо да Понте и Джакомо Казанову. Оба этих героя по сюжету романа принимали непосредственное участие в создании великой оперы Моцарта «Дон Джованни». Казанова – человек, не являющийся музыкантом по профессии, но глубоко понимающий и тонко чувствующий музыку. В противоположность образу Казановы либреттист Лоренцо да Понте далёк от глубокого восприятия музыки. Нельзя обойти стороной тип «музыкант-дилетант», представителем которого является персонаж романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» Георг. Георг – человек, не раз пытавшийся овладеть музыкальным искусством, разобраться в музыкальной теории, но неизбежно терпевший неудачу в этом. Остановимся подробнее на каждом из этих типов.

3.1. Композитор (Бергман, Моцарт)

Современный немецкий писатель Ханс-Ульрих Трайхель (р. 1952) в своем романе «Тристан-аккорд» (2000) создаёт образ выдающегося композитора, уделяя особое внимание его личностным характеристикам. При этом в образе, созданном Трайхелем, читатель не обнаружит идеализации музыканта, так характерной для романтической традиции. В палитре художественных средств, используемых автором, есть и сатирические элементы. Композитор Бергман – образ, включающий в себя недостатки и слабости художников [Ramming 2000] и неизменно привлекающий к себе внимание исследователей литературы и музыки, таких как К. Искандар [Iskandar 2000], Х.-Р. Джон [John 2000], Б. Мазенауер [Mazenaueer 2000], Д. Баскер [Hans-Ulrich Treichel 2004]. Этот образ можно назвать воплощением образа творца из стихотворения

А.С. Пушкина «Поэт» (1827). Пушкин рассуждает о возможности сочетания в одной личности ипостасей гения и злодея, и пишет, что в обыденной жизни «меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» [Пушкин 1985]. Но в акте творчества художник преображается, отрешаясь от всего мирского, оправдывая свой талант.

Немецкая литературная традиция также обращается к проблеме «гений и злодейство». Так, Э.Т.А. Гофман в новелле «Церковь иезуитов в Г.» (1816) ставит вопрос о возможности сосуществования в человеке качеств талантливого художника и убийцы, на который не даёт окончательного ответа: несмотря на то, что художник Бертольд разгневанно восклицает: «Чисты эти руки и не запятнаны кровью моей жены и сына!», автор ставит под сомнение его невиновность, опираясь на сомнительные факты его биографии [История и художник в зарбуженной новелле XIX века: 50].

Бергман – один из центральных персонажей романа Х.-У Трайхеля «Тристан-аккорд». Он изображён как композитор, известный всему музыкальному миру. Творчество Бергмана, снискавшее ему мировое признание, представлено в романе как «квинтэссенция современной немецкой музыки» [Трайхель 2002: 14].

У этого героя нет реального прототипа. В качестве основной стратегии создания образа Бергмана автор избирает его восприятие через призму сознания другого центрального персонажа романа – Георга. Георг – аспирант кафедры Кройцбергского университета, которому предложили поработать редактором мемуаров знаменитого композитора. До знакомства с Бергманом Георг не в полной мере осознавал его величие: „er wußte nicht, wie berühmt Bergmann war“ [Treichel 2000: 20] / «Георг <...> масштабов его известности не представлял» [Трайхель 2002: 13]. Когда же выяснилось, что его работодателя ставят в один ряд с Брамсом и Бетховеном, Георгу становится дурно, он не готов «к брамсам и бетховенам» [Трайхель 2002: 14]. Перед встречей с композитором Георг посещает библиотеку с целью

получить информацию о Бергмане. Там он с изумлением узнаёт о большом количестве сочинений самого Бергмана и работ о нём: “in den letzten dreißig Jahren über keinen lebenden deutschen Komponisten soviel publiziert worden sei wie über Bergmann <...> sie hätten ungefähr dreihundert Titel Sekundärliteratur über Bergmann und mehr als einhundertzwanzig Titel Primärliteratur von Bergmann” [Treichel 2000: 22] / «за последние тридцать лет ни о ком из ныне живущих немецких композиторов не опубликовано столько, сколько о Бергмане. Не говоря уже о том, что ни один из ныне живущих немецких композиторов не сравнится с Бергманом количеством публикаций. В их каталоге около трехсот наименований “Бергман, о нём” и более ста двадцати сочинений Бергмана» [Трайхель 2002: 14-15]. Читатель ещё ничего не знает о Бергмане, но автор уже демонстрирует значимость композитора в музыкальном мире, подтверждая это наличием его имени в Музыкальном словаре Гроува – крупнейшем англоязычном справочном издании по музыке.

В то же время автор с первых страниц романа показывает совершенно другую грань образа Бергмана. В обыденной жизни перед читателем предстает композитор, которому присущи различные человеческие слабости и странности. Уже в начале романа становится очевидно, что Бергман не отличается внимательностью и заботливостью. Георгу не дали адреса, по которому он должен прибыть к Бергману, его обещали встретить. Но, несмотря на обещание, на причале Георга никто не ждёт. Более того, водитель Бергмана сперва забирает три коробки с вином и уезжает и лишь через некоторое время возвращается за гостем. Автор акцентирует внимание читателя на том, что отсутствие вина в доме озадачивает Бергмана гораздо больше, чем приезд редактора его мемуаров, которого он сам же и пригласил. Разумеется, в этих обстоятельствах Георг не знает, как вести себя. Он смущается, краснеет и покрывается испариной. Эти ощущения усиливаются проявлением безразличия к его персоне, что влечёт за собой чувство собственного ничтожества рядом с великим

композитором. Однако самого великого композитора отнюдь не интересуют бытовые проблемы, и приезд Георга, в частности. Так, он в порыве вдохновения, забыв о спутнике, прерывает разговор и отдаётся сочинению музыки: “<...>Bergmann <...> plötzlich die Arme hob und wieder zu rudern begann. Georg schien es jetzt ebenfalls angebracht, nichts mehr zu sagen, obwohl er Bergmann gern noch all das erzählt hätte, was er über Lethe und Mnemosyne wußte beziehungsweise in *Hungers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* gelesen hatte. Doch Bergmann schien so mit sich und seinen Ruderbewegungen beschäftigt, daß Georg glaubte, ihn schon allein durch seine Anwesenheit zu stören. Bergmann aber fühlte sich nicht gestört <...> Und nun begriff Georg, daß Bergmann nicht ruderte, sondern dirigierte. Und zwar eine Musik, die es noch gar nicht gab und die gerade in Bergmanns Kopf entstand. Mit anderen Worten: Bergmann komponierte” [Treichel 2000: 43] / «Бергман <...> внезапно вскинул руки и стал, как давеча, загребать ими в воздухе. Георг, из соображений приличия, примолк, хотя охотно поделился бы всем, что знал о Лете и Мнемозине, благо соответствующие статьи в “Словаре греческой и римской мифологии” были досконально изучены. Но Бергман был занят исключительно движением собственных рук, и Георг стал опасаться, что присутствие постороннего может оказаться композитору в тягость. Впрочем, Бергман, похоже, и не замечал его присутствия <...> вдруг Георг сообразил, что это не отмашка, а взмахи дирижерской палочки. Бергман дирижирует музыкой, которой пока не существует, – музыкой, которая в эти минуты рождается у него в голове. Иными словами: Бергман творит» [Трайхель 2002: 29]. Композитора не волнует, как на это отреагирует Георг, который не сразу понимает, в чём дело. Все происходит по пути домой. Бергман то и дело останавливается, и Георг вынужден ждать его. Как мы увидим в дальнейшем повествовании, Бергман «демонстративно творит» где угодно и когда угодно, при любом окружении. Возможно, это говорит об отсутствии уважения к окружающим его людям и о стремлении продемонстрировать свои

уникальные творческие способности публике, а возможно, это чудачества, простительные для гения. По прибытии домой Бергман, забыв о своём госте, заставляет его ждать и преспокойно занимается своими делами: “So mußte man wohl sein, um ein Brahms oder Beethoven zu werden” [Treichel 2000: 46] / «Вот, значит, как надо себя вести, чтобы считаться Брамсом и Бетховеном» – заключает для себя Георг [Трайхель 2002: 31]. И всё же он пытается найти оправдание эгоистичному поведению композитора: “Und schließlich <...> tat Bergmann es ja nicht für sich, sondern für die Musik. Der Gedanke, daß der Egoismus eines berühmten Künstlers nicht der Egoismus dieses Menschen, sondern der Egoismus seiner Kunst ist, die sozusagen ihr Recht einfordert, versöhnte Georg ein wenig <...> Vielleicht arbeitete Bergmann. Vielleicht notierte er sich gerade, was ihm eben eingefallen war” [Treichel 2000: 46, 49] / « Но ведь Бергман поступает так не ради себя, а ради Музыки. Мысль о том, что эгоизм большого художника – это не эгоизм частного лица, а эгоизм Искусства (оно, так сказать, требует жертв), была утешительна <...> Бергман, наверное, трудится. Записывает всё то, что сочинил по дороге» [Трайхель 2002: 31, 32-33]. Тишина, царившая в доме круглые сутки, вызывает у Георга полное недоумение. Он ожидал, что музыка «Пирифлегетона для большого симфонического оркестра», над которым сейчас трудится маэстро, будет бурной, шумной, громовой. А из комнаты композитора не доносится ни единого звука, кроме слабого жужжания электрической точилки для карандашей. На наш взгляд, таким образом автор показывает большие сочинительские способности композитора: возможность создавать музыку без постоянной помощи музыкального инструмента, что подчёркивает высокий уровень его музыкального профессионализма.

Далее автор продолжает раскрывать оборотную сторону образа гениального композитора. Как отмечает Георг, Бергмана постоянно беспокоят различные «серьёзные» проблемы: «винная», «рояльная», «жилетная». С существованием «винной проблемы» Георг сталкивается

уже при первой встрече с композитором. Первым вопросом, который задаёт Бергман ничего не понимающему Георгу, был: “Where’s the wine?” Бергман открыто говорит о наличии кое-каких проблем: вино кончилось. И лишь узнав, что шофёр Бруно ставил коробки с вином в багажник, маэстро считает возможным уделить внимание гостю. Однако за ужином оказывается, что «проблема» осталась: “Erst hatten wir keinen Wein, nun haben wir diesen Wein” [Treichel 2000: 59] / «Сперва вина не было, теперь появилось это» [Трайхель 2002: 40]. Выяснилось, что прислали совсем не то, что заказывал композитор. Прислали вино первого сорта, а он заказывал второго, которое стоит вдвое дешевле, но его качество ничуть не хуже. Бергман сам характеризует себя как сноба и категорически отказывается пить это вино. Но, несмотря на такое громкое заявление, «композитор вскоре одумался» [Трайхель 2002: 41] и то и дело велел подливать. Следует отметить, что эта проблема так и осталась нерешённой, а Бергман каждый вечер продолжал пить привезённое вино. Поведение Бергмана в данной ситуации показывает его как человека мелочного и капризного, постоянно создающего неудобства для окружающих. Для него даже наличие абердинского печенья и отсутствие shortbreads на десерт после ланча является проблемой: “Bergmann <...> schob das Aberdeen-Rowie-Gebäck von sich und verließ irgendwie resigniert und ohne weiteren Kommentar den Speiseraum” [Treichel 2000: 67] / «<...>Бергман, отодвинул от себя печенье и с видом человека, смирившегося с неизбежным, молча покинул столовую» [Трайхель 2002: 45].

Вторая проблема серьёзнее, так как носит профессиональный характер. Она возникает внезапно и заключается в том, что в доме на Скарпе, где гостит композитор, нет рояля. По заявлению композитора, без рояля работать невозможно, и рояль необходим уже сегодня. Первый звонок в Эдинбургскую оперу не принёс никаких результатов: там не оказалось ни одного свободного рояля. Это вызывает у Бергмана приступ гнева. На следующий день Бруно отчитывается о своём звонке в Глазго,

где его заверили, что «проблем нет и быть не может»: уже завтра они вышлют рояль [Трайхель 2002: 48]. Его доставят из театра оперы Глазго. Это действие сопровождается пресс-конференцией с фотографами и репортёрами. В интервью Бергман учтиво сообщает о том, что Шотландия – «средоточие творческого духа» [Трайхель 2002: 50], хотя после конференции отмечает, что это совсем не так. Со свойственной ему язвительностью он полностью игнорирует неугодный Эдинбург. По итогам конференции издано несколько колких статей, которые вызывают недовольство Бергмана. Эта «рояльная» проблема ярко демонстрирует читателю способность Бергмана в любой обыденной ситуации привлечь к себе внимание публики, прессы, что лишний раз подчеркнёт его значимость. В то же время автор показывает, что композитор не терпит к критике в свой адрес. При этом, несмотря на церемонию и на то, что Бергман настаивал на острой необходимости в рояле, композитор лишь однажды берет на нём аккорд.

Очередным камнем преткновения для Бергмана становится пропажа жилета. С целью продолжения работы над рукописью Георг вслед за Бергманом приезжает в Нью-Йорк, где должна состояться премьера «Пирифлегетона». Бергман сообщает, что его жилет куда-то запропастился. Несмотря на то, что Георг и Мэри, помощница композитора, только что приехали, его беспокоит только проблема пропавшего жилета. Он теряет терпение, когда окружающие не могут понять, о каком конкретно жилете идёт речь: “Das Gilet!” / «Тот самый!», “Die dunkle Weste mit der grünliche Maserung. Herrgott!” [Treichel 2000: 133] / «Чёрный, боже ты мой! С зеленоватой свилью!» [Трайхель 2002: 89]. Все, даже экономка в Сицилии, пускаются на поиски жилета: “Das Gilet war nirgends zu finden, was Bergmann so sehr erzürnte, daß er anfing, Gott und die Welt und speziell seine sizilianische Hausangestellte zu verfluchen <...> Bergmann gab nicht nach, fluchte und zürnte und bat schließlich Georg, Bergmanns Hausangestellte in San Vito Lo Capo anzurufen, sie müsse

schließlich wissen, wo sich das Kleidungsstück befinde” » [Treichel 2000: 134-135] / «Не найдя жилета, Бергман разразился проклятиями в адрес неба, земли и безалаберной сицилийской прислуги <...> Бергмана это не успокоило, он кипятился, чертыхался и в конце концов велел Георгу набрать номер Сан-Вито-Ло-Капо – тамошняя экономка обязана знать, где жилет» [Трайхель 2002: 89-90]. Георг, равно как и читатель, не видит смысла искать жилет в Сицилии: не сможет же он мгновенно переместиться в Нью-Йорк. Однако Бергмана сейчас это абсолютно не волнует, а перепуганная экономка бежит по особняку в Сицилии в поисках жилета. В данном эпизоде Бергман проявляет себя как человек, не желающий адекватно оценить обстановку и действовать рационально. Помимо этого, он, вне зависимости от обстоятельств, без необходимости, переносит своё недовольство на окружающих его людей.

Тот факт, что из всех описанных выше проблем Бергман делает целое представление, характеризует его как избалованного публикой художника, уверенного, что окружающие готовы беспрекословно выполнять все его капризы. На протяжении всего романа автор демонстрирует пренебрежительное отношение великого композитора ко всему миру.

По указанию Бергмана, Георг принимается за редактирование мемуаров. Планировалось, что по вечерам Бергман будет присоединяться к нему. Однако из-за отсутствия времени у композитора работа не движется с места, поскольку, по словам Бергмана, у него – проблемы со временем. Этот факт немало удивляет Георга: ведь они видятся каждый день, вместе обедают и ужинают, по вечерам часто сидят у камина и, по мнению Георга, их никто не беспокоит. Более того, любые попытки напомнить Бергману о том, что надо бы обсудить правку, встречают недовольство. И Георгу приходится ездить за «вечно занятым» композитором по всему миру.

Весьма показательным моментом в книге, ещё ярче раскрывающим характер маэстро, является обсуждение именного указателя его мемуаров.

Бергмана очень удивляет, что в списке попадаются негодные ему личности: «ничтожества и бездарности, коим не место в указателе» [Трайхель 2002: 58]. Он настаивает на необходимости вычеркнуть эти имена. При этом наотрез отказывается изъять их из самой книги. В итоге Бергман вычёркивает из именного указателя почти половину упомянутых в мемуарах лиц, демонстрируя пренебрежительное отношение к ним. Особым случаем, заставившим Бергмана задуматься, становится имя столь же знаменитого, как и он, композитора Нерлингера. В романе несколько раз подчеркивается, что Бергман и Нерлингер – два великих композитора своего времени. Бергман считает своего коллегу опаснейшим соперником. Их взаимоотношения вызывают большой интерес у прессы. Так, на пресс-конференции по случаю доставки рояля из Глазго, репортёр задаёт Бергману вопрос о его коллеге, на который тот отвечает: «Нерлингер – гений!» [Трайхель 2002: 51] Спустя некоторое время после присуждения Бергману звания Chevalier des Artes et des Lettres Нерлингер высказывает своё мнение по этому поводу: «Бергман – гений!» [Трайхель 2002: 108] Это приводит последнего в бешенство: “Bergmann überlegte allen Erstes, ob er einen Leserbrief an die Shetland Post schreiben sollte. Oder besser noch an die Direktion des Edinburger Festival. Oder an den schottischen Kulturminister. Hatten die Schotten überhaupt einen Kulturminister? <...> die Schotten wahrscheinlich keinen Kulturminister, dafür aber zwei Landwirtschaftsminister hätten <...> Während Bruno Bergmanns Kleidung richtete, sagte dieser noch, daß er <...> Nerlinger am liebsten verklungen würde. “Wegen übler Nachahmung”, sagte Bergmann” [Treichel 2000: 163-164] / «Сейчас Бергман со всей серьезностью обдумывал, не направить ли письмо в редакцию "Шетланд Пост". Или в дирекцию Эдинбургского фестиваля. Или шотландскому министру культуры. Но имеется ли у шотландцев министр культуры? <...> шотландцы, наверное, вместо одного министра культуры держат двух министров сельского хозяйства <...> Предоставив Бруно заниматься его туалетом, Бергман <...> напоследок

сказал, что хорошо бы все же подать на Нерлингера в суд. "За злостный плагиат!" – пояснил он» [Трайхель 2002: 108-109]. Именно поэтому присутствие имени Нерлингера в мемуарах – спорный случай. Бергман с удовольствием не упоминал бы его, но это сильно бросилось бы в глаза. Решением проблемы становится идея написать о своём удачном ответе на вопрос о конкуренте. Этот факт показывает, что, несмотря на нежелание признавать другого великого композитора, забота о своей репутации заставляет Бергмана смириться с внесением имени Нерлингера в каталог. Верхом великодушия Георг посчитал желание Бергмана упомянуть в мемуарах имя Георга. Для читателя же такой метод составления именного указателя служит демонстрацией суетности, не имеющей ничего общего с честным отношением композитора к собратьям по искусству.

Особое место в романе уделяется подробному описанию премьеры в Нью-Йорке нового произведения Бергмана «Пирифлегетон для симфонического оркестра». Важно обратить внимание на честолюбивое поведение композитора в связи с этим событием. Накануне премьеры Бергмана приглашают на телешоу, где объявляется о грядущем концерте. Ведущий призывает зрителей посетить мировую премьеру, однако маэстро резко ему возражает, утверждая, что все билеты уже проданы. Таким образом, Бергман находит возможность ещё более повысить свою значимость в глазах публики. С самого начала Бергман уверен, что его «Пирифлегетон» пройдёт при полном аншлаге. Действительно, в день премьеры перед концертным залом собирается большое количество желающих услышать музыку маэстро – счастливых обладателей билетов и тех, кто всё ещё надеется любым способом достать заветный билет. В начале концерта Бергман умышленно держит зал в мучительно долгом ожидании своего появления, вновь подчеркивая своё величие. Зал аплодирует его выходу. И только после этого на сцену поднимается дирижёр. Не менее эффектен финал концерта: необычная концовка музыкального произведения долго держит публику в оцепенении. И после

напряжённой тишины зал взрывается аплодисментами. К большому удивлению Георга, Бергмана в зале уже нет. Аплодисменты нарастают, вызывая маэстро на сцену. Однако Бергман и в этой ситуации выжидает наивысшей точки эмоционального напряжения зрителей и лишь затем соизволяет осчастливить публику своим появлением. Его выход Георг сравнивает с выходом короля: “Er ging <...> gemessenen Schrittes über das Podium <...> Auf der Mitte des Podiums angekommen, wandte er sich <...> und setzte dann zu einer Verbeugung an, die zu den elegantesten Verbeugungen gehörte, die Georg je gesehen hatte. Bergmann verbeugte sich nicht, wie man sich vor einem normalen Konzertpublikum verbeugt. Er verbeugte sich auch nicht, wie man sich vor einer Majestät verbeugt. Seine Verbeugung war selbst die Verbeugung einer Majestät. Und wenn er sich vor etwas verbeugte, dann war es das eigene Schaffen, dem er nun seine Reverenz erweis: Bergmann verbeugte sich vor seiner Kunst” [Treichel 2000: 175-176] / «Размеренным шагом <...> прошеествовал по сцене <...> Дойдя до середины сцены, Бергман повернулся к публике <...> и совершил изящнейший из всех когда-либо виденных Георгом поклонов. Он поклонился не так, как кланяются публике. Он поклонился не так, как кланяются королю. Он поклонился так, как может поклониться только сам король» [Трайхель 2002: 116]. Как становится очевидно, действия Бергмана тщательно продуманы и нацелены на создание в глазах зрителей образа великого творца. Автор обнаруживает в нём свойства лицедея, способного чутко улавливать настроение публики, создавать атмосферу эмоционального напряжения, что неизменно вызывает восхищение зрителей.

В своём романе Ханс-Ульрих Трайхель противопоставляет две ипостаси образа Бергмана: раскрывая образ гениального музыканта, он вместе с тем наделяет его чертами надменного и некорректного человека. Ещё одним из ярких подтверждений этому становится сцена на банкете после премьеры. Представляя Георга своим почётным гостям, Бергман безответственно величает его «доктором из берлинского Свободного

университета». Он двусмысленно называет Георга своим гимнографом, тем самым обрушивая на молодого аспиранта скептические взгляды: у присутствующих складывается впечатление, будто Георг пишет гимны в честь самого Бергмана. Однако композитор вновь демонстрирует свой эгоизм: “Nicht auf mich, sondern für mich. Das wäre ja noch schöner”» [Treichel 2000: 184] / «Не в мою честь, а для моих сочинений. Хотя было бы недурно...» [Трайхель 2002: 121]. Георг чувствует себя крайне неуютно в светской компании и предпочитает не привлекать к себе внимание. Но «зоркий на слабости окружающих Бергман» [Трайхель 2002: 122], к ужасу и стыду Георга, во всеуслышание критикует его стиль одежды: “Blazer mit Strickkrawatte. Typisch Emsfelde” [Treichel 2000: 185] / «Блейзер и вязаный галстук! Типичный Эмсфельде!» [Трайхель 2002: 122]. Так моментально рвётся нить, которой, как казалось Георгу, они были связаны: “Vorhin waren sie doch noch Freunde gewesen, Bergmann und er, Verbündete im Triumph. Vorhin hatte er doch noch an Bergmanns Erfolg teilgehabt, als wäre es sein eigener. Und Bergmann hatte ihm zugezwinkert. Und nun stellte er ihn bloß” [Treichel 2000: 186] / «Совсем недавно они были друзьями, объединенными общим триумфом. Он разделил успех композитора так, как если бы это был его собственный. Кажется, Бергман даже подмигивал ему. А теперь взял да осрамил» [Трайхель 2002: 122]. Бергман, играючи, не задумываясь, задел чувства и без того неуверенного в себе молодого человека, поставил его в крайне неловкое положение перед светской публикой. Отметим, что поставив Георгу в укор его рождение в провинции, Бергман умолчал о том, что и сам он родился на Эмсе.

Итак, Бергману присущи следующие достоинства: он талантливый композитор, признан в музыкальном мире, имеет большое количество сочинений, обладает актёрскими данными, умеет завладевать вниманием публики. Вместе с тем, автор наделяет героя присущими обывателю недостатками: эгоизмом, мелочностью, неуважением к окружающим, снобизмом.

Таким образом, композитор Бергман – «живой памятник, обширный очерк в “Троуве” и, еще обширнее, – в “МПН”» [Трайхель 2002: 28], «квинтэссенция современной немецкой музыки» [Трайхель 2002: 14], «богочеловек, что временами спускается с небес, дабы дарить свое искусство смертным» [Трайхель 2002: 88] – в обыденной жизни оказывается эгоистичным, честолюбивым и язвительным человеком. Из всей своей жизни он делает театральное представление, в котором должны участвовать окружающие его люди. Ему прощаются все капризы и выполняются все его прихоти. Тем самым поставленный ещё немецкими романтиками (Гофманом, в частности) вопрос о месте художника в мире филистеров решается Трайхелем по-своему. Бергман становится воплощением идеи о том, что музыкальная одарённость и филистерские наклонности отнюдь не исключают друг друга, а сочетание в одной личности таланта и филистерства возможно. Это последнее не украшает художника, однако делает его образ более достоверным, чем прекрасные, но далёкие от реальности фигуры романтических музыкантов.

В романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» одним из главных героев является австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт.

Композитор и музыкант-виртуоз Вольфганг Амадей Моцарт по праву считается одним из величайших музыкальных классиков всех времён. Он чувствовал себя одинаково свободно как в исполнительстве, виртуозно владея игрой на скрипке, альте, клавире и органе, так и в сочинении: прожив всего 35 лет, он написал более 600 произведений различных музыкальных форм и жанров. Его жизнь и творчество неоднократно становились основой для многих литературных произведений, а также поводом для бесконечных дискуссий. Гений Моцарта признан великими деятелями разных времен. Так, ещё его современник, немецкий писатель-романтик Эрнст Теодор Амадей Гофман в своей «Крейслериане» пишет: «Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, – это скорее предчувствие бесконечного <...> Моцарта

больше занимает сверхчеловеческое, чудесное, обитающее в глубине нашей души» [Гофман 1972: 42-43]. А в «маленькой трагедии» Александра Сергеевича Пушкина «Моцарт и Сальери» Моцарт характеризуется как «новый Гайдн», «бог», «херувим», его творчество вызывает восхищение: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» [Пушкин 1986: 445]. Так, русский композитор и музыкальный критик Борис Владимирович Асафьев в своей статье «Моцарт и современность» исследует его личность и делает вывод, что Моцарт растворён в музыке, а музыка растворена в нём [Асафьев 1975: 225]. Один из первых русских музыкальных критиков Александр Дмитриевич Улыбышев считает австрийского композитора новым музыкальным Мессией, универсальным гением, композитором всех времён и народов [Улыбышев 1890]. Русский композитор Пётр Ильич Чайковский отмечает: «Моцарт – гений сильный, многосторонний, глубокий», «Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота достигала в сфере музыки» [Чайковский о Моцарте <http://www.tchaikov.ru/mozart.html>].

Личность Моцарта и история создания его оперы «Дон Джованни» послужили основой для романа Ханса-Йозефа Ортайля «Ночь Дон Жуана» (2002). В этом романе великий композитор является одним из центральных персонажей. По сюжету Моцарт уже широко известен и находится на пике своей популярности. Его опера «Свадьба Фигаро» не так давно прошла с грандиозным успехом, и теперь поклонники, в буквальном смысле, не дают ему прохода: „<...> keinen Schritt konnte er machen, ohne daß sie ihn verfolgten, zudringlich wurden, ihn umarmten, ihn einladen, ihm etwas vorsangen! »Figaro«... mein Gott, jeder Straßenbub piff diese Arien, selbst wenn man in Prag den Deckel eines Kochtopfs lupfte, sprangen diese Klänge heraus und schallten durch die elendsten Wirtshausküchen“ [Ortheil 2002: 35] / «Он не мог сделать ни шагу, чтобы его не преследовали, не навязывались ему, не обнимали, не просили что-нибудь исполнить! «Фигаро»... Да каждый уличный мальчишка насвистывал арии из этой оперы. Наверное,

даже если открыть крышку любого горшка в Праге, оттуда послышится эта мелодия, заполняя кухню трактира...» [Ортайль 2007: 31-32].

В романе Моцарт показан в процессе работы над музыкой к новой опере «Дон Жуан», то есть, прежде всего как композитор. Это позволяет автору воплотить свои представления о типе музыканта-композитора. Конечно, его доминантой является гениальная музыкальность. Вместе с тем для него характерны и другие черты. Это человек с невероятной жизненной энергией. Он необычайно активен, общителен, трудолюбив и проницателен. Так, Казанова до глубины души поражён Моцартом: „Wie flink er war <...> in seiner Auffassungsgabe! Und wie unvoreingenommen! Er hörte aufmerksam zu, jedes Wort nahm er auf“ [Ortheil 2002: 86] / «Моцарт был не только очень подвижен, но и необычайно понятлив! И вовсе не заносчив! Он умел внимательно слушать, улавливал каждое сказанное слово» [Ортайль 2007: 76]. Ему присуща оригинальность мышления: „<...>er antwortete meist anders als erwartet und dazu noch mit einem leichten Humor, der Gespräch belebte, beinahe wie Musik“ [Ortheil 2002: 86] / «<...> в ответ всегда говорил что-то неожиданное, немного шутя, что оживляло беседу, почти как музыка» [Ортайль 2007: 76]. Его характеру свойственна откровенность, некоторая несдержанность и нетерпеливость. Он зачастую высказывает своё мнение напрямую: „Wenn er die höflichen und gezügelten Worte herausbringen sollte, stockte etwas in ihm, das Sprechen verweigerte sich, die Worte zerfielen... oder sie sprangen übermütig leicht aus seinem Mund und teilten aus, Schlag für Schlag. Er konnte sie nicht zurückhalten, und er konnte sie nicht formen oder zügeln, sie paßten sich seiner Stimmung an und sonst an nichts, und diese trug sie dann frei hinaus, ohne Rücksicht darauf, was sie anrichten würden“ [Ortheil 2002: 185] / «Если следовало быть вежливым и сдержанным, ком застревал у него в горле, он терял дар речи, не мог найти слов... Или слова слетали с его языка запросто и сыпались как горох ... Моцарт не умел сдерживаться. Он не владел своей речью, не мог контролировать её. Слова подчинялись только настроению и ничему

другому. А настроение управляло речью, не учитывая возможных последствий» [Ортайль 2007: 166]. Может сложиться впечатление, что маэстро присущи легкомыслие: „Er hatte doch überhaupt nichts Versonnenes, nein, er ließ es sich einfach nicht anmerken“ [Ortheil 2002: 252] / «У Моцарта никогда не было задумчивого вида» [Ортайль 2007: 22]. Он может быть болтлив: „Er sprach so schnell, daß man aufmerken mußte, um kein Wort zu verpassen“ [Ortheil 2002: 236] / «Он говорил так быстро, что приходилось быть предельно внимательной, чтобы ничего не упустить» [Ортайль 2007: 210]. Иногда Моцарт в романе похож на эгоистичного ребенка, занятого только собой: „Sie aber glaubte besser zu wissen, was ihn so träumen und die Umgebung oft nicht beachten ließ“ [Ortheil 2002: 190] / «Моцарт иногда витал в облаках и не воспринимал окружающих» [Ортайль 2007: 170]. Погружённость в творческий процесс побуждет его искать одиночества: „Manchmal lebte er einfach zu sehr in seinen Gedanken, dann wurden die Gedanken so mächtig, daß er die Welt nur als lästig empfand“ [Ortheil 2002: 190] / «Порой он жил только своими мыслями, и они становились настолько важными, что весь мир был лишним» [Ортайль 2007: 170]; „Ohne dieses Alleinsein konnte er später nicht schlafen, es war eins seiner Geheimnisse, dieses Alleinsein, nur sie wußte davon“ [Ortheil 2002: 252] / «Без этого одиночества Моцарт не мог уснуть. Эта тяга к одиночеству была одной из его тайн. Только Констанция знала о ней» [Ортайль 2007: 225]. Эти свойства художника сопряжены у Моцарта и с необычайной стойкостью характера. По словам его жены, Констанции, Моцарт никогда не жалуется. Несмотря на все беды, преследующие композитора, он кажется человеком, неподвластным житейским ненастьям: „<...> er einer der wenigen Menschen war, die nicht klagen konnten, nicht rechnen, zählen, abwägen, sich mokieren, obwohl er doch allen Grund gehabt hätte, dem Schicksal oder Gott gram zu sein, Gott, der ihn mit Wundergaben überschüttet und ihn dann im Stich gelassen hatte“ [Ortheil 2002: 127] / «<...> он был одним из немногих, кто никогда не жаловался, не рассчитывал на чье-либо

снисхождение, не сетовал на свою судьбу и не роптал на Бога. На Бога, одарившего его талантом, но покинувшего на произвол судьбы» [Ортайль 2007: 113-114]. Жена маэстро высказывает в романе мысль о том, что Моцарту необходимы эти трудности, так как лишь вступая в борьбу, он способен творить прекраснейшую музыку.

Вместе с тем, Моцарт нередко чувствует себя как затравленный зверь: ведь ему постоянно приходится убегать, скрываться от поклонников, коллег и многочисленных посетителей: „<...> man auf diese Weise da Ponte entkam, seiner Eifersucht, seinem Neid und vor allem den Langen Unterhaltungen und umständlichen Debatten, die ihn soviel Zeit kosteten“ [Ortheil 2002: 39] / «Он мог бы на время скрыться от да Понте, от его ревности, зависти и, в первую очередь, от его скучных бесед и бесплодных дискуссий, которые всегда отнимали так много времени» [Ортайль 2007: 35]. Кроме того, Моцарту недостаёт организованности, вследствие чего он никак не может дописать оперу. Из-за этого премьеру пришлось перенести, что также сильно удручает композитора⁷.

Особое внимание в раскрытии глубины образа Моцарта Ханс-Йозеф Ортайль уделяет их взаимоотношениям с отцом, предположительно, основываясь на биографии Моцарта. В ней многократно подчеркивается безграничная любовь сына к отцу – Леопольду, положившему всю свою жизнь на становление личности Вольфганга («После Бога только папа», «О, лучший из отцов!» [Шварцман 2012]). Однако женитьба Моцарта отделила их друг от друга, и, как посчитал отец, сын не полностью оправдал его надежды.

По сюжету романа отец Моцарта умер за пять месяцев до описываемых событий. Композитор тяжело воспринял эту утрату и до сих пор упрекает себя в том, что не приехал на похороны и, по его мнению,

⁷ Действительно, премьеры оперы изначально была назначена на 14 октября, но певцы не доучили партии, а сам Моцарт дописывал последние страницы партитуры буквально накануне, так что музыканты получили ноты прямо перед выходом на сцену. Премьера состоялась 29 октября 1787 г.

недостаточно долго носил траур. Моцарт сильно страдает после смерти отца: „Manchmal stieg in solchen Momenten die Trauer heiß in ihm auf und ließ ihn erstarren. Kaum fünf Monate war der Vater jetzt tot <...> selbst zur Beerdigung war er nicht erschienen“ [Ortheil 2002: 68] / «Иногда его охватывала печаль, которая заставляла цепенеть. Прошло не более пяти месяцев со дня смерти его отца <...> он даже не приехал на похороны. Он не мог бы описать свои чувства словами и не пролил ни одной слезинки. Он знал: если было особенно больно, слёзы высыхали» [Ортайль 2007: 62]. Он говорит о том, что слёз нет, когда очень тяжело. Так и после смерти матери Моцарт не проронил ни одной слезинки. Стараясь спастись от тяжёлых мыслей, Моцарт берётся за создание музыки. Однако это даётся ему нелегко, и он постоянно уговаривает себя не думать о смерти и взяться за работу: „Er durfte an diesen Tod nicht einmal mehr denken, nein, nur die Oper mußte bedacht werden, die Oper war das Gebot und nicht der Tod< ...> da dachte er an sie, Maria Anna, die Schwester, und es wäre gut gewesen, sie jetzt zu sehen, es hätte des Vaters Tod begreiflicher gemacht, so daß er vielleicht Ruhe gefunden hätte, jetzt, für die Oper“ [Ortheil 2002: 69] / «Теперь ему нельзя было вспоминать о смерти, нет, ему нужно думать об опере. Сейчас только опера имела значение, но никак не смерть <...> Моцарт подумал о сестре Марии Анне. Было бы хорошо повидаться с ней здесь. Это помогло бы ему смириться со смертью отца, обрести покой и найти в себе силы для работы над оперой» [Ортайль 2007: 65]. Так, слыша исполнение своей же арии, он готов расплакаться, непроизвольно обращаясь в мыслях к своей семье и представляя отца со скрипкой в руках. Эти эмоции являются свидетельством того, что Моцарт глубоко страдает и чувствует свою вину перед отцом. Вероятно, поэтому ему кажется, что отец преследует его: он часто слышит его голос, постоянно представляет реакцию отца на те или иные события и действия. Их взаимоотношения с отцом не были простыми, но, в то же время, Леопольд дорожил семьёй и был очень недоволен, когда сын сходил с кем-нибудь кроме членов семьи. „Nach

Ansicht des Vaters gab es im Grunde nur das *eine* Verstehen, das Verstehen von Vater und Sohn, Sohn und Vater <...> und die Musik war der Heilige Geist, Amen“ [Ortheil 2002: 158] / «Отец полагал, что возможен только один вид понимания – понимание между отцом и сыном, сыном и отцом <...> А музыка была святым духом. Аминь» [Ортайль 2007: 140]. Вышесказанное говорит о Моцарте, как о глубоко чувствительном и эмоциональном человеке, искренне любящем свою семью и сильно переживающем из-за смерти отца.

Как отмечалось выше, в романе Моцарт изображён в период работы над музыкой к своей великой опере «Дон Джованни», поэтому автор уделяет большое внимание условиям и особенностям композиции музыки. Читатель видит два противоположных описания этого процесса. С одной стороны, автор демонстрирует ситуации, в которых композитор с видимой лёгкостью создаёт музыку: „Er spielte Billard, und plötzlich schlich sich die Musik in sein Spiel, er summte vor sich hin, und es überwog wieder das Billard, das Pochen der Kugeln, der feine Klang, wenn sie gegeneinanderstießen, tack-tock, und dann war es eben doch wieder Musik, tack-tock, und er piff es vor sich hin, nur ganz anders, verwandelt, während er schon wieder Neues ausbrütete und längst an etwas anderes dachte als an paar müde Noten“ [Ortheil 2002: 126] / «Моцарт мог играть на бильярде, когда у него рождалась музыка. Он начинал напевать её про себя, и эта мелодия брала верх над бильярдом, над стуком шаров. Раздавался довольно приятный звук, когда сталкивались шары: тук-тук. Однако неизменно побеждала музыка. Тук-тук – и Моцарт снова насвистывал мелодию, но уже совсем другую. Он изменял её и думал о новой, давно позабыв о паре уставших нот» [Ортайль 2007: 113]. Или: „Er setzte sich noch einmal ans Cembalo, schlug die bereits bekannten Akkorde ein drittes Mal an, holte einige Blätter Notenpapier herbei und begann zu schreiben. Die Akkorde, die Mandoline zupfte etwas Unruhe dazu, und dann das Pochen des Herzens, das Pizzikato der Streicher! Es ging leicht, er schrieb es jetzt auf, in den guten Momenten erging es ihm so, daß er

nur etwas aufschrieb, was er ausgedacht hatte, wie eine Reinschrift des Hertens! Er spielte eine Passage, deutete eine zweite nur an, griff mit der Linken Noch einen Akkord, während die Rechte längst notierte“ [Ortheil 2002: 159] / «Моцарт опять сел за клавесин и в третий раз сыграл вступительные аккорды. Затем взял нотную бумагу и стал писать. Начинала мандолина. Возникло беспокойство, прерываемое пиччикато струнных инструментов. Музыка давалась легко. Моцарт просто писал. Временами ему казалось, что он только записывал давно созданную музыку. Переписывал на бумагу мелодию своего сердца! Моцарт исполнил небольшой отрывок. Затем сыграл один аккорд левой рукой. В то же время правая рука уже давно записывала ноты» [Ортайль 2007: 141].

Особенно легко ему пишется в присутствии жены. Они с ней настолько близки, что в такие моменты он даже её не замечает. Ему спокойно, когда она рядом. Это говорит об их глубоком взаимопонимании и о чутком отношении Констанции к мужу: „<...> es war, als spielte eine innere Musik laute Lieder in ihm. Oft begann er dann sogar, in sich hineinzubrummen, während er gleichzeitig von etwas anderem sprach, von ganz Alltäglichem, einem Mittagessen oder einem Gespräch. Es brummte und fidelte anscheinend ganz unbarmherzig in ihm, es kochte, brodelte, daß er noch während des Essens zu singen begann, bruchstückhaft, leise, manchmal aber auch so laut, daß etwa die anderen Gäste in einem Speisesaal erschraken und sich umschaute nach ihm. Sie hatte sich angewöhnt, ihn in einem solchen Fall mit der Hand auf die trommelnden Finger der Rechten zu schlagen, ganz kurz, wie eine Warnung. Dieser eingeübte und doch unerwartete Schlag hatte ihn noch immer zu Bestimmung gebracht, er hatte sich das Brummen und Singen untersagt und war zurückgekehrt zur Vernunft“ [Ortheil 2002: 190] / «Казалось, что у него внутри звучала музыка. Тогда маэстро начинал напевать что-то про себя <...> Ноты кипели и вырывались наружу, и иногда Моцарт начинал петь ещё во время обеда. Сначала отрывисто и тихо, но временами так громко, что другие гости в зале пугались и оборачивались в его

сторону. В подобном случае Констанция слегка прикасалась ладонью к отбивающим такт пальцам его правой руки. Едва заметно, словно это было предупреждение. Этот заученный и всё-таки неожиданный жест всегда приводил Моцарта в чувство. Он прекращал петь и отбивать такт и снова возвращался в обычное состояние» [Ортайль 2007: 170]. Ортайль показывает, что музыка способна явиться Моцарту, как истинному творцу, в любой момент, иногда не в самых подходящих ситуациях.

Однако, с другой стороны, автор не раз обращает внимание читателя на то, как трудно даются творцу некоторые фрагменты. Так, например, увертюру к опере он не сможет написать вплоть до самой премьеры, несмотря на то, что давно слышит её первые звуки: „De ... De De ... De – das De, dieses bis in die Schläfen pochende De..., manchmal hörte er, Mozart, schon am hellichten Tag diesen Ruf, die aus Grabestiefe heraufdonnernde Stimme, als mahnte sie ihn, endlich fortzufahren in der Komposition und sie zu Ende zu bringen... “ [Ortheil 2002: 37] / «Ре, ре, ре – постоянное ре, в висках начинало стучать: ре-ре-ре... Порой Моцарту даже среди ночи слышалось это ре, словно увещевало его всё-таки взяться за музыку и дописать оперу...» [Ортайль 2007: 33]. Эти мысли его тяготят на протяжении всего романа: „Hier ... spaziere ich frei ... auf einem Friedhof herum und denke nun nebenher an das Finale und daran, wieviel Mühen es noch kosten wird, es zu schreiben“ [Ortheil 2002: 185-186] / «Я хожу по кладбищу и лишь изредка вспоминаю о финале. О том, сколько нужно усилий, чтобы дописать его» [Ортайль 2007: 166] и „Seltsam war es doch, daß sich unterhalb von Josephas Landhaus ein Friedhof befand, als sollte ihm dauernd vor Augen gehalten werden, endlich das Finale zu schreiben. Schon gut, ja, er würde sich eilen mit diesem Finale, er würde gleich am Abend damit beginnen, D ... A ... D ..., diese Schläge machten den Anfang, er wußte doch längs, wie es zu bewerkstelligen war“ [Ortheil 2002: 186] / «Странно, что прямо под домом Йозефы было кладбище. Как постоянное напоминание о том, что пора заканчивать финал. Ну ладно, Моцарт поторопится с финалом. Сегодня же

вечером он сядет за него. Ре-ля-ре – вначале будут удары. Маэстро уже давно знал, с чего начать» [Ортайль 2007: 167].

Вот что пишет Э.Т.А. Гофман в связи с этим: «<...> историйка об увертюре Моцарта к «Дон Жуану» до такой степени глупа и прозаична, что я удивляюсь, как могут её повторять даже музыканты <...> Неужели вы не понимаете, что увертюра из увертюр, в которой так великолепно, так живо обозначены все мотивы оперы, была точно так же готова, как и всё остальное произведение, когда великий художник взялся за перо, чтобы записать её?» [Гофман 1972: 49] На наш взгляд, это мнение частично перекликается с трактовкой Х.-Й. Ортайля. Моцарту, действительно, нужно было лишь записать ту музыку, которую он слышал, которая преследовала его. Однако автор здесь акцентирует внимание на том, что создание увертюры Моцарту даётся нелегко. Напомним, что оперу Моцарт стал писать вскоре после смерти отца и не смог должным образом проводить его в последний путь. Поэтому увертюра к опере становится для композитора нелёгким прощанием с отцом. Именно поэтому он откладывал написание увертюры, поэтому его преследовали её первые звуки, поэтому он бессознательно идёт на кладбище, поэтому слышит голос отца. Автор передаёт страдания композитора: „Es begann mit schweren, dunklen Schlägen, doch wie von selbst mischten sich in diese Schläge die unheimlichen Töne eines aus der Tiefe aufsteigenden Kreisens. Schwere und Auflösung, Schwere und Leichtigkeit, Schwere und Spott – diesen Kampf galz es jetzt auszutragen und alles hineinzuwoben“ [Ortheil 2002: 342] / «Зазвучала тяжелая, мрачная мелодия, будто сами по себе, стали появляться звуки. Зловещим вихрем они поднялись откуда-то из глубин. Мучение и избавление, мучение и легкость, мучение и злорадство – главное сейчас выдержать эту борьбу и ничего не упустить» [Ортайль 2007: 300].

Очевидно, что описанное выше душевное состояние Моцарта повлияло на сюжетное решение оперы, которую он пишет. Важно отметить, что Дон Жуан, являясь один из самых известных образов в

истории мирового искусства, был насмешником, обольстителем, достигавшим своей цели путём обмана и хитрости. Как уже отмечалось выше, Моцарт делает образ Дон Жуана благородным и жаждущим любви. Такое преобразование главного героя закономерно повлекло за собой изменение характера оперы в целом. В соответствии с жанровым обозначением опера имеет определение “*dramma giocoso*” (с итальянского – «весёлая драма»). Однако по факту её можно отнести к жанру психологической музыкальной драмы за счёт сочетания комического и трагического, житейского и мистического, аморального и возвышенного; за счёт глубокого содержания личностей персонажей, в частности, самого образа Дон Жуана, объединяющего в себе черты бесчестного, праздного, низменного человека и сильной личности, живущей по собственным законам; и, наконец, за счёт трагического финала, который никак не укладывается в рамки комической оперы. Эта подчёркнутая контрастность стала главной особенностью драматургии оперы. Впервые этот конфликт находит отражение в увертюре, которая по сюжету романа так тяжело далась Моцарту. Он строит её на противостоянии образов жизни и смерти. По форме увертюра включает в себя сонатное *allegro* с медленным вступлением. Вступление звучит в тональности d-moll (которая, к слову, впоследствии станет основной для моцартовского «Реквиема») и повторяет сцену появления Командора в финале второго действия оперы. Эти аккорды становятся воплощением смерти, зловещего рока. А квартетный скачок *d-a-d* впоследствии пройдёт лейтмотивом через всю мелодическую ткань оперы, олицетворяя фатальность судьбы и предвосхищая трагическую гибель Дон Жуана. Сонатный раздел становится воплощением образа самого Дон Жуана, его оптимизма и энергии, и звучит уже в мажорной тональности – D-dur. Таким образом, за счёт оркестровой аранжировки увертюры Моцарт смог донести до слушателей главный конфликт оперы.

В романе особое место занимает сцена премьеры оперы. Люди пришли послушать «весёлую драму», вероятно, ещё и обращаясь в памяти к опере «Свадьба Фигаро», эмоциональная атмосфера которой была выдержана в едином позитивном настрое. Однако первые звуки увертюры производят кардинально противоположное веселью впечатление: „De ... Dede... Es war wie ein Hieb , wie ein in die Erde fahrender Blitz, der die Toten weckte und sie dazu bewegte, langsam ans Licht zu kommen, ein Blitz, der die Erregung in allen Rängen sofort beendete <...> Alles lauschte und hörte im nun ansteigenden Kreisen der Violinen des Herzens <...> die sich langsam zerstreuten im Piano und vertrieben wurden von den wieder einsetzenden Hieben, De ... Dede ..., dem Weckruf der Toten“ [Ortheil 2002: 356-357] / «Ре-ре-ре... Это было похоже на удар, будто молния пронзала землю, будила усопших и призывала подняться и выйти в свет. Удар молнии, с которым прошло волнение по всем ярусам <...> Все вслушивались в нарастающее пение скрипок, в это сердечное беспокойство, которое становилось сильнее и навязчивее <...> Всё это постепенно слилось со звуками других инструментов и исчезло за новыми ударами: ре-ре-ре... Снова зывали к усопшим» [Ортайль 2007: 311]. Это определённо не то, что зрители ожидали услышать. Звучащая музыка несомненно вызывает некоторое недоумение публики и вводит зал в оцепенение: „Aber was sollte das Ganze nun sein? »Dramma giocoso« stand auf dem Textbuch, also doch etwas Heiteres, Lustiges, eine Komödie. Seltsam nur, daß nichts daran erinnerte, die Musik begann eher, als wollte sie finstere Gewalten beschwören, und auch die erste Szene mit dem grausam endenden Duell zwischen Don Giovanni und Herrn Komtur hatte gewiß nichts Komödiantisches. Im Theater war es daher auch still geworden“ [Ortheil 2002: 359] / «Что всё это значило? В тексте было написано “Dramma giocoso”. Значит, всё-таки нечто забавное, весёлое, комедия. Странно, но ничего не напоминало комедии: вступление прозвучало так, будто композитор заклинал тёмные силы. В первой сцене,

где показывали дуэль между доном Джованни и Командором, не было даже намека на комедию. Все в театре умолкли» [Ортайль 2007: 313].

Опираясь на текст романа, можно сказать, что такое музыкальное решение становится воплощением психологического состояния композитора в момент работы над оперой. С одной стороны, как уже отмечалось выше, Моцарт – жизнерадостный человек, способный стойко выносить все невзгоды, что нашло отражение в сонатном *allegro*. С другой, – он недавно потерял отца, которого так любил и перед которым чувствует вину, и свои душевные терзания переносит во вступление. А тема смерти, возникая в главах о Моцарте, подобно роковому скачку *d-a-d*, лейтмотивом проходит через текст романа.

Таким образом, в романе Ханса-Йозефа Ортайля «Ночь Дон Жуана» персонаж Вольфганга Амадея Моцарта показан как гениальный композитор, который в жизни остаётся человеком, чутко воспринимающим окружающую действительность и способным к глубоким душевным переживаниям. Мы видим, как в романе, благодаря его таланту, традиционный сюжет и жанр превращается в одну из лучших опер всех времён, совмещающую в себе глубокое и многогранное представление о жизни и творчестве как противоречивом и сложном, радостном и трагическом, прекрасном и грозном процессе. Такая концепция мира могла возникнуть только в гениальном творческом сознании, сконцентрировавшем в себе необычайную музыкальность, открытость миру, восприимчивость ко всем жизненным явлениям, детскую непосредственность и художническую способность к анализу и претворению в искусство всех нелёгких испытаний, через которые суждено пройти человеку, умудрённому жизненным опытом.

4.2. Исполнитель (контрабасист, Паоло)

Несмотря на то, что на сегодняшний день Патрик Зюскинд является одним из самых популярных немецких писателей конца XX века, исследователи только начинают обращаться к изучению его творчества. Русский читатель впервые знакомится в творчеством П. Зюскинда в 1991 году, когда был переведён на русский язык его роман «Парфюмер», который произвёл глубокое впечатление на читателя и вызвал интерес к автору. Однако другие произведения Зюскинда на данный момент изучены недостаточно. Среди авторов, обращающихся в своих диссертационных исследованиях к творчеству П. Зюскинда, следует назвать Н.В. Гладилина, Е.В. Карабегову, А.С. Мжельскую, М.В. Никитину, В.А. Пестерева, Ю.С. Райнеке, А.Р. Салахову. Пьеса «Контрабас» в работах этих исследователей не рассматривается специально, а лишь в контексте всего творчества автора.

Е.В. Карабегова в работе «Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX – XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда», опираясь на текст пьесы: «контрабас – это больше ... препятствие, чем инструмент» [Зюскинд 2006: 46], делает вывод, что контрабас отделяет героя от окружающего мира. По её мнению, чтобы вернуться в этот мир, герою необходимо убрать с пути громоздкий и тяжёлый музыкальный инструмент [Карабегова 2006].

А.Р. Салахова в своей работе «Рецепция и реконструкция художественного опыта экзистенциализма в творчестве Патрика Зюскинда» (Казань, 2007) затрагивает анализ пьесы и отмечает драматизм внутреннего мира её героя. Кроме того, автор указывает на присутствие в пьесе главных тем творчества П. Зюскинда – темы одиночества и темы смерти [Салахова 2007].

Главный герой пьесы П.Зюскинда «Контрабас» (чьё имя не называется в тексте) в возрасте тридцати пяти лет работает штатным контрабасистом в

Государственном оркестре. Он туттист и играет последнюю партию среди контрабасов: „Am ersten Pult sitzt unser Solist, neben ihm der stellvertretende Solist; am zweiten Pult der Vorspieler und der stellvertretende Vorspieler; und dahinter kommen die Tuttisten“ [Süskind 1997: 56] / «За первым (пультом – А.В.) сидит наш солист, рядом тот, кто его замещает; за вторым пультом ведущий и заместитель ведущего, а позади туттисты» [Зюскинд 2006: 69].

Но не только в оркестре – и в жизни он играет подчинённую роль. Герой страдает от своей незаметности и незначительности, оттого, что он «прозябает». Изолированный от жизни, а точнее, изолировавший себя от жизни („Ich bleib in meiner Freizeit – ich hab viel Freizeit –, ich bleib lieber zuhaus“ [Süskind 1997: 91] / «В свободное время – а у меня много свободного времени – я предпочитаю сидеть дома» [Зюскинд 2006: 106]), он проводит большую часть своего времени в звукоизолированной квартире, так, чтобы ничто (кроме звуков его инструмента) не проникло наружу, во внешний мир, но и не могло бы проникнуть к нему, где он в одиночку слушает музыку и выпивает: „Wissen Sie, ich bin sehr oft einsam. Sitze meistens allein bei mir zuhause, wenn ich dienstfrei habe, höre dann ein paar Platten“ [Süskind 1997: 47] / «Знаете, я часто ощущаю одиночество. Сижу, как правило, дома один, если нет концерта, слушаю пластинки» [Зюскинд 2006: 60]. Его пристрастие к алкоголю (он пьёт даже во время своего монолога) в конечном счёте раскрепощает его и позволяет говорить о своих истинных чувствах. Однако свою пагубную привычку он пытается оправдать (в том числе, и для себя самого) потерей влаги за счет потоотделения во время игры на контрабасе: „Sie erlauben, dass ich nebenher Bier trinke, ich habe einen wahnsinnigen Flüssigkeitsverlust“ [Süskind 1997: 19] / «<...> вы не против, если по ходу дела я выпью немного пива, организму моему чудовищно не хватает жидкости» [Зюскинд 2006: 30]; „Ich trinke einige Bier wegen dem Feuchtigkeitverlust“ [Süskind 1997: 47] / «Выпиваю несколько бутылок пива, чтоб восстановить общий баланс

жидкости» [Зюскинд 2006: 61-62]. Это заявление звучит странно, потому что обычно пьёт он *перед* выступлением.

Контрабасист одинок и никому не интересен, и у него ни с кем нет дружеских отношений. Лишь однажды он упоминает «странного друга», который „<...> studiert seit 22 Jahren Philosophie und promoviert jetzt“ [Süskind 1997: 90] / «<...> с двадцати двух лет он изучает философию и теперь защищает диссертацию» [Зюскинд 2006: 105]. Главный герой углубляется в свои мечты и ищет виновных в своём одиночестве. Так и его монолог, адресованный воображаемой публике, может быть частью такой мечты. Мечты о том, что когда-то люди будут его слушать, будут им интересоваться. Одинокий и замкнутый, он превращает свою комнату в сцену, с которой произносит свой монолог.

По замыслу автора, контрабасист стремится показать себя начитанным человеком в области музыки и её истории. Особенно он интересуется развитием контрабаса и уделяет внимание творчеству композиторов (преимущественно Вагнера и Моцарта). Но свои знания он излагает хаотично и бессистемно. Особенно это становится заметно в его оценке значения Моцарта: „Mozart, verglichen mit Hunderten seiner Zeitgenossen, die heute völlig zu Unrecht vergessen sind, absolut auch nur mit Wasser gekocht hat, und gerade dadurch, dass er schon als Kind so früh begabt war und schon als Achtjähriger das Komponieren angefangen hat, war der Mann natürlich in kürzester Zeit total am Ende“ [Süskind 1997: 66] / «Моцарт в сравнении с сотнями его современников, нынче совершенно несправедливо забытых, ничего особенного не создал, и именно потому, что в раннем детском возрасте уже проявилось его дарование и в восемь лет он стал сочинять музыку, кончился он, естественно, очень быстро» [Зюскинд 2006: 80], – а также в его высказываниях относительно пантеизма и мистики. При этом он иногда переходит на заносчивый, надменный тон, более присущий филистеру (обывателю).

П. Зюскинд уделяет большое внимание отношению главного героя к своему инструменту. Контрабас играет особую роль в его характеристике, поскольку выступает как проекция его собственных слабостей, как объект его любви и ненависти. Можно сказать, что контрабас олицетворяет его самого и отражает его поведение. Таким образом, этот инструмент выполняет несколько функций, значимых для анализа образа главного героя.

В данном случае небезосновательно можно говорить о взаимоотношениях контрабасиста и контрабаса. Автор раскрывает эту тему в своём произведении глубоко и подробно. Контрабасист считает инструмент непосредственным виновником во всех своих проблемах. Как вначале он хвалил его и называл «самым важным инструментом в оркестре» („Aber ohne uns geht recht nichts. Können Sie jeden fragen. Jeder Musiker wird Ihnen gern bestätigen, dass ein Orchester jederzeit auf den Dirigenten verzichten kann, aber nicht auf den Kontrabass“ [Süskind 1997: 8]/ «А без нас не обойтись. Спросите любого. Любой музыкант подтвердит, что оркестр всегда обойдётся без дирижёра, но только не без контрабаса» [Зюскинд 2006: 18]), так по ходу его монолога становится очевидна его ненависть к контрабасу. Он очеловечивает инструмент, обижается на него, любит его, ненавидит его и угрожает ему «убийством»: „Aber ich erschlag ihn noch, eines Tages erschlage ich ihn...“ [Süskind 1997: 69] / «Но я ещё разнесу его в щепы, однажды я разнесу его...» [Зюскинд 2006: 84].

Проблемы контрабасиста уходит корнями в его собственную биографию. Начав играть на контрабасе в семнадцать лет, к тридцати пяти годам он так и не стал признанным музыкантом, не устроил свою личную жизнь, у него нет друзей, он сам не в состоянии установить простые человеческие отношения. При этом он обвиняет контрабас в своих неудачах в профессиональной сфере, в отношениях с женщинами, старается переложить вину за одиночество на свой инструмент. „Können Sie mir sagen, wieso ein Mann von Mitte Dreißig, nämlich ich, mit einem

Instrument zusammenlebt, das ihn permanent nur behindert?! Menschlich, gesellschaftlich, verkehrstechnisch, sexuell und musikalisch *nur* behindert?! Ihm ein Kainsmal aufdrückt?! Können Sie mir das erklären!?“ [Süskind 1997: 69] / «Вы скажете, а почему это мужчина тридцати пяти лет живёт вдвоем с инструментом, который постоянно ему только мешает?! Мешает в человеческом, социальном, транспортном плане, сексуальном и музыкальном... Всюду только мешает. Что это за каинова печать такая? Вы можете мне объяснить?» [Зюскинд 2006: 83]

Ответ на этот вопрос можно найти, если на время принять точку зрения контрабасиста, рассмотреть отношения между ним и контрабасом – отношения любви-ненависти, а инструмент воспринимать как партнёра в этих взаимоотношениях.

Неоднократно контрабасист говорит о том, что его жизнь зависит от инструмента, и он даже жертвует собой ради него. Контрабас, являясь большим, неуклюжим, но в тоже время хрупким инструментом, создаёт много бытовых неудобств, требует особых условий содержания, ухода. Он занимает центральное место в квартире, его постоянно надо обходить и оберегать от падения. При перевозке он заполняет всю машину. Его надо беречь от холода и сырости. Герой вынужден укутать его в своё пальто, спасая от мороза. Сам он определяет это самопожертвование как любовь: „Jedenfalls habe ich immer Stunden früher hinausfahren müssen als die andern, allein im VW, damit ich meinen Bass temperieren kann, in gräußlichen Wirtshäusern; oder in der Sakristei am Heizofen; wie einen alten Kranken. Ja, das verbindet. Das schafft Liebe, kann ich Ihnen sagen. Einmal sind wir hängengeblieben, im Dezember 74, zwischen Ettal und Oberau, im Schneesturm. Zwei Stunden haben wir auf den Abschleppdienst gewartet. Und ich habe ihm meinen Mantel abgetreten. Ihn mit meinem eigenen Körper gewärmt. Beim Konzert war *er* dann temperiert, und in mit keimte bereits eine verheerende Grippe auf“ [Süskind 1997: 37] / «И каждый раз я должен был срываться несколькими часами раньше, чем другие, один в своем

«фольксвагене», чтобы дать контрабасу акклиматизироваться, в каких-то жутких гостиницах, в ризнице возле электрокамина; я обращался с ним как с тяжелобольным. Это, конечно, объединяет. И даже порождает любовь, должен вам сказать. Однажды в декабре семьдесят четвертого, между Этталем и Оберау мы попали в снежную бурю. Машина застряла, два часа мы ждали тягача из дорожной службы. Я отдал ему свое пальто. Я согревал его собственным телом. На концерте он был в нужном температурном режиме, а во мне поселилась чудовищная ангина» [Зюскинд 2006: 50].

Герой говорит здесь о своём контрабасе, как о человеке, и сравнивает его с больным стариком. Его отношение к своему инструменту кажется заботливым и полным сочувствия. Однако, по его мнению, контрабас, подобно человеку, лишь притворяется больным капризным стариком: „Ich hab einmal einen Onkel gehabt, der war ständig krank und hat sich ständig beklagt, dass keiner sich um ihn kümmert. So ist der Kontrabass. Wenn Sie Gäste haben, spielt er sich sofort in den Vordergrund. Alles spricht bloß noch über ihn“ [Süskind 1997: 34-35] / «У меня когда-то был дядя, он постоянно болел и постоянно жаловался, что никто о нём не заботится. Вот таков контрабас. Если у вас гости, он непременно выдвигается на передний план. Все и говорят исключительно о нём» [Зюскинд 2006: 47].

В этих строках ясно прочитывается ревность, которая сопутствует любви героя к инструменту. Это сравнение инструмента с человеком на самом деле связано с отчаянными попытками героя уйти от своего одиночества. Его жалобы, что контрабас привлекает к себе всё внимание нечастых гостей, свидетельствуют о том, что он остро нуждается во внимании к себе. С другой стороны, он не может расстаться со своим инструментом, потому что тот является его единственным партнёром, который, несмотря ни на что, всегда остаётся с ним.

Свой контрабас, как инструмент, герой оценивает достаточно высоко, дорожит им, помнит год его изготовления и цену. Он подробно описывает

роль контрабаса в симфоническом оркестре, подчёркивая его бесспорную значимость.

Главный герой ощущает присутствие контрабаса как живого существа, которое постоянно наблюдает за ним, развлекается, глядя на него, подсмеивается. В его отношениях с женщинами контрабас всегда играет роль постоянно присутствующего третьего лица, неизменно стоящего между ними. Герой, отождествляя контрабас с человеком, беседует с ним, обижается на него, любит его, ненавидит его. Ему трудно жить с ним, но и без него он жить не может.

В судьбе героя немалую роль сыграли несложившиеся отношения с родителями. Он считает себя обделённым родительской любовью и, желая отомстить им за это, выбирает себе в союзники контрабас: он становится музыкантом вопреки желанию отца; обучаясь игре на флейте, скрипке, тромбоне, он останавливается на контрабасе вопреки вкусу матери: „Ein typisches Kontrabassistenschicksal ist zum Beispiel meines: Dominanter Vater, Beamter, unmusikalisch; schwache Mutter, Flöte, musisch versponnen; ich als Kind liebe die Mutter abgöttisch; die Mutter liebt den Vater; der Vater liebt meine kleinere Schwester; mich liebte niemand – subjektiv jetzt. Aus Hass auf den Vater beschließe ich, nicht Beamter, sondern Künstler zu werden; aus Rache an der Mutter aber am größten, unhandlichsten, unsolistischsten Instrument; und um sie quasi tödlich zu kränken und zugleich dem Vater noch einen Fußtritt übers Grab hinweg zu versetzen, werde ich nun doch Beamter: Als Kontrabassist im Staatsorchester, drittes Pult“ [Süskind 1997: 38-39] / «Моя судьба, например, типична для контрабасиста: авторитарный отец, государственный чиновник, абсолютно немзыкален; слабая, болезненная мать, флейта, музыкальная одержимость; как ребёнок, я обожаю мать; мать любит отца; отец любит мою младшую сестру; меня ребёнком не любит никто – позвольте уж мне быть здесь субъективным. Из ненависти к отцу я отказываюсь от чиновничьей карьеры, решаю стать музыкантом; матери я мщу, выбирая самый большой, самый неудобный

инструмент, не предназначенный для сольных выступлений, а чтоб уж их обоих разочаровать смертельно и одновременно дать отцу пинка, ускоряющего переход в лучший мир, я становлюсь-таки государственным чиновником: контрабасистом Государственного оркестра, третий пульт» [Зюскинд 2006: 51-52].

Контрабасист не стремится к достижению высоких целей искусства и использует инструмент на грани ремесла. В этом выражается постмодернистская направленность, типичная для П. Зюскинда. Автор обыгрывает творческий принцип постмодернизма: овладев всеми музыкальными средствами, герой не отходит от исполнительских шаблонов и не достигает гармонии в своих отношениях с инструментом.

Внешние черты инструмента напоминают ему формы тела женщины. Он находит их уродливыми. Это объясняется тем, что в его мыслях постоянно присутствует образ молодой красивой вокалистки. И чем отчетливее он осознаёт недоступность этой девушки, тем желаннее она становится для него, и тем безобразнее видится ему контрабас. „ Und manchmal setz ich ihn dann in den Korbstuhl da drüben, lehne ihn so hinein, den Bogen leg ich ihm daneben, und ich setz mich hierher in den Lehnstuhl. Und dann schau ich ihn an: ein grauenvolles Instrument! Bitte, schauen Sie sich ihn an! Schauen Sie ihn sich einmal an. Er sieht aus wie ein fettes altes Weib. Die Hüfte viel zu tief, die Taille total verunglückt, zu hoch hinauf ausgeschnitten und nicht eng genug; und dann diese schmale hängende rachitische Schulterpartie – zum Wahnsinnigwerden“ [Süskind 1997: 48-49] / « И иногда я сажаю его в плетеное кресло напротив, ну то есть прислоняю к нему, смычок кладу рядом, а сам усаживаюсь сюда, в это вот кресло. И смотрю на него в упор. И думаю: какой чудовищный инструмент! Прошу вас, внимательно взгляните на него! Просто взгляните. Он похож на расплывшуюся старую женщину. Бедра слишком низкие, талия просто безобразна, слишком высокая и тоже оплывшая; а тут еще эти узкие,

покатые, рахитичные плечи – свихнуться от всего этого можно» [Зюскинд 2006: 62].

Отношение самого главного героя к женщинам тоже двойственно: с одной стороны, он стремится к общению с ними, а с другой – боится их. Особенно ясно это становится в его психоанализе контрабаса. Выбрав самый большой, не сольный инструмент, он тем самым мстит своей матери-флейтистке. Герой говорит о том, что, играя на контрабасе, он как бы обнимает свою мать, и «этот символический инцестный половой акт неизбежно является всякий раз нравственной катастрофой» [Зюскинд 2006: 52]

На данный момент контрабасист влюблён в молодую оперную певицу Сару. Снова и снова его мысли возвращаются к ней. Он пытается объяснить, что вопреки тому, что сопрано является «наиболее противоположное контрабасу», именно эта оппозиция, становится «тем самым противоположным полюсом <...> в единении с которым контрабас... совершенно неодолимо рождает – в некотором роде – ту самую извечную музыкальную искру, от полюса к полюсу, от баса к сопрано» [Зюскинд 2006: 23]. Мысль о Саре лишает его сна, он настолько живёт этими мыслями, что чувствует себя ревнивым мужем („Aber es ist ekelhaft, wenn diese Dame mit anderen Herren ausgeht. Ich finde das ekelhaft! Die Dame, die *ich* liebe! Geht nicht mit andern Herren in ein Fischlokal!“ [Süskind 1997: 75]/ «Но всё-таки это чудовищно, когда дама выезжает с другими господами. Это омерзительно! Дама, которую люблю я! Не смей ходить с другими в рыбный ресторан!» [Зюскинд 2006: 89]), и любого мужчину из её окружения подозревает в отношениях с ней („Ich glaube, sie hat was gehabt mit unserm technischen Direktor“ / «Мне кажется, с нашим (техническим директором – А.В.) у неё что-то было» [Зюскинд 2006: 86]). Показательным является и то, что, слушая арию Дорабеллы “Cosi fan tutte” из второго акта оперы Моцарта “Cosi fan tutte” («Так поступают все женщины, или Школа влюблённых» 1790), он «начинает тихо

всхлипывать» [Зюскинд 2006: 91]. Но все попытки забыть Сару, безрезультатны.

На месте контрабаса он представляет Сару: „ Vorhin, wo ich mir Sarah vor mich hingedacht habe wie einen Kontrabass, sie, die Frau meiner Träume vor mich hingedacht als einen Kontrabass. Sie, den Engel, der musikalisch so weit über mir steht... schwebt... hingedacht vor mich als Dreckskasten von Kontrabass, den ich mit meinen verhornten Drecksfingern befigerte und mit meinem verlausten Drecksbogen bestreiche... “ [Süskind 1997: 89] / «Как несколько минут назад, например, когда я представил Сару в образе контрабаса, её, женщину моей мечты, и в образе контрабаса. Ее, ангела, по музыкальности во сто крат выше меня... парящую в небесах... в виде контрабаса, этого мерзкого, струны которого я сжимаю своими мерзкими мозолистыми пальцами, вожу по ним вшивым мерзким смычком...» [Зюскинд 2006: 104]. Но контрабас кажется ему, по сравнению с Сарой, толстой старой женщиной.

В размышлениях о Саре очевидными становятся ещё два противоположных качества героя: его чувство неполноценности и его самодовольство. Кроме того, его повышенное внимание к ценам, зарплатам, реакция на визит Сары с певцом-тенором в дорогой рыбный ресторан обнаруживают его мелочность, присущую филистеру.

В начале пьесы контрабасист подчёркивает свою большую значимость для оркестра как музыканта, а в конце (сперва завуалированно) – чувство профессиональной неполноценности, связанной с пониманием своих реальных способностей и положения в оркестре. Ему недостаёт одарённости и трудолюбия, необходимых для игры на контрабасе. В итоге он отказывается даже от систематических занятий, потому что ему «не достаёт малого» [Зюскинд 2006: 100]. Тем не менее, он принимает своё положение в оркестре, поскольку усвоил закон оркестровой иерархии: всё подчиняется авторитетам. Теперь он мечется между «замкнутой субординацией» и «мелочным фатализмом». Он не ставит вопрос о

«порядке вещей и мира» („Ich bin Realist und ich weiß mich zu fügen“ [Süskind 1997: 60] / «Я реалист и умею подчиниться обстоятельствам» [Зюскинд 2006: 74]), но в своих фантазиях уверяет себя, что способен дать отпор нападкам извне.

В реальности он лишён даже уверенности в себе и не чувствует себя в безопасности: „Wissen Sie – das macht mir manchmal eine solche Angst, ich ... ich ... ich traue mich manchmal nicht mehr aus dem Haus“ [Süskind 1997: 91] / «И знаете – иногда меня от этого охватывает такой ужас, что я... я... просто боюсь порой выйти из дому» [Зюскинд 2006: 106].

Так, последний запланированный (или воображаемый?) поступок героя – перед началом увертюры «Золота Рейна» в присутствии премьер-министра и дирижёра Карло Мария Джулини выкрикнуть имя Сары – будет попыткой освобождения от его нынешнего положения. Он надеется, что его уволят („Und ich würde fliegen ... fliegen ... wie ein Intendant“ [Süskind 1997: 94] / «И я бы вылетел... вылетел... как простой директор» [Зюскинд 2006: 110]), и мечтает о том, что благодаря этому он завладеет вниманием Сары, они познакомятся и полюбят друг друга, или хотя бы о том, что его поступок станет «постоянным анекдотом её карьеры, её жизни» [Зюскинд 2006: 110].

В этом тоже просматриваются его сложные отношения с женщинами: только сорвав своим криком целый фестиваль, он может признаться женщине в любви. Вопрос о том, действительно ли контрабасист сделает это, остаётся открытым. Неизвестно, хватит ли ему мужества. Уходя, он говорит: „... Und ich gehe jetzt. Ich geh jetzt in die Oper und schrei. Wenn ich mich traue“ [Süskind 1997: 96] / «...А сейчас я пойду. Я пойду в оперу и закричу. Если решусь» [Зюскинд 2006: 111].

В пьесе П. Зюскинда «Контрабас» остро поставлена проблема двойственности природы главного героя. Она находит проявление во всех сферах его жизни: в работе (значимость и ничтожность его партии в оркестре), в самооценке (его самодовольство и чувство неполноценности),

в отношении к контрабасу (дорожит им как единственным партнером и считает его виновником всех своих бед), в отношениях с женщинами (желает и боится), в отношениях с окружающими людьми (подчинён иерархическому порядку и рвётся на свободу), в его суждениях (считает себя широко образованным, являясь при этом узким специалистом). Эта двойственность даёт возможность автору наиболее полно и ярко раскрыть образ музыканта, предоставляя читателю самому решать, как относиться к его герою. Но основное свойство, присущее этому типу, остаётся неизменным в характере героя «Контрабаса»: он не творец, не создатель оригинальных произведений, а лишь исполнитель, обуреваемый низменными страстями, филистерскими предрассудками и амбициями.

Если контрабасист, музыкант-исполнитель, – главный герой одноимённой пьесы П. Зюскинда, то валторнист Паоло не является центральным персонажем романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана». Кроме того, он являет собой другую разновидность типа музыканта-исполнителя. Молодой слуга графа Пахты Паоло вырос в сиротском приюте, где обучался игре на валторне. Граф оплатил его обучение, и теперь Паоло играет в собственной капелле графа. Сам Паоло считает себя неплохим валторнистом. В действительности же, он играет очень хорошо. Многие персонажи романа (Моцарт, Казанова, Иоанна, Анна Мария) считают его одним из лучших музыкантов Праги. У него абсолютный слух, услышав мелодию один раз, он может её воспроизвести безупречно. Его игра на валторне настолько прекрасна, что не может никого оставить равнодушным: „Jetzt begann Paolo zu spielen, ja, das war es, das war die Erwartung des klopfenden Herzens, diese leichte Unruhe, die schon soviel hatte von der Erfüllung! Die Töne schwebten durch den Raum wie geflüstert, sie schmiegtен sich einem so tief ins Herz, als wollten sie das Blut für die Dauer des Spiels erstarren lassen. Alle Welt trat zurück, keine Bilder mehr, keine Erinnerung, alles war Klang, dieser feine, sich in den hintersten Herzkammern breitmachende Klang, der einem unwillkürlich den Mund öffnete, als stünde

man da wie ein hilfloses Kind, das verlernt hatte zu atmen. Es sollte nicht vorübergehen, niemals, ach, wie bettelte man, daß dieser Zustand anhielt, so süchtig werdend, daß man nach dem letzten Klang schon wieder danach verlangte...“ [Ortheil 2002: 94] / «Паоло заиграл. И вот снова в воздухе витало ожидание трепещущих сердец. Слегка заметное беспокойство, которое скорее походило на радость после исполнения желания! Звуки мягко заполняли всю комнату и незаметно проникали в самую душу. Казалось, кровь стыла в жилах, пока звучала музыка. Мир исчез. Исчезли все воспоминания, образы. Остались только звуки. Божественные звуки, проникавшие глубоко в сердце и принуждавшие слушателя невольно приоткрыть рот и уподобиться малому беспомощному ребёнку, который не умеет толком говорить. «Пусть это состояние длится вечно», – начинал молить слушатель. Хотелось, чтобы музыка не утихала, всё существо требовало этих звуков» [Ортайль 2007: 83].

Подобно контрабасисту, Паоло един со своим инструментом, с валторной. Так, в минуты душевного беспокойства и переживаний он стремится взять валторну, уйти с ней к берегу Влтавы и заиграть: „er drehte sich auf der Stelle um und lief zurück in sein Zimmer. Das Horn, er wollte das Waldhorn mitnehmen, ja, er wollte hinunter zu den Wiesen das Moldau, dort, wo die Töne über dem Wasser verhallten, würde er spielen! Wie ein Getriebener lief er hinaus, das Horn unter dem Arm“ [Ortheil 2002: 34] / «Паоло тут же развернулся и торопливо направился в свою комнату. Он хотел взять валторну и спуститься вниз, к Влтаве. Играть над речными водами, где музыка замирала! Придерживая под мышкой инструмент, юноша бежал со всех ног, словно его кто-то преследовал» [Ортайль 2007: 30].

Джакомо Казанова, ещё впервые услышав игру Паоло, смог распознать в нём истинный талант. Он рассказывает Паоло историю валторниста Иоганна Венцеля, который добился больших успехов в музыке и из простого слуги стал известным валторнистом-виртуозом. Казанова пророчит такую же судьбу Паоло, и последний готов пойти на

риск, бросить всё ради искусства. По замыслу автора, после описываемых в романе событий Паоло уедет в Дрезден и станет одним из лучших валторнистов своего времени. В этом стремлении посвятить свою жизнь музыке и достичь большого исполнительского мастерства и признания он является полной противоположностью рассмотренного нами выше образа контрабасиста. Таким образом, образ музыканта-исполнителя может воплощать в себя как худшие свойства этого типа (профессиональную ограниченность, обывательскую суетность, эгоцентризм, самодовольство), так и лучшие качества творческой личности, главное из которых – безраздельная преданность искусству.

3.3. Соавтор (да Понте, Казанова)

Двумя яркими представителями типа «музыкант-соавтор» являются персонажи романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» Лоренцо да Понте и Джакомо Казанова. Оба эти героя в известной степени станут соавторами Моцарта, так или иначе приняв участие в работе над оперой «Дон Джованни». Лоренцо да Понте напишет либретто к опере, а Казанова чуть позже внесёт некоторые изменения в либретто, скорректирует отдельные сцены оперы, проведёт работу с актёрами, благодаря чему опера предстанет перед зрителями-читателями в том виде, в котором её знает весь мир.

По замыслу автора, миф о Дон Жуане в качестве основы для будущей оперы был предложен Моцарту либреттистом Лоренцо да Понте. Да Понте имел обыкновение в поисках идей для своих работ обращаться к известным сюжетам, которые достаточно немного подправить и расширить до масштабов спектакля. Обращение к образу Дон Жуана является ярким тому подтверждением и, по заверению самого да Понте, стало особенным в его творчестве: „Diese Oper war *sein* Meisterstück, ohne Zweifel! Noch nie

hatte ihn sein eigener Text so mitgerissen! Meistens hatte er das Schreiben wie eine Handwerksarbeit hinter sich gebracht, doch diesmal war es anders gewesen. *Er hatte den Stoff ausgesucht, niemand anders!*“ [Ortheil 2002: 19] / «Эта опера – его шедевр! В этом нет ни малейшего сомнения. Никогда ещё текст не захватывал его так! Чаще всего Лоренцо расправлялся с текстами, словно занимался опостылевшим ремеслом, но сейчас всё было иначе. Он сам выбрал тему. Он и никто иной!» [Ортайль 2007: 16-17].

По мнению литературоведа Стефани Катани, либреттист Лоренцо да Понте с одной стороны создаёт образ Дон Жуана, а с другой является его воплощением. Как отмечается в тексте романа, да Понте явился образ Дон Жуана, словно его собственный. Очевидно, что он отождествляет себя со своим героем. Да Понте доставляет удовольствие преследовать женщин и ставить их в безвыходное положение. Эти же черты он сообщает своему герою. Тот факт, что либреттист и его герой схожи и что музыка Моцарта нужна да Понте для демонстрации своего альтер-эго со сцены, быстро распознаёт Казанова. В романе читатель находит немало подтверждений этому: *„erst bezwang er die Frauen mit sanften oder auch grober Gewalt, dann kränkte und reizte er sie bis aufs Blut. Er selbst, ja, jetzt war es plötzlich sehr klar, er selbst verhielt sich wie dieser Don Juan, deshalb hatte dieser Stoff ihn so fasziniert, Lorenzo da Ponte entwarf auf dieser Bühne Bilder seines eigenen, ruchlosen Lebens! Un diese unerhörte Musik, die schönste, die er, Giacomo Casanova, je gehört hate, diente vielleicht am Ende nur dazu, die abgeschmackten Eroberungen dieses Kretins zu illuminieren!“* [Ortheil 2002: 79-80] / «Сначала да Понте овладевал женщинами – полубовно или силой. Затем ранил их самолюбие, задевал за живое. Да, теперь всё было ясно. Он вёл себя так же, как его Дон Жуан. Именно поэтому его околдовала эта идея. Лоренцо да Понте описывал события из своей жизни! А эта божественная музыка, самая прекрасная из всего, что он, Джакомо Казанова, когда-либо слышал, служила, наверное, только фоном для жалких побед этого кретина!» [Ортайль 2007: 69].

Для стиля жизни Лоренцо да Понте характерна небрежность. Это отражается в его портрете. Он не следит за своей внешностью („Wie ungepflegt er doch aussah, mit seinen langen, ungekämmten Haaren, die in fetigen Locken auf den vergilbten Kragen fielen! Die Finger der rechten Hand hatten einen bräunlichen, schmutzigen Ton, wahrscheinlich vom Stopfen der Pfeifen“ [Ortheil 2002: 23-24] / «Ну и вид у Лоренцо: длинные нечёсанные волосы, свисающие неухоженными прядями на пожелтевший ворот! Пальцы на правой руке были грязно-коричневого цвета, наверное, из-за того, что да Понте постоянно набивал трубку» [Ортайль 2007: 20]). Так же небрежно он относится к либретто своей оперы. Казанова в беседе с да Понте моментально оценивает очевидную абсурдность многих сцен оперы: „Don Juan! <...> Nachts treibt es den Wüstling um, natürlich nachts! Schließen die Läden, Hohe Damen, denn er klettert, kaum daß er eine Schöne gesehen, zu Euch ins Schlafgemach, wo er zum Miauen der Katzen als Tenor auftritt, meist in D-Moll! Aber fürchtet Euch nicht, denn wißt, er ist bloß eine Erfindung da Pontes, ein Nachtgespenst, die Ausgeburt eines Trinkerhirns, die sich in der Hölle in ein strahlendes D-Dur auflösen wird!“ [Ortheil 2002: 31] / «Дон Жуан! <...> Распутнику не спалось ночью, конечно, ночью! Закрывайте окна, благородные дамы: как только Дон Жуан заметит красавицу, он проберётся к ней в спальню и присоединится к пению мартовских котов, скорее всего, в ре миноре! Однако не пугайтесь! Этот ночной гость – всего лишь порождение пьяной фантазии, выдумка да Понте, которая в преисподней исчезнет при звуках ре мажора!» [Ортайль 2007: 27-28].

Весь сюжет оперы не продуман: „»Donna Anna <...> stürzt aus dem elterlichen Palais, der Alte erwacht, stellt Don Juan, Don Juan ersticht ihn und verschwindet.« – »Und verschwindet? Wohin?« – »In die Nacht, mein Gott, ins Dunkel, irgendwohin! « – »Irgendwohin... das ist nicht gut« – »Aber wieso nicht?« – »er ist die Hauptfigur! Und soll er gleich verschwinden? Ein bisschen fechten und, vivamente, verschwinden?«“ [Ortheil 2002: 55] / « – Донна Анна <...> выбегает из родительского дома; отец просыпается, вызывает Дон

Жуана на дуэль, тот убивает отца и исчезает. – Исчезает? Куда же? – О, Господи, в ночь, куда-то, растворяется в темноте! – Куда-то... это не очень удачно. – Почему же? – Дон Жуан – главный герой! И он исчезает? Небольшая дуэль – и прощайте, *vivamente*» [Ортайль 2007: 49]. „»Teresa hat hier ihren Auftritt, gleich zu Beginn!« – »Teresa?« – »Teresa Saporiti, die Sängerin der Donna Anna, die beste Kraft des Ensembles!« – »Die beste Kraft gleich zu Beginn«“ [Ortheil 2002: 55] / «– Тереза выходит на сцену, в самом начале! – Тереза? – Тереза Сапорити, она играет донну Анну. У неё самый лучший голос в труппе! – Самый лучший голос в начале оперы?» [Ортайль 2007: 49-50]; „»Donna Elvira erscheint!« – »Donna Elvira, ah, das wäre die Nummer Zwei, habe ich recht? Erst Donna Anna, dann Donna Elvira!« – »Ganz genau, erst die eine, dann die andere« – »Wo kommt sie her?« – »Donna Elvira?« – »Ja, wo kommt sie her?« – »Mein Gott, sie kommt von irgendwo her«“ [Ortheil 2002: 57] / «Появляется донна Эльвира! – Донна Эльвира. Если я не ошибаюсь, она вторая? Сначала Донна Анна, а затем донна Эльвира! – Ты абсолютно прав, сначала одна, затем вторая. – Откуда она появляется? – Донна Эльвира? – Да, откуда она появляется? – О, Боже мой, откуда-нибудь» [Ортайль 2007: 51]. Лоренцо не стремится внести ясность в мизансцены, дополнить их деталями и подчеркнуть важные нюансы. Казанова в разговоре моментально осознаёт это и получает истинное наслаждение, заставляя Лоренцо оправдываться. То, над чем да Понте работал на протяжении нескольких месяцев, Казанова высмеивает, и либретто буквально разваливается от этих оценок.

Итальянский авантюрист Джакомо Казанова, прославившийся в истории как женский обольститель, в романе представлен человеком, потрясённым процессом своего старения, старающимся не вспоминать о своей бурной молодости и стремящимся теперь сосредоточиться на художественных достижениях. Он мечтает об уединении, которое находит во дворце графа Пахты: „In Ruhe konnte er sein Gedanken aufs Papier bringen, Besuch empfangen, sich den Lektüren widmen. Der Graf würde einige

Zeit verreist sein, das war nur von Vorteil, denn sonst hätte ihn dieser alte Schwätzer ununterbrochen belästigt und nach längst vergangenen Geschichten gefragt“ [Ortheil 2002: 14] / «<...> Казанове никто не мешал <...> можно было спокойно писать дневник, принимать гостей или читать. Некоторое время графа не будет, что даже к лучшему. Иначе бы этот старый болтун не давал Казанове покоя, расспрашивая о давно позабытых временах» [Ортайль 2007: 12].

Казанова сейчас переживает не лучшие времена. Его молодость прошла, однако он продолжает усердно углублять и расширять свой кругозор и познания: „<...> berichtete er von seiner Arbeit als Bibliothekar in einem entlegenen böhmischen Schloß, in Diensten des Grafen Waldstein, nicht weit von hier. Er schilderte sich als einen wißbegierigen Alten, der statt der Menschen die Bücher zu schätzen gelernt habe, und er versuchte, ein wenig mit seinem Wissen zu glänzen“ [Ortheil 2002: 28] / «Казанова поведал о своей службе в библиотеке графа Вальдштейна в одном полузабытом богемском замке, недалеко от Праги. Джакомо старался произвести впечатление любознательного человека, познавшего ценность не только людей, но и книг, и даже блеснул своими познаниями» [Ортайль 2007: 24]. Однако герой стыдится своего настоящего: ведь, по его мнению, это не совсем соответствует его жизненному стилю и является лишь отзвуком и печальным финалом его былых побед: „Nein, nein, bloß nicht denken an alte, längst vergangene Tage, er haßte diese vergreiste Erinnerung, ein Leben in der Vergangenheit, ein Aufbereiten von Anekdoten!“ [Ortheil 2002: 89] / «Нет, ни в коем случае нельзя вспоминать о прежних, давно забытых днях. Казанова ненавидел старческие воспоминания. Старики живут только прошлым и рассказывают забавные истории!» [Ортайль 2007: 79]. Казанова ощущает, что его молодость уходит, он более не находит любовь столь привлекательной, как раньше. Эти выводы даются нелегко человеку, для которого привлекательность, энергичность и любовь являются едва ли не основными качествами. „Schon wieder diese Erinnerungen, es hörte nicht auf!

Und schuld daran waren diese Horntöne, sie durchgruben einem ja die Seele auf der Suche nach all dem längst Vergangenen! Schluß damit, Schluß!“ [Ortheil 2002: 90] / «Снова нахлынули эти воспоминания. Они никак не давали покоя! Во всём виноваты звуки валторны. Они проникали в самую душу в поисках уже давно забытого чувства! Хватит, хватит же!» [Ортайль 2007: 80]. Важно отметить, что изображение пожилого Казановы не характерно в искусстве. Так, Хартмут Шайбле пишет о том, что образ Казановы имеет большую традицию в немецкой литературе, но направлен почти исключительно на образ молодого Казановы [Catani 2009: 124].

Ханс-Йозеф Ортайль в романе изображает Казанову, утратившего свою привлекательность. Однако, по мнению Стефани Катани, его очарование остаётся, несмотря на тот факт, что лучшие годы уже прошли. Как уже отмечалось ранее, в романе Ортайля повествование ведётся от лица разных героев, в том числе и женщин, которые находят Казанову пожилым, хотя и с очевидным сожалением: „Er ist stattlicher Mann, ja, aber sehr alt. All sein Reden und Tun, das ist jung, aber sein Körper ist alt“ [Ortheil 2002: 48] / «Конечно, он привлекательный мужчина, но слишком стар для меня. Когда синьор Джакомо что-то говорит или делает, он кажется молодым, но он стар» [Ортайль 2007: 43]. Казанова носит старомодную одежду, как отмечает горничная Иоанна: „Sie glauben nicht, wie altmodisch er sich kleidet, ganz gegen den Geschmack. Er trägt einen leicht verschlissenen, brokatenen Rock, und dazu einen Hut mit weißen Federn, er sieht aus wie ein fremder Vogel, der sich verlaufen hat“ [Ortheil 2002: 48] / «Его одежда вышла из моды. Вы не можете себе представить, насколько старомодно он одевается! У него совершенно отсутствует вкус. Он носит потёртый сюртук из парчи и шляпу с белыми перьями, а сам похож на диковинную птицу, по ошибке залетевшую в наши края» [Ортайль 2007: 43].

Казанова за свою жизнь исколесил всю Европу, много знает о традициях, манерах, моде, кухне разных стран. Теперь же, прибыв в Прагу, он сильно выделяется из толпы. Так, его манера поведения, стиль одежды

кажутся странными жителям Праги: „<...> als gerierte er in die Nähe eines fremden und vielleicht doch gefährlichen Tiers, das ihn jederzeit anfallen konnte“ [Ortheil 2002: 17] / «<...> перед ним (перед Паоло – А.В.) было неизвестное и, возможно, опасное животное, которое может напасть в любой момент» [Ортайль 2007: 14], „Paolo beobachtete ihn jetzt von der Seite. Er sprach so laut, daß die Menschen stehenblieben und ihnen hinterherschauten <...> Ob er ahnte, daß er heir auf der Straßeeetwas lächerlich wirkte, mit seinem lauten Gepolter und der altmodischen, feinen Kleidung, die in Prag etwas Steifes und Fremdes hatte? Dieser weiße Federbusch etwa – so einen trug man vielleicht noch in Paris, aber nicht auf den Prager Gassen, zwischen Milchweibern und Würstelmännern! Und die weißen Spitzen des Hemdes, das war beste italienische Ware, die sonst nur von Frauen getragen wurde!“ [Ortheil 2002: 30-31] / «Паоло внимательно наблюдал за Казановой. Тот говорил так громко, что люди невольно останавливались и смотрели в их сторону <...> Догадывался ли синьор Джакомо о том, что был смешон, поднимая такой шум посреди улицы? К тому же его старомодное элегантное платье казалось в Праге немного странным и вычурным. Например, эта шляпа с белыми перьями – может, такую и носили в Париже, но на узких пражских улочках, заполненных колбасниками и молочницами, она выглядела довольно нелепо! А белое кружево на рубашке? Лучший товар из Италии, но его надевали только женщины» [Ортайль 2007: 27].

По мере знакомства с этим героем, перед нами предстаёт высокообразованный во многих сферах человек. Казанова способен очень глубоко и тонко воспринимать музыку. Так, ему достаточно один раз услышать музыку к опере, чтобы понять, что перед ним новой шедевр. При этом Казанова отмечает, что либретто, написанное Лоренцо да Понте, по сравнению с этой музыкой, ничтожно, примитивно и непременно нуждается в улучшении. Осознание гениальности музыки Моцарта зарождает в нём желание «спасти» оперу, избавившись от бездарного, по

его мнению, либреттиста, откорректировав недостойный текст и внося некоторые исправления в постановку. Особой глубины и широты познаний Казанова достиг в театре и театральном искусстве. Казанова – режиссёр, способный превратить повседневную жизнь в представление. И тогда всё идет по его сценарию. Ярким примером этого становится их негласный конфликт с либреттистом Лоренцо да Понте – его старинным другом, учеником, который, по убеждению Казановы, стремится превзойти его – своего учителя. Между Казановой и да Понте разворачивается настоящая борьба. При мнимой радости встречи, каждый из них прежде всего старается произвести впечатление на своего соперника: жестами, словами, излагаемой информацией („Jetzt hatte er den ersten Gegentreffer gelandet! Damit hatte er nicht gerechnet, dieser armselige Arienschmied! Er, Signor Giacomo, hatte seine Einleitung glänzend pariert!“ [Ortheil 2002: 25] / «Джакомо довольно успешно нанёс ответный удар! Этот жалкий писака не мог даже вообразить себе ничего подобного! Он, Джакомо Казанова, с блеском парировал его бахвальство!» [Ортайль 2007: 22]). Эта встреча выводит Казанову из себя. По его мнению, в жизни да Понте подражает Казанове, идёт по его стопам, поскольку завидует его блеску во всех княжеских дворах Европы. При этом Казанову возмущает, что придворным либреттистом кайзера был именно Лоренцо, а не сам Джакомо. В порыве чувств он высказывает своё отношение к тому, кого в лицо зовёт другом: „Ich verabscheue ihn, es gibt kaum einen Menschen, den ich mehr verabscheue <...> Er versucht, mich zu kopieren, sein ganzes Streben ist eine einzige Kopie meines mit seiner dürftigen Existenz in nichts zu vergleichenden Leben! Und hier, in diesen Tagen in Prag, da will er sein Meisterstück ablegen, er will demütigen und triumphieren über sein Vorbild, das scheinbar schwach geworden ist und alt und es mit seiner strahlenden Gestalt nicht mehr aufnehmen kann! Da wird er sich täuschen! Ich werde ihm eine letzte Lektion erteilen, einen Hieb, der dafür sorgen wird, daß er meinen Namen nie mehr in den Mund nimmt!“ [Ortheil 2002: 30] / «Он мне противен. Едва ли я

ненавижу кого-либо больше, чем его <...> Он по-прежнему пытается подражать мне. Его единственное желание – стать моей жалкой копией, но ему далеко до оригинала! А здесь, в Праге, Лоренцо вздумалось поставить свой «шедевр»! Да Понте хочет унижить меня и насладиться победой над человеком, который всегда служил ему примером для подражания. Я кажусь ему постаревшим и слабым, и Лоренцо думает, что я уже не в силах тягаться с ним. Но он ошибся! Я преподам ему ещё один урок. Это станет для да Понте таким ударом, что он больше не посмеет даже упоминать моё имя!» [Ортайль 2007: 26]. Так, Казанова разрабатывает план по устранению соперника: он организует бал-маскарад. По замыслу Казановы, на этом балу с помощью служанки Иоанны он добьётся позора, а затем и изгнания да Понте и займёт его место. Он тщательно и кропотливо прорабатывает все детали этого мероприятия, репетирует малейшие нюансы со слугами: „<...> der Erfolg hing ab von seiner meisterhaften Regie, die aus dem Fest eine Inszenierung machen würde <...> Am besten war es, einige Abläufe heute mit den Dienerinnen und Dienern zu proben“ [Ortheil 2002: 195, 197] / «Успех зависел от его искусной режиссуры, которая сможет превратить праздник в представление <...> Казанова ещё сегодня отрепетирует со слугами некоторые моменты» [Ортайль 2007: 173, 174]. По сюжету романа план Казановы полностью воплощается, и маскарад завершается позором и изгнанием да Понте.

Очевидно, что желание Казановы заменить да Понте продиктовано не только стремлением к личной выгоде, но и готовностью спасти уникальную музыку Моцарта. Действия Казановы хотя и носят характер личной вражды с Лоренцо да Понте, но заключаются в двух различных концепциях обольщения и искусства. Автор романа неоднократно подчёркивает, что Казанова и да Понте не могли действительно быть друзьями, как они об этом сами говорили. Как отмечает героиня романа Анна Мария, вряд ли можно было найти двух более разных людей. Если

Казанова был очень любезен и галантен, то в противоположность ему да Понте даже не стремился быть учтивым.

Если да Понте дорог образ Дон Жуана, как отражение самого себя, своего животного отношения к женщинам, то Казанова не считает героя-распутника достойным великой музыки Моцарта. Различие во взглядах на эти понятия становятся очевидным в создании образа Дон Жуана в опере: „Ich würde ihn verwandeln. Veredeln, ich würde einen Mann aus ihm machen, einen ehrbaren, aber verführerischen Mann, einen Mann, dem die Frauen nicht aus Haß hinterherlaufen, sondern aus Liebe!“ [Ortheil 2002: 84-85] / «Я бы изменил его полностью, сделал более благородным. Он стал бы достойным уважения человеком и в то же время покорителем дамских сердец. Мужчиной, которого женщины преследуют не из мести, а по любви» [Ортайль 2007: 74].

Очевидно, что автор романа противопоставляет две разновидности соавтора – Лоренцо да Понте и Джакомо Казанову. Ортайль строит сюжет таким образом, что да Понте, создав основную часть либретто к опере, вынужден покинуть Прагу, и у Казановы появляется возможность внести изменения в текст либретто, в мизансцены оперы, наполнить содержанием игру актёров и, наконец, исправить образ главного героя. Казанова придаёт ему черты благородства, утончённости, наполняет деталями, сообщая ему свои личностные качества, благодаря чему создаётся образ нового Дон Жуана, достойного великой музыки Моцарта. Таким образом, в результате сотрудничества либреттиста Лоренцо да Понте, знатока и ценителя искусства Джакомо Казановы и гениального композитора Вольфганга Амадея Моцарта рождается шедевр мирового значения – опера опер «Дон Джованни».

Лоренцо да Понте – посредственный либреттист, создавший лишь фабульную основу оперы. И он лишь формально был назван соавтором. Казанова – блистательный дилетант, наделённый тонким чувством слова,

сцены и музыки, потому можно говорить о нём как о типе соавтора, приближающегося по своей одарённости к Моцарту.

3.4. Дилетант (Георг)

При рассмотрении образ музыканта-дилетанта в литературе представляется необходимым упомянуть первый роман немецкого писателя Гюнтера Грасса «Жестяной барабан» (1959). Героя романа Оскара Мацерата нельзя однозначно считать музыкантом, однако, с раннего детства герой отличается чутким восприятием окружающего мира. Первыми представлениями о барабанной дроби становятся для него звуки бьющегося о стекло зажжённой лапочки мотылька. Подаренный на третий день рождения жестяной барабан превращается в его любимую игрушку, с которой он не хочет расставаться. Автор показывает Оскара как человека ущербного не только физически, но и морально, злого, сопротивляющегося времени и обществу. Музыкальный инструмент становится для него средством выражения этого протеста против окружающей действительности. Негативное отношение к миру, нежелание жить и расти, ненависть ко всем социальным группам, стремление навредить делают Оскара воплощением злодейства.

Образ музыканта-дилетанта в исследуемых в работе произведениях наиболее ярко и полно раскрывается в романе Ханса-Ульриха Трайхеля «Тристан-аккорд» и находит своё воплощение в главном герое романа – Георге Циммере. Как сказано в романе, с раннего детства герой стремился к музыке, но так и не смог добиться значительного успеха. Он мечтал стать поп-гитаристом или пианистом-виртуозом. Отмечается, что в детстве он занимался игрой на блок-флейте, которая стала для него, скорее, средством дисциплинарного воздействия, нежели музыкальным инструментом. Учительница постоянно делала ему замечания (криво сидит, плохо дышит)

и щипала за щёки в качестве наказания. Такое обращение, несомненно, доставляло ему не только физическую, но и душевную боль и способствовало желанию «навсегда покончить со слюнявым музицированием» [Трайхель 2002: 18]. Здесь прослеживается отчётливая ассоциация с судьбой юного героя «Повести о господине Зоммере» П. Зюскинда, в которой также рассказывается о переживаниях ребёнка, обучающегося игре на фортепиано у «старой, усатой, безгрудой» барышни Мари-Луизы Функель [Зюскинд 2007: http://royallib.com/read/zyuskind_patrik/povest_o_gospodine_zommere.html#61440]. Она была единственным учителем музыки во всём приходе и отличалась строгостью и раздражительностью. Стоило ученику взять фальшивую ноту, «она начинала угрожающе трясти головой, багровела, толкала тебя локтем в бок, яростно щёлкала пальцами и вдруг раздражалась громким рыком, извергая бешеную брань» [Зюскинд 2007: http://royallib.com/read/zyuskind_patrik/povest_o_gospodine_zommere.html#81920]. Кроме того, в самом дальнем углу комнаты для занятий сидела мать барышни Функель – неподвижная и молчаливая, очень старая госпожа Функель. Если ученик безошибочно исполнял произведение, в награду барышня Функель просила свою мать угостить мальчика кексом, и «тонкая старческая рука <...> костлявыми пальцами вкладывала кекс» в детскую руку [Зюскинд 2007: http://royallib.com/read/zyuskind_patrik/povest_o_gospodine_zommere.html#102400]. Такая неприятная обстановка вызывала у героя единственное желание – поскорее покинуть мрачный дом. Однажды нечаянное опоздание героя на урок к барышне Функель вызвало у неё такое возмущение, что он от страха и обиды несколько раз допустил одну и ту же ошибку в исполнении несложной пьесы Диабелли: вместо фа-диез играл чистое фа. Усугубил сложившуюся напряжённую ситуацию тот факт, что перед очередным исполнением пьесы в результате чиханья барышни на нужную клавишу фа-диез попала её носовая слизь. Главный

герой с содроганием описывает свои чувства: «”Ещё раз снова!” <...> – и мы заиграли. Следующие тридцать секунд я отношу к самым ужасным моментам своей жизни <...> ещё семь тактов... ещё шесть <...> о Боже милостивый, сотвори чудо <...> чтобы не пришлось играть эту фа-диез <...> мои пальцы спускались в ад по этой лестнице восьмушек, ре-до-си-ля-соль <...> – ”Теперь фа-диез!” – закричало рядом со мной, и я, в ясном уме и твёрдой памяти, с полным презрением к смерти сыграл фа»

[Зюскинд

2007:

http://royallib.com/read/zyuskind_patrik/povest_o_gospodine_zommere.html#102400]. Закономерно, что эта ситуация стала серьёзным психологическим потрясением для юного музыканта, который даже собирался расстаться со своей жизнью назло жестокому миру. Однако стремление к прекрасному – к музыке – у героя осталось, как и у персонажа романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» Георга.

Спустя несколько лет, оправившись от неприятных занятий флейтой, Георг попытался освоить гитару, услышав первую в его жизни песню «The Beatles» “I want to hold your hand”. Но и гитара, подобно ненавистной блок-флейте, требовала больших усилий. Со временем он всё чаще стремился взять в руки воображаемую «воздушную» гитару, вместо настоящей деревянной, представляя себя ослепительным гитаристом-виртуозом. Но отражение в зеркале показывало нескладного упитанного юношу. Постепенно занятия музыкой всё чаще стали заменяться прослушиванием на диване музыкальных пластинок любимых исполнителей. В это время он представлял себя великим художником, подобно гётевскому юному Вертеру. Следующим этапом его музыкального развития стало обучение игре на пианино. И снова он пробует свои силы на «воздушном» пианино, слушая записи Первого фортепианного концерта Чайковского. Прослушивая пластинки с разным исполнением этого произведения, герой ощущал себя знатоком. Он даже тщательно сравнивает две пластинки с записью этого концерта и делает нелепый вывод, что «по количеству

царапин Рихтер явно опережает Клиберна» [Трайхель 2002: 21]. Педагог, с которым Георг занимался фортепиано, нашёл его неспособным. Однако упражняться Георг не бросил и разучил лишь первую прелюдию до мажор И.С. Баха из сборника «Хорошо темперированный клавир». Столкнувшись с трудностями при попытке сыграть вторую прелюдию, он решил остановиться на первой. Со временем он стал играть её в два раза быстрее необходимого темпа, сведя свои достижения к скорости.

Вся история музыкального образования героя романа свидетельствует о его недостаточных музыкальных способностях и примитивном взгляде на музыку. Она и явилась основой для развития темы музыканта-дилетанта в романе.

Потерпев неудачу на музыкальном поприще, Георг попробовал свои силы в сочинении стихов и даже опубликовал их. Публикация его стихотворного сборника планируется в маленьком берлинском издательстве «Ausweg»⁸ [Трайхель 2002: 16]. Но герой осознаёт, что в его случае «Ausweg» – это тупик: „Kein Wunder, schließlich hatten sich alle seine künstlerische Anstrengungen bisher als Sackgasse erwiesen“ / «Ему не привыкать: ступая на стезю художественного творчества, он всякий раз оказывался в тупике» [Treichel 2002: 24]. Но в сюжете романа подчёркивается, что герой стремится разобраться в непонятных и недоступных ему вещах. Так, главный камень преткновения для него, пресловутый Тристан-аккорд, отмечен уже в заглавии романа. На протяжении всего романа герой стремится по мере своих возможностей разобраться в этом понятии: „Anscheinend mußte man sich den Tristanakkord wie einen kostbaren Rotwein vorstellen, der in den verschiedensten Musikstücken wie in Eichen fässern gelagert wird <...> auf eine Lagerzeit von mehr als einem halben Jahrtausend hinausläuft. Das würde kein Wein überstehen, ohne zu Essig zu werden. Der Tristanakkord hielt es anscheinend aus. Natprlich war der Akkord weder Wein noch Essig, sondern ein Gebilde aus

⁸ Перевод с немецкого. – «Выход».

Tünen“ / «Тристан-аккорды представились ему чем-то вроде изысканных красных вин, которые надо подолгу выдерживать в разных сочинениях, как в дубовых бочках <...> получается, что они бывают и пятисотлетней выдержки <...> Вино бы скисло. А Тристан-аккорды – держатся. Ясно конечно, что аккорд – это не вино и не уксус, а сочетание звуков» [Treichel 2000: 81]. Герой сравнивает несопоставимые понятия – аккорд и вино, в очередной раз демонстрируя свой дилетантский взгляд на искусство. Тристан-аккорд выступает как средство характеристики Георга в рассматриваемом романе. Он отражает бесперспективность творческой деятельности главного героя, подчёркивая его дилетантизм. Тристан-аккорд снова и снова «встаёт» на его пути, постоянно напоминая Георгу об этом.

Герой романа являет собой образ типичного маленького человека «кляйн-бюргера»: у него невысокое социальное положение и происхождение, он не одарён выдающимися способностями, не отличается силой характера, но при этом абсолютно безобиден и добросовестен. Ему свойственны страх перед жизнью, кротость, которые, однако, соединяются с ощущением несправедливости существующего порядка вещей. Ни в поэзии, ни в музыке он так ничего и не добился. Его творческий путь вымощен страданиями и поражениями, поскольку заниматься чем-либо, особенно искусством, без должных знаний и профессиональной подготовки либо без прирождённого таланта, – истинное дилетантство.

* * *

Таким образом, трактуя понятие «музыкант» как – “der Musiker”, то есть в широком смысле этого слова, мы охарактеризовали следующие типы музыкантов, созданные в проанализированных произведениях

современных немецких авторов: композитор, исполнитель, соавтор, дилетант.

Яркий образ типа *музыканта-композитора* можно проследить в романе Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» (Бергман) и в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» (Моцарт). Для образа композитора Бергмана характерны, с одной стороны, гениальность, с другой – филистерство. Автор наделяет его одновременно как большой музыкальной одарённостью и профессионализмом, так и эгоизмом и некорректностью. В романе «Ночь Дон Жуана» Вольфганг Амадей Моцарт также изображен и как сложная человеческая личность, и как гениальный музыкант, что позволяет читателю познакомиться с гением великого композитора, и узнать о его душевных переживаниях. Ведь именно эти понятия способствовали созданию музыки к опере «Дон Джованни».

Тип *музыканта-исполнителя* в рассматриваемых произведениях представлен контрабасистом – героем пьесы П. Зюскинда «Контрабас», и валторнистом Паоло – героем романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана». Контрабасиста характеризует двойственность натуры. Это касается всех аспектов его жизни: восприятия себя и окружающего мира, творчества, отношений с женщинами, суждений. Он – посредственный музыкант, в чём сам себе признаётся. Вместе с тем он считает, что его недооценивают. Паоло же, в противоположность контрабасисту, – необычайно талантливый музыкант, всего себя посвящающий музыке, ставший в итоге великим исполнителем.

Тип *музыканта-соавтора* представлен в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» в образе персонажей Джакомо Казановы и Лоренцо да Понте. Это два диаметрально противоположных образа, которые отличаются во всём: во взглядах на творчество, на музыку, на отношения с окружающими людьми, в частности, с женщинами. Оба эти героя не занимаются музыкой непосредственно, но вместе с тем связаны с ней. Оба персонажа сыграют свою роль в создании оперы Моцарта «Дон Джованни».

Тип *музыканта-дилетанта* наиболее полно представлен в романе Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» в образе студента Георга, который всеми силами старается разобраться в музыкальных понятиях, но которому на протяжении романа, несмотря на все его стремления, это не удаётся.

Рассмотренные типы музыкантов в художественном мире исследуемых произведений закономерно выполняют ряд функций: характерологическую, сюжетостойтельную, идеологическую. Так, персонаж романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» Джакомо Казанова выполняет сюжетостроительную функцию: ведь именно с его приездом обыденная жизнь обитателей дворца графа Пахты заиграла яркими красками, его вражда с либреттистом Лоренцо да Понте приводит к изгнанию последнего, и, наконец, именно благодаря ему опера «Дон Джованни» приобретает свой окончательный вид.

Яркими представителями персонажей, выполняющих характерологическую функцию, являются контрабасист – герой пьесы П. Зюскинда «Контрабас», германист Георг и композитор Бергман – главные действующие лица романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд», а также Моцарт – центральный персонаж романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана». Все они являют собой обобщённые образы людей, демонстрирующих определённое отношение к жизни, мироощущение, свойственное представителям тех или иных социальных групп. Так, контрабасист – типичный представитель рядовых музыкантов, недовольных своим незначительным местом в жизни и в музыкальном мире и не прилагающих никаких усилий для изменения данной ситуации. Образ Георга воплощает в себе свойства множества людей, делавших попытки постичь музыкальное искусство и терпевших неудачу на этом поприще. Образ композитора Бергмана становится отражением талантливых, но избалованных и эгоистичных деятелей искусства. В противоположность ему, образ Моцарта, персонажа романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана», – обобщение качеств истинно гениальных

художников, вынужденных искать возможности спокойно творить, спасаясь от назойливых поклонников. Образ валторниста Паоло из этого же романа становится воплощением достоинств многих талантливых музыкантов из народа, живущих музыкой, истинно чувствующих её – в отличие от иных профессиональных служителей искусства, таких как либреттист Лоренцо да Понте.

Названные персонажи выполняют также идеологическую функцию, демонстрируя тем самым авторское отношение к изображенным характерам и событиям. Так, например, очевидно уважение Х.-Й. Ортайля к личности и творчеству великого композитора Вольфганга Амадея Моцарта, в частности, восхищение его оперой «Дон Джованни», интерес к личности итальянского авантюриста Джакомо Казановы. Х.-У. Трайхель отражает свой опыт в образе Георга, не сумевшего постичь музыкальное искусство, и подчёркивает истинную сложность этого занятия. При этом автор противопоставляет Георгу Бергмана как безусловно талантливого музыканта, но противоречивую личность, вызывающую авторское осуждение вследствие своего неуважения к окружающим.

Заключение

В результате проведенного исследования установлена актуальность музыкальной проблематики в немецкой литературе рубежа XX – XXI веков. В целях наиболее полного изучения заявленной темы при выполнении данного исследования мы обращались как к литературоведческим, так и к музыковедческим трудам отечественных и зарубежных авторов.

Основой настоящего исследования стали три произведения современной немецкой литературы, наиболее ярко демонстрирующие специфику актуального музыкального дискурса, – романы «Ночь Дон Жуана» Х.-Й. Ортайля, «Тристан-аккорд» Х.-У. Трайхеля, пьеса «Контрабас» П. Зюскинда. Важно напомнить, что П. Зюскинд, Х.-Й. Ортайль и Х.-У. Трайхель имеют музыкальное образование. Это позволяет им грамотно использовать музыкальную терминологию, анализировать музыкальные произведения, говорить об исполнительских способностях музыкантов, рассуждать о технических параметрах музыкальных инструментов, профессионально описывать звучание музыки. Музыкальная образованность авторов исследуемых произведений способствует реалистичной передаче музыкальных моментов, благодаря чему читатель глубоко погружается в мир музыки. Важно отметить разножанровый характер исследуемых произведений (исторический роман, роман о современности, драма из современной жизни), демонстрирующий центральную позицию искусства в современной литературе.

Термин «экфрасис» имеет давнюю историю, на протяжении которой значительно менялось содержание этого понятия. Наиболее точным представляется определение Л.М. Геллера, который называет экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002, с. 18]. В Германии XIX – XX веков музыкальное искусство традиционно является актуальной темой литературы. Музыкальные образы

осмысливаются как в литературе (И.В. Гёте, Ф. Шиллер, Э.Т.А. Гофман, Г. Гейне, Т. Манн, К. Манн), так и в философии (Ф. Ницше, А. Шопенгауэр). Немецкая философия приходит к выводу о родстве понятий «музыка» и «немецкость». С начала XIX века исследователи уделяют особое внимание взаимодействию музыки и литературы.

Современные исследователи (К.С. Браун, К. Вратц, Й. Одендаль, С.П. Шер) в процессе изучения взаимодействий музыки и литературы делают акценты на различных аспектах взаимоотношений между этими видами искусства. По мнению этих исследователей, автор литературного произведения должен с помощью языковых средств передать звучание музыки. Необходимо, чтобы читатель не только имел представление об описываемом музыкальном произведении, но и смог его «услышать».

В современной немецкой литературе музыкальное начало играет важную роль. В исследованных произведениях оно представлено следующими компонентами: история создания музыкального произведения становится основой для сюжета литературного; жизненный и творческий путь музыканта выступает в качестве главной темы литературного произведения; музыкальный приём становится структурообразующим принципом романа, а термин, его обозначающий, занимает сильную позицию в тексте, входя в заглавие произведения; музыкальный инструмент одухотворяется и играет роль спутника / партнёра / соперника того или иного действующего лица; симфонический оркестр сравнивается с социумом и тем самым становится средством социальной характеристики изображаемого мира.

Одним из наиболее ярких проявлений музыкального начала в данных произведениях становится экфрасис музыки. В качестве средств (приёмов) создания экфрасиса музыки выступают: музыкальная терминология, звукопись, ритм прозы, музыкальные мотивы и лейтмотивы.

Музыкальное начало в исследованных произведениях отличается полицункциональностью. Ему присущи следующие художественные функции:

- характерологическая, которая выражается в создании образов персонажей, в музыкальной манифестации их внутреннего психологического состояния;
- сюжетостроительная (воссоздание событий и музыкальные предвестия сюжетного развития);
- идеологическая (раскрывающая отношение персонажей и автора к изображаемому);
- речевая (состоящая в создании специфической музыкальной речевой стихии как важного уровня художественного мира, на котором названия музыкальных произведений, фамилии музыкантов, музыкальная терминология и звукопись становятся средствами воспроизведения образа музыки).

Образ музыканта занимает важное место в немецкой литературе рубежа XX – XXI веков. Разработанная в диссертации типология образов музыкантов позволяет сделать следующие выводы:

- Разграничение терминов „der Musikant“ и „der Musiker“ в немецкой лингвокультуре („der Musikant“ – это музыкант-инструменталист, а „der Musiker“ – человек, занимающийся музыкой) стало основанием для выделения типов музыканта в рассматриваемых произведениях: композитор, соавтор, исполнитель, дилетант.
- Тип *музыканта-композитора* в исследуемых произведениях наиболее ярко представлен в образах композитора Бергмана (Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд») и композитора Моцарта (Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана»). Это два образа, которые объединяет несомненная музыкальная одарённость и композиторский талант. Бергман – вымышленный персонаж.

Он показан как известный современный композитор, чьё художественное величие проявляет себя только в часы занятий искусством. Во всё остальное время Бергман ведёт себя как тщеславный, мелочный, капризный и эгоистичный человек, погружённый в быт и тем самым демонстрирующий качества, традиционно характерные для литературного образа филистера (бюргера), многократно воссозданного в немецкой литературе, от Э.Т.А. Гофмана до Т. Манна. Внутренняя коллизия этого персонажа Х.-У. Трайхеля воспроизводит одну из важных оппозиций быта и бытия художника, которую А.С. Пушкин гениально выразил в знаменитых стихах: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон / В заботы суетного света / Он малодушно погружён... И меж людей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он...» (А.С. Пушкин. Поэт).

Персонаж Моцарта в романе Ортайля носит иной характер. Он имеет реального прототипа – гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Но его отличие от Бергмана этим не исчерпывается. Оно более существенно. Помимо таланта, автор сообщает этому образу другие человеческие достоинства: детскую открытость, ранимость, милосердие, любовь к ближним и дальним. Персонаж Моцарта в романе Ортайля демонстрирует другую ипостась художника, гармонично сочетающего в себе высочайшую степень творческой одарённости и нравственные достоинства, что, по-видимому, может корреспондировать другой известной идее: «...гений и злодейство – две вещи несовместные...» (А.С. Пушкин. Моцарт и Сальери).

- Тип *музыканта-исполнителя* представляют в рассматриваемых произведениях главный (и единственный) герой пьесы П. Зюскинда «Контрабас» и второстепенный, но от этого не

менее интересный персонаж романа Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» валторнист Паоло. Так же, как и композиторы, эти представители типа «музыкант-исполнитель» демонстрируют кардинально различный подход к занятиям музыкой. Контрабасист – заурядный музыкант, который недоволен своей жизнью, своим социальным положением, положением в оркестре и, в конце концов, своим инструментом, которого, ко всему прочему, считает главной причиной всех своих неудач. Паоло же, наоборот, искренне увлечён творчеством, стремится к совершенствованию своих творческих навыков, глубоко чувствует и понимает музыку и безраздельно предан искусству.

- Тип *музыканта-дилетанта* представлен персонажем романа Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» – аспирантом-германистом Георгом. Георг на протяжении всей своей жизни безрезультатно пытается овладеть теорией музыки, научиться игре на разных музыкальных инструментах. Однако неизбежно оказывается, что для всех этих занятий нужно не только время и усердие, но и одарённость. Нельзя однозначно утверждать, что Георг проявляет недостаточно усердия, однако, едва столкнувшись с трудностями, не оправдавшими его ожиданий, он сдаётся. Георг являет собой типичный пример дилетанта, который, не имея достаточного профессионализма, казалось бы, стремится к овладению им, однако неизбежно терпит неудачу, так как ему недостаёт подлинной заинтересованности в предмете, присущей творческому человеку, и целеустремлённости, одухотворённой любовью к музыкальным занятиям.

На идеологическом уровне этот тип может быть соотнесён с образом Георга из пьесы Зюскинда. Рассмотренные в

сопоставлении, они дают основания для размышлений о профессионализме и дилетантизме в искусстве. Как явствует из романа и пьесы, новейшая литература Германии остаётся здесь в русле традиционной концепции: ни дилетантское стремление овладеть искусством, ни мастерское владением ремеслом не в состоянии дать высокий эстетический результат, для которого необходима творческая одарённость художника.

- Два ярких типа *музыкантов-соавторов* представлены в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана». Это автор текста к опере Моцарта «Дон Джованни» либреттист Лоренцо да Понте и итальянский авантюрист Джакомо Казанова, которому Ортайль приписывает корректировку либретто, сценария, а также образа главного героя оперы – Дона Джованни. И вновь перед читателем оказываются две разновидности одного типа, корреспондирующие разным вопросам из сферы искусствознания. Лоренцо да Понте относится к своему занятию как к ремеслу, примитивизируя вопросы творчества. Кроме того, в гениальной музыке Моцарта, как не раз подчёркивается в романе, он видит лишь фон для своих текстов. В отличие от да Понте, Джакомо Казанова, не являясь по своей сути профессиональным музыкантом, демонстрирует тонкое и творческое восприятие музыки. Именно он видит несоответствие между примитивным текстом и божественной музыкой оперы. События в романе складываются таким образом, что Казанове приходится корректировать текст и некоторые детали «Дона Джованни». По мысли Ортайля, не только благодаря Моцарту, но и благодаря Казанове, мир знает эту великую оперу в своём завершённом виде. Казанова, будучи высокообразованной, творческой личностью, смог стать не просто формальным соавтором, а сотворцом

музыкального произведения, внести свой несомненный вклад в его создание. Таким образом, сопоставляя в художественном пространстве романа две ипостаси музыканта-соавтора, Ортайль демонстрирует художественную продуктивность конгениального сотворчества и бесплодность рассудочного, прагматического соавторства, заинтересованного не в судьбе творения, а в своей собственной судьбе.

Таким образом, в ходе проведенного исследования сформулированы основные теоретические положения, отражающие генезис и современные интерпретации экфрасиса музыки в искусствоведческом и литературоведческом дискурсах; определены структурные характеристики музыкального начала в современной литературе Германии; описаны способы создания экфрасиса музыки; выявлены художественные функции музыкального начала; разработана типология образа музыканта, отражающая концептуальные эстетические позиции современных немецких авторов и позволяющая установить преемственную связь современной после-постмоденистской литературы с долговременной художественной традицией немецкой и западноевропейской литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**I.**

1. Зюскинд П. Контрабас: Пьеса / Пер. с нем. Н. Литвинец. – СПб.: Азбука-классика, 2006 – 128 с.
2. Ортайль Г.-Й. Ночь Дон Жуана: пер. с нем. Е. Прасол. – Харьков: Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2007. – 336 с.
3. Трайхель Ханс-Ульрих. Тристан-аккорд: Роман. – СПб.: Лимбус Пресс, 2002. – 160 с.
4. Ortheil, H.-J. Die Nacht des Don Juan. – Btb Verlag in der Verlagsgruppe Random House GmbH, München, 2002; 384 S.
5. Süskind P. Der Kontrabaß. Zürich, 1995. – 112 S.
6. Treichel H.-U. Tristanakkord. Frankfurt am Main, 2000. – 240 S.

II.

7. Арагон Л. Анри Матисс : роман : в 2-х т. / Луи Арагон ; пер. с фр. Л. Зонина. – Москва : Прогресс, 1981. – 240 с.+ 228 с.
8. Бальзак О. Утраченные иллюзии. Серия: Библиотека Всемирной Литературы. Серия вторая. Т.68. М.: Художественная литература, 1973 – 606 с.
9. Валлес Ж. Жак Вентра. Пер. с фр. М. Художественная литература. 1949.г. 823 с.
10. Верлен П. Собрание стихов / Пер. с франц. и биограф. очерк. В. Брюсова. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 176 с.
11. Гейне Г. Собрание сочинений в 10 т / Гейне Г.; Т. 9. Доктор Фаустус. Боги в изгнании, Богиня Диана. Признания. Мысли, заметки, импровизации. Мемуары. Письма 1816-1836 годов. – М.: Художественная литература, 1959. – 750 с.
12. Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве, Л. – М., «Искусство», 1936, 410 с.

13. Гёте И.В. Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Серия: Литературные памятники. Издание подготовили Е.И.Волгина, Н.А.Жирмунская. – Л.: Наука, 1981. – 296 с.
14. Гомер. Илиада / Гомер; пер. с древнегреч. Н. Гнедича ; [вступ. статья В. Ярхо, с. 5-21 ; примеч. С. Ошерова ; худож. Д. Бисти]. – Москва : Худож. лит., 1978. – 534 с..
15. Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: В 3 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1962.
16. Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. Составитель Клаус Гюнцель. Берлин. 1984, М., 1987. 465 с.
17. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок: Пер с нем. / Оформл. П. Сацкого. – М.: Сов. Россия, 1991. – 320 с.
18. Гофман Э.Т.А. Избранные произведения / Вступительная статья И. Бэлзы. М.: Музыка, 1989. – 383 с.
19. Гофман Э.Т.А. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М.: «Наука», 1972. – 668 с.
20. Гофман Э.Т.А. Новеллы / Сост. Н.А. Жирмунская. – Л.: Лениздат, 1990. – 607 с.
21. Гофман Э.Т.А. Новеллы. [Электронный ресурс]. М.: «Художественная литература», 1983. URL: http://gofman.krossw.ru/html/gofman-krespel-ls_1.html (дата обращения 10.11.2013).
22. Грасс Г. Жестяной барабан. Перевод с немецкого С. Фридланд. Издательство «Азбука», 2000.
23. Джойс Дж. Собр.соч.: В 3 т. М.: Знаменитая книга, 1993 – 1994.
24. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы. Издательство: Азбука-классика. 2002. – 448 с.
25. Манн Клаус. Пётр Ильич Чайковский: патетическая симфония. URL: <http://mon-plaisir.su/librusec/b/489233/read> (дата обращения: 28.03.2014)
26. Манн Т. Будденброки: История гибели одного семейства. Пер. с нем. – М.: Междунар. отношения, 1982. – 504 с.

27. Манн Т. Размышления аполитичного [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2008/24/ma15.html> (Дата обращения 02.04.2014).
28. Манн, Т. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 1. Будденброки. История одного семейства / Т. Манн : пер. с нем. Н. Ман. – М.: Изд. Художественной литературы, 1959. – 808 с.
29. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т /Манн Т.; Т. 7. Рассказы. – М.: Художественная литература, 1960. – 550 с.
30. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т /Манн Т.; Т. 9. Рассказы. – М.: Художественная литература, 1960. – 659 с.
31. Манн Т. Собрание сочинений в 10 т / Манн Т.; Т. 10: Статьи 1929-1955. - М.: Художественная литература, 1961. - 696 с.
32. Миф о Дон Жуане / Новеллы, стихи, пьесы. – СПб.: Издательство «Terra Fantastica» Издательство дома «Corvus»; Фонд «Библиотека мировой литературы», 2000. – 624 с.;
33. Немецкая романтическая повесть [Электронный ресурс]. Два тома. Том I. Шлегель, Новалис, Вакенродер, Тик. М.- Л., ACADEMIA, 1935. с. 152. Москва – Ленинград URL: http://az.lib.ru/w/wakkenroder_w_g/text_1797_iosif_berlinger.shtml (Дата обращения 14.07.2014).
34. Новалис. Генрих фон Офтердинген. Фрагменты. Ученики в Саисе. СПб.: Евразия, 1995. – 240 с.
35. По Э. Избранное. На англ. яз. М., 1983. – 369 с.
36. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма. – М.: Худож. лит., 1985. – 735 с.
37. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. – М.: Художлит., 1986. – 527 с.
38. Роллан, Р. Жан-Кристоф. Кн. 1 – 5: Заря; Утро; Отрочество; Бунт; Ярмарка на площади. – М.: Художественная литература, 1970. – 783 с.

39. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик Тике. М.: Наука, 1987. – 360 с.
40. Уайльд О. Избранное / О. Уайльд. – Свердловск : Уральский Государственный Университет, 1990. – 446 с.
41. Уайльд О. Избранные произведения: В 2-х т. На англ. яз. Т. 2. М.: Прогресс, 1979.
42. Филострат (старший и младший). Картины. Калистрат. Статуи. Под ред. И.Е. Верцман. ИЗОГИЗ, 1936 г.
43. Челлини Б. Жизнь Бенвенуто Челлини / Б. Челлини ; пер. с ит. М. Лозинского ; вступ. ст. Л. Пинского. – М. : Гослитиздат, 1958. – 568 с.
44. Aragon L. Henri Matisse, roman. P., 1971.
45. Callini B. Leben des Benvenuto Cellini.... Übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Goethe. Berlin, 1979.
46. H. Heine. Werke und Briefe. Bd. IX. Berlin, 1961.
47. Hoffman E.T.A. Hoffmanns Werke. Bd.3. Berlin, 1982.
48. Mann, Thomas. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke - Briefe - Tagebücher in 10 B. B. 1.1. Buddenbrooks. Fr/Main: S. Fischer Verlag. 2008.
49. Novalis. Heinrich von Ofterdingen: Ein Roman. Berlin, 1986.
50. Tieck L. Franz Sternbalds Wanderungen. Berlin, 1798.

III.

51. Аветисян В.А. Проблема искусства и религии в немецкой эстетике начала XIX века (романтики и Гёте) // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX вв. Пермь, 1986. – 156 с. С.13 – 22.
52. Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. / Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. – К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. – 352 с.
53. Адорно Т.В. Избранное: социология музыки. Университетская книга Москва - Санкт-Петербург 1999. – 445 с.
54. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. – 526 с.

55. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста : В 3 ч. Пермь, : Изд-во Пермск. Ун-та, 1994. – 228 с.
56. Александров А.В. Сюжет романтического рассказа о музыканте // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (41). – Львов, 1983. – С. 93 – 100.
57. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения // Русская литература и зарубежное искусство. Л., Наука, Ленингр. отд., 1986. – С. 5 – 19.
58. Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Москва, 2010.
59. Андреев Л.Г. Художественный синтез и постмодернизм // Вопр.лит., 2001, №1. – С. 3 – 38.
60. Андреюшкина Т.Н. Вакенродер и истоки немецкой романтической прозы: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 1983.
61. Андреюшкина Т.Н. Иосиф Берлингер, В.Г. Вакенродер и дальнейшее развитие образа художника в немецкой романтической прозе //Проблемы эстетики и творчества романтиков: Межвуз. темат. Сб. Калинин: Калин. гос. ун-т, 1982.185 с. – С. 54 – 69.
62. Аникин Г.В. Эстетика Дж. Рескина и английская литература. М.: Наука. 1986. 320 с.
63. Аникст А.А. Гёте и театр // Гётевские чтения – 1993. М.: Наука, 1994. – 220 с. С. 7 – 20.
64. Аристотель и античная литература. М.: Наука. – 1978. 233 с.
65. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 386 с.
66. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей 1994. – 352 с.

67. Архипова И.А. Романтический идеал и романтический характер в раннем творчестве Л. Тика: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Москва, 1972.
68. Асафьев Б. Моцарт и современность // Об опере. Избранные статьи. – Л. : Музыка, Ленингр. отд., 1976. – 333 с. С.223 – 226.
69. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1971. – 376 с.
70. Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М.: Искусства. – 312 с.
71. Ауэрбах Э. Мимесис. М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
72. Багдасарова А.А. Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XVIII веков: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012.
73. Багно В.Е. Дон Жуан // Пушкинская энциклопедия, электронное издание ИРЛИ РАН, 2006-2009 [Электронный ресурс]. URL: www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=294 (дата обращения 31.03.2014)
74. Бальмонт К.Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Иностранная литература. 1999. № 2. С.181–183.
75. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: Автореф. дис. ... докт.филол.наук. Екатеринбург, 1996.
76. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. Ред. и вступ.ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
77. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления / Л.М. Баткин. – М.: Наука, 1978. – 200 с.
78. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. – 415 с.
79. Бауэр В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. М.: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.
80. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

81. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. – 543 с.
82. Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, 1996.
83. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Монография. – 2 изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
84. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
85. Бахтин М.М. Эстетическое наследие и современность: Саранск., Изд-во Мордов. университета, 1992. – 367 с.
86. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. литература, 1975. – 502 с.
87. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. литература, 1986. – 543 с.
88. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. – 423 с.
89. Бахтинология. Исследования, перевод, публикации. СПб. : Алетейя, 1995. – 370 с.
90. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. М.: Высшая школа, 1989. – 157 с.
91. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений (в 13 т.) / Белинский В.Г.; Т.10. Статьи и рецензии 1846 – 1848 годов. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. – 474 с.
92. Беньямин В. Теория искусства ранних романтиков и Гёте. Перевод Сигурдур Инголфссона, при участии О.В. Никифорова // Логос. М., 1993. 313 с. С. 151 – 158
93. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. литература, 1973. – 567 с.

94. Билык Н.Д. Английский реалистический «роман о художнике» послевоенных десятилетий: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1987.
95. Бонфельд М.Ш. Музыка как речь и как мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. Автореф. дис. . д-ра искусствоведения. -М.: Рос. институт искусствознания, 1993.
96. Борисова Л.М. Проблемы художественного синтеза в теории русских символистов // Науч. докл. высш. шк. Филологические науки. М., 1990. №5.
97. Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. - М. : Аспект Пресс, 2005. – 352 с.
98. Бочкарева Н.С. «Клингзор» Германа Гессе как роман о художнике // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах 19–20 вв. / Перм. гос. ун-т. Пермь, 1999. С. 140–155.
99. Бочкарева Н.С. Искусство и художник в романе «Коллекционер» и в повести «Башня из черного дерева» Дж.Фаулза // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв. / Перм. гос. ун-т. Пермь, 1997. С. 92–102.
100. Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв. / Перм. гос. ун-т. Пермь, 1995, С. 23–37.
101. Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Изд-во «Наука», 1981. с. 262
102. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста : сб. ст. — М.: Наука, 1977. — С. 259-283.
103. Брагинская Н.В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и учёном сознании. М.,1994. – 335 с.

104. Брагинская Н.В. Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего: Автореф. дис. ...канд.ист.наук. М., 1992.
105. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь. — М.: Музыка, 2005. — 461 с.
106. Бычков В.В. «Малая история Византийской эстетики» [Электронный ресурс] URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/ych/kov_41.htm (дата обращения 06.11. 2013)
107. Бычков В.В. «Русская средневековая эстетика XI- XVII веков» Москва: Мысль, 1995, — 638 с.
108. Бычков В.В. Эстетика поздней античности. М.: Наука, 1981. — 325 с.
109. Бэлза И. Литература романтизма и музыка // Европейский романтизм. М.: Наука, 1973.- С 452 – 494.
110. В.Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX века / Под ред. И.В. Сарташовой. Тверь: Изд-во Тверск. Гос. Ун-та, 1995. — 95 с.
111. Вазари Дж. Жизнеописания живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. М., 1965-1971.
112. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. Предисл. А.С. Дмитриева, комм. А.В. Михайлова. М., 1977. — 264 с..
113. Ванслов В.В. Об отражении действительности в музыке. М.: Музгиз, 1953. — 236 с.
114. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. — 404 с.
115. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово: В 3-х ч. 4.1. М.: Музыка, 1972. - 150 е., 4.2-3. - М.: Музыка, 1978а. - 366 с..
116. Вейдле В. Музыка речи. // Звучащие смыслы. Альманах. (Серия: Культурология. XX век). — СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2007. С. 572;
117. Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста (Антология и поэтика). Автореф. дисс. ...канд.филол.наук. — Москва, 2005.

118. Веселовская Н.В. Дон Жуан русской классической литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2000.
119. Веселовский А.Н. Легенда о Дон-Жуане // Веселовский А.Н. Этюды и характеристики. М, 1903. С. 43.
120. Взаимодействие и синтез искусств. Л.: Наука, 1978. – 269 с.
121. Взаимодействие литературы с другими видами искусств // Вопросы литературы. 1975. – №. 12. – С. 148 – 185.
122. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идеиные принципы и структурные особенности. – М.: Наука, 1982. – 352 с.
123. Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. Пер. с нем./ Ин-т философии. – М.: Наука, 1993. – 105 с.
124. Виньи А. Сен-Мар. Стелло. Вст.ст. М.В. Толмачева. М., 1990
125. Влодавская, И.А. Два портрета художников в юности. (Опыт сопоставительного анализа «Сыновей и любовников» Д.Г. Лоуренса и «Портрета художника в юности» Дж. Джойса) / И.А. Влодавская // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX веков. – Пермь: [б.и.], 1987. – С. 49—58.
126. Волков Е.М. Развитие теории жанра немецкого романа в XIX веке. Иваново, 1983. – 100 с.
127. Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988.
128. Восприятие музыки. Сб. статей. М.: Музыка, 1980. – 256 с.
129. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 479 с.
130. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова, 1987.
131. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель, Новалис). М.: Наука, 1978. – 288 с.

132. Габитова Р.М. Эстетика немецкого романтизма // История эстетической мысли. – М.: Искусство, 1985. Т. 3. – С. 56-83.
133. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
134. Галеев Б.М. Проблема синестезии в искусстве // Симпозиум «Проблемы художественного восприятия» (тезисы и аннотации). Л., 1968. – С. 23 – 25.
135. Галеев Б.М. Содружество чувств-и синтез искусств. – М.: Знание, 1982. – 63 с.
136. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1993.
137. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971
138. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968-1973.
139. Гейнзе А. Ардингелло, или Блаженные острова. М.: Academia, 1935. – 600 с.
140. Геллер Л. М. На подступах к жанру экфрасиса : Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л. М. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. -Sond. 44.-P. 154 – 168.
141. Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований // Гердер И. Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 157-178.
142. Гердер И. Г. Пластика // Гердер И. Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 179-191.
143. Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии (Пер. с нем. Борисовой О.) // Вестн. молодых ученых. Гуманит. науки. СПб., 1999. - №1. – С. 86 – 99.
144. Гладилин Н.В. «Гофманиана» в немецком постмодернистском романе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Н.В. Гладилин. – Москва, 2002.
145. Гольдони К. Мемуары К. Гольдони, содержащие историю его жизни и его театр. Л.: Academia , 1930. – 575 с

146. Гораций Квинт Флакк. Собрание сочинений. СПб, Биографический институт, Студия биографика, 1993. – 448 с
147. Грешных В.И. Диалектика характера в иенском романтизме. Автореф. дисс. канд.филол.наук, Москва, 1981.
148. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л.: Издательство ЛГУ, 1991. – 144с.
149. Григорьева С.В. Синтез искусств. Указатель литературы. Одесса, 1975. – 22 с.
150. Гришкова Л.В. Художественный текст и музыка: композиционные и структурные параллели // Этнос. Культура. Текст: Материалы лингв, науч. конф., 15 апр. 1999 г. Курган, 1999. – С. 23-25.
151. Гулыга А.В. Путиами Фауста: Этюды германиста. М.: Современный писатель, 1987. – 368 с.
152. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. – 318 с.
153. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. – 396 с.
154. Джебраилова С. Художественный мир Г.Белля в контексте литературы Германии XX века. изд. “Е.Л.” ООО, Баку, 2008, 296с. URL: http://www.translit.az/ELEKTRON%20KITABXANA/ELMNEZERIMESELE/Svetlana_Jabrailova-Bell.htm (дата обращения 15.09.2014)
155. Дживелегов А. Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне, Аретино, Челлини. Обложка по рис. И. Рерберга. М. Федерация. 1929г. – 236 с.
156. Диалектова Ф.В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения. Саранск, 1972.
157. Дмитриев А.С. Проблемы иенского романтизма. М.: МГУ, 1975.
158. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. Выпуск 3. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. М.: Искусство, 1993. – 348 с.

159. Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты. Т. 1, 2. Л.-М.: Искусство, 1957. – 227с., 254 с.
160. Еремеев А.Ф. Художественный образ как динамическая система // Эстетику в жизнь. Свердловск УрГУ.- 1974. – 56 с.
161. Еркомаишвили Е.Г. Функция цветописи, звукописи, одоризма в структуре художественной прозы: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Тбилиси, 1990.
162. Закс Б.Ф. Художник и действительность (роман Л. Фейхтвангера «Гойя») // Учен. зап. Перм. ун-та. – 1972. – № 270. – С. 264-278.
163. Зарубежная литература XX века. 1871 – 1917. Хрестоматия. Том 1. (Зарубежная литература 20-го века. 1871 – 1917. Хрестоматия.) Сост. Храповицкая Г. Н., Ладыгин М. Б., Луков В. А. Под редакцией проф. Н.П. Михальской и проф. Б. И. Пуришева. Москва. Просвещение. 1981г. 638 с.
164. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. М.: Издательство Московского университета, 1987. – 512 с.
165. Зверев А.М. Преступления страсти: вариант Зюскинда [Электронный ресурс] Журнал "Иностранная литература" 2001, №7. URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Zverev_Zuskind.htm (дата обращения 09.01.2013)
166. Зись В.Я. Виды искусства. М.: Знание, 1979. – 128 с.
167. Зыховская Н.Л. Лейтмотив в ряду других общесемиотических концептов. Вестник Челябинского университета Серия 2. Филология. №1(11), 2000. с. 87 – 96
168. Зюбина Е.А. Искусство и художник в прозе Артура Шницлера. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Саратов. 2015.
169. Из истории английской эстетической мысли XVIII века. Поп. Аддисон, Джерард, Рид. М.: Искусство. 1982. – 367 с.
170. Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. Предисловие А.С. Дмитриева. М.: Художественная литература, 1979. – 400 с.

171. Избранные произведения Леонардо да Винчи. Москва: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2010
172. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – Вып. 129. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1994. – 197 с.
173. Интертекстуальные связи в художественном тексте. Межвузовский сб. науч. трудов (Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена). СПб.: Образование, 1993.
174. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX в. Вст. ст. Ю.В. Ковалева. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1985. – 496 с.
175. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX в. Вст. ст. В.М. Марковича. Л., 1989.
176. История зарубежной литературы XIX века (Под редакцией Н.А. Соловьевой). [Электронный ресурс]. М.: Высшая школа, 1991. 637 с. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/izl-hih-soloveva/5-gofman.htm> (Дата обращения 10.11.2013)
177. Кабанова И. Тема художника и художественного творчества в английском романе 1960-70-х гг.: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Москва, 1986.
178. Каган М.С. Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972
179. Карабегова Е. В. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX – XX веков и «Контрабас» Патрика Зюскинда // Литература XX века. Итоги и перспективы изучения. Материалы Четвертых Андреевских чтений. М., 2006. – 216 с. С.164-171
180. Карабегова Е.В. Эволюция образа романтического героя (Генрих Офтердинген) у Новалиса и Гофмана // Романтизм и реализм в немецкой литературе XVIII- XIX вв. Куйбышев, гос. пед. ин-т. Куйбышев, 1984.
181. Карельский А.В. От героя к человеку : два века западноевроп. литературы / А. В. Карельский. – М. : Сов. писатель, 1990. – 335 с.

182. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э.Кассирер – М.: Гардарики, 1998. – 784с.
183. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. – Спб.: Композитор, 1997. – 272 с.;
184. Кирдянова, Е. Р. Категория лейтмотива в историческом освещении : интерпретация категории лейтмотива в научном дискурсе // Вестн. Нижегород. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Сер. История. 2003. № 2. С. 171–183
185. Кожевникова В.В. Словесная инструментовка // Слово и образ. М.: Просвещение, 1964.-С. 102 – 124.
186. Козлова О. Поэзия Генриха Гейне в вокальной лирике Роберта Франца (на примерах ор. 25,34,38,39). Вестник РАМ имени Гнесиных 2010 №1. С. 30 – 35.
187. Кокорин О. О художественном мастерстве Э.Т.А. Гофмана (роман «Записки кота Мура») // Из истории западноевропейских литератур XVII-XX вв. М., 1957.
188. Колодий Л.Г. Искусство как художественная проблема в русской прозе последней трети XIX в.: Автореф.дис. ...канд.филол.наук. Харьков, 1990.
189. Комната с гобеленами: Английская готическая проза / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. А. Соловьевой. — М.: Правда, 1991. – 560 с.
190. Кон Й. Страннические годы Вильгельма Мейстера (их смысл и значение для нашего времени) // Лики культуры: Альманах. Т.1. Москва: Юрист, 1995. – 527 с.
191. Кон Ю.Г. Избранные статьи о музыкальном языке. Спб.: Композитор, 1994. – 156 с.
192. Кондольская Т.В. Рассказчик в немецком романтическом романе // Проблема личности автора в художественном произведении на материале западноевропейской литературы. Владимир: ВГПИ. 1982.

193. Копыленко М.Л. Образ музыканта и музыки в английском романе XX в. : Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Киев. 1987.
194. Корзина Н.А. Своеобразие композиции прозаического цикла Э.Т.А. Гофмана «Крейслериана» // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Тверь: ТвГУ, 1992.
195. Корзина Н.А. Специфика художественного образа в прозе Э.Т.А. Гофмана // Романтизм: открытия и традиции. Калинин, 1988. С. 24 – 38.
196. Корзина Н.А. Стиль прозы Э.Т.А. Гофмана и романтический синтез искусств: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Калинин, 1985
197. Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ) [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp> (дата обращения: 26.04.2014);
198. Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А.Ю. Криворучко. – Тверь, 2009.
199. Кругликов В.А. Образ «человека культуры». М.: Наука, 1988. – 150 с.
200. Куликова Е.Ю. Художественная динамика и лейтмотив путешествия в лирике акмеистов. Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 37 (252). Филология. Искусствоведение. Вып. 61. С. 57–60.
201. Курбанов Б.О. Взаимосвязь музыки и литературы. Баку: «Элм». 1972. – 140 с.
202. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. / Серен Кьеркегор ; пер. с дат., вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. — СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии : Амфора. ТИД Амфора, 2011. – 823 с.
203. Лагутина И.Н. образ художника в романах Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» и Новалиса «Генрих фон Офтердинген» // Вестн. МГУ. Сер. 9. Филология. 1990. №3.

204. Лагутина И.Н. Символическая реальность Гёте: поэтика художественной прозы: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Москва, 1997.
205. Лагутина И.Н. Типология жанра немецкого романа конца XVIII века (Гёте, Тик, Новалис) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1989.
206. Леви В. Л. Вопросы психобиологии музыки // Советская музыка. 1966 — № 8 (перепечатано в сборнике «Музыкальная психология», М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1992; стр. 92—100).
207. Левик Б.В. Рихард Вагнер. Изд. 2-е, М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 448 с.
208. Лейзеров Н.Л. Образность в искусстве. М.: Наука, 1974. – 207 с.
209. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М.; Л.: Academia, 1936. – 519 с.
210. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии [Электронный ресурс]. Перевод Е.Эдельсона (под ред. Н.Н. Кузнецовой) / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. – М.: Худож. лит., 1953. URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/lessing.htm> (Дата обращения 23.04.2014)
211. Лессинг и современность. Сборник статей. М., 1981.
212. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха : Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI в. : [К 500-летию со дня рождения А. Дюрера. 1471-1971] / М.Я. Либман. - Москва : Искусство, 1972. – 240 с.
213. Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М.: Музгиз, 1956.– 112 с.
214. Литература и живопись. Л.: Наука, 1982.
215. Литература и музыка. Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 227 с.
216. Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Под ред. Н.Я. Берковского. Издательство писателей в Ленинграде, 1934. - 329 с.
217. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.

218. Ломов Б.Ф., Беляева А.В., Носуленко В.Н. Вербальное кодирование в познавательных процессах: анализ признаков слухового образа. М.: Наука, 1986. – 128 с.
219. Лосев А. Ф. Знак, символ, миф. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с..
220. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. - 623 с.
221. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Рихард. Избранные работы. Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. Вступит. статья А.Ф. Лосева. Пер. с нем. – М., «Искусство», 1978. С. 7 – 48.
222. Лосев А.Ф. История античной эстетики: ранний эллинизм. История античной эстетики, том V [Электронный ресурс] М.: "Искусство", 1979 URL: <http://philosophy.ru/library/losev/iae5/txt58.htm> (дата обращения 18.02.2014).
223. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975. – 775 с.
224. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений - М.: Правда, 1990. – 655 с.
225. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб: Искусство СПб, 1996.
226. Майкапар А.Е. “Doktor Faustus” cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус») [Электронный ресурс] / Майкапар А.Е. Грани классической музыки. Том 2. – Челябинск, 2014. URL: <http://www.maykapar.ru/articles/faustus.shtml> (Дата обращения 21.01. 2015).
227. Майорова А.В. Литература и музыка. Рига: Изд-во Латв. Ун-та им. П. Стучки, 1981. – 103 с.
228. Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М.: Искусство, 1965-1970.
229. Матросова Е.В. «Тристан и Изольда» Рихарда Вагнера: лейтмотивная система и формообразование : диссертация ... кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2005. – 209 с.
230. Махлина С.Г. Взаимодействие видов искусств. М: Знание, 1974. – 16 с.

231. Махов А.Е. *Música Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике.* – Москва: Intrada, 2005.
232. Махов А.Е. «Музыкальное» как литературоведческая проблема // *Наука о литературе в XX веке.* М.: Генион, 2001.
233. Махов А.Е. *Ранний романтизм в поисках музыки: слух, воображение, духовный быт.* М.1 Лабиринт, 1993. – 126 с.
234. Машенко Н.М. *Музыка и живопись в творчестве писателей.* 2-е изд. Киев: Вища школа, 1985. – 144 с.
235. Медведев А.В. *Немецкий роман о музыканте 30-40-х годов XX века. Вопросы внутрижанровой типологии.* Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2001.
236. Медушевский В.В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.* М.; Музыка, 1976. – 253 с.
237. Мейлах Б.С. *Взаимодействие искусств и задачи изучения художественного творчества* // *Вопросы литературы.* 1964. - № 3.
238. Мелетинский Е.М. *Введение в историческую поэтику эпоса и романа.* М.: Наука, 1986. – 318 с.
239. Мжельская А.С. *Мотивы новеллистики Патрика Зюскинда: Автореф.дисс. ... канд. филол. наук / А.С. Мжельская.* – Самара, 2008.
240. Миньона. *Музыка в русской прозе (вторая половина XIX в.).* Послесл. М.П. Рахманова. М.: Музыка, 1991. – 317 с.
241. Мисюров Н.Н. «Фантазии об искусстве» Вакенродера и идея национального своеобразия искусства в литературе немецкого романтизма: Автореф. дисс. ...канд.филол.наук / Н.Н. Мисюров Н.Н. – Ленинград, 1987.
242. Мисюров Н.Н. *У истоков романтического характера (на материале повести В.Г. Вакенродера «Сердечные излияния отшельника – любителя искусств»)* // *Проблема характера в литературе зарубежных стран: Сб. научн. тр. / Свредл. пед. ин-т. Свердловск, 1988.* – 128 с.
243. Михайлов А.А. *Поздний Гёте и проблема романтизма: Автореф. дисс. ... канд.филол.наук / А.А. Михайлов.*– Москва, 1979.

244. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры : Очерки из истории филологической науки / А.В. Михайлов. – М. : Наука, 1989. – 232 с.
245. Михайлов А.В. Языки культуры: риторика и история искусств. Ключевые слова культуры. Самоосмысление гуманитарной науки. Учебное пособие по культурологии. – М.: «Языки русской культуры», 1997. – 909 с.
246. Михиенко С. А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001.
247. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2. т. Т. 2. /Сост. А.В. Михайлов и В.П.Щестаков. М.: Музыка, 1981. – 432 с.
248. Музыкальный словарь [Электронный ресурс] URL: <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9%20%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%A4%D0%BB%D0%B0%D0%B6%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%82/> (дата обращения: 24.04.2014).
249. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. – 383 с.
250. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 123 – 134;
251. Никитина Л.В. Проблема синтеза искусств в истории зарубежной эстетики XVIII–XIX вв: музыка, живопись, литература // Вопросы этики и эстетики. Нижневартонск, 1997. – С. 73 – 79.
252. Никитина М.В. Роман «Парфюмер. История одного убийцы» в контексте творчества Патрика Зюскинда: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук:/ М.В. Никитина. – Тамбов: РГБ, 2006.

253. Никола М.И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. Т. 1. №2. С. 8 – 12.
254. Ницше Ф.В. Рождение трагедии из духа музыки. Тексты печатаются по изданию: Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т.1 – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 231 с.
255. Новикова Е.Г. Живописный экфрасис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Статья 2. Пять картин // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2013. №6 (26). С. 78 – 86
256. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред. Г.Б. Бернадта. М.: Музгиз, 1956. – 723 .
257. Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве / Вступ. ст., сост. и коммент. В.И. Сахарова. – М.: Современник, 1982. – 223 с.
258. Окружко В.В. Философия культуры раннего немецкого романтизма. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Москва 2009.
259. Орлов Г. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории эстетики музыки. Вып. 2. -М., 1963.
260. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. - М.: Искусство, 1991. – 588 с.
261. П.И. Чайковский о Моцарте [Электронный ресурс] URL: <http://www.tchaikov.ru/mozart.html> (дата обращения: 15.01.2015).
262. Павлова Н.Г. Музыка и литература. Библиографический указатель книг и статей на русском языке. 1917 – 1972 гг. М: 1975. – 159 с.
263. Перецман Л.С. Экспрессивно-стилистические функции музыкальной терминологии в произведениях Э.Т.А. Гофмана // Науч. тр. Ташкентского ун-та. – 1970. – Вып. 382. – С. 245 – 258.
264. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: (Способы художественного синтезирования): Автореф. дисс. ... д-ра филол. / В.А. Пестерев. – Волгоград, 1999. – 337 с.

265. Погребная Я.В. О закономерностях возникновения и специфике литературных интерпретаций мифемы дон Жуан: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М, 1996.
266. Постижение мастера. Предисл. В.Е. Ковского. М., 1985.
267. Поэзия Микеланджело. Пер. А. Эфроса. М.: Искусство, 1992.
268. Поэзия и музыка. Сб. статей и исследований. М. Музыка, 1973. – 300 с.
269. Райнеке Ю.С. Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю.С. Райнеке. – М., 2002.
270. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. – 289 с.
271. Реизов Б.Г. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1970.
272. Рейман П. Основные течения в немецкой литературе: 1750-1848 / П. Рейман ; пер. с нем. О.Н. Михеевой, под ред. и с предисл. А.С. Дмитриева. – М. : Изд-во иностр. лит., 1959. – 524 с.
273. Римский-Корсаков Н. А., Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма, Полн. собр. соч., Лит. произв. и переписка, т. II, М., 1963, С. 51–53.
274. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. – 299 с.
275. Роберт Шуман. Избранные статьи о музыке. Перевод с немецкого. Ред., вступит. статья и примечания Д.В. Житомирского. Москва: Государственное музыкальное издательство. 1936. – 400 с.
276. Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. М.: Музыка, 1982. - 271 с.
277. Русские эстетические трактаты 1-й трети XIX века. Т. 2. М.: Мысль, 1974. 646 с.
278. Савина В.В. Творчество Новалиса в контексте европейской романтической традиции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1994

279. Сакулин П.Н. Филология и культурология. – М.: Высшая школа, 1990. – 240 с.
280. Салахова А.Р. Рецепция и реконструкция художественного опыта экзистенциализма в творчестве Патрика Зюскинда: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Р. Салахова. – Казань, 2007.
281. Свасьян К.А. Иоганн Вольфганг Гёте. Серия: Мыслители прошлого М. Мысль. 1989гг. 192с.
282. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1970. - 585 с.
283. Скиба В.А., Чернец Л.В. Образ художественный // Л.В.Чернец и др. Введение в литературоведение. М.: Высш.шк., 2004. – 680 с. С. 25 – 32.
284. Скобелев А.В. Э.Т.А. Гофман "Житейские воззрения кота Мурра": К пробл. метода и композиции романа // Романтизм. Открытия и традиции. - Калинин, 1988. - С. 48-58.
285. Скородумова Л.Э. «Фантазии в манере Калло» Э.Т.А. Гофмана: Своеобразие композиции: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. М., 1996.
286. Славгородская Л.В. Романы Э.Т.А. Гофмана: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. СПб., 1993.
287. Соколов О.В. О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. Сост. И.А. Константинов и С.Х. Раппопорт. Вып. 5. - М.: Сов. композитор, 1979. – 254 с.
288. Соколова Н.И. «Поэтическая живопись» прерафаэлитов / Н.И. Соколова // Англистика. Сборник статей по литературе и культуре Великобритании. Выпуск 7: литература и живопись / Отв. ред Е.Н. Черноземова. М., 1999. -С. 51-64.
289. Соллерс Ф. Казанова Великолепный / пер с франц. Н.Мавлевич, Ю.Яхниной. М.: КоЛибри, 2007. – 232 с.
290. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И.И. Исторические этюды. – М: Государственное музыкальное издательство, 1963. 397 с.

291. Таркварения Л.А. Проблема художника в творчестве Э.Т.А. Гофмана (на примере образа Крейслера) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тбилиси, 1981.
292. Текутова Ю.С. Проблема интертекстуальности в поэзии Роберта Браунинга. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2011.
293. Тер-Минасова, С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. М.: Слово, 2000. – 261 с.
294. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монография – СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена 1998. – 160 с.
295. Ткачёва Н.В. Малая проза Чарльза Диккенса: Проблема «чужого слова» : Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2003.
296. Улыбышев А. Д. «Новая биография Моцарта. В 3 томах. В 1 книге». Серия: «Новая биография Моцарта. В трех томах» Москва, 1890 – 1892 гг. – 678 с.
297. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4(2). – С. 975–977
298. Философские проблемы взаимодействия литературы и культуры. Новосибирск: НГПИ. 1986.
299. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе : Сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – 216 с. С. 32 – 41.
300. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
301. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 454 с.; М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
302. Френсис Хатченсон. Давид Юм. Адам Смит. Эстетика. М.: Искусство. 1973. – 482 с.

303. ФЭБ Русская литература и фольклор [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v12/v12-1162.htm> (Дата обращения 24.09.2013).
304. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
305. Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. Махачкала, 1998. – 330 с.
306. Храповицкая, Галина Николаевна. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм: учебное пособие для вузов / Храповицкая Г. Н., Коровин А. В.; . – Москва: Академия, 2007. - (Высшее профессиональное образование. Педагогические специальности). – 431 с.
307. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. М.: Наука, 1982. – 296 с.
308. Цивьян Т.В. Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции // Цивьян Т.В. Язык: тема и вариации. Избранное: в двух книгах. М.: Наука, 2008. – 314 с., 390 с.
309. Чавчанидзе Д. Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э.Т.А. Золотой горшок и другие истории. [Электронный ресурс]. М., 1981. URL: <http://www.philology.ru/literature3/chavchanidze-81.htm> (Дата обращения 10.11.2013).
310. Чавчанидзе Д.Л. Идеал рыцарской эпохи и конфликт произведения в немецком романтизме (иллюстрация к романтической эстетике) // Проблемы метода и поэтики в зарубежных литературах XIX-XX вв. Пермь, 1989.
311. Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и её разрушение. М.: Изд-во МГУ, 1997. – 296 с.
312. Чернец Л.В. Виды образа // Л.В.Чернец и др. Введение в литературоведение. М.: Высш.шк., 2004. – 680 с. С. 33 – 45.
313. Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд. Изд-е 4. Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1970. - 318 с.

314. Чурбанова В.С. Ранняя проза Тика и проблема героя в немецком романтизме // Вестник МГУ. Сер.9. Филология. 1989. №1.
315. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис. Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, с. 217 – 226
316. Шварцман М. Лучший из отцов. Выбор и риск Леопольда Моцарта. «Скрипичный ключ» 2012, август, №2 (37).
317. Шеина С.Е. Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества. Автореф. дисс. ... канд. филологич. Наук. Балашов, 2003.
318. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. – 496 с.
319. Шеллинг Ф.В. Система трансцендентального идеализма. Л.: ОГИЗ СОЦЭКГИЗ Ленинградское отделение, 1936. – 480 с.
320. Шелудякова О.Е. К проблеме взаимодействия живописи и музыки [Электронный ресурс] / «Архитектон: известия вузов» №15 Июнь 2006 URL http://archvuz.ru/2006_3/38 (дата обращения 30.05.2014)
321. Шкаренков П. П. Экфрасис // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий под ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд-во «Кулагиной», Intrada, 2008. С. 301 – 302.
322. Шкловский В.Б. Избранное. В 2-х т. Т. 2. Тетива. О несходстве сходного; Энергия заблуждения. Книга о сюжете,— М.: Худож. лит., 1983. – 640 с.
323. Шкловский В.Б. Тетива. О несходстве сходного. М., 1974.
324. Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. /Вступ. ст. и сост. Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983. – 926 с.
325. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление: Т. 1 / Пер. с нем.; Под общ. ред. А. Чанышева. — М.: ТЕРРА—Книжный клуб; Республика, 1999. – 496 с.
326. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. т. 1. Гештальт и действительность. Пер. с нем., вступительная статья и примечания К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.

327. Штейнер Р. Очерк теории познания Гетевского мировоззрения. Москва.: Парсифаль 1993г. – 144с.
328. Шульц Г. Новалис сам о себе. Пер. с нем. М. Бента. – Челябинск: Урал LTD, 1998. – 325 с.
329. Шульц Р. Пушкин и Книдский мир. München, 1985. С.79.
330. Эккерман И.П. разговоры в Гёте в последние годы его жизни. М.: Художественная литература, 1986. – 669 с.
331. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург: symposium, 2006
332. Экология литературы. Немецкая глава. Ханс Ульрих Трайхель (2006) [видеозапись беседы с Х.-У. Трайхелем] // vk.com. 14 января 2012 года
URL: http://vk.com/video?z=video-21571748_161969231%2Fad8ae8d7844efec7ea%2Fpl_updates (дата обращения 21.08.2015)
333. Экфрасис в русской литературе : Сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М. : МИК, 2002. – 216 с.
334. Эстетика немецких романтиков / Сост., вступ. ст. и коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1987. – 733 с.
335. Эстетика немецких романтиков. Сост. А.В. Михайлов. Сер. История эстетики в памятниках и документах; 1987 г.; Изд-во: Искусство, Москва; 736 стр.
336. Эткинд Е. Материя стиха. – Спб.: Гуманитарный союз, 1998. – 506 с.
337. Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
338. Юркин Л.А. Портрет // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие /Под ред. Л.В. Чернец. – М.: Высшая школа; Изд. центр «Академия», 2000. – С. 296 – 308.
339. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. – 3 изд., перераб., доп. – К.: Муз.Україна, 1988. – 263 с.

340. Ясюкович И.В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30-40-х годов XIX века. Автореф. дисс.канд. филолог, наук Коломна, 2003. – 21с.
341. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [Электронный ресурс]. Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57. URL: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=5 (Дата обращения 10.12.2014).
342. Яценко Е.В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»). Автореф. дисс. ...канд. филол. наук. Москва. 2006.
343. Яшенькина Р.Ф. Тема искусства в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» // Учен. зап. Перм. ун-та. Пермь, 1962.
344. Alpers, Svetlana Leontief 1960. Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 23. London, p.190-215.
345. Bausch W. Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik. Bonn, Bouvier, 1964.
346. Bloch E. Philosophische Ansicht des Künstlerromans // Bloch E. Literarische Aufsätze. Suhrkamp, F.a.M., 1965.
347. Boulez, P. : Poésie centre et absence - musique / Pierre Boulez. In: Melos 30, 1963.
348. Brown, Calvin S. : The Relations Between Music and Literature as a Field of Study. In: CL 22, 1970, S. 97-107.
349. Bruhn Siglind Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting, Stuyvesant, New York. 2000.
350. Bruhn Siglind Towards a Theory of Musical Ekphrasis 2000 [Электронный ресурс] URL: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>, дата обращения 13.06.2014).
351. Callini B. Opere di Benvenuto Cellini. Torino, 1971.

352. Degler, Frank. Asthetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds „Der Kontrabas“, „Das Parfum“ und „Rossini“. Berlin: de Gruyter, 2003. 386 pp.
353. Ekphrasis: Kunstbeschreibungen Und Virtuelle Raume in Der Literatur Des Mittelalters (Trends in Medieval Philology) (German Edition) Hardcover by Haiko Wandhoff 2003.
354. Engel M. Der Roman der Goethezeit. Stuttgart, 1993.
355. Grove George, Dictionary o Music and Musicians. London. Maximillan & CO, 1879
356. Hans-Ulrich Treichel / ed. by David Basker. Cardiff, 2004.
357. Hausdorfer S. Rebellion im Kunstschein& die Funktion des fiktiven Künstlers im Roman und Kunsttheorie der deutschen Romantik. Heidelberg, 1987
358. Heffernan, J.A.W. 1991. Ekphrasis and Representation. New Literary History. Vol. 22, No.2. s. 297-316
359. Hermanns U. Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" im Lichte von Quellen und Kontexten. Frankfurt/Main, 1994.
360. Hillebrand B. Theorie des Romans. München, 1972.
361. Hillebrand B. Zur Struktur des Romans. Darmstadt, 1978.
362. Hollander, John 1988. The Poetics of ekphrasis. Word & Image Vol. 4 N.1. Abington: Taylor & Francis, p.209-219
363. Hubert U. Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik: Tieck, Wackenroder, Jean Paul, Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a. M., 1971
364. Iskandar Katharina: Die tiefe Sehnsucht nach Erfolg. Hans-Ulrich Treichels Hommage an die Würde des Menschen, literaturkritik.de 2.6 (2000) [Электронный ресурс] URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4675 (дата обращения 06.12.2014);
365. Jacobs J. Wilhelm Meister und seine Brüder. München, Fink, 1972

366. Jakobson, Roman. 1987. Language in Literature. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
367. John Hans-Rainer: "Irrfahrten eines schüchternen Doktoranden", Berliner LeseZeichen, 12/00 (2000) [Электронный ресурс] URL: http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz00_12/text29.htm (дата обращения 05.12.2014).
368. Kahnt R. Die unterschiedliche Bedeutung der bildenden Kunst und der Musik für W.H. Wackenroder: Diss. Marburg; Jahn, 1968.
369. Keyser W. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, München, 1961.
370. Krieger, Murray 1992. Ekphrasis: the illusion of the natural sign. Maryland, The Johns Hopkins University Press.
371. Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe : das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils / hrsg. von Stephanie Catani, Friedhelm Marx und Julia Schöll – Göttingen : Wallstein, 2009;
372. Labre Ch., Soler P. Metodologie littéraire. Paris, 1995. P. 193
373. Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hrsg. von Steven Paul Scher. Berlin 1984
374. Lukács G. Die Tragödie der modernen Kunst. In: Wolff R. (Hg.): Thomas Manns "Doktor Faustus" und die Wirkung. 1. eil. Bonn, 1983
375. Macdonald R. A. Review essay of M. Krieger, Ekphrasis, Word and Image. – 9-th ed. – Oxford: Oxford University Press, 1993;
376. Mazonauer Beat: "Gebändigt Unerfüllt", Freitag 25. Februar 2000 [Электронный ресурс] URL: <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/gebandigt-unerfullt> (дата обращения 05.12.2014).
377. Mertens, Folker: Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und Musik. Leipzig: Militzke Verlag e. K., 2006. 272S.
378. Mitchell, W.J.T. 1994. Ekphrasis and The Other. Picture Theory: Essays on verbal and visual representation. Chicago: University of Chicago Press, p.151-181.
379. Mittenzwei J. Das Musikalische in fer Literatur. Halle, 1963.

380. Odendahl, Johannes : Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann. Aisthesis Verlag. Bielefeld, 2008.
381. Pilz U. Die Figur des isolierten Musikers in Patrick Süskinds „Der Kontrabaß“. Studienarbeit. Dokument Nr. V120390 aus dem GRIN Verlagsprogramm, 2006, 15 S.
382. Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сборник статей / Ред.-сост. В.С. Ценова. – М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2003. — 368 с.
383. Scher St. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Scher St. P. Word and music studies : essays on literature and music (1967-2004). – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004.
384. Scher, Steven Paul : Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hrsg. von Steven Paul Scher. Berlin: Erich Schmidt Verl., 1984. 432S.
385. Sher St. P. How Meaningful is "Musical" in Literature Criticism? // Yearbook of Comparative and General Literature. 1972. - № 21.
386. Sher St. P. Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. Vol. XXII. 1970, №2.
387. Sher St. P. Verbal music in German Literature. New Haven, 1968.
388. Spitzer, Leo 1962. The 'Ode on a Grecian Urn'; or, Content vs. Metagrammar. Essays on English and American Literature. Ed. by Anna Hatcher. Princeton: Princeton University Press, p.67-97.
389. Stephan Ramming aus der Wochenzeitung, Zürich, 17.2.2000 [Электронный ресурс] URL: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/tristanakkord-r.htm> (дата обращения 06.12.2014).
390. Transitträume. Germanistik und Gegenwartsliteratur. Band 4 / hrsg. von Andrea Bartl. Augsburg, 2009.

391. Vratz, Christoph : Partitur als Wortgefuge. Sprachliches Musieieren in literarischen Texten zwischen Romantik und Gegenwart. Würzburg 2002.