

Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования Республики Крым
«КРЫМСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВ И ТУРИЗМА»

На правах рукописи

ЭЛЬКАН Ольга Борисовна

**ПАРАДИГМА МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОГО СИНТЕЗА
В НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА**

24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант
Норец Максим Вадимович,
доктор филологических наук,
доцент

Симферополь
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1	
Теоретические основания исследования	
музыкально-литературного синтеза.....	33
1.1 Понятие музыкальности и приемы «музыкализации» вербального и визуального текстов	33
1.2 Интеграция музыкальных и немusикальных художественных средств в немецкой музыкальной культуре.....	55
ГЛАВА 2	
Парадигмальные основы синтеза в немецкой художественной	
культуре XX века.....	78
2.1 Социально-культурные предпосылки диалогичности современной немецкой художественной культуры.....	78
2.2 Синтез искусств как культурно-художественная парадигма....	103
ГЛАВА 3	
Эвристический потенциал парадигмы музыкально-литературного	
синтеза искусств.....	131
3.1 Особенности воплощения гессевской концепции «Игра в бисер» в немецкой художественной культуре XX века.....	131
3.1.1 «Паломничество в страну Востока» Г. Гессе и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта: проблема художественного синтеза.....	131
3.1.2 Творчество И.С. Баха как партитура «Игры в бисер»....	178
3.2 Манновская концепция «литературный сериализм»: музыкально-литературный синтез в романе «Доктор Фаустус»....	206
3.2.1 Литературные источники романа Т. Манна.....	206
3.2.2 Особенности музыкально-литературного синтеза в романе «Доктор Фаустус».....	232

3.3 Немецкоязычная литература второй половины XX века: репрезентация культурно-художественных концепций Г. Гессе и Т. Манна в парадигме музыкально-литературного синтеза.....	281
3.3.1 «Фуги» М. Розенкранца и П. Целана.....	281
3.3.2 И. Бобровский. «Мельница Левина».....	290
3.3.3 Т. Бернхард. «Пропащий». «Амрас».....	295
3.3.4 Э. Елинек. «Пианистка». «Чисто рейнское золото».....	319
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	 334
 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	 359
 ПРИЛОЖЕНИЯ.....	 425

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей работе исследуются процессы генезиса и развития художественного синтеза в немецкой художественной культуре. На рубеже XIX-XX столетий она была отмечена, с одной стороны, стремлением к кросскультурной коммуникации, диалогу разнообразных культурных текстов, т.е. культурному синтезу, с другой же, – обращением к культурному опыту прошлого и обострением самосознания, пониманием неповторимости, уникальности немецкой культуры и искусства.

В мировой культуре XX-XXI вв. мы наблюдаем активизацию кросскультурных и транскультурных взаимовлияний. В развитии социокультурных процессов настоящего времени сосуществуют, как указывает О. Н. Астафьева¹, противоположно направленные тенденции, с одной стороны, создаются условия культурной диверсификации, намечается рост культурного разнообразия; с другой, эти различия ведут к усилению социальной раздробленности и “культурным разрывам”, к ослаблению коллективных оснований.

Противоречивость условий возникновения и развития синтеза искусств как творческой и теоретической проблемы отмечают О. С. Борисов и Н. В. Филичева: «Всякий раз, когда возникала потребность освоить в духе все то новое, что поставляла на круг история..., возрастала актуальность проблемы синтеза искусств... Дифференциация некогда больших стилей на виды и жанры – с одной стороны, разрыв связей искусства с жизненно-практической деятельностью, вызванный рядом социально-технических факторов – с другой, привели ... к упадку монументальных форм творчества»².

¹ Астафьева О. Н. Диалог как инструмент преодоления «рисков культуры». Мир культуры и культурология. Вып. V. СПб: Научно-образовательное культурологическое общество, 2016. С. 20-31.

² Борисов О. С. К вопросу о культурно-исторической трансформации понятия «Синтез искусств» / О. С. Борисов, Н. В. Филичева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2010. Том 2. №4. С.154–161.

Актуальность темы исследования. Наиболее популярной метафорой по отношению к синтезу искусств веками оставалось «искусство будущего»; один из самых известных трудов Р. Вагнера, посвященных синтезу, так и назывался – “Das Kunstwerk der Zukunft” («Искусство будущего», или, точнее, «Произведение искусства будущего»)¹. Сегодняшнее взрывное развитие технологий напрямую приводит к тому, что предсказанное исследователями культуры будущее оказывается «настоящим», во всех смыслах этого слова. Феномен современной культуры вообще и современного искусства в частности связан с все возрастающим влиянием на их функционирование и развитие таких факторов, как технико-технологический прогресс, совершенствование и массовое распространение IT-технологий, средств виртуальных коммуникаций. В результате наблюдается тенденция принципиальных изменений в «подаче» художественных текстов, их структуре, внутреннем наполнении; традиционные художественные формы демонстрируют те или иные сочетания с технологическими инновациями. Культурный текст реально обретает определенные характеристики, ранее не доступные либо доступные в весьма ограниченном диапазоне, в их числе – способность синестетического, полисенсорного воздействия на аудиторию. В этих условиях особую значимость приобретает глубокое теоретическое осмысление феномена синтеза искусств – как осуществлявшихся в прошлом практических попыток его реализации, так и усилий, направленных на создание концептуально-парадигматического обоснования подобных попыток. Их исследование может быть как синхроническим, так и диахроническим, опирающимся на всесторонний анализ генезиса и исторического развития идеи и практики культурного синтеза в те или иные исторические периоды.

¹ Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. Leipzig: Wigand, 1850. 233 S.

Актуальность данного исследования определяют также следующие факторы:

- противоречивость современных процессов всеобщей интеграции и кросскультурной коммуникации в условиях обострения национального самосознания и стремления к культурной идентичности актуализирует необходимость комплексного исследования культурного синтеза как проблемы, рожденной спецификой «духа времени»;

- для целостного анализа явлений культурного синтеза в рамках теории и истории культуры возникает необходимость перехода от практики исследований в философско-эстетической сфере к осмыслению соответствующей проблематики в культурологическом ракурсе, что требует разработки соответствующих теоретико-методологических принципов и приемов исследования с учетом высокой значимости парадигматического подхода, являющегося сегодня одним из наиболее востребованных и активно развиваемых в гуманитаристике;

- особенности художественного синтеза в литературном наследии значимых немецких писателей XX века Г. Гессе и Т. Манна требуют глубокого научного осмысления, представляя собой репрезентативный материал для решения проблем синтетичности современной художественной культуры, в частности, изучения музыкальности как основы синтеза и выявления приемов музыкализации вербальных текстов;

- результаты обоснования и культурологического анализа авторских культурно-художественных концепций Г. Гессе и Т. Манна являются благодатным материалом для дополнения инструментария и перечня приемов научной разработки вопросов формирования и развития общечеловеческого опыта в создании оригинальных произведений искусства, имеющих своей целью достижение синестетического эффекта.

Синтез искусств опирается на явление синестезии как одной из форм взаимодействия в полисенсорной системе восприятия. Под влиянием

синестезии формируется метафорический язык искусства, отражающий способность человека к особому чувствованию, основанному на сопоставлении различных явлений искусства, иногда очень далеких друг от друга, в рамках единого целостного образа. Эти «межчувственные» соответствия мы находим в поэзии, музыке, архитектуре, театре, живописи, а также в искусстве слова – литературе.

Художественное творчество XX века характеризуется стремлением к развеществлению отображаемой реальности. Обостряются проблемы, пик своего выражения достигшие, пожалуй, к нашему сегодняшнему времени: «во имя чего творит художник, в чем предназначение культуры и искусства, необходимы ли они сегодня и к кому адресуются»¹. Система искусств наполняется видами художественного опыта, использующими глубинные возможности «невидимого». В искусстве аудиальном – музыке – происходит типичное для нее «распредмечивание»; в то же время в других видах искусств создаются беспредметные тексты, содержащие близкие к музыкальным сложные семантические ряды².

Данный тренд воплощается, в частности, в художественной литературе так называемыми «интравертивными текстами»; в живописи – абстрактными, нефигуративными полотнами; в театральном и драматическом искусстве – экспериментальными театральными-сценическими композициями. При этом, как правило, процесс развеществления, или дематериализации – «самое актуальное стремление нашего века», по авторитетному мнению С. Губайдулиной, – становится определяющим, высвобождая энергию трансцендентной связи явлений³.

¹ Горлова И. И. Современное общество, культурное наследие и гражданская идентичность (вместо предисловия) // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия: сб. науч. ст. / отв. ред. И. И. Горлова; редкол. Т. В. Коваленко, А. В. Крюков, Н. А. Костина, А. А. Гуцалов. Краснодар: Родные традиции, 2017. – С. 20.

² Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века: автореф. дис.... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. С. 17.

³ По: Холопова В. Н. София Губайдулина / В. Н. Холопова, Э. Рестаньо. М.: Композитор, 1996. С. 88.

Данную тенденцию сегодня принято определять как стремление к интермедийному или мультимедийному (т.е. «межсредовому») использованию художественных средств – в отличие от традиционного «интрамедийного» (т.е. внутрисредовых стратегий, реализуемых на уровне только одного дискурса – например, музыкального либо литературного). И. Раевская предлагает даже термин «альтермедиальность», подчеркивающий некое особое положение произведений, использующих средства различных искусств; она определяет ее как «использование собственных медиаспецифических средств в иной семиотической системе»¹.

Бесспорно, что развитие электронных технологий создает небывалые прежде условия для поисков *в направлении* синтеза различных видов искусств. Однако то же явление формирует и определенные, прежде не существовавшие, ограничения для этого направления. «Преобладание видеоряда над словесностью в процессе приобщения к культуре; приоритет зрелищности [...], – неизбежный культурный фактор конца XX – начала XXI вв.»; при этом «проникновение в культурную семантику невербальных текстов (и даже преобладание их) требует от реципиента и аналитика навыков и умений анализировать также и вербальные тексты, а преимущественное пользование Интернетом отнюдь не способствует формированию подобных навыков (содействуя, скорее, наоборот, выработке пассивного, потребительского отношения к словесным текстам как готовому интеллектуальному продукту)»². В связи с этим, на наш взгляд, особо актуализируется проблема исследования концептуально-теоретических основ и практических приемов синтеза искусств в том виде, в каком они формировались и развивались в «доэлектронную» эпоху.

¹ Rajewsky I. O. Intermedialität // Poetica. Tübingen/Basel: Francke, 2002. Vol. 34 (2002): Issue 3–4. S. 456–461.

² Кондаков И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры // Мир культуры и культурология. Вып. V. СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2016. С. 295–306.

Стремление к достижению синестетического эффекта лежит в основе «синтетических» форм искусства. При этом *синестезия* понимается как способность передавать и воспринимать, наряду с обычными для данного органа чувств ощущениями, иные, которые присущи другим органам чувств, например, цветной слух»¹. Значение термина «синестезия» («синестетия») восходит к греческому слову *aisthesis* («чувство, ощущение») и греческой же приставке *syn-*, аналогичной по значению приставке русской «с-», «со-» и обозначающей «совместность» тех или иных действий, фактов или явлений. Соответственно, термин «синестетия» обычно переводят как «со-представление», «со-ощущение», «со-чувствование».

Синестезия в качестве, в первую очередь, психофизиологического феномена рассматривается как одновременное переживание сенсорного опыта в двух или более модальностях, автоматическая связь одной репрезентативной системы с другой (например, синестетическое восприятие «может предполагать восприятие слов или звуков как окрашенных в определенные цвета»²) или как «явление, состоящее в том, что какой-либо раздражитель, действуя на соответствующий орган чувств, помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств. Наиболее распространенным проявлением синестезии является так называемый цветной слух, при котором звук наряду со слуховым ощущением вызывает и цветовое»³. Людей, сообщения которых о подобном опыте подтверждаются в ходе экспериментальной проверки, в неврологии и психологии принято называть «синестетами».

¹ Бонфельд М. Ш. Введение в музыковедение. М.: Владос, 2001. 155 с.

² Краткий толковый психолого-психиатрический словарь. – Текст: электронный. URL: <http://med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm> (дата обращения: 16.04.2017)

³ Карпенко Л. А. Краткий психологический словарь / под общей ред. А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского. Ростов-на-Дону: ФЕНИКС, 1998. С. 95.

В то же время, в искусствоведческом и культурологическом дискурсе синестезию понимают как «форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства:

- а) поэтические тропы и стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами;
- б) цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой;
- в) взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми)»¹.

Примером литературной синестезии может служить поэтическая фраза К. Бальмонта «Флейты звук зорево-голубой», живописной – полотна Т. Гроховьяка, В. Кандинского, М. К. Чюрлениса. Аудиальная синестезия проявляется преимущественно в оригинальных «синестетических» жанрах в форме «музыкальной» живописи (К. Дебюсси, Н. А. Римский-Корсаков) или программной музыки², светомузыки (А. Скрябин)³.

В любом случае, синестетизм обусловлен своим «первичным, базовым психологическим уровнем, на котором он выступает как межчувственная связь, конкретно-межчувственная ассоциация»⁴.

По мнению выдающегося индийского нейропсихолога и философа В. Рамачандрана, синестетизм представляет собой «окно в мозговые механизмы того, что делает некоторых из нас более творческими, чем других»⁵.

«Синестетическое» искусство не подлежит традиционному разделению на такие виды, как, например, визуальное и аудиальное: восприятие художественных произведений включает максимальное количество

¹ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2003. С. 409.

² Подробнее в работах автора: 471; 472; 473; 475.

³ Зорилова Л. С. О философском мировоззрении А. Н. Скрябина // Вестник МГУКИ. 2016. №6 (74). С. 80–86

⁴ Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 2003. С. 409.

⁵ Рамачандран В. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М.: Карьера Пресс, 2015. С. 72.

человеческих чувств – слух, зрение, вкус, осязание, обоняние, а также «чувство движения».

Л. П. Прокофьева, рассмотрев в своей работе несколько десятков (в том числе культурологических) научных подходов к определению сущности и содержания понятия «синестезия», обобщает их следующим образом: «синестезия является системным механизмом, в основе которого лежит процесс эмоционального обобщения, проявляющийся на семантическом уровне в общности эмоционально-оценочных свойств объектов разной модальности. Она обеспечивает связь между ощущениями разных модальностей, позволяет инвариантно воспринимать разномодальные объекты и на основе восприятия одной модальности реконструировать целостный образ»¹.

Именно на признании возможности достижения синестетического эффекта при восприятии произведения искусства базируется культурно-художественная парадигма «синтез искусств», генезис и развитие которой рассматриваются в настоящей работе.

Степень научной разработанности проблематики. Академические труды, на которые мы опирались в своем исследовании парадигмальных основ синтеза искусств в художественной культуре Германии XX века, можно разделить на несколько крупных блоков.

1. Труды по семиотике искусства и культуры Ю. М. Лотмана. Показательно, что Лотман видел в семиотическом подходе некий прообраз единой научной методологии, общей для всей системы современного научного знания. Так, Вяч. Вс. Иванов, предваряя сборник его работ, изданных уже в 1990-х годах, справедливо отмечает: «Лотман в своих поздних работах возвращается к необходимости создания объединяющей

¹ Прокофьева Л. П. Синестезия в современной научной парадигме // Известия Саратовского университета. 2010. Т. 10. Вып. 1. С. 3–10.

теории, включающей наряду с историей общества и культуры и то, что в старину называли «естественной историей»¹.

2. Следующий блок рассматриваемых работ связан с понятием «парадигмы» и, в частности, – «культурной парадигмы». Сам термин «парадигма» был введен в широкий научный оборот в знаменитой работе Т. Куна «Структура научных революций»². Парадигма в понимании ученого предстает как образец или модель решения научных задач, общепризнанная в рамках определенного научного сообщества. Зародившееся в рамках философии науки понятие парадигмы со временем обрело популярность и в сфере других гуманитарных (в том числе культурологических) исследований. На определенном этапе данного процесса был введен термин «культурная парадигма», ныне уже достаточно широко используемый. В числе разрабатывающих данное направление авторов назовем: Н. Б. Бакач, П. Б. Богданову, Г. В. Драча, Д. А. Лалетина, Т. В. Лугуценко и др. Процессы «перекодировки парадигматики традиционной культуры» активно изучает Б. Г. Ашхотов³, отмечающий: «... исследователи культурного достояния народа, должны осознавать и четко представлять себе новые парадигмы, объективно возникающие на каждом повороте меняющегося времени»⁴; вопросы художественного творчества в свете информационной парадигмы разрабатывают Т. В. Коваленко и П. А. Куличкин⁵. В то же время, изученность данной проблемы представляется определенно недостаточной; в частности, ученые до сих пор практически не обратили внимания на такую

¹ Иванов Вяч. Вс. Семиосфера и история // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. VII–XIV.

² Кун Т. Структура научных революций / Пер. с англ. И. З. Налетова; общ. ред. и послесл. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. М.: Прогресс, 1977. 300 с.

³ Ашхотов Б. Г. Размышления об аксиональности традиционной культуры в современном социокультурном пространстве / Б. Г. Ашхотов, А. И. Рахаев // Культурная жизнь Юга России. № 2 (61). 2016. С. 24–30.

⁴ Ашхотов Б. Г. О трансформации традиционной культуры в XXI веке // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2016. Т. 15. С. 1026.

⁵ Коваленко Т. В. Интенсивность художественного творчества в свете теоретикоинформационной парадигмы: драматургия и театральная жизнь России и Западной Европы XV – XX вв. / Т. В. Коваленко, П. А. Куличкин // Теория информации и искусствознание: сб. науч. ст. / Гос. ин-т искусствознания; под ред. В.М. Петрова, А.В. Харуто. М.: КРАСАНД, 2009. С. 245–264.

важную разновидность культурной парадигмы, как парадигма культурно-художественная.

3. Исследования, объектом которых выступает художественный синтез, также имеют достаточно долгую историю. Идея «синтеза», интеграции и холизма как единства и многообразия, с одной стороны, окружающего мира, с другой – его «воспроизведения» в человеческой культуре, а также тесной взаимосвязи между этими двумя категориями – один из наиболее ранних философских концептов. Ее первоначальные варианты присутствуют уже в представлениях философов «ионийской школы» (VI-IV вв. до н. э.) с их поисками «единого первоначала» мироздания и его феноменов. Сократ саму способность человека видеть общую, единую основу всех многообразных фактов и явлений, существующих и происходящих в мире, считал самой главной характеристикой мышления. В произведениях Платона «единое», лежащее в основе бытия, проявляет себя в многообразии феноменов окружающего мира. Вопрос о единстве различных типов познания был подробно рассмотрен Платоном в диалоге «Софист» и Аристотелем в трактате «О небе».

Серьезный вклад в развитие этой концепции внес И. В. Гете, значение художественного наследия которого для немецкоязычной культуры в целом сложно переоценить. Интересно, что представления И. В. Гете о возможном синтезе искусств «вырастают» из его естественнонаучных штудий: Гете провозглашает существование природного *Urphänomen* («прафеномен» – аналог «первоэлемента» в ионийской натурфилософии), воплощающего естественный идеал единства и красоты, в соответствии с которым отдельные элементы формируют единую систему – как в мире природы, так и в художественном творчестве. Именно в немецкоязычном мире эта проблематика находит особенно активных исследователей, начиная с романтиков (Ф. В. Й. Шеллинг, Ф. Шлегель), оказавших огромное влияние на развитие данной тенденции; за ними – Р. Вагнер, который, по словам

Е. Мелетинского, перебрал мост от романтического мифологического мирозерцания к модернистскому¹.

Важный вклад в разработку темы «синтез искусств» внесли деятели самого искусства. Особенно это относится к представителям русского Серебряного века, среди которых назовем, в частности, А. Белого², А. Бенуа³, В. Кандинского⁴, К. Малевича⁵, П. Филонова⁶ и др.

В отечественной научной литературе синтез искусств служил объектом исследования для таких авторов, как Е. Н. Азнавеева, Т. И. Володина, П. П. Гайденок, Б. М. Галеев, А. В. Гулыга, В. М. Жирмунский, А. Я. Зись, Н. П. Коляденко, А. Г. Образцова, Б. И. Ростокский, Г. П. Степанов, В. И. Тасалов, В. П. Толстой, И. Г. Хангельдиева и многие другие.

Акцент в этих исследованиях делается как на сущности и содержании самого понятия «синтез искусств», так и на различных составляющих его элементах и сложной системе взаимосвязей между ними.

Научные труды по данной проблематике можно разделить на:

– исследующие общеполософские, культурологические, литературоведческие и другие концептуально-теоретические основы «синтеза искусств»: С. С. Аверинцев, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, В. В. Бычков, И. В. Кондаков, Т. Н. Левая, А. Ф. Лосев, В. С. Соловьев, П. А. Флоренский, С. С. Хоружий, Н. Г. Шахназарова; из зарубежных современных авторов стоит отметить американского физика, философа и информатика Д. Хофштадтера, автора «научно-популярного бестселлера» «Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда»⁷;

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа : монография. М.: Наука, 2000. С. 291.

² Белый А. Симфонии / А. Белый. – Л.: Художественная литература, 1991. – 527 с.

³ Venois A. Die moderne Kunst // Melnik, J.: Russen über Russland. Frankfurt a. M., Rütten & Loening, 1906. S. 517–538.

⁴ Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 110с.; Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т.– Т. 2. (1918 – 1938) / В. В. Кандинский.

⁵ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. / Сост., вступ. ст. И. А. Вакар, Т. Н. Михненко. – М. : РА, 2004. – 584 с., 680 с.

⁶ Филонов П. Н. Идеология аналитического искусства и принцип сделанности // Павел Филонов. 1883–1941. Каталог. Новосибирск: Академгородок, 1967 – С.6–12.

⁷ Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. 752 с.

– исследования, посвященные вагнеровской концепции Gesamtkunstwerk, во многих отношениях сопоставимой с концепцией «синтеза искусств», и ее роли в мировом культурном развитии последних столетий: И. А. Азизян¹, И. Л. Ванечкина², В. Г. Власов³, Б. М. Галеев⁴, И. А. Едошина⁵, О. Н. Иванова⁶;

– работы, в которых нашла воплощение идея «синтеза искусств» в творчестве представителей авангардных художественных течений конца XIX – первой половины XX вв.: Н. Б. Автономова, С. П. Батракова, М. В. Валяева, М. Герман, Г. Ф. Коваленко, Т. Н. Левая, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин и др.;

– культурологические исследования синтеза искусств в работах О. Н. Астафьевой, Л. М. Мосоловой, обосновывающие обращение культурологии к междисциплинарности как методологическому инструментарию, отвечающему проблемному полю современного научного знания: «В настоящее время гуманитарное знание, обращаясь к междисциплинарным и трансдисциплинарным методам как обеспечивающим широкий подход к познанию сложных явлений и процессов, позволяет избежать “спекуляций будущим”, от которых мы не можем быть свободными, находясь в узкодисциплинарных границах, будучи вынужденными оперировать теми приемами, какие используются сегодня в политических дискуссиях...»⁷.

¹ Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с

² Ванечкина И. Л. Скрябин, теософия, синестезия. Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. М.: Изд-во МГУ, 1992. С. 14–16.

Ванечкина И. Куда скачет "Синий всадник"? Шенберг, Кандинский, Скрябин: идея синтеза искусств. Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 122–124.

³ Власов В. Г. О системном подходе к терминологии в художественном, эстетическом и техническом формообразовании. Интернет журнал «Культура и общество» (ГЛОБЭКС). М. : МГУК, 2009. № 4.

⁴ Галеев Б. М. О синестезии у Максима Горького. Ученые записки Казанского университета. Т.135. Языковая семантика и образ мира. Казань: Унипрес, 1998. С. 196–201.

⁵ Едошина И. А. Тема Баха в эпистолярной Марии Юдиной. Ярославский педагогический вестник. 2015. №6. С. 238–243.

⁶ Иванова О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера / автореф. дисс... канд. культурологи : 24.00.01 / Ольга Николаевна Иванова. Киров, 2007. 17 с.

⁷ Астафьева О. Н. О фрактальных горизонтах будущего культуры М.: Изд-во: Моск. гуманитарный ун-т, 2018. С. 92–101.

Научная рецепция «всеобщего» синтеза искусств и наук оказывается возможной, в сущности, лишь в рамках таких формирующихся в XX веке направлений, как синергетика, структурализм, семиотика и т. д. Однако их специфика состоит в том, что в достаточно оформленном виде сама концепция нашла свое воплощение не в научном труде, а в литературно-художественном произведении – в романе «Игра в бисер» Г. Гессе, опубликованном в 1943 г. Не случайно фактически все авторы (в том числе академических работ), разрабатывающие в дальнейшем эту тему, очень часто используют в своих трудах введенный Г. Гессе термин «игра в бисер».

Соответственно, можно выделить труды авторов-гессеведов, в фокусе внимания которых оказался «главный» роман Г. Гессе: С. С. Аверинцев, С. К. Апт, Х. Балль, А. Г. Березина, И. В. и Н. В. Бардыковы, Н. В. Бороденко, С. Борбели, Ю. О. Гутерман, Н. О. Гучинская, В. Дюрр, Р. Г. Каралашвили, В. В. Малащенко, Е. И. Маркович, Дж. Милек, Н. С. Павлова, В. Д. Седельник, А. Хсиа, Т. Циолковский.

«Литературно-музыкальный синтез» в романе «Доктор Фаустус» Т. Манна, друга и соратника Г. Гессе, привлек внимание С. К. Апта, А. Габричевского, К. Маттиаса, Т. Л. Мотылевой, А. А. Федорова, Дж. Ф. Фетцера, К. Дж. С. Пикара.

Определенный массив академической литературы сложился вокруг рассматриваемой нами проблемы «музыкальности» культурного текста и/или приемов его «музыкализации»: Е. Н. Азнаичеева, Р. Брузгене, Л. Н. Дмитриевская, Е. В. Донская, М. С. Заливадный, Н. П. Коляденко, О. Людвиг, Л. Р. Мартыненко, А. Е. Махов, Н. М. Мышьякова, Л. Е. Фейнберг, Дж. Ф. Фетцер и др. Так, В. И. Лях справедливо указывает: «Необходимость исследования музыки в дискурсе культурологии

обусловлена ее местом «в структуре этой науки, соотношением с другими социокультурными элементами современного общества»¹.

Принципиальная возможность перенесения некоторых специфических приемов из одного из видов искусства в другой (в данном контексте – из музыки в литературу) остается вопросом дискуссионным. Лучше изучены подходы к вербализации музыкального текста, приданию ему конкретики. Попытки теоретического осмысления «музыкализации» литературного текста (обратный процесс) – предпринимались гораздо реже. Сегодня о таком использовании музыкальных по своей сути приемов в немзыкальных видах искусства, в первую очередь, литературе, говорят как об особом подходе, называемом «музыкальностью».

Наследуя музыкальность античной философии, идею универсальной гармонии, способной проявлять себя как в музыке, так и в литературном тексте, в XVIII – XIX вв. предромантизм и романтизм «обнаруживают» в музыкальном искусстве «универсальный язык» человеческого чувства, природы и искусства: музыкальность фактически заменяет понятие гармонии.

А. Е. Махов объясняет общность структурных принципов литературы и музыки изначальным синкретизмом музыки и слова (например, песенная форма), а также влиянием риторики на развитие музыкальных форм Нового времени².

Дж. Фетцер выявил элементы сонатной формы в «Симфониях» к «Перевернутому миру» немецкого писателя-романтика Л. Тика и к «Густаву Вазе» немецкого поэта-романтика К. Brentano³; О. Людвиг – в трагедиях Уильяма Шекспира⁴; Л. Е. Фейнберг – в стихотворении А. С. Пушкина «К

¹ Лях В. И. Место музыкального искусства в современном обществе и особенности его изучения в дискурсе культурологии / В. И. Лях, Н. Г. Аракелян // Общество: философия, история, культура. – Краснодар: Издательский дом «ХОРС». 2017. № 11. С. 121.

² Махов А. Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 53

³ Fetzer J. F. Romantic Orpheus. Profiles of Clemens / J. F. Fetzer. – Brentano Berkeley, 1974. 313 p.

⁴ Ludwig O. Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlass des Dichters. Leipzig, 1872. 540 S.

вельможе»¹. Выдающийся советский литературовед М. М. Бахтин обнаружил в прозе Ф. М. Достоевского последовательное проведение принципа музыкальной полифонии².

Прямые попытки «музыкализации» литературного текста, передачи музыкальных, по своей сути, идей литературно-художественными средствами, активизируются в XX веке. Например, русский поэт-символист А. Белый так объяснял жанр своих «Симфоний»: они имеют «три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический. Во-первых, это – симфония, задача которой состоит в выражении ряда настроений, связанных друг с другом основным настроением (настроенностью, ладом); отсюда вытекает необходимость разделения ее на части, частей на отрывки и отрывков на стихи (музыкальные фразы) ...»³. В целом эксперименты по «музыкализации» литературного текста особенно характерны для модернистской (эпизод «Сирены» в «Улиссе» Дж. Джойса, «Струнный квартет» В. Вулф, «Контрапункт» О. Хаксли) и постмодернистской (напр., «Симфония Наполеона» Э. Берджесса) литературы⁴.

В процессе выявления особенностей культурно-художественных концепций литературно-музыкального синтеза Г. Гессе и Т. Манна важными для нас оказались работы, с различных сторон раскрывающие проблему роли музыки в жизни и творчестве этих авторов: Х. Абрет⁵, К. Маттиаса⁶, Й. Одендаля, предложившего такие термины, как «литературное музицирование» и «подражание музыке»⁷, из отечественных трудов – статьи

¹ Фейнберг Л. Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка: сборник статей и исследований. М.: Музыка, 1973. С. 281–301.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 364 с

³ Белый А. Симфонии. Л.: Художественная литература, 1991. С. 89.

⁴ Wolf W. Music and narrative // Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. (ed.). The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. L.: Routledge, 2005. P. 326

⁵ Abret H.: „Der rätselhafte Fremdling...“ Hermann Hesse und Mozart. In: Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft. Nr. 2/2008, S. 19–29.

⁶ Matthias K. Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse: eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. Dissertation. Universität Kiel, 1956. – 142 S.

⁷ Odendahl J. Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann. Bielefeld: Aisthesis, 2008. S. 132–133.

Е. Г. Мюнстер¹, Ю. Мориц² и Ю. Бычкова³, а также посвященные данной теме фрагменты гессеведческих работ более общего плана (А. Г. Березина⁴, Н. Гучинская⁵) и биографии Г. Гессе (Х. Балль⁶, Дж. Милек⁷, Ж. и М. Сенэс⁸).

Обзор существующей академической литературы наглядно демонстрирует постоянно нарастающий интерес к проблеме художественного синтеза. Результаты множества фундаментальных трудов, посвященных данной проблематике, создали необходимые условия для решения вопросов, поставленных в диссертации.

Объектом исследования является немецкая художественная культура XX века.

Предметом исследования выступает парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века.

Цель исследования заключается в обосновании культурно-художественной парадигмы музыкально-литературного синтеза искусств в немецкой художественной культуре XX века.

Отметим, что достижение поставленной цели, при сохранении заявленных выше объекта и предмета исследования, требует определенного расширения хронологических и географических границ исследования. Практика показывает, что полноценный анализ процессов художественного синтеза в немецкоязычной культуре XX века невозможен в рамках одного лишь синхронического подхода. Явления художественного синтеза, к которым привлечено в настоящей работе наше основное внимание,

¹ Мюнстер Е. Г. Музыка и живопись в творчестве Гессе. Текст: электронный. URL: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=muz> (дата обращения: 06.08.2018).

² Мориц Ю. И. «Мелодия на два голоса»: содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» // Вестник Самарского гос. ун-та. 1999. №3 (13). С. 167–176.

³ Бычков Ю. Там, где есть жизнь, там есть и радость, и страдание: Музыка в романе Г. Гессе «Игра в бисер»/ Ю. Бычков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Сб. научных статей. Вып. II. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке. Кафедра теории и истории музыки, 2009. С. 7–18.

⁴ Березина А. Г. Герман Гессе Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. 128 с

⁵ Гучинская Н. Предисловие // Гессе Г. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. СПб.: Северо-запад, 1994. С. 6–30.

⁶ Балль Х. Бегство из времени // Вопросы литературы. 2007. №4. С. 263-309.

⁷ Mileck J. Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner: Biographie / J. Mileck. München, 1979. 400 S.

⁸ Сенэс Ж., Сенэс, М. Герман Гессе, или Жизнь Мага. М.: Молодая гвардия, 2004. 277 с.

выступают как кульминационные, представляющие итог длительного развития определенных процессов, и игнорировать роль и влияние этого развития было бы неправомерно. Так, для адекватного понимания и интерпретации феноменов художественного синтеза в творчестве Германа Гессе, как будет показано в нашей работе, совершенно необходимо получить целостное представление о тенденциях интеграции музыкальных и внемузыкальных художественных средств в целом в культуре немецкого барокко и в частности – в наследии И. С. Баха (XVII – начало XVIII вв.). В той же степени исследование конкретных проявлений общей тенденции к художественному синтезу (в частности, синтезу литературно-музыкальному) в творчестве Томаса Манна и многочисленных продолжателей его традиции в Германии требует знания того, как проявлялась эта тенденция в творческом наследии Рихарда Вагнера (XIX в.), влияние которого на формирование манновской концепции синтеза искусств сложно переоценить.

Еще бóльшую значимость обретает использование диахронического, исторического, сравнительно-исторического подходов в контексте рассмотрения синтеза искусств как культурно-художественной парадигмы, генезис и развитие которой никак не могут быть ограничены лишь рамками одного конкретного культурного региона в один исторический период. Этим фактором обусловлена и необходимость обращения к общей (достаточно широкой в географическом плане) картине процесса.

С учетом сказанного, достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Определить категориальный аппарат исследования: понятие музыкальности, принципы и приемы «музыкализации» литературного и живописного текстов;
2. Осуществить культурологический анализ традиции взаимодействия искусств в немецкой музыкальной культуре на примере музыкального наследия И. С. Баха и концепции *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера;

3. Проследить дальнейшее развитие синестетической традиции в немецкой художественной культуре;

4. Обосновать применение парадигматического подхода и введение понятий «культурно-художественная парадигма» (КХП), «культурно-художественная парадигма синтеза искусств» и «культурно-художественная концепция» (КХК);

5. Проанализировать роль музыкального искусства в жизни и творчестве Г. Гессе, его значение в формировании гессевской КХК синтеза искусств;

6. Установить существующие параллели между романом Г. Гессе «Паломничество в Страну Востока» и оперой В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и определить их значение для формирования гессевской культурно-художественной концепции «Игра в бисер»;

7. Охарактеризовать литературные и музыкальные источники романа Т. Манна «Доктор Фаустус»;

8. Дифференцировать характерные черты генезиса и практического воплощения манновской культурно-художественной концепции синтеза искусств в данном романе;

9. Провести компаративный анализ авторских концепций синтеза искусств у Г. Гессе и Т. Манна;

10. Проследить особенности развития немецкой литературы второй половины XX века в рамках парадигмы музыкально-литературного синтеза.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования составляют:

– выступивший в данной работе базовым – парадигматический подход к исследованию культурологических явлений, посредством которого были введены и обоснованы понятия «культурно-художественная парадигма» (КХП), «культурно-художественная парадигма синтеза искусств» и «культурно-художественная концепция» (КХК) немецких авторов;

– историко-генетический метод, посредством которого был рассмотрен процесс происхождения и развития национальной немецкой культуры как культурной парадигмы;

- биографический метод, подразумевающий «философское осмысление биографии»¹ авторов с целью более глубокого понимания исследуемых нами текстов;

– системно-структурный метод, обеспечивающий многоаспектный анализ культуры как сложной совокупности взаимосвязанных элементов;

– герменевтический метод исследования текста, посредством которого, в соответствии с предложенными парадигмами, были интерпретированы литературные и музыкальные тексты; при этом герменевтический метод был дополнен биографическим методом, позволившим сопоставить изучаемые произведения и / или их фрагменты с известными нам фактами из жизни анализируемых авторов;

– семиотический метод, необходимый для рассмотрения специфики репрезентации понятия «синтез» в семиосфере немецкоязычной культуры XX века;

– компаративистский метод, являющийся основой сравнительного анализа явлений культуры Германии на рубеже XIX–XX вв.

Методологический базис исследования – культурологические концепции С. Аверинцева, М. М. Бахтина, Вяч. Вс. Иванова, Э. Кассирера, А. Ф. Лосева, Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского.

Интердисциплинарный характер исследования продиктовал выбор определенного круга научных работ, которые отражают как специфику музыкального искусства, так и его значение в качестве системообразующего элемента художественного синтеза; среди авторов: Г. Аберт, Т. Адорно, И. А. Барсова, Г. Галь, М. С. Друскин, Л. С. Зорилова, Ю. В. Келдыш,

¹ Лях В. И. Биографический метод в культурологическом исследовании / В. И. Лях, Н. И. Манжелевская // Культурная жизнь Юга России. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры. 2016. № 3 (62). С. 14–16.

Дж. Малина, А. Милка, Л. Михеева, С. Морозов, В. Б. Носина, Э. И. Сафиуллина, Л. Ф. Семеренко, Т. Б. Сиднева, А. А. Сидоров, В. В. Смирнов, Р. П. Стинсон, Е. М. Тараканова, К. Уолтон, А. А. Федоров, И. Форкель, Д. Хартц, В. Н. Холопова, Дж. Чейли, Е. С. Черная, А. Швейцер, А. Эйнштейн, Б. Л. Яворский.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые:

- в культурологический инструментарий исследований художественного синтеза введен парадигматический подход;
- прослежена традиция синестетизма в немецкой музыкальной культуре от эпохи барокко в творчестве И. С. Баха до теоретического обобщения в концепции Gesamtkunstwerk романтика Р. Вагнера;
- дано обоснование культурно-художественной парадигмы синтеза искусств, задающей в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения;
- определены и охарактеризованы баховская и вагнерианская культурно-художественные концепции синтеза искусств;
- выполнен культурологический анализ прозы Г. Гессе и Т. Манна в рамках актуального исследовательского подхода к изучению произведения искусства как «текста культуры» с включением подхода парадигматического; определены музыкальные и литературные источники подражания, наследования, стилизации;
- перечень приемов музыкализации вербального текста дополнен следующими:
 - а) выбор конкретного музыкального произведения в качестве условного «прототипа» на основе изоморфизма музыкального и немusical художественных текстов и, как следствие – акцентуация в литературном тексте особенностей, присущих музыкальному произведению (например, «строгость» и «единство» как наиболее характерные черты

Девятой симфонии Л. ван Бетховена и кантаты Леверкюна «Плач доктора Фауста» в романе Т. Манна);

б) ориентация поэтики, мотивики, развития сюжетных линий литературного произведения на либретто произведения музыкального («Паломничество в Страну Востока» Г. Гессе – либретто Э. Шиканедера к «Волшебной флейте» В. А. Моцарта; «Плач доктора Фаустуса» в романе Т. Манна – и выступающая основой финальной части Девятой симфонии Л. ван Бетховена «Ода к радости» Ф. Шиллера);

в) обогащение системы лейтмотивов собственно-музыкальными (пятизвучный «мотив бабочки» и двенадцатитоновый мотив «Умираю дурным, но добрым христианином» в романе Т. Манна);

– определены теоретические основания и приемы художественного воплощения гессевской концепции синтеза искусств «Игра в бисер» в одноименном романе;

– выявлены характерные черты генезиса и практического воплощения манновской концепции синтеза искусств «литературный сериализм» в романе «Доктор Фаустус»;

– проведен компаративный анализ авторских концепций синтеза искусств Г. Гессе и Т. Манна;

– подтверждена релевантность парадигматического подхода к изучению музыкально-литературного синтеза в немецкой литературе XX века.

Автором уточнен понятийный аппарат музыкально-литературного синтеза; установлено, что в условиях развития идей национальной исключительности и возрождения «германского духа», тенденций диалогичности и взаимовлияния культур (в том числе, художественных), в начале XX века синестетический подход под влиянием концепций Р. Вагнера и Ф. Ницше получает новое развитие в музыке, живописи, драме, литературе; в оборот отечественного искусствоведения введен массив оригинальных

немецкоязычных и англоязычных научных работ по теме исследования (работы В. Дурра, К. Маттиаса, В. Михельса, Г. Аберта, Х. Абре, О. Эберхардта, Ст. Амзолла, Л. Ольшнера, Г. Хенса, Т. Циолковского, П. Брэнскомба, М. Андерсона, Ст. Борбели, И. Кобли, С. Д. Даудена, К. И. Пикара и др.).

На защиту выносятся следующие положения:

1. В истории немецкой культуры яркое стремление к синестетизму проявляется еще в эпоху барочного искусства – в музыкальной символике и музыкальной риторике И. С. Баха, чьи инструментальные произведения транслируют мысли, образы и сюжеты Священного Писания. В эпоху романтизма, в концепции *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера тема синтеза искусств и синестетизма художественного произведения достигает высокого уровня теоретического обобщения и получает практическое воплощение в творчестве. Эстетические принципы, изложенные Р. Вагнером, развивали в своих произведениях музыканты позднейших исторических периодов, в частности, представители постромантизма – А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус и Новой венской школы – А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и др.

2. Категория «музыкальность», отражающая процессы использования традиционно-музыкальных механизмов и приемов (например, «музыкализация» литературного текста) при создании разнообразных художественных текстов, становится одной из базовых в контексте синтеза искусств. Процесс музыкализации художественного текста актуализируется в стремлении автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого немзыкального текста путем частичного вовлечения механизмов, традиционно характерных для перцепции произведений музыкального искусства. Возможность «музыкализации» обеспечивается глубинными характеристиками музыки как древнейшего из искусств.

3. Мощное развитие национально-культурного самосознания немецкого народа в XIX веке обусловило высокую степень разнообразия немецкой культуры, которая на рубеже XIX-XX столетий характеризуется обращением к «истокам», опыту предков с целью признания неповторимости, уникальности немецкой культуры и искусства, и в то же время – стремлением к диалогу, взаимодействию искусств. Проявлявшийся прежде преимущественно в музыке синтез искусств, стимулируемый духом эпохи, под культурным знаменем идей выдающихся деятелей мировой и, в том числе, немецкой культуры Р. Вагнера и Ф. Ницше, получает новый импульс развития в живописи, архитектуре, музыке, литературе, театре.

4. Избрав парадигматический подход как наиболее эффективный в исследовании культурных явлений, мы выделяем понятие культурно-художественной парадигмы (КХП), в частности КХП «синтез искусств» как модель решения художественных задач. В результате обобщения художественного опыта немецкой культуры XX века мы маркируем авторские концепции – «ницшеанскую», «вагнеровскую». При этом некоторым из концепций сами авторы дают специальные обозначения, например, бодлеровский «закон всеобщей аналогии» или гессевская «игра в бисер».

5. Наряду с общим признанием за музыкой ведущей роли в художественном синтезе, индивидуальные, культурно-художественные концепции синтеза искусств И. С. Баха и Р. Вагнера имеют следующие особенности:

– для баховской концепции характерно стремление к визуализации и вербализации музыкального текста средствами музыкальной риторики и символики, высокая степень его конкретизации; «космические» масштабы, доминирование христианской тематики и мотивики; юмор, ирония; самоцитирование; интеллектуальный «детективизм»;

– в вагнеровской концепции баховской «загадке» противопоставляется «таинство», мистериализм, а ведущему для И. С. Баха мотиву Божественного творения – мотив «гибели богов». Духовный аспект вагнеровской концепции синтеза искусств обогащен социальными и социально-политическими смыслами. Задачу вербализации музыкального текста, которую ставили перед собой композиторы барокко, Р. Вагнер решает, вводя в широкий оборот использование лейтмотивов и даже целых лейтмотивных систем.

6. Гессевская КХК «игра в бисер», в свою очередь, базируется на баховской концепции и развивает существенные ее положения (роль интертекста, «ребусный» характер отдельных произведений, юмор, ирония). Практическими же приемами воплощения концептуальных гессевских положений в литературном тексте (гипертексте!) выступают изоморфизм объектов и развитие общих для них мотивов.

7. В результате исследования генезиса авторских концепций сделан вывод о том, что манновская КХК синтеза искусств, которую мы определили как «литературный сериализм», демонстрирует отчетливую связь с вагнерианской концепцией “Gesamtkunstwerk”, одновременно являясь частным случаем гессевской КХК в результате явного и непосредственного влияния последней, что позволяет нам дифференцировать «игру в бисер» Г. Гессе как паттерн художественно-практического воплощения идеи синтеза искусств, приобретающий силу традиции и потенциал парадигмальной основы музыкально-литературного синтеза.

8. В парадигме музыкально-литературного синтеза применяются следующие приемы музыкализации художественного текста: выбор конкретного музыкального произведения в качестве условного «прототипа» на основе изоморфизма музыкального и немзыкального художественных текстов; ориентация поэтики, мотивики, развития сюжетных линий литературного произведения на литературный источник (либретто) произведения музыкального; обогащение системы лейтмотивов собственно-

музыкальными; акцентуация в литературном тексте особенностей, характерных для описываемого музыкального произведения, выбранного в качестве музыкального аналога.

9. Компаративный анализ авторских культурно-художественных концепций синтеза искусств Г. Гессе и Т. Манна позволяет выявить в них черты существенного сходства, определяемые как выраженный социальный, философский, интеллектуальный характер; доминирующая роль «музыкальности» и «музыкализации»; признание авторитета музыки и великих композиторов, серьезная музыкальная подготовка авторов в процессе написания романов; гипертекстуальность; интертекстуальность; психологизм; полифонизм; литературный текст как основа синтеза; литературный текст как сочетание жизнеописаний и своеобразных теоретических трактатов; «детективизм»; проведение параллелей между литературным текстом и его «музыкальным аналогом»; «триггерный» механизм достижения синтетического эффекта; а также значительные различия в генетическом и духовно-религиозном аспектах, в выборе объекта «стилизации», степени зрелости, завершенности концепции.

10. Совокупность подходов и приемов Г. Гессе и Т. Манна к музыкализации художественного текста, представляющая их авторские культурно-художественные концепции синтеза искусств, в ходе дальнейшего развития немецкоязычной литературы обретает статус парадигмы – комплекса образцов и моделей, на которые ориентировались многие немецкие и австрийские литераторы, начиная со второй половины XX века и вплоть до настоящего времени.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что результаты научных изысканий детализируют понятийный аппарат культурологии, позволяют проецировать полученные выводы на всю культурную ситуацию в немецкоязычном мире XX века, развитие которой во многом было определено появлением одного из значимых достижений всей

немецкой культуры прошлого столетия, кульминационным для творчества Г. Гессе интеллектуальным романом «Игра в бисер». Глубокое изучение гессевской «игры в бисер» в статусе культурно-художественной концепции открывает перспективы исследований парадигмальных основ универсального художественного синтеза в литературе и прочих немзыкальных видах искусства. Диссертационная работа позволяет взглянуть на проблему генезиса и развития феномена синтетичности текстов художественной культуры сквозь призму авторской культурной идентичности, что обусловлено особенностью предмета исследования, который предусматривает выявление теоретических оснований и приемов воплощения оригинальных авторских концепций художественного синтеза крупнейших немецких писателей, композиторов, теоретиков искусства.

Методологическая платформа диссертации может найти применение в междисциплинарных исследованиях генезиса феноменов и компонентов культуры, в частности, парадигмы синтеза искусств в художественной культуре разных стран и эпох.

Успешный опыт использования парадигматического подхода к интерпретации текстов культуры может найти применение в области исследований экспериментов и течений художественной культуры XX века.

Практическая значимость исследования. Материалы и выводы диссертационного исследования могут быть использованы в учебных материалах дисциплин и спецкурсов по искусствоведению, культурологии, истории зарубежной культуры и искусства, истории немецкой литературы и музыки, а также в научно-практических программах, связанных с изучением механизмов формирования уникальных особенностей национальной культуры, культурной идентичности, национального самосознания личности.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 24.00.01 – Теория и история культуры по отрасли искусствоведение, в том числе

пунктам: 1.14 Возникновение и развитие современных феноменов культуры; 1.17 Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство); 1.19 Культура и этнос; 1.22 Культура и национальный характер; 1.28 Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 1.30 Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Степень достоверности и обоснованности научных результатов обусловлена значительным источниковедческим фундаментом; использованием совокупности методов, адекватных цели и задачам исследования.

По теме исследования опубликованы 45 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 18 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, а также Государственной аттестационной комиссией Украины¹, 3 из которых индексируются в Web of Science, двух монографиях и других публикациях общим объемом 51,48 п.л. (личный вклад соискателя – 50,01 п.л.).

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма», докладывались на научно-практических конференциях разных уровней, среди которых наиболее значимы следующие: Международная междисциплинарная научно-практическая конференция «I гурзуфские чтения» (*Гурзуф, 2018*), I Международная

¹ В соответствии с п. 10 постановления Правительства Российской Федерации «Об особенностях присуждения ученых степеней и присвоения ученых званий лицам, признанным гражданами Российской Федерации в связи с принятием в Российскую Федерацию Республики Крым и образованием в составе Российской Федерации новых субъектов – Республики Крым и города федерального значения Севастополя» № 723 от 30.06.2014.

научно-практическая конференция «Культурные и научно-образовательные стратегии по реализации национальных проектов – 2024» (*Краснодар, 2019*), Круглый стол «Современная музыка: новационные техники или традиция?» (*Луганск, 2020*), Міжнародная наукова-практична конференція «Музычная адукацыя XXI стагоддзя: рубяжы і перспектывы» (*Минск, 2015*), XII международная научно-практическая конференция «Экспериментальные и теоретические исследования в современной науке» (*Новосибирск, 2018*), Научно-практическая конференция «Актуальные вопросы развития государственных и религиозных образовательных организаций Крыма и их взаимодействие с образовательными организациями других регионов Российской Федерации» (*Пятигорск, 2017*), III-VI, VIII Международная научно-творческая конференция «Искусство и наука третьего тысячелетия» (*Симферополь, 2014–2017, 2019*), II Всероссийская междисциплинарная научная конференция с международным участием «Текст и коммуникация» (*Симферополь, 2019*), I-III Всероссийская педагогическая конференция для образовательных учреждений в сфере искусства (*Симферополь, 2017–2019*), IX Международная научно-практическая конференция «Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития» (*Чебоксары, 2018*), Всероссийская научная конференция с международным участием «Ялтинские философские чтения» (*Ялта, 2018, 2019*).

Результаты исследования были внедрены в учебный процесс при реализации основных профессиональных образовательных программ – программ бакалавриата направлений подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, 53.03.03 Вокальное искусство (Основы научных исследований, История зарубежной музыки), программ магистратуры направлений подготовки 53.04.01 Музыкально-инструментальное искусство, 53.04.02 Вокальное искусство (Методология музыкознания, Магистерский семинар), программ подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре направления 51.06.01 Культурология

(Методология подготовки диссертационного исследования, Научно-исследовательская работа, Теория и история культуры); использованы в процессе научного руководства выпускными квалификационными работами бакалавров, магистров и аспирантов указанных направлений.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем диссертации 447 страниц. Список использованной литературы включает 651 наименование. В приложениях представлены: схема строения фуги из полифонического цикла И. С. Баха «Токката и фуга ре-минор», BWV 565; ноты.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОГО СИНТЕЗА

1.1 Понятие музыкальности и приемы «музыкализации» вербального и визуального текстов

Далеко не все исследователи-искусствоведы согласны с утверждением о принципиальной возможности «перевода» музыкальных произведений на «языки» других видов искусства; некоторые представители лингвистических дисциплин также сомневаются в возможности такого «перевода», исходя из изначального и глубокого различия между вербальными и невербальными семиотическими системами, даже при том, что между их внутренними структурными элементами могут иногда быть обнаружены определенные черты подобия, синтаксического и/или морфологического. Несмотря на это, для семиотики практически очевидно: «пространство вербальных интерпретаций – это ключ к пониманию музыки...»¹.

Известные сегодня виды искусства, за исключением музыки, вполне отвечают общему определению «искусства» как суммы «результатов творчества конкретных субъектов»² (индивидов, творцов, людей), а также «культуры» (элементами которой они выступают) как «универсума *искусственных* [выделено нами. – О.Э.] объектов, созданного человечеством»³.

Мы не случайно здесь выделили слово «искусственные», желая подчеркнуть его связь с «искусством» именно в аспекте «сделанности»,

¹ Бразговская Е. Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 30–47.

² Каган М. С. Эстетика // Философский энциклопедический словарь; ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М.: Советская энциклопедия. 1983. С. 98.

³ Философия: Энциклопедический словарь; под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 54.

«рукотворности» произведений искусства, их «искусственного» характера. Действительно, в русском языке само слово «искусство» семантически близко к понятиям «опыт, испытание», отсюда – связь с ремеслом, мастерством и т.д. «Характерно, что в разных языковых культурах движение смысла понятия было тем же: от опыта, умения, мастерства вообще – к фокусированию на специфическом, автономном виде творчества»¹.

Этот элемент «искусственности» сохраняется в качестве значимой категории практически любого вида искусства. И лишь музыка, хотя бы частично, представляет здесь единственное исключение: как тысячелетиями она существовала ранее, так и сегодня продолжает бытовать, в том числе, и вне общества и человеческой культуры. Речь идет о «музыке природы»; вполне возможно, что именно в подражание птицам человек освоил когда-то музыкальные звуки – никаких подобных аналогий невозможно найти для любых других видов и разновидностей искусства.

Древность музыки, ее по сути «первичная», базовая роль по отношению к другим видам искусства нашла свое отражение в мифологических представлениях. Так, один из основных философских постулатов древнеяпонского религиозного и литературного памятника «Кодзики» гласит: «Все живое поет свою песню...». В античной мифологии различным видам искусства покровительствуют Музы, и собственно музыки в этом списке нет; зато покровителем последней выступает Аполлон «Музагет» или «Мусагет», что как раз и означает в переводе с греческого «предводитель Муз». Аполлон и сам – великолепный музыкант, кифаред, не прощающий смертным попыток состязаться с ним в этом «божественном» искусстве. Все Музы также, независимо от покровительствуемой ими сферы, поют и играют на музыкальных инструментах: так, Гесиод в «Теогонии»

¹ Сиднева Т. Б. Концепт «искусство» как предмет современных культурологических рефлексий // Вестник Вятского государственного университета. Серия : Культура. Культурология. – 2013. – №1. – С. 142–145.

пишет: «... пели в дворцах олимпийских живущие Музы» [1]. На свадьбе их матери Гармонии и Кадма, по описаниям древних, «Аполлон играл [...] на кифаре. Музы – на флейтах»^{2,3}. Все музыканты, по утверждению Гесиода, ведут свое происхождение «напрямую» от Аполлона и девяти Муз:

... Ибо от Муз и метателя стрел, Аполлона-владыки,
Все на земле и певцы происходят и лирники-мужи⁴.

Помимо того, само слово «музыка» восходит к греческому *μουσική*, «Музы»: греческое слово *μουσική* означало первоначально «ремесло Муз» или им посвященное. Правда, в то время так могли называть почти любой вид искусства – включая, например, лирическую поэзию. Однако сам факт, что данный термин остался именно за музыкальным искусством, кажется нам достаточно показательным.

Такая «доминирующая» роль музыки в рамках искусства не могла не привлекать внимания музыковедов, а также культурологов. Так, в первой половине прошлого века видный швейцарский теоретик музыки Э. Курт в своих фундаментальных трудах («Психология музыки», «Основы линейного контрапункта» и др.) в качестве основной идеи проводит положение, согласно которому «фундаментом феномена музыки» выступают самые глубинные функции человеческой психики. Для музыкальной психологии, указывал автор, музыкальный тон «выступает как феномен, связывающий психические процессы с внешним миром»⁵. Позднее именно на основе этих и подобных положений Э. Курта сформировалась такая современная наука, как психология музыки и музыкального восприятия.

¹ Гесиод Теогония // Полное собрание текстов; вступ. ст. В. Н. Ярхо, коммент. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо; пер. В. В. Вересаева, О. П. Цыбенко. М.: Лабиринт, 2001. С. 21.

² Сицилийский Д. Греческая мифология // Историческая библиотека; пер., ст., комм. О. П. Цыбенко. Книга V. М.: Лабиринт, 2000. С. 134.

³ Павсаний. Описание Эллады / Павсаний. В 2 т.; пер. с древнегреч. Кондратьева С.П. под ред. Никитюк Е.В. М.: АСТ-Ладомир, 2002. С. 251.

⁴ Гесиод Теогония // Полное собрание текстов; вступ. ст. В. Н. Ярхо, коммент. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо; пер. В. В. Вересаева, О. П. Цыбенко. М.: Лабиринт, 2001. С. 21.

⁵ Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Эрнст Курт; пер. Л. Товалевой, О. Галкина, коммент. О. Галкина // *Nomus Musicus*. Альманах музыкальной психологии. М.: МГК, 2001. С. 3–44.

Общей основой, обеспечивающей базовую роль музыки в синтезе искусств и саму возможность музыкализации немзыкальных культурных текстов, выступают опять же глубинные характеристики музыки как древнейшего из искусств, имеющие некоторое подобие с характеристиками человеческой психики, эмоциональности и психического восприятия. Как подчеркивает культуролог С. Лагнер, «тональные структуры, которые мы называем “музыкой”, имеют существенную логическую схожесть с формами чувств человека – с подъемом и спадом, ростом и развитием, борьбой и примирением, сильным возбуждением и покоем, легким оживлением и приливами мечтательности [...], с интенсивностью этих чувств, с величием, брэнностью и жизненным круговоротом всего жизненно важного [...] Такова структура чувства, или логическая форма. Музыкальная структура – это та же форма, воплощенная в чистых, ритмичных чередованиях звука и тишины. Музыка – это тональная аналогия эмоциональной жизни человека...»¹.

Возможность музыкализации немзыкальных текстов обусловлена, в первую очередь, именно «текстовым» характером произведений искусства, их знаковой, семиотической составляющей – и внутренним сущностным единством, возникающим на этой основе. В русле данной концепции, развиваемой такими исследователями как Б. В. Асафьев, М. Ш. Бонфельд, Е. В. Назайкинский, А. Н. Сохор, Б. Л. Яворский, «музыка рассматривается как язык и (или) речь по аналогии с вербальными языками и словесной речью»².

При этом «всю действительность, которая, так или иначе, оказывается связанной со значением музыкальных субзнаков, можно разделить на две принципиально разные области. Первую область можно назвать *экстрамузыкальной*, поскольку в ней группируются источники значений, никаким образом не связанные с музыкальными звучаниями; вторую область,

¹ Брузгене Р. О динамизме формы: музыкальность литературного текста // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. № 5. С. 79–85.

² Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Нижневартовск, 2011. С. 26.

соответственно, можно обозначить как интрамузыкальную? Поскольку, хотя она сама к музыкальному искусству отношения не имеет, тем не менее, связана изначально с музыкальными звуками. С обеими этими областями связан еще один источник значений – *синестетическая* способность музыки к передаче пространства-времени, силы тяжести, или, напротив, легкость, воздушность и т. п.»¹.

В качестве наиболее близкого к музыке вида искусства часто рассматривают живопись в связи с общей для этих видов «тоновой» основой. Между ними, конечно, существуют и значительные отличия (музыка – искусство аудиальное, живопись – визуальное); однако, несмотря на это, специалисты все чаще находят значимые и показательные характеристики их внутренней связи. Многие исследователи полагают даже, что именно изобразительное искусство сыграло поистине решающую роль «среди множества сочетаний музыки с другими искусствами, повлиявших на преобразование музыкального языка, решающую роль сыграла живопись, придав ему новые, неизвестные ранее, черты»².

И эта традиция имеет свою долгую историю – в том числе, например, в работах композиторов эпохи барокко, чьи музыкально-риторические фигуры зачастую не были различимы на слух, а «имели смысл» лишь в графическом изображении на нотной бумаге. В ту же эпоху особенно четко прослеживается общность тематики музыкальных и живописных произведений (самый известный пример – циклы «Времена года» П. Брейгеля и А. Вивальди); очень часто музыканты оказываются «персонажами» портретов, а их инструменты фигурируют на натюрмортах и жанровых картинах; с течением времени художественное изображение музыкальных инструментов само по себе обретает такой размах и такую сложную внутреннюю организацию, что в Европе зарождается новая

¹ Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание. М.: Владос, 2001. С. 155.

² Саввина, Л. В. Музыка и живопись первой половины XX века: параллели и взаимодействия // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. №2. С. 255–259.

академическая дисциплина (в России пока не получившая распространения) – музыкальная иконография.

Само по себе «совпадение» тем не так показательно, однако, оно отлично иллюстрирует схожесть художественного мышления музыканта и художника.

Очень глубоко и эмоционально охарактеризовал этот аспект в знаменитом трактате «Закат Европы»¹ О. Шпенглер², которого называют «первым культурологом»³.

«Искусство для глаз и для уха», писал он, слишком ограниченная сфера чисто физиологических реакций, восприятий и способов их выражения, которые, по его мнению, несоотносимы с их истинной значимостью и слишком уж переоценены в XIX веке. На самом же деле живопись Лоррена или Ватто, если воспринимать ее так, как она действительно того требует, настолько же мало «принадлежит» физическому зрению, насколько мало «принадлежит» физическому слуху музыка Баха. *Основу такой взаимосвязи автор видит в единстве изначальных характеристик – таких, например, как число (в действительности звуки зависят от чисел), так же, как и взаимоотношения, проявляющие себя в гармонии – звуковой (мелодия, рифма, ритм) и зримой (линии, перспектива, пропорции).* Два различных рода изобразительного искусства могут меньше походить друг на друга и друг с другом ассоциироваться, чем некоторые музыкальные и живописные произведения; это внешнее единство базируется на внутреннем единстве форм – говорим ли мы, например, о «ландшафте Рембрандта» или о «Пасторальной симфонии» Бетховена: единство внутренних форм

¹ Глава «Музыка и пластика» специально посвящена данной проблеме.

² Spengler O. Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München: C. H. Beck, 1963 (Vollständige Sonderausg. in einem Band, 141.–157. Tsd d. 1. Bandes, 120.–136. Tsd d. 2. Bandes).

³ Драч Г. В. Реквием по Западу? (К 100-летию книги Шпенглера «Закат Европы») / Г. В. Драч, Н. А. Малишевская // Научная мысль Кавказа. 2017. №4 (92). С. 14–21.

воспринимается как единство внутреннего языка: «перед ним исчезает разница оптических и акустических средств»¹.

Пожалуй, наиболее блестящее обоснование тесной взаимосвязи между музыкальным и изобразительным искусством принадлежит перу прославленного художника-авангардиста и теоретика искусства В. Кандинского, чьи теоретические и творческие искания обретают особое значение именно в контексте немецкой художественной культуры прошлого столетия. В начале XX века схожие мысли высказывали Аполлинер, усмотревший в орфизме Делоне музыкальные формы, и Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Поэтому композиции художников активно насыщались не только музыкальной техникой – модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами – фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствовали названия картин: “Композиции” Кандинского, “Музыка” Матисса, “Адажио” и “Симфония” Синьяка, “Фуга в красном цвете”, “Статическая и динамическая градации”, “Старинные аккорды” Клее. Музыка становится своеобразным символом времени, и как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распредмеченное “духовно” соответствует этому периоду в целом»².

Помимо В. Кандинского и его немецких сподвижников, данное направление активно разрабатывал литовский композитор и художник М. К. Чюрленис, создававший, помимо сюжетных полотен, также картины «музыкальных жанров» («Соната», «Соната Солнца. Скерцо», «Соната весны. Анданте», «Соната лета. Скерцо», «Соната весны. Финале», «Фуга» и другие). Блестящее музыкальное образование и личный композиторский опыт в сочетании с глубоким художественным чутьем позволили художнику

¹ Цит. по: Зримая музыка. Европейская живопись и графика XIV – начала XIX веков; вступ. ст. А. Е. Майкапар; сост. кат. В. А. Садков и др. М.: Константа, 2000. С. 4.

² Саввина Л. В. Музыка и живопись первой половины XX века: параллели и взаимодействия // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. №2. С. 255–259.

осуществить музыкализацию живописного текста не на поверхностном уровне, а в направлении реального установления внутренней взаимосвязи двух видов искусства. Так, исследователи с полным основанием выделяют в «музыкальных картинах» М. К. Чюрлениса следующие соответствия:

– композиция картин – структура и строение музыкального произведения (его архитектоника);

– мелодия – линия;

– колорит – тембр или тональность;

– ритм в живописи – ритм музыкальный и т.д.¹.

«В результате такой исследовательской работы выявилось, что Чюрленис в своих опытах поднялся до уровня симфонизма как философски-обобщающего принципа отражения пространственно-временных связей в искусстве»².

В целом же рубеж XIX-XX веков в европейской культуре был отмечен особенной активизацией тенденции к взаимодействию искусств, в частности, музыки и изобразительного искусства – причем движение в этом направлении было, по существу, взаимным: если началось оно с экспериментов композиторов, которые под воздействием идей художников-импрессионистов все чаще ставят во главу угла зримый образ, – позднее возобладало «экстрамузыкальное» стремление к музыкализации живописного художественного текста³.

Хотя указанный период (рубеж XIX-XX столетий) можно назвать для рассматриваемого направления поистине пиковым и наиболее плодотворным, его представители (представляющие одновременно самые

¹ Парфентьева Н. В., Андреева Е. А. Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлениса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. т. 15. Вып. 2. С. 71–76.

² Парфентьева Н. В., Андреева Е. А. Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлениса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи) // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. т. 15. Вып. 2. С. 71–76.

³ Саввина Л. В. Музыка и живопись первой половины XX века: параллели и взаимодействия // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. №2. С. 255–259.

различные стили и жанры изобразительного искусства) продолжали активно работать и в течение всего прошлого века. Интерес же исследователей к проблеме музыкализации изобразительного текста со временем только возрастает; этой теме посвящен значительный объем академической литературы. В контексте рассматриваемой нами темы наиболее интересными представляются работы, авторы которых исследуют соотношение «музыкальности» и изобразительно-художественного текста. Так, Н. А. Сухорукова свою диссертацию специально посвятила анализу музыкальности (которую она определяет как «применение элементов теории и формообразования музыкального искусства в живописи»¹) как имманентного и неотъемлемого свойства изобразительного искусства, скрупулезно проследив динамику ее развития в живописных произведениях разных эпох, стилей и направлений.

Мы полагаем также, что именно с древностью и «первичностью» музыки связано то, что из всех видов искусства для нее характерна наибольшая (правильней даже сказать – предельная) степень обобщения. Музыка, музыкальная культура по самой своей природе «уникальна и неповторима, ее воспроизведение, требующее определенного времени наделено специфической обобщенностью мыслей и чувств композитора и исполнителя»². Ее единственное средство – музыкальный звук, возможности которого для передачи конкретной информации довольно ограничены. Конечно, истории известно немало примеров, когда в результате своего рода соглашения, определенным музыкальным звукам и/или их сочетаниям «приписывались» определенные же, достаточно конкретные значения, доступные всем посвященным в условия данного соглашения. В частности, в числе таких примеров можно назвать барочную музыкальную

¹ Сухорукова Н. А. Музыкальность как свойство живописи: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04. Барнаул, 2006. С. 13.

² Зорилова Л. С. О научном изучении музыкальной культуры // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. Московский гос. ин-т культуры (Химки). 2016. №3. С. 37–44.

риторику или изобретенную Р. Вагнером систему лейтмотивов, которые будут подробнее рассмотрены в §1.2. настоящей работы. Однако подобные цели никогда не были – и, вероятно, никогда не будут – для музыки определяющими. Музыка сама по себе есть синтез. Причем даже не в том смысле, в каком мы будем далее употреблять этот термин, говоря о синтезе искусств, о художественном и культурном синтезе, – а в (опять же наиболее обобщенном) философском смысле.

В этом отношении противоположна музыке литература как вербальное искусство. Эта антиномия *«речевого языка и музыки, или вербально-синтаксических возможностей человека и его интонационно-музыкального способа выражения* [Выделено автором. – О.Э.]»¹ выводит в круг важнейших проблем вопрос их взаимоотношения. Музыкальный звук в качестве носителя информации предельно «абстрактен» – слово всегда конкретно, но способно отразить лишь ограниченный фрагмент реальности, то или иное понятие. Если в музыкальном звуке выражается синтез, обобщение, интеграция, то в слове – анализ (в данном контексте – как логическая операция, синтезу противоположная: «расчленение» объекта на отдельные составляющие, выделение их специфических качеств и характеристик). Если музыка и способна передавать некие понятия, то лишь крайне абстрактные, тогда как вербальная, литературная трансляция абстрактных понятий, напротив, оказывается весьма затруднительной.

Крайности могут естественно дополнять друг друга. Музыка и слово с древнейших времен представлены в неразрывном единстве, например, в религиозных мистериях, древнейшем эпосе (который, как известно, не «рассказывался», а «пелся»), народных песнях; позднее эта традиция продолжается в развитии песенного жанра, на оперной сцене и т.д.

¹ Уметалиева-Баялиева Ч. Речевой и музыкальный языки – две фундаментальные формы человеческого языка // Альманах Научно-образовательного культурологического общества России «Мир культуры и культурология». Вып. V. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 106–109.

«Специальная сфера исследования в гуманитарном знании связана с обнаружением музыкальных законов мышления художников, поэтов, писателей, режиссеров. Здесь открывается огромное пространство, в котором музыка и музыкальность определяют идеи, тематику, характеристику персонажей, систему мотивов и фактуру языка (Гофман и Гете, Гоголь и Чехов, Т. Манн и Гессе, Бальмонт и Блок, Ахматова и Цветаева, Кундера и Шмитт...)»¹.

Теоретическая проблема взаимодействия вербальной и музыкальной выразительности – посредством, в частности, интонационных нюансов – рассматривалась еще в XVIII веке философами-просветителями Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо; так, согласно гипотезе, выдвинутой Ж.-Ж. Руссо, «язык первоначально был предназначен для передачи эмоций и только потом превратился в язык словесный, “страстный” характер которого сохранился в “угасшей форме”, музыка же высвобождает это его чувственное содержание»².

Настоящим пионером исследования процессов репрезентации музыкальности во «внемusикальном» тексте и собственно в культуре как таковой стал Ф. Ницше, который для различения типов культур использует мифологические образы богов Олимпийского пантеона, выделяя два начала бытия и художественного творчества: «аполлоническое» и «дионисическое»³. Антиномия этих полюсов раскрывается Ф. Ницше в контексте взаимоотношений формы и индивидуальности, которую он понимал как «духовную форму» или «форму духа». Ницшевская антитеза аполлонийского и дионисийского начал применима не только к античности: после

¹ Сиднева Т. Б. Музыка, музыкальное, музыкальность: к вопросу о границах понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. 2013. № 1 (27). С. 69–74.

² Бонфельд, М. Ш. Введение в музыковедение. М.: Владос, 2001. С. 155.

³ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2000. С. 13–14.

фундаментального труда Ф. Ницше она распространяется в культурологической традиции на сознание постницшеанской Европы.

Сами наименования «аполлонический» и «дионисийский» по отношению к двум сторонам базовой оппозиции культурного бытия Ницше заимствовал у эллинской культуры, для которой была характерна интерпретация глубоких и сложных эзотерических учений (в том числе и эстетических: эстетика в эллинском понимании сама была тесно связана с эзотерикой) не логически-дискурсивным путем, а с привлечением архетипических образов божеств греческого пантеона. Для Ницше вся эволюция человеческой культуры пронизана развитием этих двух элементарных бинарных начал, одно из которых (аполлоническое) наиболее тесно связано с пластическими искусствами, а второе (дионисийское) – с искусством музыкальным. В целях объяснения внутренней природы этой антитезы Ницше рассматривает воображаемые художественные миры, создаваемые состояниями опьянения и/или сновидения. Эти начала прорываются из самой природы «без посредства художника-человека»; человек в данной концепции предстает лишь имитатором имеющих в природе сил, их проводником – «аполлоническим художником сна, либо дионисическим художником опьянения, либо, наконец, <...> одновременно художником и опьянения, и сна»¹. С этим связана противоположность искусства пластических образов (аполлоническим началом) и непластического искусства музыки (дионисическим началом). Дионисийский музыкант существует, по мысли Ф. Ницше, как бы без всяких образов, будучи всего лишь медиатором божественного голоса вдохновения, ниспосланного свыше, но для лирика создаваемые им образы – это он сам, его личность творца и пережитый демиургом опыт, воплощенный в образах.

Соединение аполлонического и дионисийского в принципе возможно; оно, например, присутствует в народной песне, в которой именно на этой

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2000. С. 11.

основе можно выделить «музыкальное зеркало мира», изначальный мелос, который ищет себя в сновидении, а найденные сновидческие образы отражает в поэтической речи¹. В этом – дуалистический характер народной песни, ее собственная бинарность, отображающая глубинную бинарность бытия культуры: «дионисийская» стихия (музыка, мелодия) порождает стихию «аполлоническую» (поэзию, поэтические тексты народных песен), получая необходимую разрядку собственного внутреннего импульса.

«Ницшеанская мысль о том, что всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней духа музыки, художниками с различными эстетическими ориентирами воспринимается как бесспорная истина»².

В отечественной – и, пожалуй, во всей современной культурологии – первооткрывателем подхода, анализирующего музыкальные истоки немusикальных культурных текстов, общепризнан М. М. Бахтин, который в «Проблемах поэтики Достоевского» метко отмечает «полифонизм» в художественном методе великого русского писателя. М. М. Бахтин имеет в виду тот эффект многоголосия, который появляется у читателя при чтении практически всего обширного наследия Ф. М. Достоевского. Согласно М. М. Бахтину, Ф. М. Достоевский является создателем «существенно нового» романного жанра – романа полифонического.

Термин «полифония» или «полифонизм», как известно, восходит к греческим словам πολύς («многий», «многие», «много») и φωνή («звук, голос»). Он возник первоначально в теории музыки, где означает «вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических линий или мелодических голосов»³. Как полифонизм в музыке в свое время – эпоха барокко и позднее – стал вызовом традиционной

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г. А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2000. С. 23.

² Сиднева Т. Б. Музыка, музыкальное, музыкальность: к вопросу о границах понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. 2013. № 1 (27). С. 69–74.

³ Протопопов В. В. Полифония // Музыкальная энциклопедия в 6 т. Т.4. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 344–364.

«гомофонной» (одноголосой) гармонии, так и художественная проза Ф. М. Достоевского зазвучала многоголосием в противоположность привычному стилю повествования, при котором главным голосом всегда выступает голос автора.

В его романах мы почти постоянно имеем дело с голосами нескольких героев – мучительно размышляющих, рефлексирующих, развивающих и отстаивающих собственную точку зрения и т. п. Характерно, что, даже выступая (очень часто) как противоречащие друг другу, эти позиции героев остаются как бы равноправными и равнозначными, ни одной из них не отдается предпочтения. Особенно показательным, что это положение относится и к голосу автора: преимущества нет и у него, его позиция находится в равных условиях с позицией практически всех остальных значимых персонажей.

«Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими»¹.

Отсюда – и специфика представления персонажей в прозе Ф. М. Достоевского, их авторской «презентации». Голос героя, замечает М. М. Бахтин, в этой прозе строится по тем же принципам, которые в «обычных» («гомофонных», если продолжить музыкальные сопоставления) романах относились в основном лишь к автору. При этом под «голосом» М. М. Бахтин имеет в виду не одну речевую характеристику образа персонажа, а употребляя слово «строится» – не одни только композиционные особенности. Здесь подразумевается целостный комплекс принципов и

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 4.

эффектов, посредством которых автор «выстраивает» сложную полифоническую систему.

В рамках этой системы голоса героев выступают как самостоятельные и равноправные ее элементы, наряду с голосом автора¹.

Современник Ф. М. Достоевского, русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов писал, что если в обычной человеческой речи представляется немыслимым, чтобы несколько участников диалога говорили одновременно «каждый свое», но при этом общее впечатление было бы не хаотическим, а «превосходным», – то в музыкальном искусстве такое «чудо» не только возможно – оно составляет саму суть музыки². Ф. М. Достоевский стал одним из первых, кто показал, что «такое чудо» возможно не только в музыке, но и в литературно-художественном повествовании – не приводя при этом к «путанице» и «чепухе», а оказывая мощное эстетическое воздействие, сопоставимое с воздействием шедевров музыкальной полифонии.

М. М. Бахтин подчеркивает подчиненность композиционной структуры романов Ф. М. Достоевского тому же принципу полифонизма. Все компоненты романной структуры у Ф. М. Достоевского являются весьма специфическими. Все эти элементы определяются тем новым художественным замыслом, который только ему удалось обозначить и разрешить в полной мере.

М. М. Бахтин фактически открыл для множества своих последователей совершенно нестандартный подход, саму возможность рассматривать литературный текст в контексте не только чисто литературных его качеств, но также присутствующей в нем музыкальности. Так, заложенную им традицию с успехом развивал Б. М. Эйхенбаум, труд которого «Мелодика

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 4.

² Протопопов В. В. Полифония // Музыкальная энциклопедия в 6 т. Т.4. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 344–364

русского лирического стиха»¹ (в 1969 переиздан под заголовком «О поэзии»), «и сейчас служит “трамплином” для исследований в данной области»².

Термин «музыкальность» традиционно трактуется в психологическом и/или педагогическом поле как определенная способность, комплекс природных задатков, обеспечивающих возможность воспитания в человеке музыкального вкуса, способности полноценного восприятия музыки. В ракурсе нашего исследования подобная дефиниция является недостаточной. Наиболее полным мы считаем определение известного российского литературоведа, проф. А. Е. Махова, который описывает музыкальность как «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой» и обнаруживает соответствие категории «музыкальность» традиционному понятию «гармония».

В современной культурологии для акцентуации музыкальности как основы художественного синтеза используется также термин «симфонизм». В его основе – «понимание симфонии в широком смысле, позволяющее “узнавать” этот жанр в пространстве поликультурных художественных текстов»³.

Именно расширительная трактовка понятий «музыка», «музыкальное», «музыкальность» особо привлекает нас и в концепции Т. Б. Сидневой, также активно разрабатывающей данную тему.

Чтобы иметь возможность адекватно оперировать двумя последними понятиями из этого ряда, утверждает Т. Б. Сиднева, необходимо для начала четче определиться с первым, лежащим в их основе, – то есть с собственно «музыкой»; данный термин, понимание которого кажется почти очевидным на интуитивном уровне, тем не менее, до сих пор еще далек от однозначного и общепринятого толкования, что обусловлено, прежде всего, ярко

¹ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922. 199 с.

² Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Нижневартонск, 2011. С. 7.

³ Донская Е. В. Музыкально-поэтический синтез как явление культуры (на материалах произведений искусства Серебряного века): дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Симферополь, 2011. С. 44.

выраженной полисемией термина «музыка». Эта многозначность понятия позволяет «говорить о музыке мироздания, музыкальности души, музыкальном как поэтическом, омузыкаливании искусства, культуры, эпохи и т. д.»¹.

В том же значении, в котором здесь использовано понятие «омузыкаливание» [искусства – О.Э.], мы используем термин «музыкализация», под которым понимаем стремление автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им немusicalного текста путем частичного вовлечения механизмов, традиционно характерных для перцепции произведений музыкального искусства.

Автор выделяет несколько групп, в которые объединяются подходы к пониманию термина «музыка»: метафизический подход (Ф. Шеллинг, И. В. Гете, А. Шопенгауэр, С. Кьеркегор, Р. Штайнер, Вл. Соловьев, Н. Бердяев и др.), психологический и наиболее распространенный – художественный.

А. Е. Махов и Л. Р. Мартыненко в целях «определения всего многообразия «музыкального» в текстах авторов русской словесности» обращаются к термину «трансмusicalность», предложенному немецким искусствоведом В. Виорой, «который называл “трансмusicalным” круг представлений, связанных с расширенным значением слова “музыка”»².

В большинстве случаев включение литературного материала в «околомузыкальные» исследования инициируется со стороны именно представителей литературы – поэтов, писателей; именно они первыми либо замечают, либо изначально планируют *использование своего рода «музыкальных» средств в собственном творчестве*, проникновение и

¹Сиднева Т. Б. Музыка, музыкальное, музыкальность: к вопросу о границах понятий // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. 2013. № 1 (27). С. 69–74.

²Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Нижневартонск, 2011. С. 25.

отражение в литературном тексте личных музыкальных пристрастий. Такие музыкальные аллюзии иногда даже неподготовленному читателю могут быть «видимыми» и «читаемыми» – а могут, напротив, представлять собой род загадки, решить которую под силу лишь человеку, обладающему определенным уровнем музыкальной или филологической грамотности¹.

Приемы такой музыкализации можно распределить по своеобразной шкале. Так, «насыщение» текста литературного произведения музыкальной тематикой и проблематикой еще не представляет собой инструмент музыкализации, но все же может рассматриваться как определенный шаг в данном направлении. Ведь чаще всего, делая такой выбор, писатель тем самым уже демонстрирует стремление расширить границы восприятия, дополнить его настроениями, переживаниями и ощущениями, связанными с миром музыки – в духе известного призыва А. Блока: «Дело художника [...] слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”. [...] До человека без музыки теперь достучаться нельзя». И далее: «А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки...»².

В подобных произведениях музыка может выполнять функцию «фона», на котором происходят основные события, а может выступать и как важная духовная основа этих событий, поведения и психологических реакций персонажей, в жизни которых она, как правило, играет колоссальную роль. В качестве примера можно привести множество произведений, в том числе и из так называемого «золотого фонда» мировой литературы: «Житейская философия кота Мура» и «Кавалер Глюк» Э.Т.А. Гофмана (который сам был отличным музыкантом и композитором, автором нескольких опер и балета «Арлекин»); «Генрих фон Офтердинген» Новалиса; «Консуэло» Ж. Санд; «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина; «Крейцера соната» и «После бала»

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992). СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 88.

² Блок А. Интеллигенция и революция. Собр. соч. в 8 т. // подг. текста Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской; прим. Г. А. Шабельской, под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Государственное издательство худож. литературы, 1962. Т.6. Проза: 1918 – 1921. С. 11, 20.

Л. Н. Толстого; «Гранатовый браслет» А. И. Куприна; «Песнь торжествующей любви» И. С. Тургенева; «Жан-Кристоф» Р. Роллана; «Тристан» и «Доктор Фаустус» Т. Манна; «Степной волк» и «Игра в бисер» Г. Гессе; из более современных – «Альтист Данилов» В. Орлова, «К югу от границы, на запад от солнца» Х. Мураками, буквально пронизанные «духом джаза» «Игра в классики» Х. Кортасара и «Пена дней» Б. Виана и др.

В то же время уже и в этих произведениях достаточно часто используется прием, который мы могли бы отнести к первой ступени нашей воображаемой шкалы, – попытка «изображения» музыкального материала литературными, вербальными средствами. *Диапазон таких попыток может быть чрезвычайно широк – от беглого:*

Там есть один мотив...

Я все твержу его, когда я счастлив...

Ла ла ла ла...¹

– до пространного и детального описания исполняемых или услышанных персонажами произведений². Например, в новелле Т. Манна – в сцене, где госпожа Клетериан играет на рояле фрагменты из оперы Р. Вагнера «Тристан», – автор настолько подробно и со знанием дела описывает этот процесс, что почти добивается эффекта «слышимости» («Тихим, робким вопросом прозвенел мотив, полный страстной тоски, одинокий, блуждающий в ночи голос. Ожидание и тишина. Но вот уже слышен ответ...» и далее). И это – только начало; впереди еще второе действие и строки, в которых «осталось одно желание, одна страсть – тоска по священной ночи, вечной, истинной, соединяющей...»³.

¹ Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Собр. соч. в 2т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1978. С. 256–263.

² Сравнимо, по нашему мнению, с понятием «экфрасис» – непосредственное описание либо простое обозначение визуального артефакта в литературном произведении.

³ Манн Т. Тристан: рассказы // Собрание сочинений в 10т. Т.7. Рассказы, 1896–1911 гг. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 123–167.

Основной «массив» музыкализации приходится, однако, на те самые «музыкальные» в традиционном понимании приемы и алгоритмы, которые использует писатель для создания эффекта музыкальности. А. Е. Махов относит к подобным приемам:

- «имитацию специфически музыкальных эффектов» (в том числе «попытки применения к словесному тексту музыкальных форм»);
- «выявление лейтмотивов»;
- «видимое отсутствие структурности»¹.

Добавим к этому списку в качестве специфического приема музыкализации прием «акустизации» литературного текста, заключающийся в перенесении акцента с «означаемого» (семантический, смысловой аспект) на «означающее» (слово или фраза как таковые, их звучание: «акустическая» составляющая). Одна из особенно часто упоминаемых таких попыток – глава «Сирены» в знаменитом «Улиссе» Дж. Джойса, написанная в 1920 году. «Сирены» писались особой «звукописью», имитирующей музыку; Джойс даже изобретает специальный глагол «*see-hears*» («услывидел», «слуховидит»). «Ведущий прием “Сирен” — словесное моделирование музыкальной материи и музыкальной формы ...»².

Идея Дж. Джойса нашла своих продолжателей в лице других литераторов – в том числе Г. Гессе (и, в несколько меньшей степени, Т. Манна). Так, отечественная исследовательница Ю. Мориц анализирует ритмическую структуру в романе Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд», которую она рассматривает «в качестве одного из важных аспектов *музыкальности* как принципа поэтики художественного текста»³.

¹ Махов А. Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 53.

² Хоружий С. Комментарии // Джойс Дж. *Ulysses*; пер. С. Хоружего, В. Хинкиса. М.: Терра, 1997. С. 363–558.

³ Мориц Ю. И. «Мелодия на два голоса»: содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» // Вестник Самарского гос. ун-та. 1999. №3 (13). С. 167–176.

Наконец, своего рода «вершиной» музыкализации мы бы назвали процесс, в результате которого литературное произведение перестает принадлежать одной лишь литературе и оказывается (в том числе!) также литературно-художественной основой для музыкального текста. Композитор кладет на музыку стихотворение, на основе литературного произведения создается оперное либретто и т.д. При этом само литературное произведение может не иметь никаких вышеуказанных признаков стремления автора придать ему «музыкальность»; однако в массовом сознании аудитории оно часто предстает уже как неразрывно связанное с соответствующим музыкальным творением, как его «литературный прототип».

Назовем лишь несколько наиболее известных примеров: «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского; «Щелкунчик» (П. И. Чайковский), в основу либретто которого легло переложение сказки Э. Т. А. Гофмана «Орех Кракатук», выполненное А. Дюма-отцом; оперы С. Прокофьева «Гадкий утенок» (по сказке Г. Х. Андерсена) и «Игрок» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского).

Подобные примеры можно множить, не говоря уже о почти безграничном массиве стихотворений, «ставших» известными песнями и романсами. Указанная практика как бы вновь возвращает нас к древнему союзу музыки и слова, их сущностному единству в качестве выразителей наиболее глубоких человеческих переживаний.

В настоящее время проблема музыкализации литературного текста привлекает все большее внимание исследователей, что, несомненно, тесно связано с активизацией и актуализацией самой тенденции к такой музыкализации. Как поясняет В. Вульф: «Музыка, в частности классическая музыка, оказывается, с одной стороны, метонимически репрезентирующей творческий потенциал прошлого и способствующей постмодернистскому сознанию исчерпанных возможностей; однако, с другой стороны, музыкальные аллюзии, в частности имитация формы темы и вариации, также

функционируют как средство создания эстетической связности и как косвенный инструмент отражения литературной среды, искусства и смысла в целом»¹.

В отечественной культурологии необходимо особо отметить многолетние исследования проф. А. Махова, результаты которых автор систематизировал в вышедшем не так давно фундаментальном сборнике «Musica literaria»² – его можно по праву назвать энциклопедическим. «В конечном итоге, – резюмирует автор, – книга рассказывает о влечении слова к музыке, о его неисполнимом желании стать музыкой. Эта желание, никогда не осуществлявшееся в полной мере [...], все же вело слово по новым для него путям и приводило — не к музыке, но к неким подобиям музыки, новым и все время иным: слово не превращалось в музыку как в нечто “другое”, но обнаруживало в себе собственную музыку, отличную от музыки в точном смысле слова...»³.

В зарубежной научной литературе данная тема остается в центре внимания. Среди наиболее интересных и авторитетных авторов, разрабатывающих ее, назовем Стивена Пола Шера и Леонарда Ольшнера. По утверждению С. П. Шера, «литературе не хватает уникального акустического качества музыки, которого она способна “достигать” лишь с помощью остроумных лингвистических средств или специальных литературных приемов»; такое «достижение» он определяет как «словесное подобие музыки»⁴. Аналогичен подход Л. Ольшнера. Говорить о «музыкальности» литературного произведения, считает он, можно лишь метафорически – примерно в том же контексте, в каком говорим об архитектуре как о

¹ Wolf W. The role of music in Gabriel Josipovici's Goldberg: Variations // Style. 2003. № 37(3). P. 297.

² Махов А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.

³ Махов А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 6-7.

⁴ Scher S.P. Literature and Music // Barricelli J.-P. Interrelations of Literature. NY: MLA, 1982. Pp. 225–250.

«застывшей музыке»¹. В то же время он подробно исследует использование в художественной литературе мотивов, сопоставлений, вариаций и повторений, способствующих созданию в читательском сознании специфической иллюзии «музыкального» восприятия.

Начиная со второй половины XX века, проблема возможности музыкализации литературного текста, а также путей и способов такой музыкализации становится предметом оживленных дискуссий, не прекращающихся вплоть до настоящего момента; активное участие в этих дискуссиях принимают, в том числе, и представители рассматриваемого нами региона.

По итогам анализа произведений Г. Гессе и Т. Манна в главе 3 мы дополним перечень приемов музыкализации литературного текста.

1.2 Интеграция музыкальных и немусикальных художественных средств в немецкой музыкальной культуре

Один из наиболее значительных в истории музыки примеров воплощения стремления к синэстезии музыкального текста, его вербализации и визуализации – так называемая музыкальная риторика и музыкальная символика эпохи барокко; в первую очередь это относится к творчеству величайшего композитора И. С. Баха.

Интерес современных исследователей к данной теме обусловлен той значимостью, которую обретает для искусствознания поиск и изучение глубинных интрамузыкальных инструментов (часто латентных и

¹ Olschner L. Fugal provocation in Paul Celan's «Todesfuge» and «Engführung» // German Life and Letters, October 1989. Vol. 43, Issue 1. Pp. 79–89.

подлежащих специальным усилиям для своего выявления) в общем поле художественной образности, «формирования смыслов»¹.

Данная установка, которую можно обозначить словами А. Ф. Лосева как «поиски мысленной картины живой связи вещей»², очень хорошо сформулирована также И. Земцовским, утверждающим, что в процессе исследования, вскрывающего прежде скрытые факты и смыслы, «текст должен ожить»³. Акцент при этом переносится со структурно-функционального либо семантического анализа на обнаружение целостного смыслового поля; некоторые исследователи предполагают даже создание с этой целью новой «синтетической» дисциплины, которую они предлагают назвать «психомузыкальное»⁴.

Психологическая составляющая подобного поиска обуславливает обращение к формам, имеющим эмоциональную окраску⁵. Этот подход открывает важность такого элемента музыкального искусства, как музыкально-риторические фигуры. Музыка XVII и XVIII веков, известная сегодня как музыка барокко, отличается важной особенностью – характерной, впрочем, в целом для всего барочного искусства: высокой степенью орнаментации. В музыке это достигалось за счет использования музыкально-риторических фигур.

Так называемая «музыкальная риторика», набравшая силу в эпоху барокко, ставит перед собой задачу своего рода «вербализации» музыкального текста – то есть ту же задачу, которую позднее пытался решать Вагнер в своей системе лейтмотивов. Такая вербализация должна была

¹Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. С. 19.

²Цит. по: Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: сборник / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов. Москва: Мысль, 1995. С. 428.

³Цит. по: Золотухина, О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. Гродно: Гродн. ГУ им. Я. Купалы, 2007. С. 5.

⁴Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе. Гродно: Гродн. ГУ им. Я. Купалы, 2007. С. 6.

⁵Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. С. 21.

придать определенным музыкальным фрагментам статус неких формул с вполне конкретным вербальным содержанием, превратить их в «буквы», «слова» и даже «фразы», передаваемые чисто музыкальными средствами.

Вершиной развития техники музыкальной риторики можно считать семнадцатый век, отмеченный признанием доминирующего положения инструментальной музыки. В этот период теоретики и композиторы разрабатывают специальные риторические приемы, призванные установить связь музыкального текста с вербальным выражением. И. Бурмайстер, К. Бернхард и И. Маттезон широко используют кодифицированные музыкально-риторические фигуры в собственной композиторской практике. Кроме того, в семнадцатом веке теоретики, такие как А. Кирхер, разрабатывали специальные теории музыкальных средств эмоциональной выразительности, известные сегодня под общим названием «теория аффектов», а также риторические принципы мелодического дизайна, гармонии и формы с целью активного использования потенциала риторики в музыкальном искусстве. Для немецких педагогов того периода, преподающих музыку и композицию, было естественно обучать своих студентов использовать музыкальную риторику, способную, как считалось, возбуждать вполне конкретные эмоциональные реакции у слушателей.

Музыкальная риторика развивалась как ответвление «теории аффектов», также весьма популярной в барочной музыке и музыковедении: согласно ей, определенные музыкальные средства должны выразить характерные психологические аффекты, к которым относились, например (в классификации А. Кирхера): *tristia* («печаль, скорбь»), *amor* («любовь»), *udacio* («отвага»), *furor* («ярость») и др. Каждому «аффекту» соответствуют собственные характеристики – лад, тональность, ритмический рисунок и пр. «Аффекты барокко достигли своего апогея в творчестве И. С. Баха»¹.

¹ Холопова В. Н. Феномен музыки М.: Directmedia, 2014. С. 204.

Таким образом, формирование музыкального языка и мелодии в эпоху барокко – в том числе в творчестве величайших представителей этой эпохи, таких как И.С. Бах, – основывалось на системе своего рода музыкально-вербального (музыкально-риторического) шифра, которая сочеталась со стремлением к выражению музыкальными средствами т.н. «аффектов», то есть эмоциональных состояний.

Новую волну интереса к этой теме на рубеже XIX и XX вв. в значительной мере инициировал великий немецкий гуманист, лауреат премии И. В. Гете и Нобелевской премии А. Швейцер.

В 1905–1908 гг. издается капитальный труд А. Швейцера, посвященный творчеству И. С. Баха. Опираясь на проделанное им скрупулезное исследование баховского наследия, А. Швейцер, сам признанный и успешно концертирующий органист, приходит к необходимости решения назревшей проблемы «взаимодействия искусств». Обычно, утверждает он, эту проблему принято рассматривать лишь в связи с каким-то конкретным видом искусства, тогда как она представляет собой «наиболее общую проблему», с которой «должно начинаться всякое размышление об искусстве»¹.

Главная ошибка людей, по мнению А. Швейцера, в том, что они привыкли разделять искусство на отдельные виды в зависимости от того, какие выразительные средства использует мастер для художественного отображения мира, в котором он живет: музыкант использует звуки, художник – краски, поэт – слово, но все это – «чисто внешнее отличие», «нечто второстепенное». В действительности каждый творец, полагает Швейцер, сочетает в себе и музыканта, и художника, и поэта, поскольку всякое творчество в сфере искусства «основано на их взаимодействии»².

Одна из центральных по значению глав работы А. Швейцера так и называется – «Поэтическая и живописная музыка», и здесь он выходит уже

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. С. 323.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. 1965. С. 323–324.

далеко за рамки одного только баховского творчества. Как в музыке Баха и Вагнера он видит поэзию, так и в поэзии И. В. Гете, Г. Гейне – словесную живопись, в поэзии Г. Келлера – драматическое искусство, в поэзии Ф. Шиллера – музыку, в литературных произведениях Ф. Ницше – симфонии.

Воплощению данного принципа конкретно в творчестве И. С. Баха посвящен достаточно объемный раздел книги А. Швейцера «Слово и звук у Баха». По замечанию Швейцера, более тесную и живую взаимосвязь между музыкальным искусством и текстом, чем прослеживается в работах Баха, просто трудно себе представить, причем эта взаимосвязь очевидна – даже если слушатель не очень подготовлен и воспринимает услышанное достаточно поверхностно. И главное в этом взаимосоответствии – не только семантическое соответствие между фразами музыкальными и вербальными; главное, восклицает Швейцер, что «их структуры тождественны!..»¹. «Поэтичность» музыки Баха (в смысле ее максимального соответствия тексту) и ее «живописность» (изобразительная мощь) достигают настолько высокого уровня, что это даже заставило Швейцера воскликнуть: «Он осмелился переступить естественные границы звукового искусства»².

Рассмотрим несколько подробней баховскую музыкальную риторику.

А. Швейцер, с привлечением огромного массива баховских материалов, подвергает детальному рассмотрению музыкальные средства, в т. ч. музыкально-риторические фигуры, используемые И. С. Бахом для выражения в своих произведениях самых различных мотивов («мотив шага», «мотивы блаженного покоя», «мотивы скорби», «мотив тревоги», «мотив испуга» и пр.). Например, «для выражения радости у Баха есть две формулы. Он передает ее то последовательностью восьмых или шестнадцатых по ступеням гаммы, то многократным повторением ритмической формулы восьмая – две шестнадцатых»³.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. 1965. С. 337.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. 1965. С. 359.

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. 1965. С. 367.

Значимые результаты исследования Швейцера приводят к тому, что эта тема становится весьма востребованной в работах современных музыковедов. Возможно, «код Баха» еще не столь популярен в массовой культуре, как (благодаря одноименной книге Дэна Брауна) «код да Винчи», – но в профессиональных кругах «число работ, посвященных символике в музыке Баха либо затрагивающих эту проблему более или менее подробно, чрезвычайно велико и с каждым годом все возрастает. Наиболее серьезные работы по рассматриваемой проблеме – это труды Фридриха Сменда, [...] Р. Ливера, Э. Бергеля, В. Бланкенбурга, Ф. Букофцера, Р. Керри»¹.

Серьезный вклад в разработку проблемы внесли и отечественные исследователи, в первую очередь, видный советский теоретик музыки, пианист и композитор Б. Л. Яворский, еще в первые десятилетия XX века в результате многолетних изысканий скрупулезно собравший огромный фактический материал и выделивший несколько десятков мотивных структур в баховской музыке².

Результаты исследований Б. Л. Яворского до сих пор не были опубликованы полностью, но сохранились в архивах и послужили дальнейшему развитию исследований темы – в работах таких ученых, как В. Б. Носина (на сегодня самый авторитетный в России эксперт по проблеме баховского символизма), М. Друскин, Л. Ф. Семеренко, Ю. Петров.

Традиционно музыкальная риторика была особенно тесно связана с искусством фуги. Считалось, что использование музыкально-риторических фигур и мотивной символики позволяло автору, ориентируясь на строгие и четкие алгоритмы композиционного построения фуги, в то же время сформировать фугу в убедительной и последовательной форме даже из самой простой темы. Так, китайский музыковед В. Ч. Ляо в своем исследовании

¹ Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 325.

² Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира: О символике «Французских сюит» И. С. Баха / под ред. С. Протопопова. М.–Л.: Музгиз, 1947. 55 с.

прослеживает последовательное воплощение данного принципа на материале четырех фуг И.С. Баха¹.

На основе многолетнего глубокого изучения риторики великого композитора эпохи Барокко В. Б. Носина делает вывод о том, что современники великого композитора могли «читать» его произведения почти в том же смысле, как мы читаем обычную речь, общепонятный вербальный текст, смысл которого «прочитывался» ими благодаря наличию устойчивых мелодических фигур. В этих музыкальных оборотах были закодированы проявления определенных эмоционально-экспрессивных движений, либо же процесс кодировки мог быть более сложным: отсылая к мелодиям или текстам конкретных хоралов, риторические фигуры могли одновременно направлять реципиента к определенным библейским текстам и темам. Таким образом, слушатель баховской музыки воспринимал ее содержание не только как инструментальное, «чисто музыкальное», но и, в образно-психологическом плане, как философское и религиозное².

Мотивная символика – настоящий ключ к глубокому пониманию творчества И. С. Баха. Перечислим лишь наиболее значимые из множества музыкально-риторических фигур, традиционно присутствующих во всем творчестве Баха:

- восходящие звукоряды (*anabasis*) – выражают радость, ликование, экстаз, благоговение;
 - нисходящие звукоряды (*catabasis*) – символы скорби, печали, умирания, положения во гроб;
 - восходящее и нисходящее трезвучие как символ предопределения и
- Т. д.

¹ Liao W.-Ch. A Study of Musical Rhetoric in J. S. Bach's Organ Fugues BWV 546, 552.2, 577, and 582. University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. 2015. Текст: электронный. URL: <https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3Aetd.ohiolink.edu%5C%3Aucin1427983542> (дата обращения: 17.07.2019)

² Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». ГМПИ имени Гнесиных, 1991. С. 14.

Наиболее популярен среди всех баховских «фигур» так называемый «БАХ-мотив» (*das BACH-Motiv*), «звуковая расшифровка фамилии Баха – BACH»¹). Он представляет «один из весьма распространенных в Германии XVII-XVIII столетий способов шифровки в музыке – нотную криптографию, в которой инструментом шифровки служили ноты, а коды для них были самые разные. Один из них, самый простой и естественный...»², связан с системой буквенного обозначения нот. «БАХ-мотив» на нотном стане выглядит так:



«Уже в Веймаре он указал своему коллеге Вальтеру на особенность четырех букв своей фамилии, объясняя этим музыкальность всех Бахов»³, семьи, подарившей миру более пятидесяти музыкантов и композиторов за два столетия. Данный мотив буквально пронизывает наследие И. С. Баха. И этот же мотив, посвящая его великому Баху, позднее использовали в своих сочинениях сотни композиторов – в их числе Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, Н. А. Римский-Корсаков, Ф. Пуленк, А. Шенберг, А. Веберн и др.

Еще одна излюбленная баховская фигура – «крест». «Символ креста [...] имеет множество вариантов начертания, но постоянным всегда остается направление тонов:



¹ Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». ГМПИ имени Гнесиных, 1991. С. 30.

² Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 353.

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. С. 314.

которое представляет собой последовательность четырех звуков, ассоциирующуюся с этим символом [...] в связи с числом 4, как символом креста – четырьмя сторонами, вершинами и плоскостями креста»¹). Отметим, что четыре элемента «музыкальной монограммы» И. С. Баха – *B-A-C-H* – символично образуют одновременно и фигуру креста.

В одном из писем Б. Л. Яворского С. В. Протопопову, написанном в 1917 году, приводится целая развернутая система «расшифрованных» автором баховских музыкально-риторических символов: подражание голоса человеческому шагу; «полет ангелов»; ликование; «спокойное довольство»; бодрость, величие, торжество; усталость, уныние; старческая немощь; острая *печаль*, боль; тихая печаль и достойное горе; веселие, смех, хохот; страдания распятого Христа; свершение; распятие; искупление, воскресение, вознесение; предопределение, неизбежная необходимость, «Да будет воля Твоя, а не моя» и др.².

А. Милка предлагает «тот тип барочного произведения, который мы обсуждаем и в котором используется развитая система вербальных, визуальных и звуковых символов [речь в его работе идет об «Искусстве фуги» Баха – О. Э.], условно представить как специфическую систему уровней (или каналов) передачи информации:

- а) прямой текст («один к одному»), который доступен всем, умеющим читать;
- б) текст, который можно прочесть при помощи его дешифровки и который доступен тем, кто знает код;
- в) текст, передаваемый при помощи тонкого и сложного ассоциативного аппарата и доступный лишь тем, кто обладает определенным запасом знаний, посвящен в данный круг проблем;

¹ Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 371.

² Цит. по: Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов: Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С. В. Рахманинова, 1993. С. 25–27.

г) наконец, существует произведение как определенное единство, как целое, полный смысл которого доступен лишь тому, кто его создавал. Тем не менее, приблизиться к его постижению возможно, и этому помогает постижение информации, которую несут все три предыдущих уровня»¹.

Одно из самых «загадочных» произведений во всем наследии И. С. Баха – «Музыкальное приношение» (*Das Musikalische Opfer*, 1740). История его создания сама по себе примечательна. «Бах неожиданно посетил короля Пруссии Фридриха Великого. Король предложил Баху тему для импровизации; результат явился основой этого великого творения»². Десять канонов из «Приношения» принято называть «загадочными канонами». «Во втором, четвертом и пятом канонах Бах применил определенную звуковую символику. К четвертому, который идет с увеличением в противосложении, он добавил замечание: “*Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*”, то есть: “Пусть счастье короля растет, как растут значения нот”. Пятый – круговой восходящий – канон имеет надпись: “*Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis*”, то есть: “И как модуляция двигается, поднимаясь вверх, так пусть будет и со славой короля”. Обычно создатели давали ключ к разгадке канона, указывая, на каких нотах темы должны вступать остальные голоса. В обоих канонах, предшествующих сонате, Бах не дает такого указания. “*Quaerendo invenietis*” (“Ищите и обряцете”) – гласит подпись...»³ – девиз, добавим, который вполне можно предпослать и «Игре в бисер» Г. Гессе – связь его с музыкальным наследием И. С. Баха мы подробно рассматриваем в главе 3 настоящей работы.

Помимо прочего, «Приношение» было дополнено специальным акростихом *Regis Issu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (в переводе с латинского: «Королем повеленная тема и все прочее, в каноническом роде

¹ Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 332.

² Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. С. 5.

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. С. 312.

решенное»). Эта загадка – самая простая из всех: первые буквы акростиха, как легко заметить, слагаются в слово RICERCAR: «ричеркар», старинное название фуги; сам И. С. Бах никогда до того не применял этот термин в отношении собственных фуг – вероятно, и здесь он использован лишь потому, что дает больший простор при составлении акростиха, чем *FUGA*¹.

Примечательно, что, руководствуясь тем же девизом «Ищите и обрящите», другие искатели уже делали попытки музыкально-литературного синтеза на основе «Музыкального приношения» И. С. Баха. Известнейшая среди таких попыток – рассказ «Клон» знаменитого аргентинского писателя Х. Кортасара, о котором автор писал в специальных пояснениях, что он представляет собой «точную подгонку» под «Музыкальное приношение» Баха, собственно – под сложность и многообразие, которые характерны для вариаций основной темы в этом баховском сборнике². И. С. Бах не указал точный состав инструментов – за исключением входящей в «Музыкальное приношение» «Трио-сонаты»³.

Нам также известны попытки не только литературно-музыкального, но и музыкально-философского «синтеза» на основе «Музыкального приношения» – притом очень показательны, что эти попытки предпринимались именно в философских работах, посвященных синтезу искусств и наук. Так, современный философ и логик Д. Р. Хофштадтер в работе «Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда» сразу предупреждает читателя: «Музыкальное приношение» (которое Д. Р. Хофштадтер характеризует как «одно из высших достижений Баха в области контрапункта» и которое, по его мнению, «само по себе является одной

¹ Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 398 с.

² Кортасар Х. Пояснения на тему о короле и мести принца / Х. Кортасар // Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет. / Г. Г. Маркес; рассказы / Борхес Х. Л., Кортасар Х. – М.: Олма-пресс. – 2003. – С. 606–609.

³ Кортасар Х. Пояснения на тему о короле и мести принца / Х. Кортасар // Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет. / Г. Г. Маркес; рассказы / Борхес Х. Л., Кортасар Х. – М.: Олма-пресс. – 2003. – С. 606–609.

большой интеллектуальной фугой») и «история его создания являются той темой, на которую я “импровизирую” в этой книге»¹.

Далее автор уточняет: «”ГЭБ” [книга «Гедель, Эшер, Бах» – О. Э.] – не о мистере Геделе, мистере Эшере и мистере Бахе и не о близости между математикой, музыкой и искусством — и все же, в каком-то смысле, “ГЭБ”, безусловно, и обо всем этом...»². Следует добавить, что Д. Р. Хофштадтер не ограничился «Музыкальным приношением», используя в заглавиях и содержании разных глав книги и другие сочинения И. С. Баха. Отметим здесь также отечественный сборник статей, изданный в 2013 году и посвященный юбилею видного советско-российского культуролога, музыковеда и литературоведа Б. А. Каца, в фокусе интересов которого также находится синтез искусств, в первую очередь музыки и поэзии – «тема, в исследовании которой его труды сыграли основополагающую роль»; сборник назван весьма символично: «(НЕ)музыкальное приношение, или *Allegro Affettuoso*»³.

Музыкальная риторика И. С. Баха не только придала новый импульс музыкальной символике в современный ему период – но в значительной степени повлияла также и на все ее дальнейшее развитие. Особо популярным в течение веков оставался и остается главный баховский музыкальный символ – его «музыкальная монограмма», или «БАХ-мотив». Специальное обращение к этой музыкально-риторической фигуре у всех композиторов традиционно означало именно выражение почтения и признательности величайшему из них.

Неоднократно отмечается его использование, в частности, в произведениях композиторов Новой венской школы. Так, например, Арнольд

¹ Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. С. 7.

² Хофштадтер Д. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. 2001. С. 7.

³ (Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: сб. ст. к 65-летию Б. А. Каца / ред.-сост.: А. Долинин, И. Доронченков, Л. Ковнацкая, Н. Мазур. СПб: Издательство Европейского университета, 2013. 672 с.

Шенберг использует его в *Сюите для фортепиано (1921-23, ор. 25)* и «*Вариациях для оркестра*» (1926-1928, ор. 31). Тот же мотив использовал ученик и последователь Шенберга, «со-основатель» Новой венской школы Антон Веберн в Струнном квартете (1936–1938, ор. 28).

Однако в рамках творчества самого И. С. Баха стремление к культурному синтезу, к использованию в единой системе как музыкальных, так и внемузыкальных средств выразительности, обеспечивающих тотальность восприятия музыкального текста, далеко не ограничивается музыкально-риторическими фигурами, пусть даже очень многочисленными и многообразными. Сегодня принято даже говорить о «тайнописи» Баха, включая гематрию (числовую символику) его произведений, которой также посвящено уже немало работ. Известно, например, какое огромное значение играет в них цифра 14 – нумерологическое выражение его имени: «Бах, конечно, знал о своем числе 14 (*BACH*) и о его чудесном свойстве обращаться в результате прибавления инициалов – 41 (*I.S.BACH*). Полное написание двух имен и фамилии композитора выражается числом 158, сумма цифр которого равна 14!...»¹ – и т. д. Современными исследователями число 14 в нотном тексте баховских произведений трактуется как «речь» самого И.С. Баха, например прославление музыкантом Господа Бога.

Здесь уместно отметить также участие И. С. Баха в так называемом «Обществе музыкальных наук» (*Societät der musikalischen Wissenschaften*), «усердием которого утверждается совершенствование музыки через математику и философию»², созданном в 1738 его учеником и другом Л. Мицлером. И. С. Бах вступил в него в 1747 году; почетным его членом был также Г. Ф. Гендель. Общество пропагандировало особое внимание к математике и ее связям с музыкой и символикой.

¹ Петров Ю. П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире И. С. Баха (1 том) // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 109. М., 1990. С. 5–32.

² Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 34.

Не все ученые согласны с тем, что И. С. Бах всерьез разделял «пифагорейские» воззрения Л. Мицлера. По мнению А. Швейцера, И. С. Бах был «так равнодушен к ученым изысканиям» Общества музыкальных наук, «что первое время и не думал вступать в него»¹. Взгляды исследователей, недовольных попытками коллег приписать И. С. Баху стремление «поверить алгеброй гармонию», во многом подтверждаются свидетельствами современников И. С. Баха – например, его сына Филиппа Эммануэля: «Покойный был [...] не охотник до сухих математических материй» или И. Шайбе, будто бы слышавшего заявление самого Баха о том, что дело музыканта – сочинять (или исполнять) музыку, а не толстые книги, ему не пристало растрачивать свое время на «чтение ученых и философских исследований»².

В романе Г. Гессе «Игра в бисер» идентичная точка зрения представлена патером Иаковом. Он говорит главному герою романа Иозефу Кнехту, что касталийцы (жители элитарной «ученой» провинции Касталия), безусловно, высокообразованны и эстетически развиты, они могут, измерив вес гласных в древнем стихе, сопоставить его с астрономической формулой и т.п.; но все эти ухищрения представляют собой всего лишь игру – интеллектуальную и захватывающую, но, тем не менее, лишь игру. «Да ведь и ваши величайшие тайны и символ – тоже игра, игра в бисер...»³. Правда, постепенно Кнехт подводит патера к признанию «права на существование» подобного мировосприятия.

Еще один из ярчайших примеров интеграции музыкальных и внемузыкальных художественных средств в немецкой музыкальной культуре – концепция *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. С. 138–139.

² Цит. по: Коростелев В. Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. №1 (12). С. 27–35.

³ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 154.

Сам термин *Gesamtkunstwerk* – сложный и допускающий различные толкования, например:

- общий массив имеющихся в наличии произведений искусства;
- совершенное произведение искусства;
- «всеохватная» форма искусства;
- синтез искусств, в рамках которого «объединяются» все или многие формы искусства – как правило, здесь имеются в виду в первую очередь архитектура, музыка, живопись, поэзия, танец.

Термин был впервые использован немецким философом и писателем Карлом Трандорфом в 1827 году¹, в последующее же время ассоциируется в основном с исканиями, теоретическими и практическими, Р. Вагнера, в основе которых лежит общее представление о синестетизме в человеческом восприятии.

На этой основе в рамках немецкой культуры получила свое развитие известная концепция *Gesamtkunstwerk*. В буквальном переводе с немецкого мы получили бы нечто вроде «тотального произведения искусства»; принято переводить термин как «синтез искусств», хотя этот перевод не является самым точным.

Сущность концепции, изложенной Р. Вагнером в ставших позднее знаменитыми статьях «Искусство и революция» (1849), «Искусство будущего» (1849), «Опера и драма» (1851), заключается в провозглашении объединения и всемерной интеграции различных искусств – точно так, как уже в современной Вагнеру опере объединялись художественные средства выразительности, характерные для разных видов искусства (аудиальных, визуальных, пластических). Достижения оперного искусства в этом направлении, признаваемые подавляющим большинством критиков, Вагнер считал недостаточными – и, больше того, малоперспективными в контексте будущего развития искусства: «...ошибка в жанре оперы, – утверждал он, –

¹ Trahdorff K. Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. Berlin: Maurer, 1827. 712 p.

состояла в том, что Средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) — средством»¹.

Прослеживая генезис и развитие человеческого искусства, «условия будущей его [художественного творчества – О.Э.] плодотворности»², Вагнер выделяет три вида – танцевальное, музыкальное и поэтическое искусство – как «изначальные», которые уже при самом своем зарождении демонстрировали тенденцию к соединению друг с другом, к заимствованию художественных средств: «Танец, музыка и поэзия — так зовутся три старшие сестры, которые сплетаются в хороводах повсюду, где только создаются условия для появления искусства»³. Затем та же тенденция отчетливо проявляет себя и в развитии иных видов искусства – архитектуры, скульптуры, живописи.

Главной целью объединения искусств Вагнер объявлял интеграцию всех человеческих чувств, вовлеченных в процесс восприятия искусства, – то, что можно назвать «достижением синестетического эффекта». Результатом подобной интеграции, предполагал Вагнер, должно было стать формирование некой «высшей» стадии развития искусства – собственно «высшего» искусства, к которому как раз и могло быть применено наименование Gesamtkunstwerk.

Опираясь на тот факт, что «наше современное искусство является лишь звеном в художественной эволюции всей Европы, а эта эволюция началом своим обязана Греции»⁴, в качестве практического «эталона» композитор рассматривает классическую античную драму, сочетающую вербальное искусство, музыку (хор, хоровые речитативы), пластику и танец, архитектурное искусство (большое значение придавалось самим театральным зданиям, их эмоциональному воздействию на зрителя и т.п.). Отсюда и

¹ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 294.

² Вагнер Р. Опера и драма. 1978. С. 286

³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 180.

⁴ Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 119.

перспективы будущего «всеобъединяющего» искусства виделись ему не в развитии оперы (не только уже, по его мнению, исчерпавшей свой потенциал, но и никогда не демонстрировавшей стремления к тому истинному слиянию различных искусств, к которому призывал Вагнер: музыкальный язык в опере «отделяется от выражаемого предмета и хочет говорить сам, без содержания, по воле оперной арии, то есть быть звуковым пустословием»¹), – а в развитии именно драмы, которую он называл «любящей матерью всех искусств»² и в которой ощущал безусловную способность к созданию «мелодии стиха» (*Versmelodie*).

Безусловно, в основе синтеза лежит музыка: «Океан разделяет и соединяет материки, так же и музыка соединяет два противоположных искусства – танец и поэзию»³; «Из всех видов искусства ни одно не нуждалось по своей сути в такой мере в сочетании с другим, как музыка, потому что она подобна природной текучей стихии, разлитой между двумя другими видами искусства с более индивидуальными и четко выраженными контурами. Лишь с помощью ритмов танца или поэтического слова могла она, несмотря на свою беспредельно текучую природу, обрести характерно выраженную материальность...»⁴. И тем не менее, даже музыка, пока она существует лишь «сама по себе», «вне» других искусств, остается в определенном смысле ограниченной, поскольку не использует в полной мере собственные возможности – те возможности, которые, как полагает Вагнер, продемонстрировал Л. Бетховен в своей Девятой симфонии, обогатив гениальную музыку союзом с гениальной поэзией Ф. Шиллера («Ода к радости»).

«Три главные художественные способности цельного человека» – то есть его способность к танцевальному, музыкальному и поэтическому

¹ Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 338.

² Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 196.

³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. 1978. С.154.

⁴ Вагнер Р. Произведение искусства будущего. 1978. С. 230.

«отображению» действительности – «непосредственно и сами собой получили, развившись, тройственное выражение в искусстве – первоначально в лирическом произведении искусства, затем в своей высшей завершенности – в драме [Выделено автором. – О.Э.]»¹.

Gesamtkunstwerk предполагал интеграцию не только разных искусств, но также художественного наследия разных эпох, «синтез» прошлого и настоящего – посредством как раз слияния различных форм искусства, известных человечеству; Р. Вагнер серьезно интересовался древневосточными учениями, их непосредственное влияние, например, на его музыкальную драму «Тристан и Изольда» неоднократно отмечалось исследователями².

Р. Вагнер «раздвинул» также границы традиционной музыкальной риторики и музыкального символизма. А. Ф. Лосев определял философию Р. Вагнера как «прежде всего и после всего мистический символизм»³. Этот символизм выражался не только посредством мощной и сложной системы образов его опер, очень часто базирующихся на мифологических архетипах, – но также и в не менее сложной, чисто музыкальной системе лейтмотивов, в формировании которой Р. Вагнер достиг высочайших результатов. Лейтмотивы – «определенные тематические комплексы», которые «в процессе развития сопоставляются, подвергаются изменениям, взаимодействуют, проникают друг в друга»; М. С. Друскин в качестве характерных примеров приводит лейтмотивы из цикла «Кольцо нибелунга»: мотивы кольца и Вальгаллы, любви Зигмунда и Зиглинды (родители Зигфрила, главного героя цикла) и др.⁴.

Концепция Р. Вагнера уникальна, прежде всего, тем, что в достижении истинного Gesamtkunstwerk он видел также возможность совершенствования

¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 180.

² Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: сборник / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов. Москва: Мысль, 1995. С. 669.

³ Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: сборник. 1995. С. 672.

⁴ Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1983. С. 41.

общества, разрешения противоречий: в социуме, где доминирующим принципом человеческого существования будет «эстетическое», согласно Вагнеру, эти противоречия сами собой потеряют свою остроту. Ведь «художник будущего», в соответствии с концепцией Gesamtkunstwerk, уже не будет индивидуальным творцом, а станет частью единого творящего социального целого; так и Вотан в его «Гибели богов» «противопоставил вещи мудрости первобытно–единого слабость отъединенной индивидуальности»¹.

Для самого Вагнера его концепция «единого» искусства неотделима от социального развития и прогресса: смыслом как будущего искусства, так и будущего общественного устройства должна, говорит он, стать человеческая свобода. И выражением именно этой свободы на уровне искусства должно быть совершенствование его способности к взаимовлиянию и «взаимослиянию» различных его видов:

«... познание и понимание через любовь — это и есть *свобода, свобода* человеческих способностей — всеобщая способность. Только искусство, соответствующее этой всеобщей способности, *свободно*, но не отдельный вид искусства, обязанный своим существованием какой-либо одной способности. [Курсив наш. – О.Э.] Танец, музыка и поэзия в отдельности ограничены. Наталкиваясь на собственные границы, каждый из этих видов искусства не чувствует себя свободным до тех пор, пока он не протянет через границу руку другому виду искусства – с безусловным признанием и любовью...»².

Даже если бы теории Р. Вагнера остались только «на бумаге», они имели бы все шансы войти в сокровищницу человеческой мысли. Но Р. Вагнер сумел воплотить на практике гениальные прозрения – по крайней мере, в той их части, что касалась напрямую развития оперного искусства. На вершину музыкального Олимпа Р. Вагнера вознесла не только музыка, но и

¹ Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: сборник / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов. Москва: Мысль, 1995. С. 678.

² Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 180.

совершенно инновационный по тому времени способ ее «репрезентирования» на сцене.

Отвергнув господствовавшие до него оперные традиции, «синтетический» жанр, названный Вагнером «музыкальная драма», действительно соединил в своих рамках собственно музыку, драматическое искусство, речитатив и поэзию, танцевальную ритмику, особые формы организации пространства и т. д. Р. Вагнер считал возможности «просто музыки» исчерпанными: настало время вернуть ей сакральный статус, функцию богослужения. Даже его запрет на постановку собственных опер где-нибудь, кроме как в подаренном ему Людвигом II Байройтском дворце, объяснялся не только и не столько их повышенной сложностью и масштабностью оркестровки, временем звучания (цикл «Кольцо нибелунга», состоящий из 4 опер, изначально рассчитан на четырехдневную постановку и в целом «звучит» около пятнадцати часов), сколько желанием создать в Байройте настоящий храм искусства. И слово «храм» здесь надо понимать не как метафору, но вполне буквально. Ведь с ранних лет «музыка для Вагнера не просто искусство, но и какое-то волшебное, потрясающее откровение. Она – символ неизведанных глубин и сокровенных постижений. Музыка – сладострастное откровение и ни с чем не сравнимое высшее бытие...»¹. Синтез же «волшебного откровения музыки» с другими видами искусства сулит человечеству, согласно Р. Вагнеру, выход на совершенно новые рубежи.

Экзистенциальный, концептуально-философский уровень не просто в высокой степени характерен для концепции *Gesamtkunstwerk* – он фактически придает искомому «синтезу» новое измерение, устанавливая связь любого вида искусства не только с другими его видами, но также и с «царицей наук» – философией.

¹ Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: сборник / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов. Москва: Мысль, 1995. С. 674.

Так, величественная и монументальная тетралогия Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» характеризуется как «космогонический миф», отождествляющий «первоосновы музыки с первоосновами мироздания». В этом цикле Вагнера, по словам писателя, «начало вещей имеет свою музыку. Это музыка начала и в то же время начало музыки [...] Остроумно и величаво слил он миф музыки с мифом мироздания тем, что музыку приковал к вещам, а вещи заставил выражать себя в музыке, создал аппарат чувственной симультанности, великолепный и полный значения...»¹. А. Ф. Лосев также обращает внимание на «космический» аспект тетралогии: «“Кольцо” было по преимуществу космически-исторической драмой, а не только драмой внутренних переживаний отдельного индивидуума...»².

Р. Вагнер оказал колоссальное влияние на дальнейшее развитие музыкального искусства в Германии и Австрии. Следует особо отметить воздействие его идей и произведений на постромантиков (особенно Г. Малера) и представителей Нововенской школы, подробнее об этом – в главе 3 настоящей работы.

Таким образом, усилиями И. С. Баха и других композиторов эпохи барокко музыкальный текст превращается в своего рода шифр или ребус, который имеет вербальное «наполнение» и смысл которого доступен лишь посвященным. По нашему убеждению, именно этот фактор послужил одной из важнейших причин обращения Г. Гессе к творчеству И. С. Баха в его романе «Игра в бисер», текст которой сам по себе также может рассматриваться в качестве своеобразной логической задачи, ждущей своей расшифровки.

¹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных. СПб.: Лань, 1999. С. 44.

² Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы; сост. и комм. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.

Однако только у Р. Вагнера тема синтеза искусств и синестетизма восприятия художественного произведения достигает высокого уровня теоретического обобщения. Концепция Р. Вагнера *Gesamtkunstwerk* сыграла значительную роль в развитии немецкой музыки. Ее основы, заложенные в теоретических трудах и практической деятельности Р. Вагнера, в дальнейшем развивали, в частности, немецкие постромантики и представители Новой венской школы.

Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что одним из базовых понятий в контексте синтеза искусств становится понятие «музыкальности», отражающее процессы использования при создании литературно-художественных текстов традиционно-музыкальных механизмов и приемов («музыкализация» литературного текста), таких как: «насыщение» текста музыкальной тематикой и мотивикой; подробное описание музыкальных произведений в литературном тексте; использование традиционно «музыкальных» приемов для создания в произведении художественной литературы эффектов музыкальности (имитация специфически музыкальных эффектов, использование музыкальной формы; применение лейтмотивов; слитность, «текучесть» вербального текста; «аккустизация» литературного текста, «звукопись», словесное моделирование музыкальной материи); «союз» музыки и слова в виде оперного либретто на основе литературного произведения, переложения стихотворений на музыку и др.

Традиция синестетизма ярко проявляет себя в истории немецкой культуры. Вплоть до XX века наиболее характерна для нее вербализация музыкального текста – обратный музыкализации механизм реализации культурного синтеза. К числу наиболее ярких «образцов» данной традиции мы относим творчество И. С. Баха, наполненное музыкально-символическими и музыкально-риторическими экспериментами, продемонстрировавшими мощный потенциал «слияния» музыки с

литературно-поэтической основой и возможности «музыкальной живописи», а также концепцию Gesamtkunstwerk Р. Вагнера, в основе которой лежит общее представление о синестетизме в человеческом восприятии.

ГЛАВА 2

ПАРАДИГМАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ СИНТЕЗА В НЕМЕЦКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА

2.1 Социально-культурные предпосылки диалогичности современной немецкой художественной культуры

В XIX веке Германия переживала сложные процессы формирования немецкой государственности и этнической самоидентификации народа. В первой четверти столетия возник немецкий романтический национализм, выработавший такие понятия как народность (Volkstümlichkeit), народный дух (Volksgeist) и национальное своеобразие (nationale Eigenart), что создало условия для объединения Германии в 1871 г., а затем, уже в XX веке, трансформировалось в формулу «Ein Volk, ein Reich, ein Führer» (Один народ, одна держава, один вождь).

Так, С. П. Петренко в специально посвященной данному вопросу серии статей называет первую половину XIX века временем «формирования нации и национальной символики»¹, а третью четверть того же столетия – периодом «создания национального государства»² и становления «национального единства»³ немецкого народа. Ведь, несмотря на то, что в описываемый период уже закладываются основы интеграционных механизмов, которые в будущем разовьются в глобализационный процесс, сами эти механизмы, понимаемые как «связь как с иными национальными культурами, так и с

¹ Петренко С. П. Германия в первой половине XIX века: формирование нации и национальной символики // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. 2010. № 2. Гуманитарные науки. С. 234–241.

² Петренко С. П. Германия в третьей четверти XIX века: путь к национальному единству // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. 2011. №2. Гуманитарные науки. С. 274–280.

³ Петренко С. П. Германия в третьей четверти XIX века: создание национального государства // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. 2009. № 2. Гуманитарные науки. С. 108–113.

цивилизациями»¹, предполагают «жизненно важную для всего человечества установку на безусловное признание незыблемого права и возможности каждого народа и культуры на самостоятельное историческое развитие»².

Германию и немцев, невзирая на их богатую многовековую историю, можно было назвать «молодым» государством и даже «молодой» нацией. Древние германцы, их общественный уклад, жизнь и быт были хорошо известны по историческим записям римлян – в первую очередь «Запискам о Галльской войне» Юлия Цезаря и «Германии» Тацита, – однако племена их составляли неоднородную в этническом отношении массу. В истории Германии существовало уже несколько «германских» государств (империя Карла Великого, Восточнофранкское государство, Священная Римская империя, просуществовавшая почти тысячу лет), но они рассматривались как фактическое «продолжение» Римской империи, их правители – как правители римские. Когда, наконец, в январе 1871 г. в Версале было провозглашено создание Германской империи, которое ознаменовало собой успешный финал более чем столетнего процесса формирования единой нации (немецкой)³, это стало мощным импульсом для поистине «взрывного» развития как национально-политического, так и национально-культурного самосознания немцев.

В рамках чрезвычайной эклектичности и многообразия, характерных для немецкой культуры рубежа XIX-XX столетий, мы, опираясь на концепцию «диалога культур» М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана, выделяем два основных направления:

¹ Костина А. В. О возможностях и пределах осуществления диалога культур // Диалог культур в условиях глобализации: XI Международные Лихачевские научные чтения, 12–13 мая 2011 г. Т.1: Доклады. СПб.: СПбГУП, 2011. С. 337–338.

² Швецова А. В. Культурная политика в контексте глобализации современного мира // Сборник статей Международной научно-практической конференции «Государственное управление и развитие России: модели и проекты». Т. III. – М.: Проспект, 2017. – С. 495–501.

³ Петренко С. П. Германия в третьей четверти XIX века: создание национального государства // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. 2009. № 2. Гуманитарные науки. С. 108–113.

с одной стороны, стремление к тому самому культурному диалогу, который видный последователь М. М. Бахтина В. С. Библер определяет следующим образом: «Понимание каждой культуры как субъекта, как одного из участников диалога по “последним вопросам человеческого бытия”, – такого участника, который в общении с иными образами культуры обнаруживает и впервые формирует свои новые смыслы и формы – такое понимание сводит воедино все определения диалога как всеобщей сути гуманитарного мышления»¹. Более того: именно в рамках данного направления особенно активно реализуется «диалог культур» не только в понимании Бахтина-Библера, т.е. в первую очередь как диалог транскультурный, но также и в понимании Ю.М. Лотмана – как «диалог» культурных текстов, их «перевод» (один из любимых терминов Лотмана) из одной художественной системы (вида искусства) в другую - культурный синтез, в процессе которого, по выражению Лотмана, «для выработки общего языка каждый из участников ситуации стремится перейти на “чужой” язык»²;

второе направление можно назвать противоположным. Оно связано с остротой и актуальностью, которую к рубежу веков обретает для немцев проблема «истоков», обращение к культурному опыту предков с целью достижения самосознания, понимания неповторимости, уникальности немецкой культуры и искусства; ведь «вместе с потерей форм традиционной идентичности человечество постепенно теряет самого себя, переходит в своем существовании из действительной формы в музейную»³. Воззрения представителей данного направления можно разделить, в свою очередь, на «умеренные» и «крайние». Если первые отражали объективную и насущную потребность немцев развивать

¹ Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М.: Гнозис, 1991. С. 41.

² Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992). СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 194.

³ Борисов Б. П. Значение сохранения культурной идентичности народов в условиях глобализации // Культурная жизнь России: Социальная память. Актуализация. Модернизация. Материалы III Международной научно-практической конференции. 2018. С. 43–47.

«пробуждение и укрепление этнического и национального самосознания, усиление стремления народов сохранить свою самобытность, развивать собственную культуру и иметь собственную историческую судьбу, свободно осуществлять исторические выборы»¹, – последние, принявшие форму германского националистического экстремизма, сыграли роковую роль в судьбе всего немецкого народа. Максимально отчетливо уже на раннем этапе «крайние» позиции проявили себя, конечно, в юдофобии. Такой подход, «когда нация представляется как этнос, [...] в отсутствие демократических основ жизнедеятельности общества может приводить к доминированию титульного этноса и к конфликтам идентичностей»², в данном случае вылившееся в самое страшное явление XX века, а может быть, всей мировой истории – Холокост. Именно это крайнее выражение национально-идентификационных процессов имеют в виду исследователи, говоря, что «в эти годы в Германии формируется тот “имперский” дух», которым будет проникнута значительная часть массовой культуры «вплоть до краха национал-социализма в 1945 г.»³.

Если же продолжить рассмотрение ситуации с позиции «культурного диалога», эти воззрения послужили основой формирования, по выражению М. М. Бахтина, «официального монолога». Серия бахтинских культурно-исторических работ была специально посвящена «противопоставлению официального монолога диалогическому принципу»⁴ и официальной культуры – традиции неофициальной, питаемой самыми разнообразными культурными источниками. Это противопоставление можно отнести уже и ко

¹ Швецова А. В. Культурная политика в контексте глобализации современного мира // Сборник статей Международной научно-практической конференции «Государственное управление и развитие России: модели и проекты». Т. III. М.: Проспект, 2017. С. 495–501.

² Швецова А. В. Национальная идентичность как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 6. С. 653–661.

³ Кудрявцева Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX–XX веков // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 6–32.

⁴ Иванов Вяч. Вс. Доминанта творчества М. М. Бахтина: диалог и карнавал // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 6: История науки: недавнее прошлое (XX век). М.: Знак, 2009. С. 115–122.

времени, когда подобная «монологизация» культуры не имела еще в действительности официального статуса, который она постепенно, этап за этапом, принимает. Главные из этих этапов: 1) милитаристские настроения, связанные с подготовкой и ведением Первой мировой войны; этой «волны» не избежали даже некоторые из наиболее известных будущих обличителей военной политики Германии – например, Т. Манн; 2) массовые реваншистские настроения, вызванные итогами войны; 3) приход к власти нацистов – и уже практически официальное же принятие «официального монолога» как парадигмы культуры тоталитарного государства.

Конечно, это деление достаточно схематично и условно; реальные процессы оказываются более дифференцированными. Некоторые сторонники культурного диалога могли сочувствовать и идеям возрождения «германского духа», а ревнители национальной исключительности – признавать и демонстрировать в своем творчестве инокультурные влияния. Особо следует остановиться на следующих моментах. Во-первых, даже в условиях мощного социокультурного противостояния художественная культура Германии в лице наиболее заметных своих персоналий в значительной мере сумела избежать соблазнов «монологического» направления; при том, что данный ракурс был действительно серьезным с учетом популярности националистических и ура-патриотических идей. И, во-вторых, парадоксально, но наиболее часто оба направления в этот период в качестве «культурного знамени» выбирают идеи Р. Вагнера и Ф. Ницше как выдающихся деятелей немецкой культуры и одновременно – выдающихся деятелей мировой (и в том числе немецкой) культуры. Условно ситуацию в культуре Германии данного исторического периода можно было обозначить через название вышедшей в 1919 г. антологии немецких поэтов-экспрессионистов *«Menschheitsdämmerung»* (нем. «Сумерки человечества»); это название отсылает одновременно и к Вагнеру (*«Götterdämmerung»*, «Сумерки богов», – финальная опера цикла «Кольцо нибелунга»), и к книге

Ницше «*Götzen-Dämmerung [oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. – О.Э.]*» («Сумерки идолов [или как философствуют молотом. – О.Э.]»).

Представители как «диалогизма», так и противоположного направления немецкой культуры признавали колоссальный вклад этих авторов в культуру и продолжали развивать их традиции – в том числе традиции синтеза искусств (Р. Вагнер) и его теоретического обоснования (Р. Вагнер и Ф. Ницше, особенно в контексте «рождения трагедии из духа музыки»). Е. Н. Потапова определяет синтез искусств как «проблему, рожденную спецификой “духа времени” определенных исторических эпох»¹, – и рассматриваемая нами эпоха была, безусловно, именно такой; на данном этапе «поиски синтеза [...] получают свое высшее на тот момент выражение в вагнеровской концепции гезамткунстверка, дополняемой эстетическими изысканиями Ницше»². Особо репрезентативен этот процесс в экспрессионистской живописи и музыке, в литературе символизма, в театральном искусстве и архитектуре³. «Художественная интеллигенция» (писатели, поэты, живописцы, архитекторы, композиторы, теоретики искусства) объединяется в поисках (достаточно противоречивых по своим устремлениям) выхода за пределы специального художественного произведения к тотальному единству искусств. Цель нового движения заключалась в том, чтобы “соотнести человека и его художественные

¹ Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.): дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Тамбов, 2012. С. 42.

² Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.). 2012. С. 42–43.

³ Элькан О. Б. Символический характер художественного творчества и проблема духовности (Э. Кассирер, В. Кандинский) // Культура народов Причерноморья. 2009. № 154. С. 92–95. Элькан, О. Б. Под знаком абстракции: группа «Юнгер Вестен» (1948-1962) // Культура народов Причерноморья. № 239. Симферополь, 2012. С. 78–80. Элькан О. Б. Семиосфера как символическое ядро творческого своеобразия художников-экспрессионистов // Вестник Московского государственного университета культуры. 2017. №4 (78). С.52–59. Элькан О. Б. Формирование художественной системы немецкого экспрессионизма // Экспериментальные и теоретические исследования в современной науке: сб. ст. по матер. XII междунар. науч.-практ. конф. № 3(12). Новосибирск: СибАК, 2018. С. 28–36. Элькан О. Б. Воплощение «символических форм» в живописи Э. Оксенфельд // Научные исследования и современное образование : матер. II Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 26 марта 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. С. 25–27.

выражения во взаимосвязанности единого целого в противоположность изолированности индивидуализма и его типических порождений»¹.

Этот парадокс можно объяснить сложностью и неоднозначностью фигур Р. Вагнера и Ф. Ницше, оказавших столь глубокое влияние на духовное и культурное развитие нескольких поколений людей не только в своей стране, но и во всем мире.

Р. Вагнер вновь сделал Германию центром мирового музыкального искусства. Немцы имеют высокую музыкальную культуру, гордятся ею, они любят и ценят не только саму музыку, но и «Германию в музыке». Композитор на протяжении уже нескольких столетий остается в центре исследовательского и обывательского интереса. Так, когда в 1876 был открыт Байрейтский фестиваль, – это было воспринято как событие крупнейшего национального значения, причем даже теми, кто к музыке Вагнера был равнодушен или даже критиковал и ее, и в целом вагнерианские идеи.

Именно Р. Вагнер фактически трансформировал национальную психику на глубоком бессознательном уровне, «вернув в повседневный обиход» представления древнегерманских саг о личности и мире. Немецкий обыватель отождествлял с этими мифами свое наследие, он воспринимал музыку Р. Вагнера как синоним корней и традиций, национальной гордости за собственное прошлое и урок на будущее. «Хотя эти саги вызывали у негерманцев чисто эстетическую реакцию, в Германии они произвели колоссально резонансный аккорд глубоко внутри коллективной психики. Их поэтика и романтизм, их боги и герои, их социальные изгои и жертвенные героини совпали с неясной, но мощной тоской, со стремлением к искуплению, изначально заложенном в национальном характере»². Известный российский музыкальный критик А. Варгафтик удачно сформулировал суть данного процесса как «вагнеровские политехнологии»:

¹ Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.): дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Тамбов, 2012. С. 42.

² Spotts F. Bayreuth: A History of the Wagner Festival. London: Yale University Press, 1996. P. 6.

герою приписываются любые, вплоть до самых невозможных, достоинства и преимущества, которыми якобы должен обладать истинный арийский герой, – «достоинства» и «преимущества», отраженные в национал-социалистической литературе по расовым проблемам. В результате героя ожидает гибель вследствие активности неких темных сил. А. Варгафтик называет такое запугивание «зловещим мировым заговором», направленным на физическое уничтожение арийского мира, «не последней, но, может быть, самой серьезной» вагнеровской политтехнологией, и утверждает, что сам Вагнер овладел ею в совершенстве. И, конечно же, означенные темные силы, должны были «иносказательно, аллегорически», но в высшей степени триумфально повергнуты¹.

В недавнем исследовании «Вагнер и Гитлер: Пророк и его ученик» о влиянии Р. Вагнера и его идей как на самого А. Гитлера, так и на проводимую им политику² автор, И. Келер, утверждает, основываясь на анализе большого количества фактического материала, что творчество художника сыграло мощную роль в формировании того культурного контекста, в рамках которого происходило становление нацистской идеологии. Автор детально исследует, как Гитлер, с юности влюбленный в музыку Р. Вагнера и лишавший себя необходимого ради покупки билета на его спектакли, все более очаровывался и его политическими идеями – идеалом «истинно нордического» германского духа, переросшим в откровенный расизм и особенно антисемитизм. Ярким национализмом, шовинизмом и антисемитизмом отличалась вместе с Р. Вагнером и его жена Козима, дочь Ф. Листа, и вся семья, обладавшая большим культурным и политическим влиянием и оказавшая широкую поддержку Гитлеру с самого начала его политической карьеры. Выход книги И. Келера вызвал бурную дискуссию. Еще одну свою работу, «Ницше и Вагнер: урок подчинения»³,

¹ Варгафтик А. Партитуры тоже не горят. М.: АСТ, 2017. С. 257.

² Köhler J. Wagner's Hitler: The Prophet and His Disciple. Wiley, 2001. 384 p.

³ Köhler J. Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation. New Haven: Yale University Press, 1998. 97 p.

тот же автор посвятил как раз расхождениям между композитором и философом, приведшими к разрыву; и основной причиной разрыва он тоже называет именно исключительный вагнеровский антисемитизм.

Р. Вагнер и Ф. Ницше проложили своего рода мост между классической эпохой и культурой и искусством модерна. Они были современниками и, в течение достаточно долгого времени, близкими друзьями. Немецкое «массовое сознание» привычно объединяло их в некий иконический «тандем»; условно говоря, Р. Вагнер дал ему образ героя и мотив (точнее, не мотив, а лейтмотив), Ф. Ницше – общую философскую основу, следование которой, как хорошо показал еще один известный немецкий философ В. Виндельбанд, «должно было привести к новой высшей культуре, к более гордому роду, который обладает смелой, стремящейся к ужасному волей и победоносно разрушает узость теперешней жизни духа...»¹. Этот предполагаемый будущий «более гордый род» был связан прежде всего с арийской теорией, и националистическая, а позднее (особенно) национал-социалистическая пропаганда искусно использовала обывательское восприятие двух немецких гениев как единого целого, фактически присвоив их наследие. При этом связь Ницше с развитием национал-социализма гораздо более сложная. Пропаганда игнорировала обстоятельства разрыва Ф. Ницше с Р. Вагнером в результате его расхождения с националистическими взглядами композитора. Свидетельства истинного отношения философа ко всему комплексу подобных взглядов можно найти в текстах его работ:

– о евреях и отношении к ним немцев. Ницше активно критиковал Евгения Дюринга, который был радикальным антисемитом, а также писал: «мне хотелось бы знать, какое великое снисхождение следует оказать вечно гонимому народу, в бедах и многострадании которого в огромной степени

¹ Виндельбанд В. От Канта до Ницше: История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. С. 464.

виноваты, в том числе, и мы все (немцы), которому цивилизованный мир обязан великими фигурами Христа и Спинозы, а также Библии, представляющей собой самую могущественную в мире книгу и «самый влиятельный нравственный закон в мире»¹;

– о национализме. Ф. Ницше поддерживал провозглашенный И. В. Гете курс на объединение наций².

Г. Ионкис так комментирует эту мысль Ф. Ницше: Гете первым среди немецких мыслителей в начале XIX века заговорил о возможности и необходимости объединения представителей самых разных человеческих культур. Ницше был истинным гетеанцем – настолько, что предметом его размышлений оказывались не только готовые разработанные теории Гете, но в некоторых случаях даже его случайные обмолвки. Как и Гете, Ницше активно критиковал искусственный ура-патриотизм и национализм³. Таким образом, если влияние Вагнера на развитие националистической идеологии бесспорно, говорить то же о Ницше можно лишь с существенными оговорками. Особо же хотелось бы выделить в этой связи полисемию Ф. Ницше, его *многозначность*, противоречивость и связанную с ними множественность возможных интерпретаций, которая так созвучна духу эпохи модерна и которую он сам неоднократно подчеркивал в своих работах. Так, в его «*Ессе homo*» есть истинно парадоксальные строки:

«Уходите от меня и защищайтесь от Заратустры! А еще лучше: стыдитесь его! Быть может, он обманул вас...»⁴.

Стремление немцев начала столетия к обретению своих культурных и духовных корней, обращение к культурной традиции актуализировало и «вечную тему» и «вечный образ» немецкой культуры последних столетий – образ «Олимпийца» И. В. Гете. Квинтэссенцию его культурного наследия

¹ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Соч. в 2 т. Т. 1.; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1996. С. 231–490.

² Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. 1996. С. 231–490.

³ Ионкис Г. Евреи и немцы в контексте истории и культуры. СПб: Алетейя, 2006. С. 112.

⁴ Ницше Ф. Сумерки идолов; Ессе Homo. М.: АСТ, Астрель, 2011. С. 249.

выразил Н. К. Рерих: «Литература, искусство, наука, законодательство, государственные труды – весь комплекс жизни лишь углубляет сознание Гете, нисколько не отягощая его могучих, творящих плеч. [...] Мировой дух “Weltgeist” Гете и, конечно, единство есть его основа...»¹. Высказывания же самого И. В. Гете об этом «единстве» иногда почти дословно совпадают с бахтинскими размышлениями о диалоге культур: «Нужно узнать особенности каждой нации, чтобы примириться с ними, вернее, чтобы именно на этой почве с ними общаться...»².

Именно на волне интереса к своему прошлому, культурной традиции, прежним достижениям формируется новая культура Германии с ее разнообразием и поиском новых путей. Главной особенностью этого периода развития культуры становится разновекторное сочетание самых многообразных элементов культурно-художественного целого, причудливая структура, синтез художественных инноваций «с переосмысленным опытом прошлых эпох»³.

В качестве примера можно привести творчество Р. Штрауса – яркого представителя, с одной стороны, неоромантизма (к которому часто относят и Р. Вагнера), с другой – такого уникального именно для начала XX столетия художественного направления, как экспрессионизм.

В ранней юности Р. Штраус был «убежденным противником Вагнера», но уже вскоре «из ненавистника Вагнера превратился в пожизненного поклонника этого мудреца из Байрейта»⁴. Это поклонение не могло не найти отражения в его собственной музыкальной стилистике (бурный драматизм, широкое использование диссонансов и др.); в то же время он быстро оказывается в центре внимания критики как лидер немецкого музыкального модернизма. Как его предшественник и музыкальный эталон Р. Вагнер,

¹ Рерих Н. К. Гете // Твердыня Пламенная. Париж: Изд. «Всемирная Лига Культуры», 1933. С. 182.

² Басин Е. Я. Искусство и логика (очерки из истории философско-эстетической мысли). М.: БФРГТЗ "СЛОВО", 2012. С. 82.

³ Кудрявцева Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX–XX веков // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 6–32.

⁴ Марек Д. Рихард Штраус. Последний романтик / пер. с англ. М.: Центрполиграф, 2002. С. 38.

Р. Штраус очень трепетно относился к «словесной ткани» своих музыкальных опусов – к выбору текстов, служивших для них литературной основой. Так, начиная с оперы «Электра» (1909), либретто к его операм пишет поэт-символист Г. Гофмансталь, одна из ключевых фигур в немецком культурном ландшафте того периода. Его «Электра» очень отличается от античной, демонстрируя явное влияние «дионисийских» идей Ницше и фрейдовских представлений о всесии бессознательных импульсов и влечений. Драматическая мощь музыки Р. Штрауса как нельзя лучше передавала столь же драматичную мощь текста Г. Гофмансталя; подобный синтез слова и музыки отличает и другие их совместные работы.

Своего пика композиторское стремление Р. Штрауса к синтезу достигает в симфонической поэме «Так говорил Заратустра». Несмотря на то, что это чисто оркестровый опус, роль текстовой основы в нем оказывается колоссальной: благодаря массовому увлечению образованной публики работами Ф. Ницше, большинство слушателей прекрасно понимали, о чем «говорит» им каждая часть произведения Р. Штрауса. Ведь в основу каждой из девяти частей были положены строго определенные главы книги Ницше:

1. Einleitung, oder Sonnenaufgang (Предисловие, или Восход).
2. Von den Hinterweltlern (О людях потустороннего мира).
3. Von der großen Sehnsucht (О великом томлении).
4. Von den Freuden und Leidenschaften (О радостях и страстях).
5. Das Grablied (Погребальная песнь).
6. Von der Wissenschaft (О науке).
7. Der Genesende (Выздоровливающий).
8. Das Tanzlied (Танцевальная песнь).
9. Nachtwandlerlied (Песня ночного странника).

Самые первые такты поэмы символизируют солнечный восход, начало нового дня и новой эпохи. Мощное до-мажорное трезвучие, «вырастающее» в звон литавр, действительно кажется лучшей из возможных музыкальных иллюстраций к зачину ницшевского «Заратустры» – обращение Заратустры, достигшего тридцатилетнего возраста, к восходящему солнцу:

«Великое светило! К чему свелось бы твое счастье, если б не было у тебя тех, кому ты светишь!..»¹.

Не случайно Дж. Марек называет Р. Штрауса не только «последним романтиком», но и «человеком, увидевшим восход солнца на горе Заратустры»².

«Музыкальный материал экспозиции вырастает из очень небольшого количества кратких мотивов-формул (в этом можно усмотреть продолжение традиции Вагнера, опиравшегося в своих произведениях на систему лейтмотивов)»³. Помимо того, в эпизоде «О науке» Р. Штраус использует все двенадцать тонов хроматического звукоряда. В данном конкретном случае сопоставление этого приема с проблемой синтеза искусств достаточно ассоциативно – как, например, *«предложение» использовать всю музыкальную палитру так же свободно, как художник использует всевозможные оттенки любых цветов или писатель – все имеющиеся в его распоряжении буквы*. В то же время именно здесь Р. Штраус выступает как «предтеча» додекафонной музыки и серийной музыкальной техники, изобретенной позднее музыкантами Новой венской школы. Как нововенцы использовали додекафонию и серийную музыку в качестве своего рода аналогов барочной музыкальной риторики, то есть как инструменты «вербализации» музыкального текста, так, в свою очередь, Т. Манн применил их находки в процессе «музыкализации» литературного текста своего романа «Доктор Фаустус».

В этом контексте значим еще один аспект немецкой культурной ситуации начала XX века. В 1910-1920-х гг. в Германию перемещается центр мировой эзотерической мысли: если прежде в этой сфере тон задавали англоязычные теософы (Е. Блаватская, А. Безант, Г. Олкотт и др.), теперь

¹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Соч. в 2 т. Т. 2. / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1996. С. 122.

² Марек Д. Рихард Штраус. Последний романтик / пер. с англ. М.: Центрполиграф, 2002. С. 35.

³ Рихард Штраус «Так говорил Заратустра». Текст: электронный // Музыкальные сезоны. 29.09.2017. URL: <https://musicseasons.org/rixard-shtraus-tak-govoril-zaratustra/> (дата обращения: 25.04.2018).

Р. Штайнер создал Антропософское общество и фактически стал фигурой номер один в эзотерическом движении. Данный факт также сыграл определенную роль в интеграции «германского духа» – поскольку само это понятие в значительной мере ориентировано на «мистический», мифологический, архетипический слой сознания. Именно это подчеркивал основоположник архетипического подхода, великий психолог К. Г. Юнг, в частности, в небольшой работе «Вотан»¹, написанной в 1936 году, в самый разгар социал-националистической истерии (которую Юнг характеризует как «немецкую психопатию»). Вотан, божество древних германцев, представлен здесь «фундаментальным атрибутом немецкой души, иррациональным психологическим фактором» и выступает как базовый архетип германского («арийского») превосходства над другими народами – и в то же время как выброс в коллективное бессознательное содержимого множества «личных» подсознаний индивидов, составляющих современную К. Г. Юнгу немецкую нацию.

В то же время в штайнеровской интерпретации искусства нашло зримое воплощение представление о нем как о «религиозном», сакральном по своей сути действе, которое было так характерно для Р. Вагнера, на рубеже веков получившее широкое распространение, в том числе и в первую очередь в Германии, в форме активного поиска «духовного начала» всякой художественной культуры.

В жизни, работе и творчестве Р. Штайнера примечательно переплелись влияния И. В. Гете, Р. Вагнера и Ф. Ницше (творчеством которого он восхищался, о котором написал книгу, и архив которого после смерти мыслителя помогал разбирать его сестре). Штайнер был не только философом и мистиком, но также прекрасным архитектором, спроектировавшим 17 зданий (его перу принадлежит работа «Архитектура

¹ Юнг К. Г. Вотан [Электронный источник]. URL: <http://jungland.ru/node/608> (дата обращения: 02.02.2017).

как синтез искусств»¹), автором и постановщиком четырех т.н. «драм-мистерий» и самобытным художником. О рисунках, которые он рисовал на доске во время своих публичных лекций, директор одного из немецких музеев выразился так: если они не соответствуют ни одному из современных определений искусства – следует разработать новое определение, чтобы оно могло охватить их².

В числе спроектированных Р. Штайнером зданий – знаменитый Гетеанум (*Goetheanum*), «первый» и «второй». В нем наиболее полно воплотились воззрения Штайнера-архитектора, для которого развитие архитектуры представляет собой аналог развития человеческой души, начинающейся с «чувственной души» (*Empfindungsseele*), через «разумную душу» (*Verstandesseele*) до «сознательной души» (*Bewusstseinsseele*). Гетеанум, вполне в духе традиций Р. Вагнера, изначально был задуман как настоящий «храм» искусства – его роль должна была стать аналогом вагнеровского Байрейта; ведь для Р. Штайнера, как для Р. Вагнера, искусство представляло «волшебное, потрясающее откровение [...] и ни с чем не сравнимое высшее бытие»³. В соответствии с тем же «мистическим символизмом»⁴, о котором А.Ф. Лосев говорил как о важнейшей черте мироощущения Р. Вагнера, архитектура и интерьер Гетеанума были практически перенасыщены символикой, имеющей глубочайший мистический смысл.

Но Гетеанум стал и храмом мира: так, он был построен во время Первой мировой войны рабочими и художниками из всех воюющих стран, в строительстве принимали участие и русские поэты-символисты А. Белый, М. Волошин с женами, оставившие подробные воспоминания об этом периоде и общении с Р. Штайнером. Первое здание, деревянная

¹ Steiner R. *Architecture as a Synthesis of the Arts*. Forest Row, UK: Rudolf Steiner Press, 1999. 192 p.

² Rinder L. *Rudolf Steiner's Blackboard Drawings: An Aesthetic Perspective*. URL: <http://antroposofi.org/blackboard/steineressay.html> (дата обращения: 10.11.2018).

³ Лосев А. Ф. *Форма – Стиль – Выражение*: сборник / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов. Москва: Мысль, 1995. С. 674.

⁴ Лосев А. Ф. *Форма – Стиль – Выражение*: сборник. 1995. С. 672.

куполообразная структура, сгорело в новогоднюю ночь 1922 года. Р. Штайнер, для которого этот пожар стал ударом, спроектировал новый Гетеанум, построенный из бетона уже после его смерти и в наше время продолжающий функционировать в качестве важного культурного центра.

В Гетеануме состоялись премьеры четырех написанных Р. Штайнером «драм-мистерий» или «мистерияльных драм», развивавших сюжеты сказок И. В. Гете и изображавших кармически обусловленные «приключения души» на разных этапах ее физического воплощения. Они отражали опыт мистической инициации, другими словами, психическое развитие человека вплоть до момента, когда он сможет открыть свое истинное «я» и тем самым воплотить на практике знаменитое предписание, выгравированное на стене Дельфийского храма: *Νῶθι σεαυτόν* (греч. «Познай самого себя»); мистическое посвящение венчает познание истины, лежащей в основе представлений о Втором Пришествии Христа¹.

Р. Штайнер не только создавал тексты своих «мистерий», но и активно участвовал в их музыкальном оформлении, которому придавал огромное значение². Вместе с женой, М. Штайнер фон Сиверс, получившей актерское образование, Р. Штайнер разрабатывает так называемое «искусство видимой речи», или эвритмию (греч. *Ευρυθμία*). В «версии» Штайнеров эвритмия представляет собой особое искусство речи (в том числе, сценической) и пения, в значительной мере объединенных с танцем или пантомимой. Этому способствовало специфическое использование дыхания, а также разработка соответствий между аспектами речи – включая, например, определенные звуки, фонемы или ритмическую организацию – и столь же определенными движениями («жестами»), каждое из которых, согласно Р. Штайнеру, выражает конкретную человеческую эмоцию и т.д. Методологические принципы, положенные в основу такой классификации, напоминают не

¹ Clement C. The birth of the modern mystery drama from the spirit of Weimar. On the Relevance of Goethe and Schiller in the dramaturgy of Rudolf Steiner. Logos Verlag, Berlin 2007. P. 39.

² Pusch H. Working Together on Rudolf Steiner's Mystery Dramas. SteinerBooks, 1980. P. 41.

только о принципах барочной «теории аффектов» и музыкальной риторики, согласно которым имеются соответствия между человеческими эмоциями и музыкальными «фигурами», но и о разрабатываемой примерно в те же годы А. Н. Скрябиным и В. В. Кандинским теории цветозвуковых соответствий.

Немало видных деятелей культуры первой трети XX века изучали его идеи и использовали их в собственном творчестве. Как уже отмечалось, в строительстве и жизни Гетеанума активно участвовали русские символисты; Р. Штайнер оказал огромное воздействие на мировоззрение одного из крупнейших советских востоковедов, исследователя И Цзин Ю. Щуцкого; его лекции посещали многие знаменитые художники – в том числе, например, П. Мондриан, А. Явленский и В. В. Кандинский.

«Во время творческого кризиса 1907 года он [Кандинский. – О.Э.] знакомится с пронизанным творческим и пророческим пламенем учением Р. Штайнера»¹. Кандинский не только посещал лекции Р. Штайнера, но и вдумчиво, «с карандашом» изучал материалы антропософских журналов. Осуществленный Р. Штайнером синтез идеалистической эпистемологии, романтической натурфилософии, эстетики И. В. Гете и теософии представил В. Кандинскому пример всеобъемлющего мировоззрения, поддерживающего его теорию активного искусства. В. Кандинский, как утверждает, например, К. Э. Крус, «переработал идеи Штайнера об эволюции сознания в теорию развития искусства в сторону абстракции» и «составил “духовное уравнение” творческого процесса, перекликающееся с теорией Штайнера о связи между духом, душой и телом в физическом мире»². «Теософия помогла ему концептуально осмыслить творческие и духовные переживания, которые по мере осмысления все больше сливались в единое целое»³. Утверждение о

¹ Соколов Б. М. «Шрамы заживают. Краски оживают...». Кандинский теоретик искусства, мифотворец и моралист // Кандинский В. В. О понимании искусства. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов // Знамя. 1999. №2. С. 101–122.

² Cruce C. A. Wassily Kandinsky, Rudolf Steiner, and the missing object // Austin: The University of Texas, 2016. P. 11.

³ Фаликов Б. Астральный цвет: Кандинский и теософия // Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 157.

прямом влиянии Р. Штайнера на эстетику В. Кандинского было бы, наверно, поверхностным; однако сам художник отчетливо видел параллели между теософскими представлениями об искусстве и не только собственными поисками, но и всей современной ему художественной ситуацией, в которой, как он писал, особо акцентировались ассоциативные характеристики, во-первых, линии и цвета, во-вторых, композиции произведения в целом, притом источники подходов были самые разнообразные: это могла быть цветовая концепция Гете, современные архитектурные стили и другие источники, в числе которых – «теософия Рудольфа Штайнера»¹. Теософские идеи повлияли на образный мир его ранней живописи: изображение духовного в абстрактных цветах и формах. Впоследствии влияние этих идей отразится даже на терминах: «вибрация», «созвучие», «космические лучи», «восхождение» и др. Принципы теософии художник понимал и принимал не в их буквальном прочтении, а, скорее, в глубинно-психологическом и поэтически-символическом, видя в них нечто вроде интеллектуального фона, на котором создаются произведения искусства. В то же время можно отметить и почти буквальное совпадение названий и общего смысла таких работ, как книга Р. Штайнера «Архитектура как синтез искусств» и статья В. Кандинского «Архитектура как синтетическое искусство».

Василий Кандинский – русский художник-экспрессионист, долго живший в Германии, выдающийся теоретик и практик «синтеза искусств». Именно В. Кандинский, наряду с П. Пикассо и П. Мондрианом, по мнению видного немецкого культуролога XX века В. Хофмана, совершил «“выход за границы”» привычного искусства, что было воспринято как разрушение

¹Серафимова В. Д. Смысловая насыщенность системы мотивов в сюжете романа В. Маканина «Две сестры и Кандинский», генезис мотивов. Поэтика романа. Роман в оценке критики. // Современные подходы к изучению и преподаванию русской литературы и журналистики XX-XXI вв.: Материалы 17 Шешуковских чтений / Под ред. проф. Л. А. Трубиной. М.: МПГУ-Прометей, 2012. С. 103–113.

связей с прошлым и вызвало “шоковую реакцию” у современников»¹. Признанный «открыватель» принципиально нового видения мира, получившего название абстрактного искусства, Кандинский сумел придать ему значительный масштаб, раскрыть цель, объяснить своеобразие – все то, что явилось содержанием его статей по проблемам искусства. В книге «Звуки» (1913) он делает попытку синтеза поэтического, музыкального и живописного начал (38 поэм с 12 цветными и 54 черно-белыми гравюрами). В этом же плане интересен альбом гравюр «Стихи без слов» – черно-белые литографии, где художник достиг монументального эффекта и глубины содержания. Проблема духовности искусства и его символического характера получила свое освещение в главной работе В. Кандинского – трактате «О духовном в искусстве». Основной его тезис – утверждение духовной сущности искусства, обоснование цели и назначения искусства, своеобразия его формы и содержания. Кандинский утверждает «бескрылость» материализма в искусстве, что ведет только к подражанию природе и не может быть признано творческим актом. Искусство «материалистического-реалистического направления» принадлежит только своему времени и определяется им; оно не может служить будущему, «является искусством выхолощенным» и умирает с гибелью создавшей его атмосферы. Жизненность искусству может обеспечить лишь «пророческая» сила духовности, т. к. только духовная жизнь «есть движение вперед и ввысь» («от «дольнего» мира к «горнему»). Кандинский также подробно разрабатывает символику цвета, имеющую метафизические основания. Так, белый и черный символизируют извечное противопоставление Добра и Зла, Жизни и Смерти.

В. Кандинский в своих рассуждениях постоянно обращается к «символическому языку» музыки; так, он анализирует творчество Вагнера, в

¹ Элькан О. Б. Культурология Вернера Хофмана: проблемы «символических форм» искусства XX века // Таврійські студії. Культурологія № 4. Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. С. 41–45.

котором герой характеризуется «путем точного мотива, то есть чисто музыкальными средствами», выражающими «духовную атмосферу»¹; творчество К. Дебюсси, в музыке которого воплотилась «внутренняя ценность явления». «Внутреннюю красоту», противопоставленную «внешней красоте», отмечает Кандинский в музыкальных образах А. Скрябина, А. Шенберга, творцов, как считает художник, «музыки будущего».

Художник вспоминал о своем впечатлении от постановки оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» в Большом театре в Москве. Юноша был властно захвачен звуками, которые вызвали у него необычные ассоциации: в мыслях ему представлялись все «его» краски; яркие фантастические линии казались безумными, бешеными². Возможность синтетического переживания открыла Кандинскому силу музыки, соотношение звука и цвета, музыки и живописи, что впоследствии составило главную базу его представлений о мире, жизни и искусстве. Известно, что после концерта Шенберга Кандинский вступил с ним в подробную переписку о связях, существующих между музыкальным и изобразительным искусством. Музыка привлекала мыслителя как такой вид искусства, главной целью которого является не буквальное отображение природных явлений или других феноменов действительности, а выражение процессов, происходящих в душе музыканта-творца, а также само творчество, понимаемое как процесс некой «жизни», которые проживают музыкальные тона³.

В «Докладе художника Кандинского» (1920) художник воспроизвел еще один эпизод, поразивший его, когда композитор А. А. Шеншин соотнес графические изображения музыки Ф. Листа и скульптурного произведения Микеланджело. В. Кандинский «подтвердил» эту аналогию случаем из собственного опыта. Сотрудничая с композитором Ф. А. Гартманом и танцором А.С. Сахаровым, он совместно с первым провел опыт со своими

¹Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 32.

²Дюхтинг Х. Василий Кандинский. Революция в живописи / пер. с нем. Е. Ю. Суржаниновой. М.: Арт-Родник, 2002. С. 38.

³Кандинский В. В. О духовном в искусстве. 1992. С. 38.

акварелями. Композитор выбрал одну акварель и «сыграл» ее; музыка была проиграна танцору. Сахаров ее станцевал, а затем безошибочно выбрал акварель, которую «танцевал»¹.

Со временем В. Кандинский пришел к теоретическому обоснованию идеи синтеза искусства и науки, искусства и религии, искусств различного вида между собою: к теоретическому – в целом ряде статей и в трактате «О духовном в искусстве», к практическому – в собственных живописных и графических произведениях.

Начиная со второго десятилетия XX века, В. Кандинский работает над тремя основными циклами произведений, названных им символично: «Импрессии», «Импровизации», «Композиции». Хотя полотна каждого из трех циклов часто создавались параллельно, они представляют собой своеобразные стадии на пути приближения к абсолютной беспредметности.

Художник разделил композиции по форме на простые и сложные. Простую композицию, подчиненную «ясно находимой» форме, он назвал «мелодической». Сложная композиция состоит из нескольких форм, подчиненных главной форме, которую «внешне» бывает трудно определить, так как она имеет глубокую «внутреннюю» основу. Такую композицию В. Кандинский называл «симфонической», в которой главная форма получает «особенно сильное звучание». В этом можно увидеть особенности синестетического мышления В. Кандинского: композиция живописного произведения «звучит» в сознании художника, вызывая «внутреннюю вибрацию».

Конструктивные формы простой композиции обладают простым внутренним звучанием, которым обладает каждая мелодия, а также ритмическим характером. В. Кандинский проводит параллель между ритмом

¹ Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. (1918 – 1938). М.: Гилея, 2008. С. 80.

в природе, в музыке и живописи, утверждая феномен ритма как один из организующих элементов всего сущего – и природы, и искусства.

В сложной композиции ритмическая организация имеет более многообразный характер «ярко выраженной тенденции симфонического принципа». Как пример художник-мыслитель приводит музыкальные композиции В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, старинные хоровые произведения. Мелодический элемент в подобных композициях – одна из подчиненных частей.

Таким образом, данный период в художественном развитии В. Кандинского отмечен стремлением к реализации столь характерного для его творческого метода – а вслед за ним и для всего экспрессионизма – «синестетизма». Особую известность получила сценическая композиция В. Кандинского «Желтый звук» (нем. «*Der gelbe Klang*») – «синтетическая» работа, сочетающая цвет, движение, речь и музыку (пантомима, цветные проекторы, оркестр, солисты и хор). Текст композиции был опубликован в альманахе возглавляемого им художественного объединения «Синий всадник» («*Der blaue Reiter*»), но сама пьеса не увидела сцены при жизни автора.

Принципы В. Кандинского во многом разделяли и его соратники, художники-экспрессионисты из группы «Синий всадник», имевшей международный характер. Это общество сформировалось в Мюнхене: в него вошли, кроме В. Кандинского, немецкие живописцы Ф. Марк и Г. Мюнттер, австрийский – А. Кубин, к ним присоединились А. Маке, Х. Кампендонк, австриец П. Клее, австрийский композитор и художник А. Шенберг. На выставках «Синего всадника» представляли свои работы австрийские, немецкие, русские, французские мастера.

Среди них, в первую очередь, следует отметить Пауля Клее (близкий друг Г. Гессе, персонаж его романа «Паломничества в страну Востока»). П. Клее создает в своих работах особую «реальность», которую можно

назвать «виртуальной». П. Клее сам был талантливым музыкантом, обучавшимся пению и игре на фортепиано, органе и скрипке в Штутгартской консерватории, исполнителем музыки И. С. Баха. Известно, что от композиторской карьеры сам художник отказался лишь из убеждения, что в музыке (в отличие от живописи) все высочайшие «пики» уже покорены в творчестве И. С. Баха и В. А. Моцарта.

Акварель П. Клее «Фуга в красном» воспроизводит средствами живописи понятия полифонии и контрапункта. Эта работа (как и картины «Статическая и динамическая градации» или «Старинные аккорды») считается одной из самых ранних экспрессионистских попыток добиться синтеза музыки и изобразительного искусства. Само название картины уже отсылает зрителя к музыкальному искусству; художник, изображая на ней четыре геометрические формы, с помощью постепенного «перетекания» цвета пытается создать «музыкальный» эффект¹.

Наконец, идея культурного синтеза развивается и в немецком театральном искусстве начала XX века. Это так называемый «Эпический театр» Б. Брехта, направленный против более традиционных представлений о театре: «аристотелевского» и «психологического театра», или «театра представления» (К. С. Станиславский).

Концепция Gesamtkunstwerk Р. Вагнера опиралась на представление о естественном синтезе искусств, характерном для античной драмы, и на выявленный Аристотелем эффект «катарсиса», которому способствовал подобный синтез. Будущее «синтетическое» искусство Р. Вагнер видит, в первую очередь, именно катарсическим. Зритель античной трагедии, согласно «Поэтике» Аристотеля, «лично» переживал все перипетии судьбы героев, их страдания и смерть – и выходил из этих переживаний очищенным. Б. Брехт восстает против подобного психологизма, означавшего для него чрезмерную вовлеченность зрителя в происходящее на сцене.

¹ Бриткевич Д. В. Музыкальные основания живописи П. Клее // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. 2011. № 2 (16). С. 55–60.

«Аристотелевский» театр внушает зрителю пассивность, чувство, что он ничего не может изменить. Б. Брехт же хотел показать возможности для изменения, предоставляемые театром. Тому же служит работа с «Verfremdungseffekt» – «эффектом отчуждения». Если бы режиссер мог «отчуждать» аудиторию от происходящего на сцене (в противовес обычному стремлению вовлечь зрителей эмоционально), тогда включалась бы не психология и эмоции зрителей, а интеллект и рациональность, помогающие им искать решение представленной в театре проблемы. Из эмоций же «приветствуются» интерес и удивление, для чего привычные вещи и понятия режиссер стремится показать в неожиданном ракурсе.

Этой цели непосредственно служит, в частности, и музыка. Особое значение обретает такая индивидуальная составляющая брехтовского театра, как песни-«зонги» (или «сонги»), постоянно исполняемые по ходу действия; первоначально режиссер даже сам сочинял их. Российский искусствовед, проф. Н. А. Таршис отмечает «глубокую связь “эпического театра” Брехта и его зонгов с жизненными процессами, отраженными большим искусством нашего времени»¹. Зонги обычно не связаны напрямую с развитием сюжета, а выступают в качестве комментариев (подобно хору в античных трагедиях), позволяя высказать авторское отношение, которое никак не вписывается в текст пьесы, не может принадлежать ни одному из ее героев и пр. В этом смысле зонги также способствуют развитию «эффекта отчуждения»: во-первых, представляют неожиданный взгляд на ситуацию, во-вторых, ослабляют психологическую вовлеченность аудитории, позволяют избежать чрезмерного отождествления зрителей с персонажами. Например, важная роль отводилась зонгам в музыкальной драме «Трехгрошовая опера»,

¹ Таршис Н. А. Учеба у Брехта // Музыка драматического спектакля. СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 50–52.

постановка которой в 1928 году, по воспоминаниям Б. Брехта, была «самой большой удачей эпического театра»¹.

«Страшным упрощением» называет Н. А. Таршис попытки некоторых критиков «воспринимать зонги Брехта как некий музыкальный допинг, элементарное хватание зрителя за рукав через рампу среди своим чередом идущего действия... Музыка отчуждает происходящие события. Другими словами, зонги представляют собой разрывы действия, в которых с большой жесткостью обнаруживается несоответствие между мнимой, существующей в воображении героя, свободой и подлинным его социальным определением в трезвой оценке драматурга. Музыка берет на себя функцию действия. Это новая, отчуждающая предыдущую форма сценического бытия; ей свойственна большая доля самосознания.

Музыка заново, с особой силой обособляется в сценической ткани. Она трактует происходящее не исподволь, а в специально отведенном времени и пространстве драмы...»².

Итак, мы можем констатировать, что, если в предыдущие эпохи немецкой культуры основные усилия, направленные на достижения культурного синтеза, предпринимались в музыкальной сфере, – в конце XIX – начале XX века к подобным попыткам все активнее присоединяются и представители иных видов искусства (например, живописи или драмы). Далее в работе необходимо показать, что ближе к середине прошлого столетия ведущая роль в этом процессе переходит к литераторам – в первую очередь Г. Гессе и Т. Манну, создавшим классические образцы «музыкализации» художественного текста.

Этот процесс можно обосновать теоретически, опираясь на концепцию профессора И. В. Кондакова. По его утверждению, «по мере развития человеческой истории сектор культуры в мире человека последовательно и

¹ Брехт Б. Об использовании музыки в эпическом театре // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. Т. 5/2; коммент. Е. Г. Эткинды. М.: Искусство, 1965. С. 174–183.

²Таршис Н. А. Учеба у Брехта // Музыка драматического спектакля. СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 50–52.

все более стремительно расширяется, вытесняя из сознания и деятельности людей природные и социальные явления и процессы, не опосредованные культурой. В большинстве случаев мы имеем дело с концептами или образами природы и общества, т.е. с рефлексивным отображением объективного мира, а не с самими природно-социальными реалиями». Профессор Кондаков видит «исторически закономерное расширение сектора культуры в человеческой деятельности и мировосприятии (заметное по своему и в XVIII, и в XIX, а уж тем более в XX веке) и соответственно “вытеснение” культурой из жизни человека природных и социальных реалий как самоценных и независимых от культуры факторов»¹. В соответствии с положением И. В. Кондакова, можно предположить, что и место базового вида искусств в культурном синтезе со временем все чаще занимают более «культуроемкие» виды искусства.

2.2 Синтез искусств как культурно-художественная парадигма

Термин «парадигма» (от греческого *παράδειγμα* – «образец, модель, пример») вошел в общекультурный академический лексикон из философии науки и первоначально относился к научной парадигме как базовому понятию теории научных революций Т. Куна.

Томас Кун (1922 – 1996) – один из наиболее авторитетных представителей философии науки XX века. Его работа «Структура научных революций», опубликованная в 1962 году, посвящена анализу исторического развития науки. Научное сообщество, по мнению Т. Куна, не может функционировать без некоторого набора уже существующих убеждений. Предполагается, что эти общепризнанные убеждения оказывают глубокое

¹ Кондаков И. В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий // Общественные науки и современность. 2001. № 4. С. 138–148.

воздействие на ум ученого, создавая своего рода канву для его собственных будущих изысканий. Соответственно, «парадигма» выступает как ключевое понятие всей концепции Куна, понимающего под данным термином «признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают модель постановки проблем и их решений научному сообществу»¹.

Термин «парадигма» в основном своем значении отсылает к комплексу базовых идей, задающих концептуально-теоретические «рамки» подавляющего большинства научных исследований в той или иной научной дисциплине в определенный исторический период. Любопытно, что сам Т. Кун относил введенный им термин лишь к научной сфере, ограничивая его областью одних только естественных наук.

Однако куновское понятие парадигмы оказалось настолько востребованным и популярным, что само по себе обрело своеобразный парадигмальный статус – и не только в исследованиях исторического развития научного знания и в естественных науках, но и, со временем, в гуманитарных и социогуманитарных – и, в частности, культурологических – исследованиях. Все чаще само понятие трактуют как универсальную модель «того, как функционируют общество и природа»².

На ранних стадиях использования термина «культурная парадигма», если даже исключить чисто сциентистское его понимание, подразумевалась в первую очередь сама возможность культурологического подхода к исследованию различных сфер социогуманитарного знания³. Впоследствии же, причем в течение достаточно недолгого времени, термин был воспринят и активно использовался лингвистами, литературоведами, историками и политологами – пока, наконец, не начал восприниматься как вполне

¹ Кун Т. Структура научных революций / пер. с англ. И. З. Налетова; общ. ред. и послесл. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. М.: Прогресс, 1977. С. 17

² Slattery M. Key ideas in sociology. Nelson Thornes, 2003. P. 51.

³ Бакач Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Волгоград, 1998. С. 8.

«аутентичный» для гуманитарной сферы знаний. Как пример крупнейших естественнонаучных парадигм можно привести теории Н. Коперника, Ч. Дарвина или А. Эйнштейна, гуманитарных – марксистскую социальную теорию или психоаналитические концепции З. Фрейда и К. Г. Юнга.

В культурологических исследованиях понятие научной парадигмы «трансформируется» в понятие «культурной парадигмы»; последний термин также получил, начиная с последней четверти прошлого столетия, широкое распространение, хотя понимается он разными авторами различно и до сих пор не имеет общепризнанного толкования. Т. В. Лугуценко полагает, что уже само активное использование термина «культурная парадигма» свидетельствует о необходимости его введения¹.

Одно из основных отличий культурной парадигмы от парадигмы научной – условно говоря, «масштаб признания». Само принятие исследователями или их сообществами положений «больших» парадигм выступает на определенных этапах в качестве критерия, определяющего их принадлежность к науке: например, современный ученый не может не признавать атомное строение материи; согласие по поводу «малых» парадигм может быть менее масштабным, в зависимости от той или иной научной школы, но каждый исследователь, разделяя ту или иную парадигму, должен соблюдать основные принципы научного познания – принципы объективности, логичности, системности и т.д. Культурная парадигма менее «требовательна» в этом отношении, менее универсальна – поскольку изначально подразумевает ту или иную степень субъективности и релятивизма, максимальное абстрагирование и относительную свободу авторских подходов. Она может сохранять определенное число приверженцев на протяжении веков, а то и тысячелетий – независимо от происходящих в ментальной сфере инноваций и революций (в то время как

¹ Лугуценко Т. В. Культурная парадигма социокультурного бытия человека // Информатизация населения и устранение цифрового неравенства как фактор социально-экономического развития региона. Материалы международной научно-практической конференции / Ред. Дронов В. Н., Печников А. С. Рязань: Рязанский ин-т экономики Санкт-Петербургского ун-та управления и экономики, 2015. С. 56–61.

научные революции, как правило, переводят прежние парадигмы в разряд устаревших – либо же в лучшем случае, как это случилось с ньютоновой моделью мира в ходе развития квантовой физики, в разряд «дополнительных» принципов, сохраняющих истинность лишь при определенных, строго ограниченных условиях).

С таким фактором, как «масштаб признания», тесно связан и хронологический аспект, еще в большей мере отличающий культурную парадигму от научной.

Очень часто, говоря о культурной парадигме по аналогии с научной парадигмой, исследователи рассматривают ее только (или в первую очередь) с *синхронических* позиций – как характерную для определенного периода развития. Так, согласно Н. Б. Бакач, в понятии «культурная парадигма» отразилось реально существующее явление «стилевой синхронности», определенного единства и цельности всей структуры социокультурных элементов на конкретном отрезке времени; сам термин «парадигма» данный автор понимает как «интегративный принцип», объединяющий элементы культуры «на ее “горизонтальном” срезе» [выделено нами – О.Э.], он также говорит об «одновременности» явлений культуры, рассматриваемых в парадигмальном контексте¹; также и Д. А. Лалетин указывает, что в основе «парадигматики» лежит то, что она определяется культурой и для нее всегда характерен тот или иной исторический тип, который в каждую эпоху принадлежит «конкретному культурно-историческому континууму парадигмальных артефактов [выделено нами – О.Э.]»². В соответствии с синхроническим подходом выделяют и определенные исторические типы культурных парадигм, например:

– древняя, античная, средневековая, ренессансная, просвещенческая, современная (модернистская, постмодернистская и т. п.);

¹ Бакач Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Волгоград, 1998. С. 8.

²Лалетин Д. А. Парадигма в культуре Текст: электронный. URL: <http://culturolog.ru/content/view/670/8/> (дата обращения: 18.11.2017).

– классическая, неклассическая, постнеклассическая (последняя классификация создана по примеру типологии научных парадигм или «типов научной рациональности», разработанной известным советским и российским ученым В. С. Степиным на основе куновской концепции научных революций¹. Подобных классификаций существует множество. Они основаны на том, что каждый последующий этап культурного развития в определенной мере «отменяет» предыдущий и даже «заменяет» его, диктуя своим субъектам новые парадигмы.

Однако не ко всякой культурной парадигме оказывается применим синхронический подход. Как уже говорилось, некоторые из них остаются актуальными в течение длительного времени, потому рассматривать их следует *диахронически*, то есть в рамках всего временного периода их существования.

Это легко проследить на таких значимых культурных парадигмах, как, например, парадигмы религиозные (конфуцианская, буддистская, христианская и пр.). Зародившись в определенные исторические эпохи, они в течение тысячелетий продолжают функционировать и развиваться, и появление альтернативных парадигм отнюдь не означает их автоматической «отмены» и «замены», как мы наблюдали бы в случае смены научных парадигм. Так, в основе указанных религиозных парадигм, каким бы трансформациям и интерпретациям они ни подвергались, остаются личность и учение соответственно Конфуция, Будды и Христа.

Особенно востребованным оказывается диахронический подход при анализе функционирования и развития культурно-художественных парадигм, выделяемых нами в рамках понятия «культурная парадигма».

Культурно-художественная парадигма (КХП) – разновидность культурной парадигмы. Данное понятие отображает *существующие в рамках культуры значимые образцы или модели решения художественных задач, на*

¹ Степин В. С. Теоретическое знание. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 744 с.

которые ориентируется значительное число авторов на протяжении длительного исторического периода. В определенной мере понимаемая так «парадигма» совпадает с более «строгим» термином «канон» в одном из его значений: «Правило, непреложное положение какого-нибудь направления, учения»¹.

Спектр КХП широк и многообразен. Они могут быть тесно связаны с мотивно-тематическим комплексом («патриотическая» или «космополитическая», «индивидуалистическая» или «коллективистская», «революционная» или «конформистская» и т.п. ориентация художественных текстов; парадигма «пророческой» миссии поэта и художника – от платоновского «Иона» до пушкинского «Пророка»; «мифологическая» и «неомифологическая» парадигмы в искусстве); со стилистикой, поэтикой, использованием средств художественной выразительности; наконец, с тяготением к конкретному виду искусства как доминирующему. Мы же в настоящей работе рассматриваем культурно-художественную парадигму «синтез искусств».

КХП «синтез искусств» задает в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения. Ранее мы проследили реализацию данной парадигмы в немецкой культуре; однако подобные процессы можно наблюдать и в ходе развития культуры общемировой. Сегодня довольно распространена точка зрения, что в полном объеме данная парадигма была порождена двумя периодами культурно-исторического развития – сначала романтизмом в Европе XIX столетия, затем – русской религиозно-философской мыслью рубежа XIX–XX веков². Этот подход, однако, выводит на периферию рассмотрения факт синтетического единства всех видов искусств на древнейших этапах развития

¹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Л. И. Скворцова. 28 е изд., перераб. М.: ООО «Издательство «Мир и Образование»: ООО «Издательство Оникс», 2012. С. 599.

² Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онтогносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.): дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Тамбов, 2012. С. 3.

человеческого общества, то есть в эпоху формирования самого искусства. Как указывал в этой связи А. Ф. Лосев, «древние вообще не допускали чистой музыки как таковой»¹. Для античных мыслителей музыкальное искусство представало как нечто иррациональное, потому они не мыслили музыки без вербального «сопровождения» – без слова, а также, хотя и реже, без «сопровождения» пластического (танца); именно поэтому греческое слово «музыка» обозначало не только музыку как таковую, но искусство в целом – «деятельность Муз». Иррациональной музыкальной стихии слово придавало осмысленность, рационализировало ее, тогда как танец переводил музыкальные модуляции на «наглядный» язык пластических искусств.

И здесь необходимо, на наш взгляд, обратить особое внимание на общую основу, объединяющую все виды искусства в те древние эпохи, – их духовно-религиозную компоненту. Ведь и в ходе дальнейшего развития художественно-культурной парадигмы «синтез искусств» наиболее видные ее «проводники», такие как И. С. Бах, Р. Вагнер, А. Н. Скрябин, В. В. Кандинский и многие другие, особое внимание обращают именно на духовные и религиозные ее основы. Это легко понять, учитывая, что «художественный синтез создает многогранное эстетическое воздействие» и «высвобождает могущественные духовные силы, которые дают помимо эмоциональной энергии и внутреннюю волю»².

Религия, вследствие своего существенного значения в функционировании древних обществ, сыграла колоссальную роль в развитии культуры. Социально-культурная консолидация древних людей осуществлялась в том числе и на основе общих для них зачаточных мифологических представлений, обеспечивающих общность их представлений об окружающем мире, социальных норм, требований и табу.

¹ Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1961. С. 37.

² Мун Л. Н. Синтез искусств как постоянно развивающийся процесс порождения нового в искусстве, образовании, науке и его импровизационная природа. Текст: электронный // Электронный научный журнал «Педагогика искусства». 2008. N2. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mun_l.n.pdf (дата обращения: 15.12.2019).

Искусство также формировалось, базирясь на тех же мифологических представлениях. Например, живопись, как принято считать, ведет свое происхождение от наскальных рисунков, изображающих сцены предстоящей охоты (магический ритуал «запечатления») или изображений тотемных животных с целью их умилоствить. Религиозные мистерии со временем «вырождаются» в театрализованные представления, привлекающие все большее количество участников и зрителей; так, даже слово «марионетка» восходит к средневековому обычаю представлять на религиозные праздники кукольные действия, в которых фигурировали Дева Мария, апостолы и сам Христос. Танец и песня не имеют, вероятно, такой явной и непосредственной связи с религиозно-мистериальной практикой, как это утверждают некоторые исследователи. Литература возникает в древних обществах (Шумер и Аккад, Ассирия и Финикия, Вавилония, Египет, Палестина) как религиозное собрание молитв, обращений к богам, мифологических сюжетов и сказаний. Даже такие «земные» и «практичные» виды культуры, как архитектура и строительство, несомненно, испытали значительное влияние религии – ведь в древности особенное внимание уделялось строительству и украшению религиозных сооружений: пирамид, храмов и т.д.

Древнее религиозное действие, ритуал, мистерия, «синтетичные» по своей природе, использовали все известные на тот период виды и формы зарождающегося искусства. Классик мировой культурологии и сравнительного религиоведения Дж. Дж. Фрэзер в своем знаменитом фундаментальном труде «Золотая ветвь» приводит десятки примеров древних мистерий самых различных народов мира, в ходе которых использовались речь (рецитация), ритуальная музыка, песни и танцы – например, в драматической форме инсценировался «мистический союз солнца и земли»¹ и т. п. Помимо того, строительство храмов ознаменовало новый этап в развитии духовно-религиозного культурного синтеза

¹ Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: Изд-во политической литературы, 1980. С. 159.

архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства и даже ландшафтному дизайну (окружению при строительстве храмов уделялось повышенное внимание). Особенно часто в этой связи упоминают барельефы древнеегипетских храмов: огромное значение в этих изображениях приобретают положения, позы и жесты изображаемых фигур, что роднит их не только с живописью, но также с пластическими искусствами (танец). Совершенно уникальную роль в древнеегипетском искусстве играла каллиграфия – написание и «изображение» иероглифов в самых различных материалах, «встраивание» их в произведения живописного и архитектурного искусства и т.п.; не случайно в древнеегипетском языке один и тот же термин (*sekh*) применялся для обозначения таких действий, как «писать», «рисовать», «чертить», «красить»¹.

Впрочем, эта уникальность относительна, т.к. в древних обществах, использовавших иероглифическое письмо, произведениям изобразительного искусства часто «сопутствует» каллиграфия: традиционная китайская и японская живопись, в качестве основного объекта которой выступают в первую очередь природа и ее феномены. Соответственно, и цель объединения различных искусств здесь оказывается достаточно специфичной: своеобразное подражание природе, ее синестетическому воздействию на воспринимающего индивида. Это, однако, отнюдь не противоречит «религиозному» подходу к рецепции и реализации КХП «синтез искусств», а, скорее, дополняет его, учитывая, что для дальневосточных религий, таких как конфуцианство, даосизм, синтоизм, характерна высокая степень «анимизации», одушевления природы, ее «обожествление»; буддизм же прямо провозглашает «принцип Будды» потенциально присущим всему бытию. С одной стороны, каллиграфическое письмо само предстает здесь как элемент живописи, с другой – оно

¹ The Art of Ancient Egypt. Staff.: The Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 47.

превращает живописное полотно в некое подобие иллюстрированного литературного (как правило, поэтического) текста. Особенно характерен этот «синтез литературы, каллиграфии и живописи» для средневековых дальневосточных художественных школ «вэньжэньхуа» (Китай) и, под непосредственным влиянием последней, «бунзинга», или «манга» (Япония). «Принцип *хайга* (“опоэтизированная картина”) употреблялся в живописи и поэзии на равных правах: художественные образы природы в живописи и поэзии совпадали и вызывали адекватные переживания; различными были лишь художественные средства, которыми создавался этот образ»¹. Авторы подобных произведений сумели, с одной стороны, представить максимально абстрактный образ природы и окружающего мира, с другой – «добавить» к этой абстракции собственные, индивидуальные эмоции и переживания и таким образом придать ей лирический характер. Такой подход демонстрирует новое отношение к природе и миру, желание художника «более полно и глубоко раскрыть ее явления...»².

«Синтетизм» древних мистерий и народных праздников, носивших, как правило, выраженный культовый характер, унаследовали и религиозные мистерии ранней европейской цивилизации (Элевсинские, Дионисийские, образцом для которых послужили, вероятно, еще более древние восточные – мистерии Изиды и Осириса в Египте, адонианские в Сирии, персидские, фригийские и др.³; больше того – Цицерон, например, прямо связывал переход людей к цивилизации с влиянием мистерий: «... мистерии, благодаря которым мы, дикие и жестокие люди, были перевоспитаны в духе человечности и мягкости, были допущены, как говорится, к тайнствам и поистине

¹ Соколов-Ремизов С. Н. Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. Акад. Наук СССР, ВНИИ искусствознания. М.: Наука, 1985. С. 46.

² Мурева И. Ф. Искусство Японии. М.: Рипол Классик, 2013. С. 66.

³ Taylor Th. The Eleusinian and Bacchic Mysteries. 3th ed. London: J. W. Bouton, 1875. P. 24.

познали основы жизни и научились не только жить с радостью, но и умирать с надеждой на лучшее...»¹.

Само слово «мистерия» происходит от греческого Μυστήρια – «тайное собрание», «тайное служение». Главным их содержанием были процессы и таинства, способствующие очищению («катарсису» – именно от древних мистерий ведет свое происхождение этот столь популярный сегодня термин), покаянию и искуплению. «Сюда присоединяется элемент символизма и аллегории, получающий выражение в “действиях” (δρῶμενα) и “словах” (λεγόμενα) мистерии»². Так, в Дионисиях участвуют уже и специально обученные танцоры, и «солирующие» поэты, и хоры – не случайно именно мистерии, посвященные Дионису, традиционно считаются предшественниками такого «синтетического» вида искусства, как искусство театральное, в них проявлялись и народные «языческие» традиции, и богослужебная практика современных мировых религий.

Классическая античная философия, хотя и имела уже более «секуляризованный» характер (в сравнении с предшествующей и современной ей религиозно-культовой практикой), также рассматривала искусство, в первую очередь, в рамках парадигмы его синтеза, зачастую практически «отождествляя» поэтику и музыкальную эстетику. «Ведь греки вообще не представляли себе чистой и бессловесной музыки, которая в их сознании и в их практике всегда ассоциировалась и со словом, и с танцами или жестами»³.

При этом «системообразующая» роль музыки в этом синтезе греческим философам представляется бесспорной – невзирая даже на то, что они расходились по вопросу об очередности ее появления в ряду других искусств. Так, Демокрит учил «о более позднем происхождении музыки, поскольку она являлась для него искусством гораздо более

¹ Цицерон М. Т. О законах; пер. В. О. Горенштейна // Марк Туллий Цицерон Диалоги. М.: Наука, 1966. С. 89–150.

² Мистерии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIII. СПб, 1896. С. 279.

³ Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1961. С. 34.

тонким»¹. Для Пифагора же и его последователей музыка как искусство, в котором актуализируется «божественная» сущность числа и целотоновых числовых соотношений, их гармонии, лежит в основе не только культурного синтеза, но и Космоса в целом. Сам термин «Космос» как «порядок», противопоставляемый «хаосу» и олицетворяющий природную гармонию, ввел в обиход именно Пифагор. Если верить Пифагору, небесные тела – планеты, а также Солнце и Луна вместе со сферами, на которых они располагались, включены в специфическое круговое вращение. Вращение, будучи формой движения, вызывает трение небесных тел (в теории Пифагора – об окружающий их эфир); это трение сопровождается звуками, которые, представляя изначальную небесную гармонию, складываются в великолепную мелодию (пифагоровская "музыка сфер"). Эта небесная музыка каким-то образом скрепляет все существующее в мире и удерживает его от распада, грозящего ему, если небесная музыка умолкнет. Она также отражается в земной музыке, которая является первым из всех земных искусств. Именно это отражение в земной музыке небесной гармонии – главная причина того, что она так трогает души людей, «ибо сам человек был частичкой Мироздания и, значит, в нем изначально звучали мировые гармонии...»².

Тот же подход развивает и Платон. В диалоге «Тимей» он излагает собственное учение о «гармонии сфер», которое «является лучшим образцом античной космологической эстетики»³. Действительно, частично этот платоновский диалог относят именно к области музыкальной эстетики и музыковедения: ведь в одном из его фрагментов автор разрабатывает специальную музыковедческую теорию «небесного гептахорда». В основе этой теории – те же семь небесных тел, которые отражены и в концепции

¹ Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1961. С. 34

² Волошинов А. В. Пифагор: союз истины, добра и красоты. М.: Просвещение, 1993. С. 207.

³ Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. 1961. С. 42.

Пифагора; и, как Пифагор, Платон обнаруживает музыкальную гармонию между этими семью сферами.

Именно этим, возможно, объясняется важная особенность понимания Платоном и в целом античной философской мыслью музыкального искусства – та самая нераздельность его от искусства вербального и пластического (хореография), о которой говорилось выше.

В еще одном платоновском диалоге «Законы» музыка и танец вообще рассматриваются как две стороны «мусического искусства», а также особое внимание уделяется единству музыки и слова¹.

Таким образом, говорить о «порождении» КХП «синтез искусств» лишь в художественной культуре XIX-XX столетий было бы неправомерно. В качестве не только значимого, но и практически общепризнанного образца данная парадигма актуализируется уже в античную эпоху, постепенно – естественно и необходимо – дополняясь своего рода «специализацией» искусств, все большим углублением и усложнением в каждом из его видов системы собственных, специфичных только для него художественных средств. В определенной степени тот же процесс мы можем наблюдать и в истории развития науки: зародившись в рамках «нерасчлененного» единства с мифологией, религией, философией, со временем она не только выделяется как отдельная и совершенно самостоятельная область духовной культуры человечества, но и оформляется как система все большего множества все более узко специализированных дисциплин, каждая со своими специфическими методами исследования, концептуально-теоретической базой, понятийным аппаратом.

Характерно, что во все времена своего рода «заповедником» культурно-художественной парадигмы «синтез искусств» остается религиозная практика (например, в творчестве И. С. Баха и других композиторов эпохи барокко). Тот же процесс убедительно

¹ Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М.: Музгиз, 1961. С. 37.

продемонстрировал на примере русского церковного искусства о. П. Флоренский в статье «О храмовом действе как синтезе искусств» (1918 г.). Так, говоря в ней о русских иконах, Флоренский призывает избегать «отрыва» одного конкретного, частного аспекта церковно-религиозного искусства от общей картины храмового действа, которое представляет собой синтез искусств, образующий целостную и нераздельную художественную среду, в рамках которой атрибут обретает тот истинный смысл и истинную универсальную и одновременно уникальную «художественность», которые были заложены в нем изначально. Стоит предпринять любой, даже наиболее поверхностный анализ всякого произведения церковного искусства, как обнаружится эта внутренняя взаимосвязь между его элементами, говорит Флоренский. При этом синтез искусств в рамках церковно-религиозного храмового действа никак не может быть ограничен только изобразительной стороной, даже в том случае, если речь идет о какой-то конкретной иконе; в «синтез храмового действа» в обязательном порядке включаются также поэзия и музыка; Флоренский даже говорит о храмовом действе как о роде «музыкальной драмы», все составляющие которой подчинены единой высокой цели – достижению всеми участвующими очищения, или катарсиса (у Флоренского «кафарсис»)¹.

Тем не менее, развитие как искусства, так и науки в высшей степени диалектично. В определенные исторические периоды, в полном соответствии с гегелевской «спиралью», оно «возвращается» к былому единству или демонстрирует выраженную тенденцию к такому «возвращению». Так, на примере науки можно наблюдать возрастающую роль интердисциплинарного подхода, активное формирование новых академических дисциплин, синтезирующих методологию уже существующих. Тот же процесс можно наблюдать и в искусстве. По определению Е. Н. Потаповой, синтез искусств представляет «проблему, рожденную спецификой “духа времени”

¹ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 211.

определенных исторических эпох», его влияние «может детерминировать интеграционные процессы в сфере художественного творчества»¹.

В качестве ключевых эпох выступают вторая половина XIX века для европейской (в частности – и особенно – немецкой) культуры и рубеж XIX – XX веков для русской культуры, которая, наряду с немецкой, стала еще одним крупнейшим центром актуализации и «возрождения» КХП «синтез искусств». Следует уточнить, что именно «возрождения», а не «порождения». Ряд исследователей сдвигает эти хронологические рамки к более раннему периоду и связывает его с зарождением и расцветом романтической традиции в европейском, в первую очередь французском, искусстве. «Синтез искусств как основа художественного творчества является одним из основополагающих открытий романтиков на рубеже XVIII–XIX вв.»². Романтизм буквально взрывает рамки классических канонов, господствовавших в искусстве, расширяя его сферу и революционизируя его теоретические, тематические и инструментальные основы. Отказываясь от строгих и в значительной степени формализованных норм классицистского искусства (что нашло отражение в главном их лозунге – «liberté dans l'art», то есть «свобода искусства»), романтики ориентируются на инновацию, зачастую намеренно шокируя аудиторию (как впоследствии делали художники модернизма). Расширение формальных границ позволило им практиковать попытки перенесения литературным тем и приемов в изобразительное искусство, а музыкальных ритмов – в поэзию³.

Французская музыка (Г. Берлиоз) и живопись (Э. Делакруа, которого Ш. Бодлер характеризовал как мастера, сочетающего «совершенство непревзойденного художника с точностью тонкого писателя и выразительностью страстного музыканта», и создателя новой

¹ Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.): дисс. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Тамбов, 2012. С. 42.

² Линкова Я. С. XVIII век в эстетике Стефана Малларме // XVIII ежегодная богословская конференция. М. : Изд. ПСТГУ, 2008. С. 122–124.

³ Barzun J. Berlioz and the Romantic Century. Vol. 1. New York: Columbia University Press, 1969. P. 12.

художественной формы, «олицетворяющей совокупность живописных, музыкальных и поэтических аспектов и эффектов»¹) испытали сильнейшее воздействие поэзии «иконы» раннего романтизма Дж. Г. Байрона²; в числе примеров прямого влияния литературных текстов Байрона на живопись и музыкальное искусство французского романтизма можно назвать картину Э. Делакруа «Смерть Сарданапала», «Фантастическую симфонию» и симфонию «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза.

Известно, что, в свою очередь, эта ориентация на интеграцию различных видов искусства оказала серьезное влияние на разработку Р. Вагнером концепции «Gesamtkunstwerk». Столь характерная для КХП «синтез искусств» духовно-религиозная ориентация творчества романтиков, в полном соответствии со стремлением многих представителей этого направления к шоку, скандалу, «... попранию основ, трансформируется в ориентацию «демоническую» и «инфернальную». «Вместо планомерной работы с религиозной тематикой, эти художники обращаются к магии, сверхъестественному, к эротизму и чувственности, в их творчестве часто встречаются фантастические существа и мифологические фигуры»³. В главе 3 данной работы прослеживается подобный подход в авторской концепции Т. Манна. Отметим также, что синтез искусств в творчестве романтиков базируется, в том числе, и на межкультурном взаимодействии. «Освоение» европейским искусством новых культурных территорий, таких, которые до того считались «варварскими»⁴, обнаружение новых, экзотических и дразнящих воображение объектов способствовало созданию новых художественных форм и революционному развитию уже существующих. Подобный межкультурный диалог в контексте синтеза искусств Г. Гессе станет объектом дальнейшего анализа (глава 3).

¹ Dumaine S. C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 2009. P. 6.

² Jobert B. *Delacroix*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1998. P. 78.

³ Dumaine S. C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music*. 2009. P.7.

⁴ Barzun J. *Berlioz and the Romantic Century*. Vol. 1. New York: Columbia University Press, 1969. P. 8.

Ту же традицию отражает и символизм. Сам Ш. Бодлер, разрабатывавший так называемый «закон всеобщей аналогии», подразумевая синтез выразительно-изобразительных средств различных видов искусства в создании художественного образа, выразил в сонете “Соответствия” мысль о существовании “соответствий” не только между различными видами искусств (музыкой, живописью, поэзией), но и между явлениями природы и внутренним миром человека, между материальным и духовным мирами. «Подобные “соответствия” и способность их восприятия “общим чувством”, корнящиеся в “каждом чувстве” человека, – лежат в основе “закона всеобщей аналогии”, выведенного Ш. Бодлером как проявление феномена синтеза искусств»¹.

Французский символизм (и реализуемая в его рамках парадигма «синтез искусств») выступает предтечей русской культуры рубежа XIX – XX вв., в которой парадигме «синтез искусств» уделяется почти беспрецедентное внимание.

Тот факт, что Россия и Германия оказались крупнейшими центрами одного и того же культурного процесса, обусловлен в частности их традиционным и плодотворным межкультурным взаимодействием. Члены российской императорской семьи имели в Германии многочисленные родственные связи, часто проводили здесь время; соответственно, в данной стране часто бывали представители российской аристократии, а со временем – и творческой интеллигенции. Последние, с одной стороны, подвергались воздействию немецкой культуры, с другой – зачастую и сами принимали активное участие в ее развитии (например, А. Белый, М. Волошин с супругами участвовали в строительстве и функционировании первого Гетеанума; а В. В. Кандинского вообще принято рассматривать как видного представителя культуры Германии указанного периода).

¹ Берестовская Д. С. Синтез искусств и образный язык художественного творчества // Культура народов Причерноморья. 2008. №150. С. 99–104.

В эволюции мировой художественной культуры «результатом этого порождения (двухстороннего влияния), – пишет Е.Н. Потапова, – явились “казус Вагнер” (Ф. Ницше) и русский Серебряный век»¹. Наиболее характерно для этих эпох, что вопрос о синтезе искусств («Всеискусство») в определенной мере перестает быть вопросом искусствоведческим, переходя в разряд «общекультурных» или даже «общесоциумных»: теперь он уже воспринимается определенной частью общества как эффективный инструмент индивидуальной и общественной трансформации.

Ярким примером такого отношения может служить известный российский эзотерик Н. К. Рерих, много говоривший (подобно Р. Штайнеру) о сакральном «космическом синтезе» не только различных искусств, но также искусства и науки. В театрально-декорационном творчестве Н. К. Рериха особо выделяют цикл «Синтез искусств», написанный под влиянием идей Р. Вагнера, к операм которого Рерих создавал декорации. «Я особенно чувствую контакт с музыкой», – говорил Рерих именно по поводу этих декораций.

Жена художника, Е. И. Рерих, так оценивала потенциал культурно-художественной парадигмы «синтез искусств» в современный ей исторический период. Теперь, говорила она, наступает время совершенно новой эпохи и совершенно новой ступени синтеза, требующих от художника умения и способности сочетать, казалось бы, несочетаемое: те «чисто» художественные задачи, которые изначально ставились перед искусством, с всемерным развитием формы, формальных характеристик произведения искусства, а также с развитием креативной мысли; все это вместе взятое должно способствовать эволюции получаемого зрителем или слушателем эстетического наслаждения – оно становится более полным, объемным, ведь отныне в каждом произведении искусства к службе будут призываться «все

¹ Потапова Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онтогносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.): дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Тамбов, 2012. С. 42.

Музы». Соответственно этому, каждый художник должен обогатиться знаниями и умениями не только в своем собственном, выбранном им отдельном виде искусства, но во всех искусствах, то есть в искусстве «как таковом».

«Именно искусство, – считает Е. И. Рерих, – должно служить возвышению сознания человечества». Невозможно и немислимо, однако, при этом ставить творцу какие-либо препятствия для выражения его замысла: единственным критерием, которым следует оценивать искусство, должна остаться красота¹.

Наибольшую известность в этот период получили концепции синтеза искусств А. Скрябина и поэтов-символистов В. Иванова и А. Белого. Всех их объединяет представление о синтезе искусств не только как имеющем сакральный характер, но и обладающем колоссальной социальной важностью и значимостью; не случайно французские ученые-слависты Л. Геллер и М. Нике даже рассматривают подобные концепции российских авторов в общем контексте развития социально-утопической мысли². Такие представления были, конечно, особенно актуальны в условиях предреволюционной и революционной России – однако на крайне высокой степени важности данной парадигмы для общественного развития всего человечества настаивал непосредственно Р. Вагнер.

А. Н. Скрябин, намеревавшийся выпустить партитуру своей знаменитой «Поэмы экстаза» (1907) с добавлением специальной «световой партии», или партии «Luce», реализует это намерение при создании следующей своей симфонической поэмы, еще более знаменитой, – «Прометей, или Поэма огня» (1910). Композитор Л. Сабанеев в единственном увидевшем свет альманахе художественного объединения «Синий всадник» (Мюнхен, 1912 г.) так комментирует эту дерзкую

¹ Рерих Е. И. Время необходимости синтеза в искусстве // Учение жизни. М.: Litres, 2017. С. 404.

² Геллер Л. Утопия в России / Л. Геллер, М. Нике. СПб.: Гиперион, 2003. 312 с.

инновацию: «У каждого звука есть корреспондирующий с ним цвет, смена гармонии сопровождается корреспондирующей с ней сменой цвета ...»¹.

Вяч. Иванов продолжает и развивает подходы Р. Вагнера и Ф. Ницше, одновременно объединяя их с представлениями П. А. Флоренского о православной божественной литургии как наиболее ярком и значительном примере реализации парадигмы «синтез искусств» в культурной и художественной практике человечества. Следуя за Ницше, он рассматривает «дионисийское» измерение искусства, возводя его истоки к Элевсинским мистериям. Иванов отстаивает «идею Культуры как опыта и памяти человечества, ведущих к “мировому анамнезу во Христе”»². На рубеже XIX – XX столетий он разрабатывает теоретические основы «синтетического» искусства – «синтетической драмы», в которой некоторые исследователи видят даже «шаг вперед по сравнению с Р. Вагнером»³. Его «версия» музыкальной драмы базировалась на христианской идее объединения всех животворных начал и предполагала в качестве финала некое подобие религиозной литургии, посвященной предсказанным в Писании эсхатологическим событиям и рождению «новой земли» и «нового человека». В то же время нельзя отрицать в его концепции и значительную степень патриотизма, в целом, как полагают исследователи, весьма характерного для христианской религиозной парадигмы⁴.

Как П. Флоренский, так и Вяч. Иванов реальным воплощением синтеза искусств, помимо христианской литургии полагали творчество композитора А. Скрябина, «...обладателя цветного слуха»⁵. Действительно, «мистерии» или «симфонические поэмы» Скрябина – такие как «Прометей» или «Поэма

¹ Сабанеев Л. «Прометей» Скрябина // Синий всадник / Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммен. и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 40–45.

² Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. М.: Алетейя, 1994. С. 168..

³ Геллер Л. Утопия в России / Л. Геллер, М. Нике. СПб.: Гиперион, 2003. С. 113.

⁴ См., напр.: Беспалова Т. В. Религиозный патриотизм в христианской парадигме // Философия права. Ростов-на-Дону: Ростовский юридический институт Министерства внутренних дел Российской Федерации. 2009. № 5(36). С. 99–100.

⁵ Саввина Л. В. Звуковой космос Скрябина: к проблеме взаимодействия искусств // Вестник Адыгейского гос. ун.-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. № 3. С. 230–236.

экстаза» со специально прописанными в партитуре партиями «светового сопровождения», – возможно, наиболее близко подошли к воплощению многовекового идеала «синтетического» искусства.

«И все же Скрябин в вопросе синтеза искусств, – отмечает Л. А. Рапацкая, – был крайне осторожен»¹. Под «осторожностью» здесь, прежде всего, имеется в виду, что у Скрябина не было, например, таких произведений, которые непосредственно были бы связаны с каким-то конкретным вербальным текстом. Это само по себе было следствием его нежелания – подобно многим его современникам в искусстве – искать прямолинейные и общепонятные ответы на вопросы, которые задает само искусство. Поэтому произведения Скрябина не «озвучивают» некий словесный текст и не «аккомпанируют» ему, но, скорее, вызывают в сознании каждого конкретного слушателя столь же конкретные и индивидуальные впечатления, ощущения, мысли, в том числе и имеющие философскую или религиозную «окраску». Причем, говоря о *«религиозности, здесь не следует иметь в виду какую-то определенную конфессию: музыка Скрябина не «религиозна» в обычном понимании – она «духовна», «мистериальна», «катартична».*

Скрябинская концепция синтеза искусств философски насыщена; именно философские идеи «направляли его творческий поиск, который воплощался в его особом цветовом видении музыки, синтезе света, цвета и звука, открывая перед композитором широкие горизонты для созидания и творчества»². Дневниковые записи самого Скрябина демонстрируют глубокую заинтересованность его философской проблемой единства, которую он полагает важнейшей для всей философии и в которой видит также основу всякой философии творчества:

¹ Рапацкая Л. А. Искусство «Серебряного века». М.: Просвещение, 1996. С. 81.

² Зорилова Л. С. О философском мировоззрении А. Н. Скрябина // Вестник МГУКИ. 2016. №6 (74). С. 80–86.

«Сознание (вселенная) есть *единство*. Оно есть *связь* существующих в нем состояний (процессов) [Курсив наш. – О.Э.]¹».

«Я есмь, и ничего вне меня. Я ничто, я все, я единое и в нем единообразное множество...»².

«Создать, значит *ограничить* одно другим.

Творчество – различение.

Создать можно только множество.

Если бы что-нибудь было только одно, оно было бы *ничем*... [Курсив наш. – О.Э.]»³;

и одновременно: «Создать что-нибудь значит создать все...»⁴.

Крупнейший теоретик и «практик» КХП «синтез искусств» в России рубежа XIX – XX столетий А. Белый «в рамках теории синтеза ... выстраивает концепцию взаимодействия музыки, живописи и литературы»⁵. Лишь синтез звука, цвета и слова, полагает он, способен обеспечить адекватное отражение в искусстве идеала «мировой гармонии». Творчество А. Белого демонстрирует известный парадокс: как и для большинства других представленных в работе авторов, синтез искусств выражает для него «неопределенно-мистические устремления и упования, [...] идею преобразующего творчества как служения высшему, надмирному началу, стремление к постижению духовного единства мира»⁶; однако, при этом А. Белый так активно использует иронию, гротеск и травестию, что в его тестах можно видеть предвестие постмодернистского мироощущения, а

¹ Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Том 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / Сост. М. Гершензон. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 177.

² Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Том 6. 1919. С. 137-138.

³ Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Том 6. 1919. С. 149.

⁴ Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Том 6. 1919. С. 158.

⁵ Князева Е. Н. Основания синергетики. Синергетическое мировидение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. М.: КомКнига, 2005. С. 7.

⁶ Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»). Вступит. статья // Белый А. Симфонии. М.: Художественная литература, 1991. С. 5–34.

В. Г. Поттосина даже называет его «Симфонии» «пародиями на священный текст»¹.

Итак, мы видим, что КХП «синтез искусств» действительно существует практически на всем протяжении истории человеческой культуры именно в качестве «парадигмы» – то есть модели решения художественных задач, принимаемой в качестве значимого образца большим количеством авторов. Она была сформирована в древности, главным образом, в рамках религиозных мистерий и празднеств; впоследствии доминирующим становится процесс специализации различных искусств – однако рассматриваемая парадигма периодически вновь актуализируется и «возрождается» в определенные исторические эпохи, «дух» которых, по мнению исследователей, наиболее способствует такому «возрождению». Стоит отметить, что и в дальнейшем в любых исторических условиях духовно-религиозная компонента данной парадигмы, как правило, сохраняет особую важность.

Помимо того, все вышеизложенное обращает наше внимание на «авторский» аспект данной парадигмы. В целом современные исследователи говорят о культурных парадигмах в первую очередь в таком ракурсе. «Относительно культурной парадигмы можно сказать то же, что Ж. Делез и Ф. Гваттари говорят о концептах и теориях: на каждой из них “стоит авторская подпись”. Поскольку парадигмы в большинстве случаев следуют по названию сформировавших их учений, а учения чаще всего именуют себя по авторству, то автором культурных парадигм будут реальные личности: Конфуций – конфуцианской, Христос – христианской, Будда – буддийской и т.д.»².

¹ Поттосина В. Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. М., 2001. С. 51.

² Конончук Д. В. Культурная парадигма: опыт концептуального осмысления / Д. В. Конончук, С. Е. Ячин // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2012. № 2. С. 7–13.

По отношению к такому «частному случаю» культурной парадигмы, как парадигма культурно-художественная, отметим, что в искусстве авторская индивидуальность имеет важнейшее значение. Так и в рамках общей КХП «синтез искусств» можно выделить, в качестве еще более частных случаев, многочисленные и многообразные авторские концепции – «баховскую», «ницшеанскую», «вагнерианскую», концепцию В. Кандинского, А. Скрябина, А. Белого и т.д. Некоторым из них сами авторы дают специальные обозначения (например, бодлеровский «закон всеобщей аналогии» или гессевская «Игра в бисер», о которой речь пойдет ниже). Авторские концепции могут различаться по соотношению теоретических и практических подходов, по выбору того или иного вида искусства в качестве основы синтеза, количеству «синтезируемых» конкретных видов искусства, их соотношению и пр.; при сохранении общего ориентира на духовное, религиозное и даже мистическое обоснование синтеза может меняться отношение автора к этой установке: от «демонизма» и «инфернализма» романтиков до использования иронии, гротеска, травестики.

Тема исследования актуализирует содержание авторских концепций И. С. Баха и Р. Вагнера. Рассмотрим подробнее специфические характеристики баховской концепции синтеза искусств. Композитор разделяет с другими представителями барочной музыкальной риторики стремление к *визуализации* музыкального текста и, особенно, – к его *вербализации*, к достижению такого уровня кодификации, семантической однозначности и конкретности, какой обычно музыке не свойствен. Парадоксальным образом этот процесс подразумевает одновременно и обратную конкретизации мыслительную операцию – абстрагирование, символизацию, даже архетипизацию музыкального материала («фигуры» радости и экстаза, страдания и печали, восхождения и падения, Божественного откровения, креста, одной из разновидностей которого

оказывается и «музыкальная монограмма» самого композитора и т.п.). Как и в подавляющем большинстве других случаев, для И. С. Баха чрезвычайно важна духовно-религиозная составляющая. Композитор мыслит масштабами Космоса, Вселенной, Бога; человек же представлен здесь в первую очередь в аспекте смирения и восхищения перед творческой мощью Создателя и непреходящей красотой сотворенного Им мира. «Главным» видом искусства для И. С. Баха является, конечно, музыка, которая, соответственно, лежит в основе его представления о возможном синтезе искусств. Не менее важными характеристиками баховского творчества выступают следующие:

- мягкий юмор, ирония (в том числе самоирония);
- так называемая автоинтертекстуальность, в результате которой все его творческое наследие может восприниматься как единый массив, обладающий внутренней цельностью, упорядоченностью, структурированностью. «Установлено, что около 20% вокальных сочинений Баха составляют так называемые автопародии – различные переделки собственных сочинений, от перетекстовок до более или менее радикальных переименований первоначальных композиций. Главным образом, речь идет об использовании фрагментов более ранней музыки в позднейших произведениях»; при этом «обе версии (прототип и переработка) наделены равными правами концертного существования как полностью аутентичные творения Баха»¹;

- наконец, столь характерная для И. С. Баха страсть к творческой загадке, превращению музыкального произведения в подобие головоломки, шарады, ребуса. Стремление это в какой-то мере определялось и интересом композитора к выявлению внутренних связей, существующих не только между различными видами искусства, но и между различными сферами человеческой культуры (например, между наукой и искусством – а в этих

¹ Коростелев В. Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. №1 (12). С. 27–35.

рамках – в первую очередь, между математикой и музыкой). Однако серьезность и грандиозность подобных устремлений всегда уравновешивается у И. С. Баха уже отмеченной в этом перечне иронией; *das Rätsel* (нем. «загадка») в его творчестве практически всегда соседствует с *der Schwank* (нем. «шутка», «забава», «фарс»).

Вагнерианская концепция существенно отличается от баховской, в том числе, и в плане духовной составляющей. Для них обоих в высокой степени характерно понимание искусства, творчества как «адаптации социальной реальности, осуществляемой посредством ее символического упорядочивания»¹. Однако, хотя в своем творчестве Р. Вагнер использует материал средневековых христианских легенд, мотив смирения, кажется, совершенно чужд ему; в центре его мира – уникальная человеческая личность, гордый и смелый индивид, противостоящий жестокому Року. Где у И. С. Баха *das Rätsel* – у Р. Вагнера находим *das Sakrament*, «загадке» противопоставляется «таинство», «священная тайна», энигматизм и мистериализм, «мистический символизм» (А. Ф. Лосев), а ведущему для И. С. Баха мотиву Божественного творения антиномичен мотив «гибели богов», всемирного Апокалипсиса. Духовный аспект вагнеровской концепции синтеза искусств скорректирован социальным и даже социально-политическим ракурсом: именно культурный синтез, полагает он, и катарсическое воздействие этого синтеза на индивида способны привести человечество к социальной гармонии, к построению нового, свободного и совершенного общества. Задачу вербализации музыкального текста, которую ставили перед собой композиторы барокко, Р. Вагнер решает радикально, вводя в широкий оборот использование лейтмотивов и даже целых лейтмотивных систем. В числе других немаловажных характеристик вагнерианской КХК назовем такие, как:

¹ Еремеева А. Н. Искусство как социокультурный феномен: опыт актуализации / П. С. Волкова, А. Н. Еремеева // Теория и практика общественного развития. Краснодар: Изд. Дом «ХОРС». 2012. № 2. С. 204–212.

- «театральность», ориентированная на синестетизм античной драмы;
- грандиозность, монументальность, оборачивающиеся порой помпезностью и напыщенностью, за что Р. Вагнера часто критиковали (в том числе его бывший близкий друг Ф. Ницше);
- стирание хронологических и географических границ (влияние древневосточных учений на творчество Р. Вагнера).

Наиболее же характерной чертой вагнеровской концепции выступает твердое и теоретически обоснованное убеждение композитора в том, что возможности современной ему музыки, в том случае, если она не будет двигаться в направлении синтеза с другими искусствами и использования их выразительных средств для решения традиционных музыкальных задач, полностью исчерпаны, дальнейшее развитие в этом случае окажется весьма затруднительным.

Практическим воплощением изложенных выше положений выступают две более современные авторские концепции синтеза искусств – концепция Г. Гессе «Игра в бисер» и концепция Т. Манна «Литературный сериализм», которые будут проанализированы в третьей главе настоящей работы.

Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что в условиях формирования национально-политического и национально-культурного самосознания немецкого народа в XIX веке культура Германии приобретает разнонаправленные векторы – обращение к «истокам», культурному опыту предков, наряду с активизацией культурного диалога. В живописи, архитектуре, музыке, литературе, театре (под влиянием идей Р. Вагнера и Ф. Ницше) актуализируется синтез искусств.

В XX веке синестетический подход, продолжающий традиции И. С. Баха и Р. Вагнера, получает в немецкой культуре новое развитие. Особенно ярко он проявился в творчестве Р. Штрауса, Р. и М. Штайнеров, великого русско-немецкого художника-экспрессиониста В. Кандинского и его сподвижника П. Клее, в «эпическом театре» Б. Брехта и т.д.

В рамках парадигматического подхода целесообразно ввести в научный оборот богатое эвристическими возможностями и открывающее новые перспективы изучения феноменов культуры и искусства понятие «культурно-художественная парадигма синтеза искусств».

Анализ текстов художественной культуры позволяет маркировать разнообразные авторские концепции – «баховскую», «ницшеанскую», «вагнерианскую», «бодлеровскую» и т.д. – как модели решения художественных задач по объединению различных видов искусств в одном произведении.

В следующей главе диссертации будет осуществлен анализ авторских культурно-художественных концепций синтеза искусств Г. Гессе и Т. Манна.

ГЛАВА 3

ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОГО СИНТЕЗА ИСКУССТВ

3.1 Особенности воплощения гессевской концепции «Игра в бисер» в немецкой художественной культуре XX века

3.1.1 «Паломничество в страну Востока» Г. Гессе и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта: проблема художественного синтеза

Влияние музыки на формирование гессевской концепции синтеза искусств.

Г. Гессе (1877 – 1962) – немецкий писатель, поэт и художник – родился в 1877 г. в одном из старинных немецких административных округов («земель») Баден-Вюртемберг, в небольшом городке Кальв. Протестуя против милитаризации немецкого общества в период II мировой войны, Гессе перебрался в Швейцарию, в которой прожил несколько десятков лет вплоть до самой смерти в начале 1960-х гг.

Наиболее популярные его работы – «Степной волк», «Сиддхартха», «Нарцисс и Гольдмунд» (в другом переводе «Нарцисс и Златоуст»), «Паломничество в страну Востока», «Игра в бисер».

В поздних своих романах Г. Гессе обнаруживает тяготение к теме взаимодействия искусств (а в последнем, «Игра в бисер», уже к синтезу искусств). Потому и гессевская концепция синтеза искусств в данной работе фигурирует под названием самого известного из его романов, в котором данное положение получило наиболее законченное свое воплощение.

Поскольку мы прежде всего имеем дело с литературно-художественными произведениями, не вызывает сомнений, что одним из «синтезируемых» здесь видов искусств выступает именно литература.

Вторым видом искусства могло бы послужить искусство изобразительное: мы знаем, что Г. Гессе (под влиянием своего психотерапевта Й. Ланга – известного немецко-австрийского психоаналитика, ученика К. Г. Юнга, имя которого, очевидно, он дал и протагонисту «Игры в бисер» Иозефу Кнехту¹) страстно увлекся живописью и оставил обширное живописное наследие; известны также его произведения, посвященные художникам и их творчеству (наиболее известное – рассказ «Последнее лето Клингзора», 1919). Художники фигурируют и в последних романах – «Паломничество в страну Востока» и «Игра в бисер»; так, в обоих произведениях встречается и «плод фантазии автора» Клингзор, и еще один из персонажей того же рассказа – вполне реальный друг Г. Гессе, швейцарский художник Л. Муайе, член возглавляемого В. Кандинским объединения художников-экспрессионистов «Синий всадник» – в рассказе и романах Г. Гессе – Луи Жестокий, или *Lodovicus crudetis*). Однако куда больше в этих произведениях музыки, которую Г. Гессе еще в первом своем романе «Петер Каменцинд» назвал «самым женственным и сладчайшим из искусств»².

Несмотря на то, что КХК «Игра в бисер» окончательно оформилась уже в поздний период, Г. Гессе, по сути, посвятил ее разработке долгие годы своей творческой биографии. Прежде чем перейти к анализу «зрелой» концепции Гессе (в том виде, в каком она реализуется в романе «Игра в бисер»), необходимо подробно рассмотреть этапы ее становления.

¹ Подробнее: Элькан, О. Б. Феномен «говорящих» имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе «Игра в бисер» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. №25. С.54–68.

² Гессе Г. Петер Каменцинд / пер. В. Седельник. М.: АСТ, 2010. 256 с.

О роли музыки как в жизни, так и в творчестве Г. Гессе, о «музыкальности» не только его стихов (на тексты которых написано множество песен), но и прозы написано достаточно. Еще в 1956 г. было опубликовано серьезное исследование К. Маттиаса о музыке в творчестве Т. Манна и Г. Гессе¹; в 1977 г., к 100-летию со дня рождения писателя, в Вене проводилась специализированная выставка «Герман Гессе и музыка»²; в 2000 г. вышла книга Х. Абрет о Г. Гессе и В. А. Моцарте³. Из отечественных работ отметим статьи Е. Г. Мюнстер, Ю. Мориц и Ю. Бычкова. Внимание этой теме уделяют и авторы гессеведческих работ более общей тематики: А. Г. Березина видит в философии музыки «элемент мировоззрения Гессе [...] не способ бегства от мира и жизни, а возможность достижения гармонии в самой жизни и человеке»⁴; Н. Гучинская называет музыку в восприятии Г. Гессе «высшим синтезом, символом духовно-душевного, религиозно-философского единства»⁵, а также авторы широко известных биографий Г. Гессе – Х. Балль, Дж. Милек, Ж. и М. Сенэс. «Музыка очень много значила для Гессе, не представлявшего без нее своей жизни», – писал, например, Дж. Милек⁶.

Е. Мюнстер отмечает такую особенность: о Гессе как художнике, поэте или музыканте пишут очень мало. А он действительно пробовал свои силы и в поэзии, и в изобразительном искусстве, и даже в сочинении музыки. Поэзия или живопись играли скорее роль хобби, и писатель сам признавал свое дилетантство в этих областях, бывших для него, в первую очередь, источниками вдохновения и отдохновения. В живописи, например, он

¹ Matthias K. Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse: eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. Dissertation. Universität Kiel, 1956. 142 S.

² Hermann Hesse und die Musik: Katalog / Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November 1977 bis 31. Jänner 1978 // Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Wien, 1977. S. 7–21.

³ Abret H.: „Der rätselhafte Fremdling...“ Hermann Hesse und Mozart // Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft. Nr.2. 2008. S. 19–29.

⁴ Березина А. Г. Герман Гессе. Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. С. 20.

⁵ Гучинская Н. Предисловие // Гессе Г. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. СПб.: Северо-запад, 1994. С. 6–30.

⁶ Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art. University of California: Press, 1981. P. 42.

ограничивался небольшими зарисовками, пейзажами, автопортретами, не пытаясь идти «глубже» этого уровня. Однако по отношению к музыке дело обстоит сложнее. Все его творческое наследие буквально пронизано музыкой, в которой он – именно как писатель – нашел одно из замечательных художественных средств для выражения собственных чувств, эмоций, всего, «что не в силах выразить слово...»¹.

Герман рос в очень музыкальной семье – для немецкой интеллигенции того времени это было скорее правилом, чем исключением. Домашние концерты и музыка в церкви, пение, фортепиано, орган; прекрасной музыкантшей была и мать Г. Гессе – Мария, от которой он унаследовал этот дар.

В школе он музицирует на «гармонике, трубе, скрипке»², в отрочестве и юности продолжает самозабвенно изучать музыку. Его любимцами долго оставались Ф. Шопен и Л. ван Бетховен. Одно время будущий писатель подумывал даже о карьере скрипача-виртуоза, но эта карьера не задалась, поскольку его учитель сам был не особым профессионалом в этой области³.

Первая серьезная влюбленность, в Э. Ларош, настигает его на музыкальном вечере, где она исполняла «Крейцерову сонату»; Мария (Мия) Бернулли, часто играющая на скрипке или фортепиано дуэтом с Элизабет, скоро станет его женой, Мия и Герман будут проводить долгие вечера за совместными занятиями музыкой. Одно из ранних его произведений, «Гертруда» (1915), герой которого, композитор Кун, тоже знакомится с возлюбленной на музыкальном вечере, – «роман о музыканте, раскрывающий трудное становление одаренной личности в попытках

¹ Мюнстер Е. Г. Музыка и живопись в творчестве Гессе. Текст: электронный. URL: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=muz> (дата обращения: 06.08.2018).

² Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 29.

³ Hermann Hesse und die Musik: Katalog / Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November. 1977 bis 31. Jänner 1978 // Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Wien, 1977. S. 7–21.

обрести душевное равновесие»¹. В этом романе автор «прославляет могущество искусства: “Мы можем созидать из звуков, из слов и других хрупких, ничего не стоящих вещей музыкальные утешения, мелодии и песни, полные смысла, утешения и доброты, более прекрасные и непреходящие, чем разительные игры случая и судьбы”»².

Г. Гессе и сам делал попытки сочинять музыку; в 1986 г. в сборнике «Герман Гессе. Музыка, размышления, стихи, обзоры и письма» увидели свет его собственные музыкальные композиции³. Все же более органичным для него, вероятно, оказался опыт написания оперных либретто. Одна опера, “*Die Flüchtlinge*” («Беженцы»), композитора-любителя А. Шленкера, даже была поставлена на сцене. Г. Гессе просил и О. Шека, с которым познакомился через А. Шленкера, написать для него оперное либретто. В качестве тем для либретто он предлагал новеллу Й. Эйхендорфа “*Das Schloß Dürande*” или два собственных рассказа: “*Der verbannte Ehemann oder Frau Schievelbeyns*” и “*Pater Matthias*” (на русском не публиковались), – однако Шек отказался⁴.

Для О. Шека же Г. Гессе полностью написал либретто оперы «*Бьянка*» – «романтическую историю о ревности, сексе и убийстве во Флоренции 1400 года», – которым композитор также не воспользовался. Композитор Кун в «Гертруде» Г. Гессе тоже пишет оперу – которая, как утверждает Дж. Милек, «была несомненно гессевской “Бьянкой”»⁵. Текст «Бьянки» был опубликован лишь в 2002 г. в сборнике сказок и легенд Г. Гессе⁶. Сюжеты «Бьянки» и «Беженцев», как и значимой для него «Волшебной флейты», относятся к сказочному жанру.

¹ Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. М.: Молодая гвардия, 2004. 265 с.

² Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1.: Пер. с нем. / Составители: Н. С. Павлова, В. Д. Седелник; Предисл. Н. С. Павловой; 1994. С. 450.

³ Hermann Hesse. Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag; Auflage: 13. 1986. 265 S.

⁴ Walton Ch. Othmar Schoeck: Life and Works. University Rochester Press, 2009. P. 42.

⁵ Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art. University of California: Press, 1981. P. 58

⁶ Michels V. Hermann Hesse. Band 9: Märchen und Legenden. Hexameter-Dichtungen. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. 681 S.

Именно такое отношение к музыке приводит писателя к тому, что, невзирая на литературный характер его произведений (и, следовательно, на литературу как базовый вид искусства в его версии культурного синтеза), музыка оказывается в этой концепции практически равноправной со словесным творчеством. Похожую картину мы наблюдаем и в сфантазированной им «Игре в бисер», основой которой также выступают музыка и музыковедение (правда, «в связке» не с литературой, а с математикой).

В немецкоязычной литературе именно Г. Гессе наиболее ярко выражает тенденцию, намеченную Джойсом в «Сиренах».

Первые серьезные шаги в этом направлении он сделал уже в самом первом, еще юношеском своем романе «Петер Каменцинд» (1904) – вдохновленном, вероятнее всего, песенным циклом Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера «Зимний путь». Это подтверждает сходство тематики, мотивов и настроения стихов В. Мюллера и первого романа писателя: главные герои обоих – молодые люди в бесконечных и будто бы бесцельных скитаниях, страдающие от неразделенной любви и близости смерти. Особенно близки по настроению полные горечи «Седины» у Ф. Шуберта (песня № 14) и такой же горестный вздох рассказчика о слишком быстро миновавшей юности: «Светоч счастья, погасший мгновенно и печально, точно жалкая лучина на ветру...»¹.

Для сравнения: вот как описывает критик финал шубертовского «Зимнего пути», исполненного в 2017 г. в Москве М. Плетневым и Ш. Генцем: «В финале гаснут ложные светила, и душа героя остается в безвременном чистилище...»².

Удивительно, но у Г. Гессе шубертовский трагизм оборачивается оптимистической нотой. И это, можно сказать, еще один «вклад» молодого

¹ Гессе Г. Петер Каменцинд / пер. В. Седельник. М.: АСТ, 2010. С. 37.

² Львов К. Песни судьбы [Электронный источник]. URL: <http://www.svoboda.org/a/28028994.html> (дата обращения: 12.08.2017).

писателя в его собственную будущую концепцию, которую будет отличать жизнеутверждающий характер. В результате несчастий и разочарований его герой не сломлен судьбой: «... смерть – наша умная и добрая сестра, которая знает заветный час и которой мы можем довериться в своем ожидании. Я начал также понимать, что боль и разочарования, и тоска посылаются нам не для того, чтобы сломить наш дух, лишить нас ценности и достоинства, а для того, чтобы преобразить нас и приблизить нашу зрелость...»¹.

В пользу предположения о «Зимнем пути» как «источнике» «Петера Каменцинда» говорит и то, что спустя всего пару лет после его публикации Г. Гессе написал небольшой цикл новелл «Пешая прогулка осенью»², который во многом можно рассматривать как «продолжение» его первого романа. Герой вновь возвращается в места своей юности и вспоминает былое. При этом, однако, некоторые исследователи (напр., Константин Львов, изложивший это мнение на сайте журнала «Иностранная литература» в рубрике, посвященной опубликованному в этом журнале циклу рассказов Гессе) прямо утверждают, что «Гессе придумал своеобразное продолжение "Зимнего пути"», герой которого у Гессе вновь посещает места своей юности. Прошли долгие годы, но герой, судя по всему, еще далеко не старик, у него еще многое впереди – возможно, и любовь, способность к которой он «ищет на забытой и позабывшей родине...»³.

Несколько особняком здесь стоит написанный в 1919 г. рассказ «Клейн и Вагнер» – вдохновленный не столько собственно музыкой, сколько работой другого автора, посвященной музыке. Можно утверждать, что этой работой был «Казус Вагнер» Ф. Ницше, в которой философ подводил итоги своим отношениям с Р. Вагнером – многолетнему преклонению перед ним, итоговому разрыву и общему разочарованию в принципах его

¹ Гессе Г. Петер Каменцинд / пер. В. Седельник. М.: АСТ, 2010. С. 41.

² Гессе Г. Из ранних рассказов / пер. с нем. В. Куприянова // Иностранная литература. 2016. N 1. С.169–196.

³ Львов К. Песни судьбы [Электронный источник]. URL: <http://www.svoboda.org/a/28028994.html> (дата обращения: 12.08.2017).

революционной музыки. Ницше писал, что «повернуться спиной» к композитору, которого он прежде почти боготворил, было для него «чем-то роковым» – правда, тут же добавляя: «Но философ не любит моралистов... он не любит также красивых слов...»¹.

Сам Г. Гессе в молодости был страстным поклонником Ф. Ницше, чья книга «Так говорит Заратустра» долго была для него настольной. В ранней прозе Г. Гессе (особенно наглядно, пожалуй, в его сказках – таких, как «Август», «Странная весть о другой звезде», «Ирис» и др.) достаточно часто встречаются примеры по-ницшеански эмоциональной битвы между «светлым» и «темным» началами в мире и человеке; в них «борются два начала – тьма и свет, добро и зло, начала звериное и человеческое, физическое и духовное»², Однако позднему Г. Гессе, автору «Паломничества в страну Востока» и «Игры в бисер», уже обретшему свой духовный идеал в гармонии и синтезе, в его парадигме культурного синтеза – этот подход абсолютно чужд.

Следует заметить, что в «Клейне и Вагнере» отражена внутренняя полемика зрелого Г. Гессе с философией кумира его юности. Герой рассказа, Фридрих Клейн, как и его тезка Ф. Ницше, «не любит моралистов и красивых слов». Его мысли и воспоминания достаточно туманны. Когда-то любовь к Вагнеру молодого Клейна была просто неистовой, потом она перешла в «недоверие» к музыке титана, и Клейн начал все больше и чаще критиковать ее. Возможно, как понял он теперь, эта критика была обращена не столько на Вагнера и его музыку, сколько на него самого и на его прежнюю восторженную любовь к Вагнеру. «В лице Вагнера он преследовал теперь <...> свою собственную молодость, свою собственную любовь...»³.

¹ Ницше Ф. Казус Вагнер // Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т. 2; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. М.: «Мысль», 1996. С. 525–555.

² Будур Н. В. и др. Сказочная энциклопедия / Н. В. Будур, Е. В. Дунаева, Э. И. Иванова и др.; под общ. ред. Наталии Будур. М.: ОЛМА-Пресс, 2005. С. 101.

³ Гессе Г. Последнее лето Клингзора. Душа ребенка. Клейн и Вагнер / пер. С. Апта. М.: АСТ, 2011. 230 с.

Отдельного внимания заслуживает глубокий психологизм авторского подхода, а также явно проявившееся в данном фрагменте влияние юнгианской психологии и философии, в рамках которой внешние события анализируются с позиций внутренней жизни индивида, а признание и осознание «тневых» сторон собственной личности способствует восстановлению истинной Самости. Рассказ был написан в 1919 г., буквально «по свежим следам» терапевтических сеансов, проведенных с Г. Гессе И. Лангом и затем самим К. Г. Юнгом; в нем, как и в других произведениях этой поры, автор отобразил собственный недавний духовный кризис и принятие того взгляда на мир, который предложили ему И. Ланг и К. Г. Юнг с целью преодоления этого кризиса. Сложившаяся в итоге гессевская концепция провозглашения гармонии и внутреннего единства в качестве главного идеала не в последнюю очередь была обязана именно влиянию К. Г. Юнга и его ученика И. Ланга.

Один из наиболее известных примеров музыкализации текста в творчестве Г. Гессе – роман «Нарцисс и Златоуст» (в другом переводе – «Нарцисс и Гольдмунд»), который В. Дюрр назвал «мастерски проведенным контрапунктом двух жизненных миров»¹.

Данный роман «действительно принадлежит к числу наиболее “внутренне музыкальных” произведений Гессе, <...> настолько приближается к тому желанному вербальному контрапункту, насколько этого вообще может достичь проза», – пишет Ю. Мориц в статье, посвященной анализу ритмических повторов в этом романе². При этом автор отмечает наличие явных синтаксических конструкций в тексте, что придает ему выраженный «музыкальный» характер.

Дуализм бытия – или, скорее, образ этого дуализма, этой двойственности представлен в романном тексте как строгая внутренняя

¹ Durr W. Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart, 1957. S. 66.

² Мориц Ю. И. «Мелодия на два голоса»: содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» // Вестник Самарского гос. ун-та. 1999. №3 (13). С. 167–176.

конструкция или схема, «присутствующая» на каждом уровне создания и прочтения романа, именно для этой двойственности писатель стремился «найти выражение в своем материале – в слове»¹. Антитетичность, «полифония» мира и человека, гармоничное разрешение борьбы противоположностей в духе любимых Г. Гессе юнгианских идей и не менее любимых им учений древнего Востока, а также «корреспондирующая» этой борьбе и этому единству музыкальная полифония, выражаемая литературными средствами, также станут впоследствии важнейшими характеристиками гессевской концепции.

Величайшая любовь Г. Гессе в музыке – это И. С. Бах. В «Игре в бисер» И. С. Бах господствует безраздельно. Больше того, сама «Игра в бисер» в качестве культурно-художественной концепции синтеза искусств во многом схожа с концепцией баховской. И это закономерно, учитывая, какую роль именно И. С. Бах играл не только в творчестве, но и в жизни Г. Гессе.

Орган и органная музыка вообще, и органная музыка И. С. Баха, в частности, занимают очень серьезное место среди пристрастий Г. Гессе. Среди самых незабываемых впечатлений детства – впервые услышанные «Страсти» И. С. Баха; уже на закате жизни, в 1961 г. он вспоминал: «Баховские “Страсти по Матфею” я услышал примерно в одиннадцать лет, а затем, годы и десятилетия, каждый год за редкими исключениями специально выбирал время послушать что-нибудь из “Страстей”. И каждый раз я заново переживал все прошлые случаи и все этапы моей жизни...»².

В «Игре в бисер» автор демонстрирует и свое знание истории органной музыки; помимо И. С. Баха, он упоминает таких известных барочных композиторов и органистов, как Г. Шюц, И. Пахельбель, И. Фробергер, в «Степном волке» – Д. Букстехуде.

¹ Hermann Hesse. Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag; Auflage: 13. 1986. S. 141.

² Hermann Hesse und die Musik: Katalog / Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November. 1977 bis 31. Jänner 1978 // Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Wien, 1977. S. 7–21.

С. Гибенрат посвятил специальное исследование приверженности Г. Гессе к органной музыке. В семье Гессе, пишет он, были церковные музыканты. Сам Г. Гессе два года обучался у своего племянника К. Изенберга (в рассказах и романах Гессе он носит имя «Карло Ферромонте») основам барочной органной музыки. Кроме того, друг Г. Гессе, кальвский судья Э. Рейнвальд, написал работу «Церковная музыка в Кальве с XV до XX вв.». Кальв в земле Баден-Вюртемберг – родной город Гессе, а Э. Рейнвальд – его друг; Г. Гессе, интересовавшийся историей развития церковной музыки на своей «малой родине» (в одном из писем он специально просил, чтобы его информировали о церковной музыке в Вюртемберге в период 1770–1750 гг., при этом ошибочно соотнося указанный период с ее упадком в этом регионе), несомненно, читал работу Э. Рейнвальда, многократно упоминавшего кальвского органиста Й. Курца, потомка известного музыканта, поэта и германиста Г. Курца. Неизвестно точно, был ли Гессе знаком с ним, но это вполне вероятно, тем более что на протяжении всей жизни тот дружил с дедом Г. Гессе – Г. Гундертом¹.

В т. н. «четвертом жизнеописании Кнехта», не законченном автором и опубликованном гораздо позднее основного текста «Игры в бисер», И. Кнехт (главный герой «Игры в бисер») сам оказывается органистом из маленького швабского городка (возможно, Кальва?); и только Г. Гессе было известно, является ли совпадение инициалов героя «Игры в бисер» с инициалами реального кальвского органиста Й. Курца случайностью.

Г. Гессе была хорошо знакома не только история развития самой органной музыки, но и история органа как инструмента. Так, он пишет в романе, что один из мастеров, участник Ордена паломников, сконструировал точно такой же орган, какие существовали во времена Баха и какой мог бы быть у самого композитора, если б у него хватило на это средств. Поскольку

¹Giebenrath S. Anmerkungen zu Hesses „Glasperlenspiel“. URL: <http://hermann-hesse-forum.blog.de/2013/05/18/anmerkungen-hesses-glasperlenspiel-16009597/> (дата обращения: 16.11.2018).

в Ордене существовало строгое правило анонимности, этот мастер скрыл свое истинное имя, назвавшись Зильберманом – также весьма красноречивый штрих, поскольку это фамилия одного из самых знаменитых мастеров органного дела, Зильбермана из Фрайберга, современника Баха¹. Этому мастера упоминает и И. Н. Форкель, автор первой, самой известной биографии И. С. Баха: он утверждал, что зильбермановские органы были так прекрасны, что король отдал приказ скупать их – при дворце было не меньше пятнадцати органов работы Зильбермана². А в редакционном комментарии к этой записи И. Н. Форкеля указывается, что здесь Форкель имеет в виду самого знаменитого представителя авторитетной «органной династии», Готфрида Зильбермана, работе которого принадлежат около пятидесяти инструментов³.

В ходе занятий с К. Изенбергом Г. Гессе особое внимание уделял изучению теории контрапункта, и в этом представлен один из важных этапов формирования его авторской концепции синтеза искусств. Значение термина в основном аналогично современным «полифония» или «многоголосие», отсюда контрапункт определяют как «полифоническое соединение контрастных голосов» (простой контрапункт) или как «средство полифонического варьирования мелодий» (сложный контрапункт)⁴. Во времена Баха контрапункт относили к специальному стилю, основанному на господстве полифонических принципов (классические образцы – такие жанры, как fuga, ричеркар, канон, токката и др.). В романе Г. Гессе изобретатель Игры, «Бастиян Перро из Кальва» (реальный Бастиян Перро был владельцем часовой фабрики в Кальве, на которой подростком работал автор), пользовавшийся «бисером вместо букв, цифр, нот и других

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 20.

² Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. В. Ерохина; коммент. и послесловие Н. Копчевского. М.: Музыка, 1987. С. 24.

³ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. 1987. С. 106.

⁴ Сафиуллина Э. И. Полифония: Конспект лекций. Казань: Высш. школа искусств им. С. Сайдашева ИФМК КФУ. 2014. С. 15–18.

графических знаков», прославился также своей работой о «Расцвете и упадке контрапункта»; похожие упражнения в его время практикуют студенты-музыканты, среди которых особо выделяются «занимавшиеся музыкой и контрапунктом во времена Шюца, Пахельбеля и Баха»¹.

Увлечение Г. Гессе контрапунктом находит отражение, в частности, в его повести «Курортник», герой которой мечтает, что если бы он был музыкантом, то создал бы такую двухголосную мелодию, «которые бы друг другу соответствовали, друг друга дополняли, друг с другом боролись»². Здесь мы наблюдаем склонность Г. Гессе к бинарным оппозициям и рождающемуся на их основе единству и синтезу.

Именно подобную идею «полифонизма» пытался провести и Дж. Джойс в главе «Сирены» из «Улисса», выбрав для подражания специальную музыкальную форму – фугу с каноном. «У специалистов, – отмечает комментатор Дж. Джойса С. Хоружий, – до сих пор нет согласия, присутствует ли в “Сиренах” заявленная автором музыкальная форма, “фуга с каноном”. Есть работы, где в тексте эпизода отыскиваются все элементы этой формы; но они так усердны, так желают найти то именно, что находят, что является мысль: при таком рвении фугу можно найти и в объявлении на столбе!...»³.

Музыковед Э. Сафиуллина в разработанном ею цикле лекций, посвященных теории и практике музыкальной полифонии, ссылается на знаменитый фрагмент «Игры в бисер» для «наглядного» понимания темы фуги как высочайшего достижения полифонического искусства. Содержание этого фрагмента – беседа Кнехта и его учителя, Мастера музыки, в ходе которой последний объясняет ученику основные принципы построения фуги,

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 24.

² Гессе Г. Курортник / Г. Гессе Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 187–189.

³ Хоружий С. Комментарии // Джойс Дж. Ulysses ; пер. С. Хоружего, В. Хинкиса. М.: Терра, 1997. С. 363–558.

(«Для фуги, прежде всего, нужна тема...»¹), а для практического воплощения теории даже сочиняет фугу вместе с ним. Интересно, что в данной лекции автор сначала кратко знакомит слушателей с Историей и теорией Игры в бисер – это оказывается необходимым для большего проникновения в суть рассматриваемого вопроса².

Вторая великая музыкальная симпатия Г. Гессе – В. А. Моцарт. Это один из самых близких ему по духу композиторов. «... мне приходит в голову это слово, магическое слово [...] и я пишу его большими буквами через весь лист — МОЦАРТ. Это значит: у мира есть смысл и смысл этот ощутим для нас в своем подобии – музыке»³. А самым любимым музыкальным произведением Гессе всегда была и оставалась великая опера В. А. Моцарта «Волшебная флейта» с тех пор, как впервые услышал ее в Вене в 1912 г. Впрочем, и эта любовь могла быть у него «наследственной»: его дед Герман Гундерт в юности тоже очень увлекался этой оперой, «переписывая гусиным пером [ее] переложения для фортепьяно»⁴.

«"Волшебная флейта", – утверждает в «Степном волке» Гете, представляющий, наряду с Моцартом, когорту «Бессмертных», – представляет жизнь как сладостную песнь, она славит наши чувства, – а ведь они преходящи, – как нечто вечное и божественное, она [...] проповедует оптимизм и веру.

– Знаю, знаю! – воскликнул я [герой романа Гарри Галлер, alter ego молодого Германа Гессе. – О. Э.] со злостью. – Боже, как это пришла вам на ум именно “Волшебная флейта”, которую я люблю больше всего на свете!...»⁵.

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 41–42.

² Сафиуллина Э. И. Полифония: Конспект лекций. Казань: Высш. школа искусств им. С. Сайдашева ИФМК КФУ. С. 28.

³ Гессе Г. О работе над «Игрой в бисер» // Начало всякого искусства есть любовь; вст. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили, пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. 1978. № 9. С. 194–226.

⁴ Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 5.

⁵ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 168.

Помимо «Степного волка», наиболее известной «данью уважения» Г. Гессе «Волшебной флейте» осталось его стихотворение «С билетом на “Волшебную флейту”», написанное 24 ноября 1938 г. Этот стих вплоть до нашего времени цитируют десятки немецкоязычных авторов, пишущих о «Волшебной флейте». Приводим его подстрочный перевод (оригинал взят из книги Х. Абрет¹):

Вновь услышу тебя, возлюбленная музыка,
 под хоры жрецов в священном храме приду в гости
 к прелестной песне флейты.
 Долгие годы меня радовала эта игра,
 и каждый раз я заново переживал чудо,
 обетом включен я как звено в ваши ряды.
 Проводник в Страну Востока из Ветхого завета,
 не имеющий родины нигде на Земном шаре,
 находит все новых тайных слугителей.
 В этот раз, Тамино, признаюсь тайно, свидание меня испугало.
 Поймет ли вас утомленный слух и старое сердце
 так, как я умел [понимать] прежде?
 Хор мальчиков-колокольчиков и ты, хор жрецов,
 выдержу ли я ваше испытание?
 Вы живете в вечной молодости, ликующие духи,
 неподвластны потрясениям нашего мира.
 Оставайтесь нашими братьями, нашими предводителями и учителями,
 пока не выпустят наши руки факел.
 А когда пробьет ваш час и канете в небытие,
 новые знамения последуют за вами на небосклоне,
 потому что все живое жаждет одухотворения...

Помимо великой музыки и фантастического сюжета, Г. Гессе не мог не привлечь к опере В. А. Моцарта «Волшебная флейта» образ одного из главных ее персонажей – мудреца и мага Зарастро. У В. А. Моцарта это преломление образа Зороастра (Заратустры) – персонажа, духовно близкого самому Г. Гессе в связи с его юношеским увлечением идеями Ф. Ницше.

¹ Abret H.: „Der rätselhafte Fremdling...“. Hermann Hesse und Mozart // Der literarische Zaunkönig. Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft. Nr. 2/2008. S.19–29.

Г. Гессе еще в 1909 г. в докладе «Фауст и Заратустра» утверждал, имея в виду «западного Заратустру» Ф. Ницше: Заратустра, «принесший человеческому роду дуализм Добра и Зла, Света и Тьмы, должен был также явиться Первым, кто вновь снимет этот дуализм, чтобы привести человечество к новой жизненной форме монистического познания мира»¹. А спустя десятилетие Г. Гессе пишет политический памфлет «Возвращение Заратустры. Обращение немца к германской молодежи», в котором в духе священного для Г. Гессе «синтеза» Востока и Запада называет ницшеанского Заратустру «последним одиноким представителем мысли Германии, ее отваги, ее мужества»².

О «внутренней полемике» зрелого Г. Гессе с ницшеанскими идеалами мы уже писали; эта «полемика» оказывается глубоко связана с благоговением Гессе перед гуманистической традицией И. В. Гете – и, в частности, его великим «Фаустом». Между тем Заратустра Ф. Ницше также представляет собой своеобразную рецепцию образа Фауста, однако рецепцию, противоположную гетевской: «Ницше создает декадентского Фауста – Заратустру...»³. В этом образе он опровергает те каноны эпохи Просвещения, которыми руководствовался Гете, и согласно которым основная цель всей деятельности выдающейся личности – стремление к достижению общечеловеческого счастья, благополучия, мировой гармонии. Ницшеанский Сверхчеловек ставит перед собой совсем иные цели, главное, что им движет, – это воля к власти «над толпой недочеловеков»⁴. Не удивительно, что образ Заратустры в опере В. А. Моцарта и в моцартовской гуманистической трактовке обретает для Г. Гессе особую актуальность именно в период написания предпоследнего его романа, «Паломничество в

¹ Гессе Г. Фауст и Заратустра // *Theologia teutonica contemporanea*. Германская мысль конца XIX – начала XX в. о религии, искусстве, философии: сборник; сост. И. Фокин. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006. 385 с.

² По: Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. М.: Молодая гвардия, 2004. 277 с.

³ Ишимбаева Г. Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков – 2-е изд., стер. М.: изд-во «Флинта», 2014. С. 10.

⁴ Ишимбаева Г. Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков. 2014. С. 10.

страну Востока», в атмосфере нагнетаемой истерии «ницшеанской» идеологии.

Внутренне связана с оперой В. А. Моцарта и «Флейта мечты» Г. Гессе¹, и его рассказ «Превращения Пиктора», который и О. Баслер также называет «данью уважения “Волшебной флейте” Моцарта»². В «Степном волке», который и сам Г. Гессе, и литературоведы неоднократно называли «сонатой в прозе»³, имея в виду насыщенность именно этого произведения музыкальными мотивами и аллюзиями, общую «музыкальность» создаваемой автором атмосферы, опять фигурирует В. А. Моцарт, еще один «Бессмертный». Он оказывается фактически одним из главных персонажей, помимо того, что «посредством» этой фигуры Гессе доносит до читателя важные положения собственной философии: «В романе “Степной волк” Моцарт учит “волка” не расщеплять мир на подлинное и внешнее, а стараться “за радиомузыкой слышать высокое и божественное”»⁴.

И. С. Бах и В. А. Моцарт были для Г. Гессе не просто любимыми композиторами, но – наряду с И. В. Гете – многолетними кумирами. Этот факт нашел свое отражение и в его книгах. Так, Ж. и М. Сенэс говорят о «прозе Г. Гессе, проникнутой музыкой Баха и Моцарта»⁵.

У гессеведов, пишущих на эту тему, сложился даже определенный стереотип: влияние и «присутствие» В. А. Моцарта особенно явно представлено в «Степном волке», И. С. Баха – в «Игре в бисер». Вот несколько примеров такого подхода:

«Шопен служил развлечением для молодого эстета, Моцарт утешал зрелого Гарри Галлера [герой «Степного волка», в котором Г. Гессе аллегорически изобразил самого себя. – О. Э.], Бах напоминал старику

¹ Гессе Г. Флейта мечты // Блюз Сонни: повести и рассказы зарубежных писателей о музыке и музыкантах; сост. Р. Л. Рыбкин, пер. Е. Факторовича. М.: Музыка, 1991. С. 287–291.

² Hesse H. Piktors Verwandlungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006. S. 5.

³ Branscombe P. W. A. Mozart. Die Zauberflöte. Cambridge University Press, 1991. 264 p.

⁴ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. С. 88.

⁵ Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 169.

[имеется в виду сам Гессе в период написания «Игры в бисер». – О. Э.] об изначальном порядке и смысле жизни...»¹.

«”Степной волк” отражает личную приверженность Гессе к Моцарту, тогда как “Игра в бисер” просто немыслима без музыки Баха...»² и др.

Как ни странно, исследователи до сих пор «не заметили» В. А. Моцарта там, где он особенно «бросается в глаза», – а именно в «Паломничестве в страну Востока». Правда, имя В. А. Моцарта лишь дважды встречается в тексте романа: один раз он является собственной персоной, хоть и «в наряде Пабло» (саксофонист из «Степного волка», тесным и загадочным образом связанный с фигурой великого венского классика); в другом эпизоде паломники «в зале с высокими сводами... слушали, как Отмар [О. Шек – друг Г. Гессе, композитор-экспрессионист. – О. Э.] играет Моцарта»³.

М. Серрано, одиозный знакомец К. Г. Юнга и Г. Гессе, в связи с моцартовской «Волшебной флейтой» замечает: «Концепция Густава Юнга об *Anima* и *Animus*, а также основная сюжетная линия “Степного Волка” Германа Гессе были почерпнуты из этого музыкального произведения Моцарта...»⁴. Данный факт отмечают и другие исследователи, однако «Паломничество в страну Востока» в этом ряду отсутствует и у М. Серрано, и других, весьма многочисленных, юнгианских исследователей как «Волшебной флейты», так и творчества Г. Гессе.

Между тем «Паломничество» совершенно определенно написано «по мотивам» «Волшебной флейты». Для каждого, достаточно хорошо знакомого с обоими произведениями, такой вывод представляется если не очевидным, то все же не так глубоко скрытым, как ответы на некоторые другие литературные загадки Г. Гессе. Назовем загадки, разбираемые в данной

¹ Mileck J. Hermann Hesse: Life and Art. University of California: Press, 1981. P. 42.

² Abret H. „Der rätselhafte Fremdling...“ Hermann Hesse und Mozart. In: Der literarische Zaunkönig // Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft. Nr. 2/2008, S. 19–29.

³ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 517.

⁴ Serrano M. Meine Begegnungen mit C. G. Jung und Hermann Hesse in visionärer Schau. Daimon, 1997. S. 97.

главе, «литературно-музыкальными ребусами»: во-первых, они действительно находятся на границе литературы и музыки; во-вторых, «благородное» происхождение понятия «ребус» от латинского *rebus* («посредством вещей», *abl. plur.* от *res* — «вещь») прекрасно оттеняет гессевский ненавязчивый интеллектуальный юмор; кроме того, пути решения этих загадок действительно во многом схожи с алгоритмом разгадывания ребусов.

С самого начала возникает вопрос: какие конкретные формы мог выбрать Гессе для реализации своей идеи – воплощения «на бумаге» литературно-музыкального синтеза? Уже упоминавшийся ранее племянник и очень близкий друг Г. Гессе, филолог, музыкант и известный музыкальный теоретик К. Изенберг (он же – «Карло Ферромонте» в «Паломничестве» и «Игре») выполнял роль его музыкального консультанта в 1934 г., когда Г. Гессе проводил предварительные музыкально-теоретические штудии для работы над «Игрой в бисер». Наряду с изучением контрапункта, главным в этих занятиях оказалось исследование структуры классической музыки и ее исторического развития. В связи с этим Г. Гессе писал Карлу: «Я [...] желаю углубиться как можно сильнее в следующую проблему: возможно ли вообще – и если возможно, то каким именно образом – воспроизвести музыку или воспоминание о музыке на интеллектуальном уровне или поэтическими средствами. Т. е., например, насколько сегодня возможен анализ классической музыки вербальными средствами (словами). Я не имею в виду действительно научиться делать это профессионально. Однако, может быть, я смог бы осознать влияние на меня отдельных музыкальных произведений [...] и лучше бы увидел границы между абсолютно абстрактным поэтическим фантазированием о музыке и современным профессиональным музыкальным анализом. Если я, например, узнаю от тебя, что нежное и одновременно мужественное обаяние Генделя, которое я всегда испытывал, вызвано

совершенно определенными аккордами (или тому подобными вещами), то это уже был бы некий шаг в указанном направлении»¹.

Видимо, тот же подход подразумевает и Р. Каралашвили, отмечая, что, когда Гессе говорит о музыке, он всегда подразумевает не одно только собственно-музыкальное искусство – как правило, имеется в виду любая такая организация произведения искусства, которая обладает такими характеристиками как ритм, интонация, тематизм, протяженность во времени и т.п.².

Все вышесказанное заставляет совершенно по-новому зазвучать известное признание Гессе, сделанное им в «Кратком жизнеописании», где писатель, вспоминая всю жизнь сопровождавшую его любовь к сказке, утверждает, что высшую ее [сказки – О.Э.] форму он обнаружил в опере. Гессе объясняет это тем, что слово, словесное искусство в современном языке – «оскверненном и умирающем» – постепенно теряет присущую ему магию, и, понимая это, со временем он научился доверять магии слова. Но не магии музыки – которая, между тем, все еще представляется ему в виде живого и плодоносного дерева, даже сегодня продолжающего приносить поистине волшебные плоды. Гессе, как рассказывает он сам, мечтал написать оперу – такую, в которой была бы воплощена и нашла свое осуществление еще одна, более глубокая его мечта: чтобы в ней отразилось все то, что писатель никогда не мог полностью отразить в литературных работах: нечто пока еще скрытое и тайное, что способно придать высокий смысл, захватывающий и трансцендентный человеческому существованию. Этот «смысл» должен воспевать природу, ее изначальную невинность, безбрежное богатство, долгий путь, который ей пришлось пройти до того пункта, когда перенесенные страдания побуждают ее «вернуться» к самой

¹ Hermann Hesse und die Musik: Katalog / Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November. 1977 bis 31. Jänner 1978 // Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Wien, 1977. S. 7–21.

² Каралашвили Р. Г. Мир романа Германа Гессе. Тб. : Изд. Сабчота Сакартвело, 1984. С. 209.

далекой своей антитезе – к духу – и соединиться с ним. Гессе мечтал, чтобы в его опере «прозвучало» это постоянно присутствующее в жизни кружение между двумя ее полюсами, духовным и материально-физическим; и его оперное воплощение должно было быть настолько веселым и сверкающим, что напоминало бы радугу в небе.

Достаточно патетично изложив все это, Гессе с юмором признается, что воплотить эту мечту в жизнь ему было не суждено – несмотря на многолетнюю подготовку и написание нескольких черновых версий оперного либретто. Он «... внезапно понял, что стремился с моей оперой не к чему иному, как к тому, что давно уже наилучшим образом осуществлено в “Волшебной флейте”...»¹ [Выделено нами. – О. Э.].

Однако Гессе написал-таки свою «Волшебную флейту» – назвав ее «Паломничество в страну Востока». Обоснование этого утверждения будет дано ниже. Рассмотрев роль музыки в жизни и творчестве Г. Гессе, можно выделить два важных фактора, характерных как для всего творчества Гессе в целом, так и для его концепции синтеза искусств и сильно отличающие ее от большинства других авторских подходов в данной сфере. Это яркий полифонизм и не менее выраженный психологизм его прозы, причем оба фактора оказываются тесно взаимосвязаны: гессевская полифония базируется на его психологическом мастерстве, а психологическая глубина достигается путем использования полифонии.

Сравнение «Паломничества в страну Востока» с «Волшебной флейтой» еще не дает полного представления о гессевской концепции синтеза искусств; такое сопоставление, однако, уже позволяет выделить некоторые специфические ее черты, а также не менее оригинальные практические приемы ее воплощения в литературном тексте Гессе.

Предпоследний роман Гессе – «*Die Morgenlandfahrt*» («Паломничество в страну Востока»); в переводе Е. Шукшиной – «Путешествие к земле

¹ Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. С. 46.

Востока») – большинство исследователей вполне резонно рассматривают как своего рода преамбулу к «Игре в бисер». Так, один из параграфов диссертации Ю. О. Гутерман так и назван – «"Паломничество в Страну Востока" как пролог (вступление) к "Игре в бисер"»¹; Е. Маркович также видит в предпоследнем романе Гессе «своеобразный эскиз и пролог»², а Е. В. Завадская – «увертюру»³ к его последнему роману. Еще в период начала работы над «Игрой в бисер» Г. Гессе писал Т. Манну именно об этом романе: «Я [...] надеюсь еще на новое паломничество в страну Востока»⁴. Оба произведения объединяют общие темы, мотивы и персонажи; помимо прочего, «Игру в бисер» предваряет недвусмысленное посвящение: «Паломникам в страну Востока», прямо отсылающее к предыдущему роману Гессе, и в описании истории Игры в бисер важнейшую роль автор отводит именно Ордену паломников в страну Востока.

В плане литературно-музыкального синтеза это был, пожалуй, все-таки некоторый шаг назад в сравнении с «Нарциссом и Гольдмундом» – ибо «музыкализация текста» здесь большей частью сводится к фабульным параллелям с либретто «Волшебной флейты». Таким образом, большинство (действительно легко) отыскиваемых аналогий – хотя, конечно, не без исключений – остаются в сфере чисто литературной. На следующем этапе, при работе над «Игрой в бисер», Гессе капитально усложнит свою задачу, об этом подробнее – в §3.1.2.

«Волшебная флейта» (*“Die Zauberflöte”*) – знаменитая опера-зингшпиль В. А. Моцарта на либретто Э. Шиканедера, впервые поставленная в Вене в 1791 г. Эта опера «принадлежит к тем пьесам, которые восхищают ребенка, трогают до слез опытнейшего из людей и умудряют

¹ Гутерман Ю. О. Поэтика романа Г. Гессе «Игра в бисер» в контексте философии буддизма и даосизма: автореф. дисс.... к. филол. наук: 10.01.05. Моск. пед. гос. ун-т. М., 1999. – 16 с.

² Маркович Е. Предисловие: Герман Гессе и его роман Игра в бисер // В кн. Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: Художественная литература, 1969. С. 5–27.

³ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. С. 89.

⁴ Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. С. 256.

мудрейшего....»¹. У нее были свои «предшественники» – как музыкальные, так и литературные. Так, автор ее либретто Э. Шиканедер перед тем поставил быстро завоевавшую широкую популярность оперу «Оберон» по знаменитой эпической поэме немецкого классика К. М. Виланда «Оберон, царь волшебников», а также «Философский камень», сюжет которой был почерпнут из изданного Виландом собрания сказок «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов»². Для этой последней, поставленной за год до «Волшебной флейты», В. А. Моцарт даже написал дуэт. Частично из «Оберона» Э. Шиканедер взял и сюжет для либретто «Волшебной флейты». Основным источником – сказка «Лулу» и некоторые другие сказки из «Джиннистана». И в «Обероне», и в «Философском камне», и в «Лулу» – как и чуть позднее в «Волшебной флейте», – присутствовали «преследуемая парочка влюбленных, комический персонаж – дитя природы с подобающей подругой, добрый и злой гении, а также испытание огнем и водой»³.

Даже распределение ролей в шиканедеровском «Обероне», по К. М. Виланду, словно бы послужило своего рода «генеральной репетицией» распределения ролей в «Волшебной флейте»:

- партию Гюона исполнял Шак (в «Волшебной флейте» он – Тамино);
- партию тунисского бея – Герл (будущий Заратро);
- партию Оберона –Иозефа Хофер (в «Волшебной флейте» она станет Царицей ночи);
- роль принцессы Аманды – знаменитая в то время Анна Готтлиб, которой вскоре предстояло стать первой исполнительницей партии Памирны; и т.д.⁴.

¹ Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество / пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977. С. 209.

² Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество/ 1977. С. 211.

³ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 292.

⁴ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

Друживший с автором «Джиннистана» и «Оберона» И. В. Гете писал: «До тех пор пока поэзия останется поэзией, золото золотом, а кристалл кристаллом, – поэма “Оберон“ будет вызывать общую любовь и удивление, как *chef d’œuvre* [шедевр. – О.Э.] поэтического искусства»¹.

К. М. Виланд (1733 – 1813) – известный немецкий писатель, земляк Гессе; последний, даже будучи многолетним добровольным изгнанником, в душе оставался патриотом своей «малой родины» – южнонемецкой Швабии: «По своему происхождению и привычкам я настолько интернационален, что в глазах чистого патриота мне по теперешним временам трудно рассчитывать на снисхождение...»². Он питает особую нежность к К. М. Виланду, почти всю свою жизнь прожившему в швабском городке Биберах-на-Рисе (*Biberach an der Riß*) в земле Баден-Вюртемберг: Биберах расположен недалеко от Кальва, родного города Гессе, а с Боденским озером, на котором, в селении Гайенхофен, Гессе жил с первой женой в 1904–1912 гг., – непосредственно соседствует.

Гессе с любовью упоминает Виланда в «Магии книги» и в «Библиотеке всемирной литературы» как последователя античной и французской классики, настоящего мастера литературных форм, писателя ироничного, но при этом благожелательного, приверженца просветительских идей и идеалов, обладавшего одновременно фантазией и здравым смыслом. «Виланд – автор незаурядный», – заключает Гессе³.

Персонажей и сюжетные мотивы К. М. Виланда можно найти и в предпоследнем романе Г. Гессе «Паломничестве в страну Востока» («*Die Morgenlandfahrt*»), который большинство исследователей вполне резонно рассматривают как своего рода преамбулу к «Игре в бисер» (Гутерман Ю. О., Завадская Е. В., Маркович Е.). Содержание поэмы «Оберон» – приключения рыцаря Гюона; это Гюон Бордоский, популярный герой старофранцузского

¹ Литературная энциклопедия в 11 т. Т.2. М.: Художественная литература, 1929. С. 43 с.

² Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седелник. М.: Прогресс, 1987. С. 58.

³ Гессе Г. Письма по кругу. 1987. С. 156.

эпоса и уже затем виландовского «Оберона». Свои подвиги он, вместе с возлюбленной Амандой, совершает на Востоке – у Виланда, как и у Гессе, это Morgenland¹; вся поэма до сих пор не переведена на русский², но Е. Карабегова, сделавшая перевод XII песни, тоже использует оборот «страна Востока»³.

Возможно, «встречи» с виландовскими мотивами и персонажами – первая подсказка автора внимательному читателю, знающему о роли книг Г. М. Виланда как источника либретто Э. Шиканедера.

Поскольку, как уже сказано, основные параллели и аналогии между «Паломничеством в страну Востока» и «Волшебной флейтой» можно найти в фабульной линии обоих произведений, для сравнительного анализа могут служить их сюжеты; представим здесь их краткие пересказы.

«Волшебная флейта»: сюжет.

Принц Тамино обнаруживает себя в лесу, его преследует огромный змей. Очнувшись от обморока, он видит змея убитым и горячо благодарит оказавшегося рядом птицелова Папагено, играющего на свирели и одетого «в странную одежду из перьев»⁴: Тамино решил, что именно птицелов победил змея. Папагено «скромно» принимает его благодарность, взяв на себя роль спасителя. На самом деле змей убит тремя дамами, служанками Царицы Ночи. Снова появившись на сцене, они в наказание за обман вешают Папагено замок на рот. Принцу они показывают портрет прекрасной Памины, дочери Царицы.

Тамино, едва увидев портрет, влюбляется в девушку. Царица Ночи обещает выдать за него свою дочь, если он сумеет спасти Памину, которую похитил злой волшебник Зарастро. Тамино клянется спасти девушку, и ему

¹ Wieland C. M. Oberon // Werke. Harenberg Kommunikation, Lizenz Carl Hanser Verlag, 1982. S. 14.

² Карабегова Е. В. К изданию книги Кристофора Мартина Виланда «Оберон» // «Меценат и Мир». 2008. №№ 37–40.

³ Виланд К. М. Оберон. Музарион / пер. с нем. Е. В. Карабеговой. М. : Лабиринт, 2008. 287 с.

⁴ Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М. : изд. «Музыка», 1982. 223 с.

дается Волшебная флейта, способная защитить его от всех опасностей. Со рта Папагено снимают замок и отправляют его вместе с Тамино в качестве слуги – против его желания (поскольку единственное желание птицелова – найти подругу или жену, а к героическим подвигам он совсем не стремится); для защиты ему даны волшебные колокольцы.

Волшебные инструменты – флейта и колокольчики – помогают Тамино и Папагено найти Памину, которая тоже сразу полюбила принца. Тамино узнает, что Царица обманула его: Зарастро – не злой колдун, а великий и мудрый жрец таинственного «храма познания и добра»¹. Памина похищена им у зловещей Царицы Ночи с самой благородной целью: он защищает девушку от матери, горящей желанием получить власть над миром и готовой использовать для этого собственную дочь.

Согласно пророчествам, Тамино должен пройти множество испытаний, соединиться с Паминой и сменить Зарастро на его высоком посту.

Первое испытание – молчанием. Папагено, опять же против его воли, тоже вынужден его пройти, но не выдерживает и постоянно срывается; Тамино с честью проходит и это испытание, и следующие за ним испытания огнем и водой. Памина добровольно присоединяется к нему; волшебная флейта помогает влюбленным пройти сквозь огонь и воду. Пара становится повелителями волшебного царства, Папагено, хотя и не выдержавший испытание, тоже находит себе подругу Папагено, войско Царицы Ночи терпит сокрушительное поражение.

«Паломничество в Страну Востока»: сюжет.

Роман вызывает в памяти «атмосферу средневековых крестовых походов, несмотря на то, что сам роман прочно укоренен в реалиях двадцатого века»². Главный герой, названный автором Г. Г., – безусловно, очередная «литературная проекция» личности самого автора, –

¹ Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М. : изд. «Музыка», 1982. 223 с.

² Borbély S. Hermann Hesse's Spiritual Formula // Philologica Jassyensia, An II, Nr. 1, 2006. P. 13–23.

присоединяется к движению, в рамках которого, как позднее это будет и в «Игре в бисер», действуют представители духовной и культурной элиты не только современной автору эпохи, но и самых разных исторических периодов. Вместе с другими паломниками Г.Г. отправляется на Восток, мечтая найти арабскую принцессу Фатиму, в которую влюбился, только увидев ее портрет. По незнанию он предаёт интересы Ордена паломников – но, совершив искупительные действия, сам поднимается на вершину его иерархии.

В одном из главных героев «Паломничества» – оказывающемся на поверку *главным* героем романа, его протагонистом, – в «слуге» Лео, явно прочитывается «предтеча» главного героя «Игры в бисер» И. Кнехта. Имени Лео постоянно сопутствует слово *Diener* («слуга», синоним немецкого *Knecht*); на протяжении почти всего текста романа мы видим его именно как преданного и незаменимого слугу, и лишь ближе к финалу выясняется, что именно Лео является в Ордене Высшим из Высших – титул, сопоставимый с титулом Кнехта (Магистр Игры) в контексте Игры в бисер.

Таким образом, Лео, как и Кнехт в следующем романе, сочетает в своем лице две роли или две ипостаси: выступает как персонификация самой идеи «служения» и одновременно – как верховный иерарх некой духовной пирамиды.

На одной из последних страниц «Паломничества в страну Востока» эти два понятия уже даже «официально» объединяются – Лео прямо называют здесь «службой и Высшим из Высших Лео». Эту идею двойственности образа особенно ярко выражает финальная метафора романа: Г. Г., сам до той поры подвизавшийся на самых нижних ступенях иерархии Братства, во-первых, внезапно оказывается «обязан войти в круг Высших и занять там свое место»¹ (понятие «своего места» в системе гессевских представлений практически синонимично понятию «своего пути», выступающего как

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 55

основной лейтмотив его творчества); во-вторых, тот же Г. Г. обнаруживает в архиве Ордена «двойную» статуэтку, в которой узнает изображение самого себя и Лео. «... я понял, – повествует он, – что мой образ скоро совсем растворится и переплывет в образ Лео, питая его и усиливая. Казалось, через какое-то время мое изображение полностью перетечет в его и останется только одно: Лео. Ему должно было расти, мне – умяляться...»¹.

Выделим теперь детали, которые особенно явно совпадают с сюжетом «Паломничества в страну Востока».

Место действия – условный «Восток». У Гессе это *Morgenland* («страна Востока»). У Моцарта – Египет, однако собственно египетская атрибутика ограничена пирамидами и гимном Изиде и Озирису, культ которых, впрочем, был широко распространен в древнем мире, в том числе и далеко за пределами Египта.

Свидетельствами условности «древнеегипетского» оформления выступают, например, вымышленные имена героев – притом не имеющие никакого отношения к реальным древнеегипетским именам, а также простодушная мешанина стилей, которую авторы, видимо, предлагали считать обобщенно-восточной. Например, в ремарках говорится то о «роскошных египетских покоях», то о рабах, несущих «турецкие» столы и ковры и т.п.².

Члены упомянутого выше «особого отряда» паломников, который встретил Г. Г. и члены которого, по слухам, «владели рогом Гюона», «только и говорили, что про Африку и пленную принцессу»³; Египет, место действия «Волшебной флейты», находится в северной Африке, а главная ее героиня – как раз «пленная принцесса», дочь Царицы Ночи Памина...

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 554.

² Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 191.

³ Гессе Г. Игра в бисер: сборник. 2014. С. 514.

Строго иерархически организованное духовно-религиозное сообщество жрецов – подвижников Зарастро в опере Моцарта – весьма напоминает Братство (или Орден) паломников в страну Востока, ставшее позднее в «Игре в бисер» прообразом и касталийского Ордена, в который оно вошло в качестве «коллективного члена»; в таком иерархическом принципе ярко проявляется «противоречивое единство идеологии и культуры»¹, о котором говорят современные исследователи. И Моцарт, и Гессе создают здесь, по сути, миф – и это мифотворчество можно назвать «попыткой осилить и передать неуловимые грани человеческого познания мира»². В то же время это тот самый миф, который В. П. Гриценко называет «интегрирующим образованием имиджевого идеологического сознания»³.

Тамино выступает в свой героический поход с целью найти принцессу (дочь Царицы) Памину. Музыкант Г. Г. вступает в Братство паломников в страну Востока и присоединяется к их походу, имея, в том числе, и собственную цель и мечту – разыскать арабскую принцессу Фатиму (*Fatme*).

Здесь еще одна очевидная аллюзия – одновременно и на Виланда, и на «Волшебную флейту», сюжет которой, как уже отмечалось, во многом повторяет сюжет «Оберона». Оберон, помогающий влюбленной паре король эльфов, дарит Гюону волшебный рог – аналог волшебной флейты у Моцарта, подаренной Тамино Царицей Ночи, поначалу ему покровительствующей. Гюона сопровождает верный слуга Шеразмин (*getreuer Scherasmin*⁴), который в итоге всех приключений также находит себе на Востоке подружку по

¹ Денисов Н. Г. Идеология и культура: противоречивое единство прошлого, настоящего и будущего // Культурная жизнь Юга России. Изд-во: Краснодарский государственный институт культуры. 2017. №4 (67). С. 7–12.

² Батырева С. Г. Традиции в искусстве как фактор в диалоге этнических культур // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия. Сборник научных статей по итогам Международного научного форума. Ответственный редактор И.И. Горлова. Изд-во Родные традиции. 2017. С. 237–242.

³ Гриценко В. П. Миф и интеллектуальные игры глобализации / В. П. Гриценко, Т. Ю. Данильченко // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации. Материалы международной научной конференции. Адыгейский государственный университет. 2016. С. 220–226.

⁴ Wieland C. M. Oberon // Wieland C.M. Werke. Harenberg Kommunikation, Lizenz Carl Hanser Verlag, 1982. S. 12.

имени Фатмэ, или Фатима (*Fatme*) – «тезку» восточной принцессы, которую у Гессе ищет Г. Г.

Тамино впервые видит принцессу Памину на портрете в медальоне, переданном ему Царицей; одна из трех дам возвещает: «Тебе шлет Царица ночи, и в нем портрет любимой дочери ее...» – вслед за чем принц «все свое внимание обращает на портрет», рецитируя при этом строки, посвященные этому едва увиденному им «чарующему» портрету, красивее которого нет в целом свете и который вызвал в его сердце целый вихрь «странных чувств»¹.

«Ария Тамино с портретом, – пишет выдающийся немецкий моцартовед Г. Аберт, – обращается к теме, хорошо знакомой не только сказке, но и французской и немецкой комической опере. Любовь, возникшая по одному только изображению, – подлинно сказочное чудо, и только музыка способна превратить его в подлинное переживание слушателя»², – а Е. Черная добавляет, что зритель, услышав пламенную арию принца, разглядывающего вожаделенный портрет, конечно же, обязательно сумеет оценить нрав самого Тамино – серьезность, открытость, искренность, «всех его душевных движений...»³.

Г. Г. впервые «встречает» принцессу Фатиму на страницах «Тысячи и одной ночи»; а ближе к финалу романа он находит в архиве Братства ящичек с именем Фатимы: «Там лежал крошечный медальон с крышечкой, и в нем – миниатюрный портрет, мгновенно напомнивший мне все тысяча и одну ночь, все сказки моей юности, все мечты и желания того великого времени, когда я, чтобы отправиться за Фатимой на Ориент, стал послушником и просил принять меня в Орден...»⁴.

¹ Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М.: изд. «Музыка», 1982. 223 с.

² Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 314.

³ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

⁴ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 544.

Моцарт показывает Тамино (как и Гессе своего героя) в самых разнообразных ситуациях, зачастую сложнейших, требующих для своего разрешения невероятного напряжения всех сил, – ситуациях, которые формируют его характер и мировоззрение и включающих в себя, помимо прочего, моменты горестных размышлений и тяжелых разочарований в самом себе и в жизни, вновь сменяющихся, однако, верой в победу добрых сил¹.

Тамино, конечно, находит свою Памину, как и Папагено свою Папагену. Мечта Г. Г. отыскать Фатиму не сбывается, зато в ходе путешествия он «встретил и полюбил Нинон, по прозвищу Чужеземка, ее глаза тускло мерцали под темными волосами, она ревновала к принцессе моей мечты Фатиме и, скорее всего не зная того, сама была Фатимой...»². Под прозвищем «Чужеземка» здесь скрывается третья жена Гессе Нинон, в девичестве *Ausländer* (нем. «иностранец, иностранка»).

Оба главных героя получают в руки магические артефакты:

Тамино – волшебную флейту:

«Безмерна мощь ее созвучий, спасет от бед и злополучий.

Ты флейтой будешь в состоянье людей избавить от страданий [...]

Счастье всем она дарит, узы дружбы защитит – она надежный щит, она надежный щит!...»³;

а Г. Г. – кольцо Братства паломников в страну Востока, описание которого, уже цитированное нами, взято напрямую из «Оберона» Виланда:

Все силы четырех стихий смиряет

Оно одним явлением своим,

Зверей лютейших покоряет,

¹ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

² Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 515.

³ Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М.: изд. «Музыка», 1982. 223 с.

И сам Антихрист дрогнет перед ним¹.

В обоих случаях и «господин», и «слуга» – музыканты. Тамино играет на волшебной флейте, Папагено на свирели, Г. Г. – скрипач, Лео использует в качестве «инструмента» свою виртуозную способность к художественному свисту (подробней ниже). Свирель Папагено в романе «оборачивается» также свирелью, на которой играет другой паломник – Пабло. Это один из важных персонажей «Степного волка», в котором он выступал неким воплощением одновременно автора, главного героя и В. А. Моцарта. В «Паломничестве» же В. А. Моцарт является «в наряде Пабло», а самого Пабло мы трижды «слышим» играющим на свирели: «мой коллега Пабло в венке из роз играл девушкам на персидской свирели»; «из сада все еще звучала свирель Пабло»; «невинный и жизнерадостный Пабло играл на свирели...»².

Ключевые, кульминационные эпизоды как оперы В. А. Моцарта, так и романа Г. Гессе:

– специальные инициатические испытания, которые должны пройти герои. В их числе – испытание молчанием, после которого Тамино вновь позволено говорить, а Г. Г. – продолжить писать о путешествии в страну Востока, участником которого он был. Эта же тема проводится уже и с самого начала обоих произведений: вынужденное молчание Папагено с запертым ртом и его освобождение («Уже прошел молчанья срок, снимаю с губ твоих замок!..»³); метания Г. Г. в связи с неспособностью внятно изложить события паломничества в страну Востока, о которых он взялся писать, – и его беседа с другим автором, разрешившая его сомнения и подсказавшая подобающий метод изложения;

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 509.

² Гессе Г. Игра в бисер: сборник. 2014. С. 518–519.

³ Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М. : изд. «Музыка», 1982. 223 с.

– торжественные заседания сонма высших должностных лиц – будь то «храм добра и знания» в опере или Братство паломников в страну Востока в романе, на которых Тамино и Г. Г. признаются достойными предназначенной им судьбы, и им вновь вручаются временно отобранные у них магические артефакты: к Тамино возвращается волшебная флейта, к Г. Г. – потерянный им перстень.

Образ самого Лео у Гессе, при сопоставлении его с оперными персонажами, как бы двоится (излюбленный литературно-психологический прием данного автора: почти любой из действительно значимых персонажей его прозы в той или иной степени демонстрирует подобное «раздвоение» – или, используя термин З. Фрейда, «сгущение»):

1. С одной стороны, «слуга Лео» – это, конечно, Папагено, слуга принца Тамино, простой, веселый и непритязательный. Вот самохарактеристика Папагено при первом своем появлении на сцене:

«Я самый ловкий птицелов, я молод, весел и здоров!..».

А вот как Г. Г. характеризует «слугу Лео»: в сравнении с другими паломниками, говорит он, Лео «казался простым и естественным, таким краснощеким, здоровым и дружелюбно-нетребовательным»¹.

«Куда б зайти мне ни пришлось, повсюду я желанный гость!» – продолжает Папагено. Г. Г. утверждает, что Лео всегда располагал к себе остальных людей, практически даже не прилагая к этому специальных усилий, «покорял» всех, его «все любили»².

Скромность Папагено, конечно, сомнительна, зато его талант птицелова и игрока на дудочке сомнений не вызывает: «В лесу все птички мне родня, свирель их манит, а не я ...»³. Г. Г. же вспоминает, как Лео, постоянно что-то напевавший или насвистывавший, с тем же постоянством

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 516.

² Гессе Г. Игра в бисер: сборник. 2014. С. 515.

³ Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М.: изд. «Музыка», 1982. 223 с.

оказывался окружен какими-нибудь животными, собаками и птицами, которые всегда очень к нему привязывались; птиц он мастерски приручал, и даже бабочки всегда садились на него. Наконец, как выясняется, даже его путешествие в страну Востока одной из главных целей имело желание, подобно библейскому царю Соломону, «понимать язык птиц...»¹. Таким образом, «черта, обессмертившая оперный комедийный образ, — органическая связь Папагено с природой, придавшая ему поэтические черты»², не менее характерна и для образа Лео в романе.

2. С другой стороны, образ Лео – оказавшегося, к великому удивлению Г. Г., Высшим из Высших в совете Братства, – сопоставлен с образом мага и мудреца Зарастро, «Высшего из Высших» среди жрецов Храма Мудрости. Вот как у Моцарта трактуется образ Зарастро, предстающий перед зрителем в его заглавной арии: «Уже внешнее сочетание моления (Зарастро) с хором, подхватывающим заключительные слова молитвы наподобие рефрена, создает религиозный оттенок [...] Не без основания в этой молитве находили добровольное религиозное признание самого мастера»³.

Описание Лео, идущего к трону, вполне можно было бы отнести и к оперному Зарастро: «Бережно, смиренно, покорившись служению, нес он свое сверкающее достоинство ...»⁴.

Кроме того, оба этих образа переживают в произведениях кардинальную метаморфозу: злой колдун Зарастро оборачивается мудрым и добрым волшебником, «слуга» Лео – высшим иерархом в руководстве Ордена. Изумление и первоначальное недоверие Тамино при этом известии, как в зеркале, отражается в изумлении и первоначальной недоверии Г. Г., узнавшего о «высшем» статусе Лео. И как приятие Тамино новой роли

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 515–516.

² Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

³ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 334.

⁴ Гессе Г. Игра в бисер: сборник. 2014. С. 546.

Зарастро становится первым его шагом к собственной духовной победе, так и для Г. Г. наиболее серьезным импульсом к собственному духовному преобразению становится это «преображение» Лео.

«... странный персонаж Лео, который представляется всем в облике скромного слуги, – подмечают Ж. и М. Сенэс, – оказывается верховным магом, находящимся на священной службе. Быть может, это сам Гессе, облеченный миссией поэта в своем королевстве?..»¹.

В итоге же Лео оказывается связан и с образом принца Тамино, который после всех пройденных им испытаний занимает место Зарастро, – а, значит, одновременно и (как ни парадоксально это прозвучит) с образом найденной Тамино принцессы Памины, поскольку отныне править волшебной страной они станут вдвоем. «Роль» же Папагено – боязливого и нерадивого слуги при мудром и мужественном господине – при этом переходит к Г. Г., на протяжении десятков страниц ищущего Лео, которого он потерял когда-то во время их совместного похода в страну Востока.

Однако и Г. Г. в итоге собственных испытаний присоединяется к сонму Высших – как Тамино, выдержавший испытание, вместе с Паминой присоединяется к сонму мудрых властителей волшебного царства. Хор в опере поет о Тамино с Паминой: «Пусть они получают среди вас свое место!..»²; Г. Г. объявляют, что он «обязан войти в круг Высших и занять там свое место»³.

Общим для всех этих персонажей является то, что к власти, которой они обладают или которую обретают, они не стремятся изначально, как к возможности удовлетворить собственные эгоистические потребности. Для них власть – не прихоть, а судьба, «свой путь», требование их Самости,

¹ Сенэс Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. М.: Молодая гвардия, 2004. С. 165.

² Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М.: изд. «Музыка», 1982. 223 с.

³ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 550.

налагающее на них высочайшую ответственность; в них говорит и действует «закон служения», который Лео так объясняет Г. Г.:

« – ... То, что хочет жить долго, должно служить. То, что хочет властвовать, долго не живет.

- Тогда почему же столь многие стремятся к власти?

- Потому что они этого не знают. Лишь немногие рождены для власти; такие, получив ее, остаются радостными и здоровыми. Остальные же, выбившиеся во властители в результате утомительной возни, кончают в Нигде...»¹.

В пользу вывода о «сгущении» образов Г. Г. (который, перечисляя «основателей и братьев» Ордена паломников в страну Востока, первыми называет Зороастра и Лео, которому «должно было возрастать»²), выступают слова, сказанные Гессе о Гарри Галлере из «Степного волка» – еще одного его романа, насквозь проникнутого «духом Моцарта»: «Гарри состоит не из двух натур, а из сотен, из тысяч ...»³.

Сравним эти слова с общей характеристикой моцартовских персонажей, данной юнгианкой Д. Кенигсбергер: «... все главные персонажи “Волшебной флейты” представляют “соединенные” фрагменты одного существа, одной психе – одной души...»⁴.

И образы Папагено и Зарастро у Моцарта, казалось бы, несходные – оказываются, как ни неожиданно, некоторым образом слиты и едины. Как полагают музыковеды⁵, тему их единства наверняка сознательно проводил композитор, и она же наверняка привлекла внимание Гессе, придавшего Лео черты сходства одновременно с обоими персонажами оперы.

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 521.

² Гессе Г. Игра в бисер: сборник. 2014. С. 554.

³ Гессе Г. Игра в бисер: сборник., 2014. С. 138.

⁴ Hertz D. Mozart's operas. Edited, with contributing essays, by Thomas Baumann. University of California press, 1992. P. 279.

⁵ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

Крайне многозначительная деталь гессевского текста – свист «слуги Лео», постоянно аккомпанирующий его появлениям в романе и служащий прямой аналогией важнейшего лейтмотива «Волшебной флейты» – простенького пяти нотного мотивчика, который Папагено раз за разом извлекает из своей свирели, то сзывая птиц, то призывая потерявшегося Тамино. По мелодии дудочки зритель узнает о присутствии Папагено; услышанный Г. Г. мелодичный свист подсказывает ему, что он, наконец, нашел Лео:

«... я слышал мелодию то ли романса, то ли танца, то ли уличной песенки. [...] Кто-то насвистывал самый незамысловатый мотив, однако выводил при этом такие легкие и чарующие рулады, удивительно нежные, невероятно чистые, что слушать их было приятно и естественно, как птичье пение. Я стоял и вслушивался, околдованный и вместе с тем странным образом смущенный, хотя и без единой мысли. А если мысли все же мелькали, то скорее всего о том, что человек, умеющий так свистеть, должен быть очень счастливым и очень милым».

«Но в следующее же мгновение до меня вдруг дошло, что этот свист является исполнением всех моих желаний, что свистит Лео».

«... вышел человек; его походка была того же рода, что и прежде свист: легкая, игривая, но подтянутая, здоровая, молодая [...] Теперь, только теперь я вспомнил, что и тогда, во время путешествия к земле Востока, однажды слышал, как он свистит...»¹.

Удивительно, но Г. Гессе сумел даже, используя одни лишь доступные ему выразительные средства художественной прозы, передать «на бумаге» крошечный по занимаемому им объему партитуры, но колоссальный по своей философской нагрузке музыкальный парадокс: крайне незатейливый и непрехотливый пяти нотный мотивчик дудочки Папагено звучит почти «нота в ноту» также и в начале самого знаменитого пассажа самой знаменитой арии

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 531–532.

оперы Моцарта, а именно во второй арии Царицы Ночи, «*Der Hölle Rache*» («Мечь преисподней»). Этот изощренно-виртуозный, сложнейший технически (голос доходит до фа³), самый запоминающийся фрагмент оперы задуман «не как украшение и не как разрядка, а, напротив, как предельное, мощное усиление аффекта [...] Вероятно, нашему враждебному колоратуре времени это место кажется пустяковой сверкающей мишурой, если не вовсе пародией. Современники же Моцарта [...] воспринимали эти пассажи иначе. На них такие вокализы (и как раз в таком окружении) производили впечатление мрачной, отрешенной от действительности колдовской силы...»¹.

Это совпадение уже было обнаружено известным музыковедом Е. С. Черной, сравнившей знаменитую фиоритуру из арии Царицы со свирельным наигрышем – имеется в виду как раз мотивчик, с которым постоянно ассоциируется птицелов Папагено, – объясняя это следующим образом: «царица, отрекаясь от дочери, говорит о разрыве тех связей, которые создала природа. Слово природа и породило в воображении композитора свирельный призыв, отзывающийся эхом и теряющийся где-то вдалеке...»².

Отмеченный «парадокс» как нельзя лучше отвечает излюбленному представлению Г. Гессе о жизни, которая «вершится между несметными тысячами полярных противоположностей»: максимально простая мелодия дудочки наивно-добродушного Папагено, ставшая его «музыкальной эмблемой», звучит в кульминационный момент фантастически сложной и изощренной арии, исполненной гнева, ярости и болезненной жажды мести, оказываясь тем самым глубоко запрятанной «музыкальной эмблемой» самого

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 329.

² Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. С. 198.

мрачного и зловещего персонажа оперы, олицетворяющего самые темные глубины и бездны мироздания и человеческой души...

Сравним у Г. Гессе:

«Нынешний свист был из того времени, и все же он показался мне совсем другим! У меня сжалось сердце: о, сколь многое стало с тех пор другим – небо, воздух, времена года, мечты, сон, день, ночь! Как сильно, как ужасно все изменилось для меня, когда я услышал этот свист, ритм знакомых шагов; благодаря им я вспомнил былое, и оно проникло в меня невероятным блаженством и болью...»¹.

Наконец, финал оперного сюжета, его апофеоз – победа сил «добра и знания» над грозным воинством Царицы Ночи: «Соперница света бежала сама. Сиянием солнца рассеялась тьма!... Сквозь ночь путь пройден!... Спасла вас победа от мрака и бед. Да здравствует мудрость, и разум, и свет!...»² – максимально гармонирует с ключевым для романа Г. Гессе поэтическим понятием *Morgenland* – «страна Востока», в буквальном переводе «страна Утра».

Объединяет произведения Г. Гессе и В. А. Моцарта также мотив духовного Ордена или Братства: воображаемых (Орден паломников в страну Востока, братство жрецов – сподвижников Заратро) и реального (Орден масонов). Общеизвестно, что «Волшебная флейта», последнее творение В. А. Моцарта, которому суждено было стать его «духовным завещанием» (Моцарт умер вскоре после премьеры), – опера «масонская». Так ее часто и называют: *masonic opera* – этой теме посвящено уже целое собрание работ, включая специальные монографии³. Лучшие умы Германии, самые блестящие представители ее культуры в разные эпохи принадлежали к

¹ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 530.

² Моцарт В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. Переложение для пения с фортепиано. М. : изд. «Музыка», 1982. 223 с.

³ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

масонскому ордену – в том числе, например, столь любимые Гессе Гете и Виланд; известными масонами были и Шиканедер с Моцартом. Моцарт вступил в масонскую ложу в 1785, в том же году к нему присоединился его отец, а немного позднее – лучший друг, композитор Гайдн¹, и наиболее вероятный кандидат на роль реального прототипа Зарастро из их окружения – ученый-естествоиспытатель Игнац фон Борн.

Само название оперы глубоко символично; оно не просто «определяет» предмет (инструмент), о котором пойдет речь. Волшебная флейта помогла Тамино достичь его высоких целей. «Волшебная флейта» Шиканедера-Моцарта, по замыслу ее создателей, призвана была сыграть ту же роль, только уже для всего человечества. Решению этой задачи должны послужить «символические мотивы любви, мудрости, разлуки, долга и особенно мотив флейты, который, варьируясь, проходит через все партии оперы, символизируя возвышающее действие искусства»². Первое издание либретто оперы было снабжено литографиями двух гравюр: на одной – портрет Шиканедера в «птичьем» костюме Папагено, роль которого он исполнял; на другой – масонские символы: пирамида, угольник и лопатка и множество других. В то время эти символы были всем хорошо понятны. Кроме того, и в самом либретто «Шиканедер [...] совершенно явно оперировал символами масонства»³.

«Зарастро и его жрецы олицетворяют веру в победу света, гуманности, в братское единение»⁴. Дань масонской символике – и противостоящие друг другу «троицы» второстепенных персонажей: три служанки Царицы, три мальчика-«гения». «Обусловленные масонской символикой числа три,

¹ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

² Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. 1963. 457 с.

³ Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество / пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977. 450 с.

⁴ Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество. 1977. 450 с.

вообще играющего в “Волшебной флейте” большую роль, они придают ее строению завершенную симметрию»¹.

Последняя опера Моцарта, в связи со своим «масонским» содержанием, имела, помимо своего общечеловеческого и антивоенного пафоса, и выраженный политический подтекст, актуальный для своего времени. Ее символы были хорошо понятны большей части аудитории. В период правления Иосифа Второго отношение к масонам было вполне терпимым. Однако когда на престол взшел Леопольд Второй, положение изменилось. Его мать Мария Терезия всячески преследовала и подавляла «еретическое» масонское движение, и массовый зритель вполне определенно узнавал ее черты в образе Царицы ночи². Гессе завершил «Паломничество» в 1932 г. – за год до прихода к власти национал-социалистов; возможно, он, хотя и покинувший родину, подобно многим своим соотечественникам, уже почувствовал угрозу, и это обстоятельство также сыграло свою роль при выборе им «объекта» литературно-музыкального ребуса. В романе он так описывает окружающую атмосферу: «... наша страна была полна спасителей мира, пророков, их последователей, предчувствий конца света, надежд на основание Третьей Империи... [Третьего Рейха. – О. Э.]»³. Правда, «абсолютно отрицательных» персонажей в самом романе мы не найдем; с образом зловещей Царицы Ночи возможно сопоставить лишь единственный эпизод, в котором глухо упомянута «цепь преследований, посредством которых давнишний враг силился погубить наше предприятие [паломничество в страну Востока. – О. Э.]»⁴.

С «Волшебной флейтой» связан загадочный момент, который до сих пор не нашел общепринятого объяснения; его можно проследить даже по

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 310.

² Эйштейн А. Моцарт: личность, творчество / пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977. 450 с.

³ Гессе Г. Игра в бисер: сборник / пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седельника, Е. Шукшиной, С. Апта. М.: АСТ, 2014. С. 508.

⁴ Гессе Г. Игра в бисер: сборник. 2014. С. 520.

краткому пересказу сюжета оперы. Вначале Царица Ночи представляет собой положительный персонаж: она – страдающая мать, чью дочь похитил злой волшебник Зарастро; она дарит Тамино, обещающему вызволить ее дочь из плена Зарастро, волшебную флейту. В какой-то момент картина кардинально меняется. Теперь уже Царица Ночи – воплощение сил Зла, а силы Добра представляет именно Зарастро, на чью сторону переходит и Тамино. Именно в связи с этой метаморфозой либретто Шиканедера часто упрекают в непродуманности и даже нелепости. Исследователи предлагают разные варианты данной метаморфозы; одно время даже самым распространенным решением было считать, что Шиканедеру пришлось спешно «править» либретто с целью избежать слишком заметных аналогий с сюжетами других волшебнo-фантастических опер того времени. Однако «ни в коем случае нельзя считать, что Моцарт бездумно из черного просто сделал белое; нет, с инстинктом гения он развил свою главную идею, широко обосновав ее и наделив могучим нарастанием»¹. Именно в рамках масонской символики можно найти этой загадке вполне логичное толкование. Ведь идеи масонства базировались на идеях древних восточных мистерий; для древнего же Востока (Гессе это хорошо знал) как раз характерно последовательно диалектическое мышление, признание взаимозависимости и «взаимопорождаемости»: из Ночи рождается День, минус и плюс существуют лишь как элементы взаимной оппозиции и т. п. Как выразил эту мысль Карл-Густав Юнг: «Нет утверждения без отрицания ...»².

Е. Черная предполагает, что, обратившись к сказке, основным содержанием которой выступала борьба между светлыми и темными силами, авторы оперы усмотрели в ней нечто, ассоциирующееся со столь близким их сердцу учением масонских лож. В период работы над оперой они, вероятно, все острее ощущали эту связь и теперь уже намеренно акцентировали ее; и

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М. : Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 97.

² Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. с англ. В. В. Наукманова под общ. ред. А. А. Юдина. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. С. 198.

именно эта идея заставила их «видоизменить не только ситуации, но самый смысл сказки»¹.

Пожалуй, ни одна опера в истории мировой музыки не породила такого количества всевозможных музыкальных и литературных «продолжений» и «переложений», как «Волшебная флейта». П. Брэнскомб, известный исследователь «Волшебной флейты», посвятил несколько работ скрупулезному анализу всевозможных литературных «римейков» и «сиквелов», написанных на текст ее либретто. «Драматурги пишут пьесы по ее мотивам, театральные поэты – новые либретто, лирические поэты слагают стихи в ее честь, прозаики делают собственный вклад, композиторы творят партитуры, более или менее твердо опирающиеся на заложенную Моцартом музыкальную базу...»². П. Брэнскомб рассматривает множество подобных попыток, начиная от еще одного гессевского кумира – И. В. Гете, который в свое время так увлекся шедевром В. А. Моцарта, что загорелся идеей написать продолжение (которое он так и не завершил; однако влияние «Волшебной флейты» ощущается и в гетевской эпической поэме «Герман и Доротея», и в его величайшем шедевре «Фауст»³), – и вплоть до наших дней.

В своем обзоре П. Брэнскомб упоминает и процитированное выше стихотворение «С билетом на “Волшебную флейту”», назвав его «очаровательным стихом», в котором Г. Гессе «ностальгически вспоминает о том огромном значении, какое имела для него любимая опера в течение столь долгих лет. Автор вопрошает: возможно ли вновь оживить это волшебство теперь, когда он уже стар?...»⁴.

Однако даже в таком подробном обзоре Г. Гессе были уделены лишь несколько строчек. «Паломничеству в страну Востока» места в нем не

¹ Черная Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 457 с.

² Branscombe P. The literary afterlife of Die Zauberflöte // Words on music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of his 75th Birthday. Edited by David Rosen and Claire Brook. Festschrift Series No. 20. Pendragon press, Hillsdale, New York, 2003. Pp. 14–30.

³ Branscombe P. W. A. Mozart. Die Zauberflöte. Cambridge University Press, 1991. P. 167.

⁴ Branscombe P. The literary afterlife of Die Zauberflöte. 2003. Pp. 14–30.

нашлось: П. Брэнскомб также «не заметил» Моцарта в этом романе. Хотя даже некоторые фрагменты упомянутого им стихотворения (написанного в 1938 г., уже после выхода в свет «Паломничества») могли бы дать повод к размышлениям. Выше мы давали подстрочный перевод стихотворения Гессе. Теперь приведем нужный нам фрагмент в немецком оригинале:

«Das mich als Glied in eure Kette bindet,
Morgenlandfahrer im uralten Bund,
 Der nirgends Heimat hat im Erdenrund,
 Doch immer *neu geheime Diener finde...*» [Курсив наш. – О. Э.]

В стихотворении, посвященном «Волшебной флейте», Гессе использует термин “*Morgenlandfahrer*”, а его роман – название которого переводят на русский как «Паломничество в страну Востока», – в оригинале называется “*Die Morgenlandfahrt*”¹. Соответственно, немецкое существительное “*Morgenlandfahrer*” так и переводят: «паломники в страну Востока»...

«Паломникам в страну Востока» – «*Den Morgenlandfahrern*»², т. е. героям предыдущего романа, посвящен и роман «Игра в бисер». Кроме того, в стихе об этом «паломнике» говорится, что он, «не имеющий родины нигде на Земном шаре, находит все новых тайных служителей» (*Diener*, «слуги» или «слуга» в буквальном переводе – слово, которое Г. Гессе постоянно использует в романе для характеристики Лео). Это может служить цели прямо, хотя и не «в лоб», напомнить читателю соответствующие факты из биографий героев романа: Лео действительно в путешествии играет роль слуги паломников (сам «тайно» являясь Высшим из Высших в их Ордене), и Г. Г. в финале действительно ищет и находит Лео.

Особое внимание привлекает в этой связи использование автором в стихотворении слова *Diener*, «слуга». Имя Лео встречается в его романе

¹ Hesse H. Die Morgenlandfahrt. Gedichte. Märchen. Kleine Prosa. Moskau: Verlag Progress, 1981. 430 S.

² Hesse H. Das Glasperlenspiel. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012. S. 3.

около 110 раз, примерно в трети случаев ему сопутствует то же слово *Diener*. Концепция «служения» уже захватила Гессе; позднее в «Игре в бисер» он использует синоним этого слова – *Knecht* – как фамилию главного героя.

Оригинальная гипотеза о сюжетной канве «Волшебной флейты» В. А. Моцарта как важном источнике для «Паломничества в страну Востока» Г. Гессе представляется особенно обоснованной после того, как нами было обнаружено своего рода «недостающее звено» между этими двумя произведениями. Собственно, таких «звеньев» два – роман П. Адлера «Волшебная флейта» (1916) и «фантазия» с тем же названием Г. Л. Дикинсона (1920); Г. Гессе эти литературные произведения, скорее всего, были знакомы¹. Показательной представляется и практически идентичная юнгианская трактовка обоих произведений².

Даже если шаг в направлении литературно-музыкального синтеза, сделанный Гессе в «Паломничестве», сохраняет еще сильный крен в сторону «чистой» литературы (поскольку здесь он все-таки большей частью следует сюжетной и мотивной базе другого литературного произведения – оперного либретто), – «объект» он выбирает безупречно. Ведь говоря о «Волшебной флейте», исследователи тоже очень часто употребляют слова «синтез», «интеграция», «соединение»: эта опера и впрямь соединила в себе нити самых разных предшествующих музыкальных и драматических традиций. «Волшебная флейта» – это «синтез» классической придворной оперы-серия, немецкого народного театра, немецких, французских и итальянских

¹ Подробнее: Элькан О. Б. О «Волшебной флейте» П. Адлера и Г. Л. Дикинсона. Текст: электронный // Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых ученых». Выпуск №11(27), 2018. URL: https://forum-nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20-%20202.pdf (дата обращения: 16.12.2019).

² Элькан О. Б., Путра В. А. Юнгианская трактовка оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и романа Г. Гессе «Путешествие к земле Востока». Текст: электронный. Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых ученых». Выпуск №11(27). 2018.. URL: https://forum-nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20O.%20B.%20Putra%20V.A.%20-%20201.pdf (дата обращения: 16.12.2019).

народных песен и романсов и т.д. «Смесь и сплав самых разнородных элементов в «Волшебной флейте» попросту невероятен»¹.

Величие «Волшебной флейты», как утверждает Н. Аберт, приводя в обоснование этого заявления обширнейший фактический материал, основано в первую очередь на поразительном музыкальном единстве, «которым она превосходит всех своих предшественниц. Только музыкальная творческая сила моцартовского склада могла отважиться на то, чтобы в своем пламени растопить и переплавить в новое художественное целое все эти различные составные части. Доказательством тому – исключительно цельное музыкальное развитие, а также возвращение с совершенно конкретными драматургическими намерениями определенных мелодических, гармонических и ритмических типов...»².

Итак, уже в период написания Г. Гессе романа «Паломничество в страну Востока» его творчество обретает определенные важные характеристики, которые позднее в полном объеме «войдут» в его концепцию синтеза искусств. С вагнерианской традицией ее роднит стремление к географической и хронологической безграничности (возможное влияние древневосточной религиозной и философской мысли), а также выраженный социальный аспект (духовная гармонизация как средство достижения гармонии в обществе). Однако уже явно проявляются также признаки, позволяющие отнести гессевскую концепцию скорее к баховской традиции. Это, в первую очередь, неприкрытая ироничность (и даже, в определенной мере, юмористичность) гессевского подхода: при всей серьезности рассматриваемых им проблем, средства их художественного выражения почти всегда окрашены у Г. Гессе мягким юмором, иронией и самоиронией.

¹ Эйштейн А. Моцарт: личность, творчество / пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977. 450 с.

² Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990. Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. С. 303.

И все-таки главное, что уже сейчас позволяет нам говорить о сходстве концепций Гессе и Баха, – особое качество, которое мы хотели бы определить как своеобразный интеллектуальный «детективизм», притом тесно связанный, в том числе, и с «ироническим» и «юмористическим» аспектом творчества как И. С. Баха, так и Г. Гессе... *Das Rätsel* (нем. «загадка, головоломка») – важная составляющая баховской концепции синтеза искусств, поскольку, как минимум, некоторая часть оставленных им в произведениях загадок действительно требует для своего решения внемusыкальных (в частности, вербальных, логических и т.п.) средств. В гессевском творчестве подобные *Rätsel* также со временем начинают занимать все более важное место, и особенно – как раз в контексте идеи синтеза искусств.

Приведем доказательства. В «Игре в бисер» Г. Гессе – правда, совсем по иному поводу – упоминает некоторые произведения, в которых «таится масса иронии и самоиронии, для понимания которой надо сперва найти ключ [Выделено нами – О.Э.]»¹. Точно так же для понимания гессевской концепции синтеза искусств при прочтении последних его романов оказывается необходимым «найти ключ», дающий возможность обнаружить литературно-музыкальный синтез в «чисто» литературном произведении. *Синестетический* эффект достигается при этом совершенно особым образом, специфичным именно для Г. Гессе. Во-первых, он пишет свои последние романы по совершенно определенным музыкальным «образцам», выбирая при этом наиболее знакомые каждому грамотному современнику. И *только* в том случае, если достаточно подготовленный читатель мог уловить связь между читаемым им романом и его музыкальным «паттерном» (по аналогии со сказочными загадками – лишь разгадав которые, герой способен двигаться дальше), синестетический эффект становится возможен. Каким образом, ведь

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 15.

музыка на страницах романов Г. Гессе не только не «слышна» реально, как, например, аудиоряд в кинофильме или компьютерной игре, а почти никогда даже не «описывается» (как в «звукоскопии» иных авторов, подобных Дж. Джойсу)? Мы полагаем, что в таких случаях возможно следующее объяснение. Конкретные – и опять же наиболее известные – фрагменты музыкальных «образцов» начинают играть роль, говоря языком современной психологии, «триггеров», задача которых – «заякорить» внимание реципиента (в данном случае читателя) и создать в его мозгу новую, устойчивую нейронную связь между теми или иными литературными и музыкальными образами. Так, отныне, услышав мотив дудочки Папагено, читатель, возможно даже неосознанно, представляет образ насвистывающего Лео – и наоборот. Указанный эффект автор настоящей работы может подтвердить личным опытом.

Итак, роман «Паломничество в страну Востока» выступает «увертюрой» к «Игре в бисер», в которой авторская концепция синтеза искусств достигает уже полной зрелости и проводится максимально стройно. Именно так – строго и последовательно – Г. Гессе выстраивает следующий свой литературно-музыкальный ребус, разгадка которого предлагается в §3.1.2.

3.1.2 Творчество И. С. Баха как партитура «Игры в бисер»

Музыкальность как объединяющая основа синтеза искусств в романе Г. Гессе.

Рассмотрев подробнее и саму «Игру в бисер», и, соответственно, одноименную гессевскую концепцию, можно представить роман «Паломничество в страну Востока» как одну из первых попыток автора самому «составить» и «провести» партию придуманной и описанной им Игры. И в этом случае указанный выше «чисто литературный» характер

большинства соответствий между оперой и романом уже оборачивается, судя по всему, серьезным недостатком – поскольку суть самой Игры, по нашему убеждению, в том и заключается, чтобы находить подобные аналогии между произведениями *различных* видов искусства.

Жанр основной части последнего романа Гессе «Игра в бисер» – «псевдобиографический»; в ней подробно и правдоподобно рассказывается история жизни вымышленного персонажа Йозефа Кнехта, по сюжету являющегося Магистром той самой «Игры в бисер», имя которой служит одновременно названием всего произведения.

Фамилия героя – Кнехт. Der Knecht (нем.) означает «слуга»; в образе этого героя, как и в образе «слуги» Лео в «Паломничестве в страну Востока», воплощен один из центральных в творчестве Г. Гессе мотив служения¹.

Игра в бисер, о которой говорится в романе, представляет собой некий духовно-интеллектуальный микрокосм, в котором, как в капле воды, отражается макрокосм, представленный в данном случае всем умопостигаемым содержанием человеческой культуры. Язык *Игры в бисер*, ее нотация используют универсальную идеографическую запись, которую Гессе так и называет «иероглифами Игры».

В первую очередь, обращает на себя внимание то, что уже в названии автор использует слово «игра». Несмотря на постоянно подчеркиваемое в книге благоговение игроков и даже посторонних людей перед самим институтом Игры в бисер, несмотря на общий «высокий стиль» повествования, использование слова «игра» (нем. Spiel) уже в названии словно бы сразу намекает читателю, что то, что ему предстоит прочитать, не следует воспринимать уж слишком серьезно. Подтверждение этому находим и в истории развития самой Игры, которая начиналась когда-то с примитивных «предтеч» – салонных игр, в которые играли на досуге для

¹ Подробнее об этом и других значимых именах в произведениях Г. Гессе – в статье Элькан О. Б. «Феномен “говорящих” имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе “Игра в бисер”») // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С.54–68.

развлечения музыканты или математики. С течением времени, однако, формы Игры становятся все более сложными и изощренными, постепенно она становится все более элитарной – это уже не просто развлечение, но развлечение для избранных. И тут возникает вопрос: принимая такой «элитарный» характер, выступая уже как в высшей степени серьезное и «солидное» занятие, – не сохраняет ли Игра в бисер за собой все ту же роль забавы горстки высоколобых интеллектуалов, безделки, досужей и по большому счету бесполезной?.. – Или же и впрямь (как утверждают ее преданные адепты) ее высокая цель – сохранение и межпоколенная трансляция некой элементарной духовной основы в современном мире, так быстро меняющемся и стремительно утрачивающем традиционные духовные ценности?.. – В формулировке одного из комментаторов романа: «Чему должна служить духовная деятельность, чтобы не превратиться в пустую игру?..»¹.

Согласно же первому американскому переводчику романа Т. Циолковскому, одному из самых авторитетных англоязычных гессеведов, который предлагает наиболее радикальную трактовку «Игры в бисер», данной проблемы просто не существует, она раздута на пустом месте. Гессе, по утверждению американского исследователя, уже самим названием романа сразу выстраивает ироническую и игривую атмосферу, чего почему-то предпочитают не замечать слишком серьезные европейские интерпретаторы. Если немецкие читатели увидели в романе, прежде всего вариант утопического бегства от суровой послевоенной реальности, то «более проницательные европейские критики» оказались излишне увлечены столь щедро встречающимися в тексте романа глубокомысленными намеками, аллюзиями и пр. – настолько, что самая суть была ими просто упущена².

¹ Маркович Е. Предисловие: Герман Гессе и его роман *Игра в бисер* // В кн. Гессе Г. *Игра в бисер*. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: Художественная литература, 1969. С. 5–27.

² Ziolkowski T. Foreword. *The Glass Bead Game (Magister Ludi)* // By Hermann Hesse [trans. Richard and Clara Winston]. New York: Henry Holt and Co., Inc. 1969. P. 7.

Это, повторим, позиция наиболее радикальная; остальные комментаторы и исследователи большей частью ее не разделяют. Существует вполне обоснованная общая установка, согласно которой именно проблема, естественно возникающая уже при прочтении названия романа (слово «игра» как сюжетообразующий и смыслообразующий фактор), в процессе дальнейшего чтения «вырастает» в главную, лейтмотивную проблему всего романа и главный его художественный конфликт. Последовательная разработка этого лейтмотива в тексте действительно достигает уровня почти музыкальной выразительности. Впрочем, «музыкальность» романа Гессе в целом, применение автором в процессе его написания специальных приемов, отсылающих к музыкальному искусству, музыковедению и истории музыки, – вовсе не случайный тактический ход, а вполне сознательная и логически аргументированная стратегия.

«Цель Гессе – “играя”, сохранить культуру. Через игру обратиться к духовному миру человека, показав все его неисчерпаемое многообразие. Эта цель писателя очень точно совпадает со смыслом известной максимы Ф. Шиллера: “Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек»¹.

Что же все-таки в действительности представляет из себя Игра в бисер? В наиболее общем смысле ее можно охарактеризовать как высокоинтеллектуальную «игру» всем конгломератом созданных человечеством культурных текстов, всем содержанием его культуры на протяжении веков.

Т. Циолковский, в представлении которого Игра является главным образом «психическим синтезом», выступающим в качестве мезанизма, позволяющего актуализировать все накопленные людьми духовные ценности и воспринимать их, во-первых, в единовременном (синхроническом) разрезе и, во-вторых, как всегда живые и современные – обитающие и в реальном

¹ По: Малащенко В. В. Феномен игры в прозе Германа Гессе: «Демиан», «Кляйн и Вагнер», «Последнее лето Клингзора» : дисс... канд. филол. наук: 10.01.03. Калининград, 2008. С. 19.

настоящем моменте, и в неисчерпаемой области человеческой фантазии¹, – полагает, что подобным утверждением в принципе ограничивается все, что можно было бы поведать о смысле Игры, а значит, и читатель не может с уверенностью предполагать ничего больше об этом смысле².

Как ни парадоксально, наиболее «адекватное» описание Игры читатель может найти даже не в основном тексте, а в служащем своего рода приложением к нему собрании тринадцати поэтических опусов Кнехта. В одном из них («Сон») описывается огромная библиотека в древнем монастыре (символ самой Игры), в огромном массиве книг которой «смысл всех наук и песен заключен...»³.

Стих же, завершающий всю подборку, так и называется – «Игра в бисер»⁴.

Главный инструмент Игры – в той мере, в какой это возможно вывести из достаточно туманных ее описаний у Гессе, – обнаружение и применение в игровых партиях самых разнообразных параллелей и соответствий между отдельными культурными текстами, представляющими различные виды искусства и области научного и религиозного знания, а также различные исторические эпохи: произведение И.С. Баха может быть «сопоставлено» с определенной формулой астрономической науки, один из основных законов логики – со строфой классического античного стиха и т.п.⁵ Такие параллели и соответствия разделяются на общепринятые («законные») и «частные». В качестве примера последней категории Кнехт упоминает

¹ Ziolkowski T. Foreword. *The Glass Bead Game (Magister Ludi)* // By Hermann Hesse [trans. Richard and Clara Winston]. New York: Henry Holt and Co., Inc. 1969. P. 9.

² Подробнее см.: Элькан О. Б. «Феномен “говорящих” имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе “Игра в бисер”» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С.54–68.; Элькан О. Б. Вербализация и визуализация музыкального текста в музыкальной риторике И. С. Баха // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. Т. 2. №1 (33). С. 72–78.

³ Гессе Г. *Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений* / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 365:

⁴ Гессе Г. *Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений*. 1994. С. 370.

⁵ Гессе Г. *Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений* / Г. Гессе; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. 1969. С. 95.

собственную индивидуальную, «частную» ассоциацию: в его сознании в связи с определенными событиями оказались когда-то накрепко «связаны» весна, аккорд Шуберта и запах бузины.

Следует заострить внимание именно на этом моменте в силу того, что объяснение Иосифа в какой-то мере подтверждает сделанное нами выше предположение о приемах достижения синестетического эффекта в гессевской концепции, об их «триггерном» характере, обеспечивающем создание и укрепление новых нейронных связей между образами и впечатлениями, источниками которых служат не только различные произведения искусства, но, что важнее, различные виды искусства, например, литература и музыка у Г. Гессе.

До сих пор исследователи видели в «Игре в бисер» только концептуально-теоретический конструкт, представляющий одну из возможных граней синтеза искусств и наук.

Мы же, со своей стороны, в нашем исследовании изначально опирались на предположение, что данный роман *должен был* представлять именно *практическое воплощение* изложенных в нем идей; инструментом же послужило воплощение структурного подобия вербального текста с конкретным произведением внелитературных видов искусства¹.

Напомним: практически всегда, когда в романе говорится о самой Игре в бисер, речь обязательно идет и о музыке. Даже саму Игру в бисер автор сравнивает с грандиозным и совершенным органом². Еще один важнейший базис Игры представляет математика, однако о ней говорится не так часто, и в тексте она «присутствует» тоже всегда «вместе» с музыкой. Эталонной для

¹ Подробнее об этом см.: Элькан О. Б. «Феномен “говорящих” имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе “Игра в бисер”») // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 54–68;

Элькан О. Б. Вербализация и визуализация музыкального текста в музыкальной риторике И. С. Баха // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2018. Т. 2. №1 (33). С. 72–78.

² Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т. 5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 11.

касталийцев выступает музыка классическая – в их понимании это музыка «доромантической» эпохи (о которой они говорят как о «творческих веках человечества»); вся же последующая история развития музыкального искусства оценивается ими с позиций явного неодобрения.

С этим моментом связан определенный парадокс. Касталия в «Игре в бисер» – провинция, в которой живет духовная и интеллектуальная элита государства, люди, которых уместно назвать «творческой элитой» или «креативным классом». Тем не менее, собственно на творческий процесс в Касталии и особенно в рамках Игры в бисер наложен строжайший запрет. «Менять значение» в рамках твердо установленного синтаксиса Игры возможно «только теоретически»: клавиши, педали и регистры метафорического «органа» (с которым автор сравнивает Игру) «установлены твердо»¹.

«Творческие эпохи», по мнению касталийцев, у человечества уже в прошлом: их нынешняя задача – поддерживать и развивать культурные достижения прежних веков. В музыке, например, «творческие эпохи» ограничены эпохой барокко и недолгим послебарочным периодом, при этом основным эталоном, на который можно ориентироваться, остается музыка И. С. Баха и В. А. Моцарта – любимых композиторов самого Г. Гессе. И сразу после упоминания «Страстей» и прелюдий И. С. Баха как «последнего взлета христианской культуры» Г. Гессе приводит пространную (целая страница книжного текста) цитату из классического китайского труда, переведенного его другом Р. Вильгельмом, «Весны и осени Люй Бувэя» Л. Ютана, о котором Г. Гессе писал: «Это была самая любимая и самая важная для меня книга 1929 года [того же года, когда вышел сам перевод, т. е. Гессе начал читать ее непосредственно после выхода в свет. – О. Э.]. Я

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 11.

читал и перечитывал ее в течение нескольких месяцев»¹. Квинтэссенция общего смысла всей цитаты содержится в следующем абзаце:

«... музыка благоустроенного века спокойна и радостна <...> . Музыка гибнущего государства сентиментальна и печальна»².

Гессе заявляет от имени анонимного автора Введения в Игру, что это утверждение древнего китайского автора подсказывает читателям истинный смысл любой музыки и ее истоки³.

На вопрос о том, какими соображениями руководствовался автор, когда в качестве эталона музыкального искусства он выбирает столь древние образцы (отстоящие лет на тысячу от времени действия романа), некоторые исследователи склонны отвечать, ссылаясь на «личный вкус Г. Гессе», что здесь основным критерием для него выступала та гармония, к которой он так стремился и которую пытался достичь в своих произведениях⁴.

Добавим здесь, что столь пристальное внимание Г. Гессе к данной теме и такое ее прочтение, несколько неожиданное для культурного европейца XX века, в большой степени обусловлено также общественно-историческими реалиями. Отрицая необходимость сколько-нибудь революционного творчества в музыкальной сфере, Г. Гессе, даже не называя напрямую имени Р. Вагнера, выражает собственное отношение прежде всего именно к музыке этого титана и великого музыкального реформатора. И даже не столько к самой его музыке, сколько к той колоссальной и общепризнанной роли, которую она сыграла в становлении современного Г. Гессе «германского духа» – а именно немецкого национализма и национал-социализма,

¹ Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе; пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. – М.: Прогресс, 1987. С. 369.

² Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 23.

³ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – М.: Художественная литература, 1969. С.6.

⁴ Бычков Ю. Там, где есть жизнь, там есть и радость, и страдание: Музыка в романе Г. Гессе «Игра в бисер» // Вопросы музыковедения. Теория. История. Методика. Сб. научных статей. Вып. II. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке. Кафедра теории и истории музыки, 2009. С. 7–18.

приведших Германию и мир к катастрофе Второй мировой войны. Истоки «вагнерианства» в качестве «музыки гибели» Г. Гессе видел уже в творческом наследии Л. В. Бетховена, несмотря на то, что признавал и ценил мощь его грандиозного гения. Анонимный историк Игры в бисер пишет, что ее адепты покончили с прежде главенствовавшим в музыке культом чувственной динамики¹, и сам Г. Гессе признавался в письме Л. Финку что в Бетховене, несмотря на признание его величия и грандиозности его музыки, он видит не столько «последователя Баха и Моцарта», сколько «начало упадка ...»². К роли Р. Вагнера в развитии «германского духа» мы еще вернемся при анализе творчества Т. Манна.

И как почти половина упоминаний Игры в романе сопровождается и упоминанием музыки, так же почти половина (или даже больше) упоминаний музыки сопровождается и упоминанием Баха, имя которого встречается в тексте двадцать четыре раза.

Столь любимый писателем Бах и сам был талантливым и опытным «игроком в бисер», пусть даже до момента «создания» Игры оставались еще столетия; выше мы уже подробно показали его пристрастие к подобным экспериментам в творчестве. Думается, именно эту характеристику творчества Баха можно рассматривать как одну из главных причин:

1) той привлекательности, которой обладают фигура и творческое наследие Баха как объект «игры» для Г. Гессе;

2) явного параллелизма между некоторыми положениями концепций синтеза искусств обоих авторов.

Если перед Г. Гессе действительно стояла цель «закодировать» в тексте романа какую-то загадку, подобную тем, какие разгадываются его персонажами, эта загадка, в первую очередь, должна иметь музыкальную

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 21.

² Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе; пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седелник. М.: Прогресс, 1987. С. 217.

основу: ведь музыка сама составляет основу всей Игры. Приняв это положение в качестве начальной гипотезы, следует, видимо, выбрать в качестве ориентира именно баховское творчество, поскольку внимание, которое уделяет ему в романе автор, для художественной литературы можно назвать почти беспрецедентным.

В качестве наиболее вероятного объекта гессевской «игры» следует выбрать И. С. Баха, учитывая как глубокую любовь Гессе к этому композитору, так и пристрастие Баха к подобным литературно-музыкальным ребусам, показанное в предыдущих разделах работы.

Помимо того, некоторые характеристики устава Ордена Игры в бисер демонстрируют очевидную аналогию с особенностями того Общества музыкальных наук, в котором участвовал Бах: стремление к повышению престижа классического музыкального искусства, его возрождению, попытки «математизации» музыки и пр.¹.

В романе против подобных подходов (чрезмерного увлечения касталийцев формальной стороной изучаемых ими искусств и наук) выступают главный антагонист и оппонент Кнехта Плинио и патер Иаков. Правда, постепенно Кнехт подводит патера к определенному принятию касталийской позиции; смягчается и позиция Плинио – зато и сам Кнехт ближе к финалу в определенной мере отказывается от своих прежних взглядов: диалектическое развитие его представлений о мире, себе, Касталии и ее роли – одна из стержневых проблем, разрабатываемых в романе.

Творчество Баха и Гессе роднит также элемент «автоинтертекстуальности», проявляющийся в многочисленных, многоуровневых и многообразных «самоцитатах», «самоаллюзиях», отсылках к более ранним собственным текстам. В случае Гессе этот момент особенно проявлен, конечно, в не раз уже подчеркнутой нами коренной связи

¹ Коростелев В. Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. №1 (12). С. 27–35

– сюжетной, мотивной, текстологической и т. д. – между двумя его последними романами.

Токката и fuga ре-минор как музыкальный «прототип» «Игры в бисер».

Мы исходим из того, что если Г. Гессе и загадал в тексте романа какую-то загадку, то такую, которая в принципе поддается решению посторонним читателем. И в таком случае самым перспективным путем видится поиск тех или иных соответствий между романом Гессе и конкретным баховским произведением. А учитывая тот факт, что загадка Гессе должна была быть в принципе доступной решению, – это произведение, вероятно, является одним из самых известных в наследии Баха.

Помимо структурного изоморфизма, внимание следует обратить также на взаимовлияние значимых мотивов в обоих произведениях.

В первую очередь обратимся к знаменитому баховскому циклу «Искусство фуги» (*Die Kunst der Fuge*, 1742–1749), в некотором смысле продолжению «Музыкального приношения», о котором мы уже писали как об одном из наиболее загадочных произведений И. С. Баха. «Во время работы над “Музыкальным приношением” Бах принял решение выполнить заново и по общему плану то, что здесь сделано в некоторой степени случайно, – написать целое произведение на одну только тему. Новая работа должна была стать своего рода практическим пособием по фуге; оно было названо “Искусство фуги”»¹. Согласно одной из версий, цикл был задуман как «взнос» в мицлеровское «Общество музыкальных наук»².

Вспомним также, что самая известная из картин П. Клее, «Фуга в красном», была создана в 1921 г. П. Клее, художник-экспрессионист, участник возглавляемого В. Кандинским художественного объединения

¹ Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. Я. С. Друскина. М.: Музыка, 1965. 728 с.

² Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. СПб: Композитор, 2009. С. 35.

«Синий всадник», – одновременно и близкий друг Г. Гессе, и персонаж некоторых его произведений (например, «Паломничества в страну Востока», где он выведен под своим «реальным» именем). Между тем первоначальный замысел «Игры в бисер» также относится к началу 1920-х годов, и влияние П. Клее на общее направление поисков Г. Гессе в синтезе искусств не стоит недооценивать.

Тема фуги для романа Гессе – одна из сквозных. Не случайно, как уже указывалось выше, музыковеды даже используют фрагменты романа в своих лекциях, посвященных фуге. Помимо того, в тексте романа эта тема возникает, прежде всего, в связи с обучением музыке ее главного героя Кнехта; также и цикл фуг Баха, как широко известно, был составлен в первую очередь с педагогической целью – как сборник произведений для обучения музыкантов искусству фуги, ее технике и композиции.

Мы полагаем, что первоначальный замысел Гессе действительно был связан именно с «Искусством фуги» как возможным «музыкальным прототипом» его романа; об этом свидетельствует наличие очевидных совпадений в структуре и некоторых мотивах финальных частей – заключительной фуги баховского сборника и завершающего роман собрания автобиографических «жизнеописаний», написанных якобы самим Кнехтом.

Обратимся к результатам компаративного литературно-музыковедческого анализа Токкаты и фуги ре-минор И. С. Баха и романа «Игра в бисер».

Г. Гессе пишет: «Партия [Игры в бисер – О.Э.], например, могла исходить из той или иной [...] фуги Баха...»¹. Можно отметить двухчастность романа как наиболее четко отражающую его реальную структуру:

- 1) сущность и история Игры;

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 31.

2) биография и сочинения Кнехта.

«Музыкальный прототип» можно обнаружить в массиве «малых барочных циклов». В такие циклы обычно входили фуги, а в качестве начальных частей (вступлений к фугам) – фантазии, прелюдии или токкаты. Помимо прочего, на такой подход указывает название первой части романа – «Опыт общепонятного введения в ее историю» (в оригинале используется слово «*die Einführung*», означающее как раз «введение», «вступление»).

Но и подобных циклов в баховском наследии огромное множество; нам необходимо найти какие-то дополнительные «подсказки». И такие «подсказки» действительно существует в самом романе

Это, во-первых, мотив органной музыки. Если имя Баха встречается в тексте двадцать четыре раза, то слова «орган», «органист», «органная [музыка]» – двадцать два раза. Этот же мотив звучит и в стихах Гессе периода написания данного романа; стихотворение, приписанное авторству Кнехта, «По поводу одной Токкаты Баха», вошло в роман¹. В нем разрабатывается мотив «Божественного творения», что дает возможность идентифицировать ту из множества баховских токкат, о которой говорится в стихотворении и в романе.

Возможно, это самая знаменитая токката Баха – «Токката и fuga ре-минор» (*BWV 565*). Более подробный музыкальный анализ данного произведения и обоснование темы «Божественного творения» как основного его мотива изложен в работах автора диссертации^{2;3}.

Предположение о том, что именно *BWV 565* стала «прототипом» токкаты в стихотворении Кнехта, уже было высказано, например, в

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 364.

² Элькан О. Б. Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. №28. С. 68–82.

³ Элькан О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века: монография. СПб. : ООО «Издательский дом Сатори», 2017. 160 с.

выступлении немецкого органиста В. Хюбнера¹. Кроме того, в конце 1930-х годов Гессе сочинил еще одно стихотворение, также посвященное игре на органе («*Orgelspiel*»).

В пользу гипотезы о том, что «музыкальным прообразом» данного романа Г. Гессе послужила именно «Токката и фуга ре-минор» BWV 565, говорит, например, соотносительный объем двух основных частей в каждом из двух произведений: небольшое вступление (Токката у И. С. Баха, «Введение в Игру» у Г. Гессе) – и масштабная основная часть, а также специально подчеркиваемое сущностное единство этих частей, хотя и отличающихся во многом по своим функциям и содержанию.

Малые полифонические циклы (обычно двухчастные – прелюдии и фуги, токкаты и фуги, фантазии и фуги) в эпоху барокко выдвинулись на первый план среди множества жанров инструментальной музыки благодаря уникальному объединению основных музыкально-эстетических принципов барочного стиля: импровизационного прелюдирования (воплощенного, как правило, в первой части), полифонического мышления (в виде музыкально-интеллектуального обобщения принципов изложения тезиса и его развития, претворившихся в высшей форме имитационной полифонии – фуге), циклизации (объединения малых форм в циклы, сюиты и т. д.) и ведущего принципа барочной музыкальной эстетики – контраста (между вступительной и основной частью, их фактурой – фигурационной и имитационно-полифонической, соответственно, масштабами, импровизационностью, стихийностью первой части – и интеллектуальностью, рациональностью фуги. Полифонические контрастно-составные формы одновременно сочетают в себе принципы контраста и целостности, а, главное, разделы такой формы относительно самостоятельны

¹ Schäffer W. Der Schriftsteller Hermann Hesse und Bachs «Tocatta der Toccaten». – URL: http://www.schwaebische.de/home_artikel,-_arid,104963.html (дата обращения: 12.11.2018).

и закончены по форме, но не могут исполняться отдельно, ибо несут в себе некую целостную образно-тематическую концепцию.

Подобным образом построено и произведение Г. Гессе: объединенные общими образно-содержательными элементами, разделы книги имеют самостоятельное значение и структуру, но при этом изначально не предназначены для существования в качестве отдельных единиц, а лишь как единое целое.

«...обе части этого произведения [BWV 565 – О. Э.] составляют идеальное целое и относимы к высочайшим достижениям мирового органного искусства. Это и пример совершенного слияния фуги с предваряющим вступлением – токкатой; захватывающе развивается единое действие...»¹ – таким же «идеальным целым» предстает и роман Г. Гессе, несмотря на непривычную сложность и неоднородность его структуры и композиции.

Наиболее крупные и очевидно обособленные разделы собственно Токкаты – это грандиозный по объему звучности и диапазону органного звучания начальный раздел, некий «эпиграф» (1–12 такты), и собственно «токката» (12–31 такты), в которой организация музыкального материала полностью отвечает этому жанровому инварианту. Токкатами (от лат. *toccare* – ударять, толкать, трогать, прикасаться, касаться, порхать) назывались инструментальные сочинения импровизационного характера, в которых преобладали атрибутивные приемы виртуозной игры на клавишных инструментах – четкая, акцентная, регулярная ритмика, единая однообразная метроритмическая пульсация, фигурации и «бисерные» пассажи из мелких длительностей в сочетании с оживленными и быстрыми темпами, четкое звукоизвлечение с преобладанием штрихов *staccato*, *non legato*, *marcato*. Такая специфика нередко влекла за собой и довольно высокий уровень динамических оттенков (сильный, чеканный удар по клавише приводит не

¹ Морозов С. А. Бах // Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 55.

только к артикуляционной четкости, но и к усилению громкости). Токката BWV 565 начинается не совсем стандартно: здесь нет предельно быстрых темпов, «ударной» техники, да и пассажи и фигурации начинаются не сразу. Типичные же черты токкаты проявляются с 12 такта, где вступает относительно новая тема (именно она интонационно связана с фугой, и некоторые исследователи считают ее инверсией темы фуги). Все это позволяет сделать вывод об определенной обособленности первого вступительного раздела токкаты и условно обозначить его как некий «эпиграф», а собственно токкатой считать музыкальный материал, начиная с 12 такта.

Первые такты «эпиграфа» токкаты, начинающиеся с великолепного мордента, – самые знаменитые. Из звонких, пронзительных звучностей верхнего регистра органа словно «вырывается» простая, лаконичная, но предельно наполненная потенциальной энергией, почти ораторская интонация, состоящая из изложенных в октавном удвоении сопряженных мотивов. Ее речевая выразительность и ораторский пафос усиливается более кратким, изломанным возгласом на октаву ниже. Затем первоначальная интонация точно повторяется еще на октаву ниже – таким образом, достигается постепенный охват всех регистров органа сверху вниз и создается ощущение максимального объема, огромного пространства, впечатляющей масштабности звучания. Не удивительно, что искусствоведы связывают образный строй токкаты с мотивами сотворения мира, его величия, грандиозности замысла Господа-Творца.

В целом и на слух, и визуально – в нотной записи – вступительные такты Токкаты воспринимаются как удвоение основной фразы, ее «перевод» из одного регистра в другой – двумя октавами ниже.

Нотный пример 1. И. С. Бах. Токката и фуга. Тт. 1-2.



Между тем, и в «начальных тактах» «Игры в бисер» можно отметить почти идентичное «удвоение». Тексту предпослан грандиозный – почти в целую страницу в оригинальном издании романа – эпитаф, придуманный самим Гессе и приписанный им некоему (также выдуманному им) А. Секундусу¹.

«Дважды повторяемая мудрость» – назвала этот эпитаф О. Б. Золотухина²; и действительно, словно тот же мелодический рисунок, повторенный в нижней октаве, идет сделанный якобы И. Кнехтом перевод эпитафа на немецкий язык³.

Г. Гессе сам придавал огромное значение этому эпитафу, задающему тон всему произведению и играющему ту же колоссальную роль, какую в баховской Токкате играют начальные такты. Огромную роль эпитафа для всего романа признают и исследователи его творчества: «Очень важен для понимания замысла писателя эпитаф к “Игре в бисер”», поскольку его Касталия – «именно такое “несуществующее понятие”, призванное влиять на

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 7.

² Золотухина О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе / О. Б. Золотухина. Гродно: Гродн. ГУ им. Я. С. 34.

³ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений. 1994. С. 7.

действительность»¹. «Эпиграф – ключ к раскодированию легенды о Кнехте, изложенной в центральной части романа...»². Фактически же в отношении эпиграфа к «Игре в бисер» можно повторить слова, сказанные С. Морозовым о вступительных тактах Токкаты и фуги ре-минор: «Это не эпиграф. Это развернутое программное высказывание, основная цель которого – сразу поразить читателя глубиной замысла, оставить его в глубокой тишине, из которой затем рождается “мелодическая речь”»³.

Первым оценил грандиозные начальные такты BWV 565 Р. Шуман – он восхищался этим пассажем, в том числе и как «примером дерзкого баховского юмора». Этот отзыв «серьезно расходился с традиционной до Шумана интерпретацией произведения как образа “мрака и гибели”...»⁴.

Дерзкий же гессевский юмор в начальном пассаже романа столь же высоко оценил Т. Циолковский: «Игра начинается уже с титульного листа, поскольку высказывание, приписываемое А. Секундусу, фактически является фиктивным. Гессе написал его сам и попросил перевести на латынь двух бывших одноклассников, Ф. Шаля и Фейнхальса, имена которых “зашифровал” в латинизированной форме имен редакторов: “*ed. Clangor et Collof.*” (*Schall*, в переводе с нем. “шум”, лат. *clangor*; *Feinhals*, в переводе с нем. “стройная шея”, лат. *collo fino...*)»⁵.

Наконец, подсказкой может оказаться и имя вымышленного «автора» цитаты – А. Секундус (Второй): начальный пассаж Токкаты составлен почти

¹ Маркович Е. Предисловие: Герман Гессе и его роман *Игра в бисер* // В кн. Гессе Г. *Игра в бисер*. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: Художественная литература, 1969. С. 5–27.

² Бардыкова И. В. Проблемы культуры и духовности в романе Г. Гессе «Игра в бисер» / И. В. Бардыкова, Н. В. Бардыкова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2014. № 26 (197), вып. 24. С. 32-39.

³ Морозов С. А. Бах / С. А. Морозов // Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 1975. С. 55.

⁴ По: Stinson R. P. *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. Oxford University Press, 2010. P. 48–60..

⁵ Ziolkowski T. Foreword. *The Glass Bead Game (Magister Ludi)* / T. Ziolkowski // By Hermann Hesse [trans. Richard and Clara Winston]. New York: Henry Holt and Co., Inc, 1969. P. 7.

полностью из секунд. Единственное исключение здесь – только кварта вниз от фа к до#.

Произведение И. С. Баха состоит из двух элементов – Токкаты и фуги. Но и в рамках самой Токкаты условно выделяют вступление и три последующих импровизационных построения; это разнообразие обусловлено барочной инструментальной импровизационностью.

То же – и во «Введении в Игру», в рамках которого четко выделяются, во-первых, развернутый эпиграф и, во-вторых, следующие за ним три достаточно крупных фрагмента, структурно напоминающие гегелевскую триаду: в первом намечены общие подходы к истории Игры. Второй, контрастный первому, характеризует «фельетонную эпоху», в недрах которой и в противостоянии которой зародилась Игра. Проявлением «провидческого дара» Гессе В. Г. Торосян называет тот факт, что Гессе «увидел рубеж XX – XXI века как “фельетоническую эпоху”»¹. Действительно, современный период, для которого так характерны «перекося приоритетов, создание ложных кумиров»², период новой «варваризации», в рамках которой «взрывается и исчезает сама материя, культурный слой человечества»³, как нельзя лучше характеризуется этим емким гессевским термином. Рассмотрим несколько подробнее эти «триады» элементов первых частей обоих произведений – Токкаты и «Введения в Игру», непосредственно следующие за вступительными тактами и за эпиграфом соответственно.

¹ Торосян В. Г. «Возрастание к культуре» как выход из кризисного состояния общества // Культура и образование в современном обществе: стратегии развития и сохранения. Сборник научных статей по материалам всероссийской научной конференции с международным участием. Ответственный редактор Т.В. Коваленко. 2013. С. 22-30.

² Михеева Л. Н. Проблемы глобализации и горизонты культуры молодого поколения // Вестник славянских культур. М.: ФГБОУВО «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2009. № 4 (14). С. 7–12.

³ Торосян В. Г. Культурные ценности в условиях социальных потрясений / В. Г. Торосян, И. В. Пальцева // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 2 (65). С. 48–53.

Сразу за вступительными тактами Токкаты следует развитие их темы, столь же торжественное, возвышенное и патетичное, блестящий триольный пассаж.

Он находит свое соответствие в следующем за эпитафией первом большом фрагменте «Введения в Игру» – это начало «введения в сущность и историю Игры», в котором говорится об Игре как о синтезе искусств и наук и об анонимности как одном из идеалов кастальской элиты. У И. С. Баха эта часть завершается еще одним великолепным украшением – нисходящей и затем восходящей тиратой между двумя мощными аккордами (Приложение 2. Тт. 10-11), а у Г. Гессе – пространной «музыкальной» тирадой о том, какую власть над душами людей и над целыми народами в сказках и преданиях имеет музыка – начиная с самых древних времен [«нисхождение» к «ранним периодам» – О. Э.], от древнекитайских до эллинских сказаний [«восхождение» – О. Э.]. – И, как финальный аккорд данного фрагмента, – идея вечности Игры и обещание «кратко изложить» ее «важнейшие этапы»¹.

Второй фрагмент гессевского «Введения в Игру» довольно специфичен. Чтобы поведать историю Игры в бисер, рассказчику приходится сначала подробно охарактеризовать так называемую «фельетонную эпоху», в которую – и в противовес которой – Игра окончательно сформировалась.

Гессе приводит множество примеров популярных в ту пору «занимательных докладов»: о И. В. Гете в синем фраке, соблазнявшем страсбургских девиц, об арабской культуре, в которых перетряхивались, как игральные кости, модные «умные» слова и т. п. Одним словом, этот фрагмент по своему общему настрою прямо противоположен строгому и взыскательному духу Игры – нечто легкомысленное, поверхностное, инфантильное, даже балаганно-шутовское...

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 13.

У И. С. Баха же с началом второго крупного фрагмента Токкаты начинается, собственно, «настоящая», «классическая» по своим характеристикам токката. Граница между «серьезным» и «легким» в музыке Токкаты и фуги 565 проходит именно здесь, в начале этого фрагмента. Картина Сотворения, монументальность органного звучания, масштабность Божественной игры заключена в грандиозных звучностях «эпиграфа» и нескольких следующих за ним пассажей, классическая же токката по своему жанровому определению – это господство легкости, порхания, парения, ударной клавишной техники, которая опиралась не на аккордовый или «протяжный» тематизм, а на краткость, стаккатность, отрывистый жесткий штрих. Артикуляционная и фактурная характеристика токкаты предполагает именно такую «легкость». В этом смысле токката близка жанру скерцо¹. (Приложение 2. Тт. 12-16).

В третьем фрагменте «Введения в игру» легкий и снисходительный тон вскоре сменяется почти мрачным. Автор описывает, в качестве главных примет «фельетонизма», глубокий упадок нравственности и духовности, обобщая его почти зловещим символом: словно в древних китайских преданиях, зазвучала «“музыка гибели”, как долгогремящий органый бас...»².

Следует отметить, что у И. С. Баха тон тоже меняется. На фоне сплошных шестнадцатых в басу на протяжении многих тактов действительно вдруг появляется тот самый «долгогремящий органый бас» (Приложение 2. Тт. 16-18).

Это, пожалуй, единственный мелодизированный раздел в партии педальной клавиатуры. Насыщенный выразительными хроматизированными ходами (*passus duriusculus*), этот интонационный элемент усилен

¹ Скерцо – итал. scherzo — буквально «шутка».

² Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 18.

характерной тембровой окраской органного звучания в низком регистре, действительно напоминающего «долгогремящий бас», «гул». Ведь в низких регистрах звуки, до предела насыщенные обертонами, оптимальны для основы аккордовой вертикали, а в мелодизированных построениях, особенно с обилием узких интервалов и хроматизмов, обертоны этих звуков накладываются друг на друга, нагромождаются, создавая акустический эффект «гула».

Вслед за тем – новый каскад блестящих тират, восходящих и нисходящих (Приложение 2. Тт. 18-22).

«Параллельно» этой виртуозной «бисерной» россыпи, у Г. Гессе третий фрагмент постепенно возвращает нас к тематике первого – рождению и развитию Игры «в недрах» фельетонной эпохи. Первым важнейшим фактором этого развития он указывает найденные рукописи И. С. Баха; называет также Орден паломников в страну Востока «вторым [после музыковедения и истории музыки. – О. Э.] местом сопротивления порче». Здесь же – о создании «аутентичного» органа «новым Зильберманом».

Долгие баховские тираты переходят в еще более мощный и многотактный, чем в первом фрагменте, каскад триолей (Приложение 2 Тт. 22-27).

Для читателя и исследователя это повод вспомнить о повторяющихся у Г. Гессе в третьем фрагменте мотивах фрагмента первого (в котором ведь тоже мотив Игры в бисер был сопоставлен с «бисерными» баховскими триолями). В данном же случае эту долгую череду триолей философски можно трактовать как уплотнение времени: в триолях три ноты играют за единицу времени, в которую обычно «вмещаются» только две. Читая Г. Гессе, можно ощутить практически физически, как нарастает темп повествования. То, что поначалу исчислялось единичными событиями – находка рукописей И. С. Баха, создание Братства паломников в страну Востока и пр., – постепенно вырастает в доминирующую тенденцию. Как

пишет об этом Г. Гессе, «техника, [...] объем материала Игры выросли с ее начальных пор бесконечно...»¹.

Аккордовую каденцию в финале Токкаты сближает с ее начальными тактами и аккордово-гармоническая фактура, и масштабность, мощь органного *tutti*². Это можно трактовать и как прием обрамления; в эпоху барокко основные приемы классического формообразования только зарождаются, и обрамление становится прототипом будущей инструментальной репризы. Но в контексте того, что основным аккордовым символом, проходящим через всю Токкату, становится уменьшенный септаккорд – а он появился чуть ранее заключительных аккордов, то есть уже реализовал свою функцию, – эту каденцию можно трактовать как обособленную коду-дополнение. Тематизм ее опирается на риторическую фигуру *поэта* – аккордовое «единение» голосов в конце полифонического произведения. Смысл – единение, соборность, как сказанный хором всеми прихожанами «аминь» в конце молитвы. Интересно, что здесь – как и во всех каденциях Токкаты и фуги BWV 565 – использована минорная тоника, несмотря на то, что в эпоху барокко все минорные произведения завершались мажорным трезвучием – «пикардийской терцией». Возможно, по аналогии с «Игрой в бисер», это предвосхищение печального финала.

Финальный, очень мощный пассаж Г. Гессе подводит итог всему «Введению в Игру» – и при этом снова возвращает нас к И. С. Баху. Для каждого игрока, замечает здесь рассказчик, Игра означает в первую очередь углубленные занятия музыкой, музицирование, – и общий ее смысл был наиболее четко воспроизведен Кнехтом в его восторженном и пространном отзыве о классической музыке, о свойственной для нее «спокойной

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 30..

² Tutti (ит. «все») – как музыкальный термин обозначает одновременное вступление *всего* состава оркестра или хора; в органной музыке – включение одновременно *всех* регистров, что как раз и производит впечатление оркестрового *tutti*.

готовности умереть, как у Баха», и в то же время – о ее бессмертном «сверхчеловеческом смехе»¹.

Переходим к краткому изложению результатов сравнительного литературно-музыковедческого анализа «Игры в бисер» и фуги.

По нашему мнению, в основном Г. Гессе «имел в виду» именно Токкату – потому и анализировать фугу в поисках соответствий с романом мы будем уже не так подробно. Тем не менее, такие параллели есть, особенно на глубоком теоретико-музыкальном уровне. Не будучи профессиональным музыкантом, Г. Гессе не был и полным дилетантом, в чем мы уже убедились ранее. Имея вполне достаточное музыкальное образование, он при создании своих литературно-музыкальных ребусов мог ориентироваться, в том числе, и на данные музыкально-теоретического анализа выбранного объекта.

Фуга – основной раздел BWV 565. Центральная часть «Игры в бисер» – жизнеописание И. Кнехта; и именно здесь, причем уже с первых страниц (детство Иозефа и начало его серьезных занятий музыкой), происходит его беседа с Магистром музыки, в ходе которой мастер подробно сообщает ему основные характеристики фуги. Здесь Г. Гессе, как любитель, ценитель и знаток искусства фуги, так же детально описывает процесс сочинения мастером произведения этого жанра и на этом примере демонстрирует тематическое развитие фуги, характерное для барочной полифонии.

Разные исследователи называют и разное число голосов в данной фуге Баха; некоторой путанице способствует и характерная для нее так называемая «скрытая полифония». Можно сделать вывод, что данная фуга отчетливо четырехголосна, и в ее общей структуре четко выделяется экспозиционный раздел, построенный в соответствии с правилами написания фуги (за исключением тональных соотношений). В «Жизнеописании» Кнехта также отчетливо звучат 4 «голоса» четырех важнейших персонажей: главный

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 35.

герой И. Кнехт, его друг и оппонент П. Дезиньори, учителя Кнехта – Мастер музыки и «Старший брат».

Основными особенностями структуры фуги является ее нетипичный тональный план, наличие большого количества интермедий и важная роль импровизационного начала. Практически все интермедии построены на фигурационных элементах, повторяемых или секвенцируемых мелодико-гармонических оборотах, общих формах движения, что создает эффект «фантазийности», «живой» импровизации.

Тема фуги с точки зрения ее интонационной структуры имеет множество любопытных характеристик. С одной стороны, она изложена в виде «скрытого двухголосия», напоминая о подобной же структуре темы токкаты, а наличие в ее структуре постепенных интонаций, но в нисходящем направлении, позволяет исследователям считать ее инверсией темы Токкаты. Эти факторы способствуют интонационно-тематическому скреплению цикла. С другой стороны, начальная интонация очерчивает постепенное нисходящее движение от V к I ступени, а затем захватывает VII гармоническую ступень – подобная структура роднит тему фуги с первоначальной темой-эпиграфом. Но наиболее важным, в контексте символики риторических фигур, является ее состав: начинаясь с самых тесных, узких интонаций, приближающихся к кружащемуся типу мелодики, тема словно разворачивается, постепенно расширяется – и, постепенно дойдя до тоники, сменяет свое движение на восходящее. А выражается оно восходящим тетрахордом – символом «постижения воли Бога»¹, и проводится этот тетрахорд трижды на разной высоте, как троекратное утверждение данного символа.

Для Кнехта «постижение воли Бога» равнозначно его собственному «пробуждению» – этот термин употребляется автором 31 раз на протяжении романа, и особенно часто – ближе к его финалу, когда герой действительно «созревает» для собственного, уникального и индивидуального пути («... с

¹ Семеренко Л. Ф. Об инвенциях И. С. Баха. Белгород: Отчий край, 2000. С. 11.

началом “пробуждения”, – говорится в романе, – Кнехт все больше приближался к пониманию своего особого, беспримерного положения и назначения»¹.

Интересно и необычное тональное соотношение тем в фуге: ответ здесь субдоминантовый, а не доминантовый, и именно на этом соотношении построена вся экспозиция фуги. Свободный раздел начинается с проведения темы в параллельном мажоре, что вполне традиционно для барочной фуги, а далее в стреттном изложении встречаются темы в тональности седьмой минорной ступени (до-минор), что выходит за рамки тональностей первой степени родства. Символично количество проведений тем в фуге – их 12. Схема построения фуги приведена в Приложении 1. Между тем, и второй из двух основных элементов «Игры в бисер» – «Жизнеописание Иозефа Кнехта» – также состоит из 12 глав.

Заключительный раздел фуги создает прочную тематическую арку с началом цикла. Разделы *Recitativo* и *Presto*, изложенные в предельно быстром темпе и виртуозно-импровизационной фактуре, напоминают о токкате. Раздел *Adagissimo* возвращает важнейший символ токкаты – уменьшенный вводный септаккорд, а также мелодический элемент в педальном регистре органа («долгогремящий бас»). И, наконец, *Molto adagio* – это повторное использование фигуры *poeta* (подобно окончанию токкаты), и опять же – с разрешением в миноре. Такое количество интонационно-тематических параллелей подчеркивает целостность, «скрепленность» полифонического цикла (в эпоху барокко части цикла никогда не исполнялись отдельно), а значит – косвенно подчеркивает и целостность «Введения» и «Игры», сколь разноплановыми ни казались бы эти части.

Таким образом, можно составить таблицу результатов сравнительного анализа Токкаты и фуги ре-минор И. С. Баха и «Игры в бисер» Г. Гессе.

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 107.

**Сравнительный структурно-семантический анализ Токкаты и фуги
ре-минор И. С. Баха и романа «Игра в бисер» Г. Гессе**

		BWV 565	«Игра в бисер»
Общая структура		2-х частная: Токката (в роли вступления) + фуга	2-х частная: «Введение в Игру» + основная часть «Жизнеописание Кнехта»
Начало		«Музыкальный эпиграф», вступительные такты: мелодическая фигура, повторенная затем в нижнем регистре	Эпиграф на латинском, повторенный затем в переводе на немецкий язык
I часть	Структура первой части	После вступления – 3 контрастных импровизационных построения: 1) Величественность, торжественность, мощь, развивающие эмоции вступления 2) Легкость, энергичность, скерцозность 3) Величественность, торжественность, мощь, «долгогремющий бас»	После эпиграфа – 3 крупных контрастных фрагмента: 1) Мощный, торжественный и величавый «зачин» истории Игры 2) «Фельетонная эпоха» 3) Рождение и развитие Игры «в недрах» фельетонной эпохи
	Финал первой части	Патетичная аккордовая каденция	Патетичный пассаж Кнехта о классической музыке (в т.ч. об И. С. Бахе)
II часть	Основное содержание	Вторая (основная) часть – фуга	Вторая (основная) часть – жизнеописание Кнехта, в начале которого – его подробная беседа с Мастером музыки о фуге
	Структура второй части	В фуге – 12 проведений темы	12 глав в «Жизнеописании Иозефа Кнехта»
	Финал второй части	Грандиозная развернутая кода, состоящая из множества коротких импровизационных фрагментов	Сочинения И. Кнехта (стихи + 3 небольших жизнеописания)

Следует добавить еще одно замечание. Основной мотив Токкаты и фуги ре-минор, так же как стихотворения Кнехта «По поводу одной токкаты Баха» из «Игры в бисер», – процесс Божественного творения, появления мироздания «из ничего», процессы его становления и развития. Однако это стихотворение Кнехта призвано отразить, по существу, не только – и, возможно, не столько – великое баховское произведение, но также и основной мотив романа. Поскольку «Игра в бисер» – в первую очередь, именно роман становления, формирования и развития, постоянной и непрекращающейся трансформации (зарождения и дальнейшей истории Игры в бисер; детства, отрочества и юности И. Кнехта, его «пробуждения» и духовной зрелости) и, в конечном итоге, – рождения новой идеи, исключительно возвышенной и плодотворной.

Таким образом, «Игра в бисер» буквально пронизана музыкой И. С. Баха. Не вызывает сомнения, что именно на нее ориентирован музыкально-литературный «ребус» Г. Гессе. Высказано предположение, что в качестве объекта музыкально-литературной стилизации для романа Г. Гессе «Игра в бисер» был выбран цикл Токката и фуга ре-минор (BWV 565) И. С. Баха. Сравнительный структурно-семантический анализ BWV 565 и «Игры в бисер» предоставляет значительное число аргументов в пользу данной гипотезы и позволяет расценивать роман Г. Гессе как гипертекст.

Данные доказательства представляют гессевскую концепцию вполне оформленной. Она, по сути, совпадает с Игрой в бисер, описанной Г. Гессе в одноименном романе. При этом автор открыто заявляет, что задача по-настоящему исчерпывающего описания теории и истории Игры остается будущим поколениям ее адептов¹. В романе адепты Игры годами познают ее правила на практике, следовательно, в особенностях именно этой партии – возможный «ключ» ко всей Игре.

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: Художественная литература, 1969. С. 16.

Так, например, если ранее выбор конкретного произведения в качестве музыкального объекта сопоставления и стилизации выглядел в какой-то мере случайным¹, то теперь этот прием получает свое теоретическое обоснование и выступает одним из стратегических моментов всей концепции². В данном случае «базовая» тема представлена именно фугой И. С. Баха, конкретно – Токкатой и фугой BWV 565.

3.2 Манновская концепция «литературный сериализм»: музыкально-литературный синтез в романе «Доктор Фаустус»

3.2.1 Литературные источники романа Т. Манна

Томас Манн (1875 –1955) – крупный немецкий писатель, прозаик, лауреат Нобелевской премии по литературе 1929 года за дебютный роман «Будденброки».

Т. Манн был близким другом Г. Гессе, в романе которого «Игра в бисер» он выведен в образе предшественника Кнехта на посту Магистра Игры – Томаса фон дер Траве³. Это – признание Г. Гессе того факта, что Т. Манн выступал в какой-то степени его наставником; так, именно он рекомендовал Г. Гессе к присуждению ему Нобелевской премии. Взаимное влияние обоих друзей друг на друга нашло отражение и в их творчестве, и в формировании их авторских концепций синтеза искусств.

¹ Постоянно встречающиеся отсылки к умению игроков «провести с помощью знаков Игры параллель между классической музыкой и формулой какого-нибудь закона природы», «связать астрономические и музыкальные формулы» и т.п.

² Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. М.: Художественная литература, 1969. С. 16.

³ В буквальном переводе – Томас с (реки) Траве: Траве – река в Любеке, где родился Т. Манн.

Так, новеллы «Тристан» (1903) и «Смерть в Венеции» (1912), философский роман «Волшебная гора» (1924) объединяет ницшеанская по своей сути проблематика близости искусства и смерти, «духа» и смерти. Т. Манн, как и Г. Гессе, пронес увлечение идеями Ф. Ницше через всю жизнь. В целом же указанная проблематика в творчестве Т. Манна со временем приобретает все более «психоаналитическую» окраску: наряду с Г. Гессе, Т. Манн оказался одним из первых немецких писателей, в произведениях которых психоаналитический подход нашел свое художественное выражение. Указанный период был отмечен в психоанализе развитием тогда еще новой для Фрейда темы – признанием некоего «стремления к смерти» (Танатос) в качестве одного из важнейших бессознательных влечений человеческой психики, противопоставляемого «стремлению к жизни» (Эрос).

«Стремление к смерти» не было для Т. Манна пустым звуком – в частности, в связи с семейными трагедиями: обе его сестры покончили жизнь самоубийством, Карла в 1910 г. и Юлия в 1927 г. Позднее, в 1949 г., покончит самоубийством и его сын Клаус – событие, после которого, по признанию Манна, он уже никогда полностью не оправится.

Т. Манн питал искреннее восхищение личностью и научными достижениями З. Фрейда, которому посвятил статью «Место Фрейда в современной духовной истории» (1929 г.) и доклад «Фрейд и будущее» (1936 г.). В последнем он высказывает догадку как раз о «высокой школе Ницше» как своего рода предшественнице фрейдовской «болезненно-моралистской любви к правде как психологии»; самого же Фрейда оценивает «как первопроходца будущего гуманизма»¹.

З. Фрейд также еще до личного знакомства проявлял «дружественный интерес» к прозе Т. Манна («Смерть в Венеции» и «Волшебная гора»)². С 1930-х годов их связывают уже тесные дружеские отношения, нашедшие

¹ Манн Т. Фрейд и будущее // Иностранная литература. 1996. №6. С. 95–208.

² Манн Т. Фрейд и будущее. 1996. №6. С. 95–208.

свое отражение, в том числе, и в личной переписке¹. В мае 1931 года Т. Манн, помимо того, получает от издания «Фоссише Цайтунг» специальное предложение написать статью к 75-летию Фрейда².

Название манновского романа «Волшебная гора» (“Der Zauberberg”), помимо прочего, пополнило собой список наиболее ярких символов немецкой литературы XX века, сопоставимых с символом гессевской Касталии. В тексте романа «Волшебной горой» называется санаторий для больных туберкулезом, расположенный высоко в горах и, подобно Касталии, представляющий собой особый микрокосм, отрезанный от остального мира. Не случайно видный советский исследователь творчества Г. Гессе и Т. Манна С. Апт говорит о еще одной «педагогической провинции», «роль каковой возложена здесь на туберкулезный санаторий»³. Сюда герой романа Г. Касторп приезжает навестить родственника – и в итоге, замороженный этим замкнутым мирком, подчиненным собственным неспешным ритуалам и пронизанным близостью смерти, задерживается в санатории на целых семь лет. Действие происходит накануне Первой мировой войны, приближение которой символизируют сгущающиеся над «Волшебной горой» тучи и грянувший гром, вопреки которым ее обитатели продолжают свое хрупкое искусственное существование на грани жизни и смерти.

«Иосиф и его братья» – эпическая тетралогия, написанная Т. Манном на библейский сюжет в 1926–1943 гг., т. е. в годы, близкие периоду создания Г. Гессе «Игры в бисер». В четырех романах, составляющих его эпопею, Манн воспроизводит и панорамно разворачивает сказания, известные читателю по Книге Бытия – от патриарха Авраама и его сына Иакова до сына Иакова Иосифа Прекрасного. Позволяя себе некоторую авторскую

¹ Переписка З. Фрейда с Т. Манном // Энциклопедия глубинной психологии / Ред. А. М. Боковиков. В 4 т. Т. I. Зигмунд Фрейд: жизнь, работа, наследие. М. : Cogito–MGM, 1998. 800 с

² По: Бистер В. и др. Энциклопедия глубинной психологии: в 15 т. Т. 2. Новые направления в психоанализе. Психоанализ общества. Психоаналитическое движение. Психоанализ в Восточной Европе / Вольфганг Бистер. М.: Когито-Центр, МГМ, 2001. 752 с.

³ Апт С. Томас Манн. М. Мюнхен: Im Werden Verlag. Текст: электронный [сайт]. 2004. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

вольность, Т. Манн переносит историю Иосифа в период царствования египетских фараонов Аменхотепа III и Аменхотепа IV (более известного как знаменитый реформатор древнеегипетской религии Эхнатон).

Даже этот, по видимости, произвольный выбор исторического периода обусловлен в действительности тем живым и почти благоговейным интересом, который Т. Манн питал к творчеству З. Фрейда. Ведь как раз к началу работы писателя над третьим томом эпопеи «Иосиф в Египте» была опубликована одна из программных работ З. Фрейда – «Человек Моисей и монотеистическая религия»¹. В процессе написания четвертого тома, вспоминает Манн, он «попутно читал такие вещи, как статью Гете “Израиль в пустыне”, “Моисей” Фрейда...»². Во-первых, это, в некотором смысле, «биография» Моисея, «исторический роман», научную достоверность которого исследует З. Фрейд. Он утверждает, что Моисей был не евреем, а знатным египтянином, – обосновывая это утверждение тем, что египетским было имя «Моисей» – которое З. Фрейд, как и некоторые другие исследователи до него, возводит к египетскому *мосе* («мое»: это слово является, например, частью имен Амоса, Тутмоса и Рамзеса); а его религия, по З. Фрейду, была первой в мире монотеистической религией, которую пытался ввести в Египте фараон Эхнатон. Более того, именно эту египетскую религию Моисей передал евреям, и они приняли ее.

Однако в контексте данного исследования эта эпопея интересна в первую очередь тем, что в Иосифе Т. Манна мы можем видеть еще один «прототип» или «протоним» образа И. Кнехта из «Игры в бисер» Г. Гессе. *Постараемся обосновать и эту догадку*³.

¹ Фрейд З. Человек Моисей и монотеистическая религия // Психоанализ. Религия. Культура. М.: Ренессанс, 1992. С. 135–256.

² Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

³ Дж. Милек также полагает, что, вероятно, Г. Гессе дал Кнехту имя Иозеф в связи с прочтением романа «Иосиф и его братья», напомнившего ему библейскую историю о благочестивом Иосифе. Это вполне возможно, ведь имена героев Г. Гессе всегда многозначны и могут иметь более одного протонима.

Т. Манн был одним из ближайших друзей и единомышленников Г. Гессе, а в плане литературной карьеры – фактически его «крестным отцом». Еще в 1919 г., после выхода в свет «Демиана» Г. Гессе (под псевдонимом Э. Синклер), Т. Манн с восторгом принял роман: книга «таинственного Синклера до жути точно попала в нерв времени», писал он позднее, сопоставляя ее по воздействию на читательскую аудиторию со «Страданиями молодого Вертера» И. В. Гете¹. И именно Манн, как широко известно, первым, еще в 1930-х годах, предложил кандидатуру Г. Гессе на получение Нобелевской премии, лауреатом которой сам был уже с 1929-го.

Друзья вели очень активную переписку, обменивались замыслами и впечатлениями, постоянно были в курсе рабочих планов и перспектив друг друга. Вот только пара из поистине бесчисленных образцов такой переписки: «...работа моя не очень движется, – пишет Г. Гессе Т. Манну в апреле 1942 года, – однако история об Иозефе Кнехте почти закончена – примерно через одиннадцать лет после ее начала»². Три годами позднее: «У Вас продуктивность сохраняется, видимо, дольше, чем у меня; за последние четыре года я ничего не написал, кроме нескольких стихотворений, но я доволен, что успел кончить биографию Иозефа Кнехта до того, как сдали силы...»³.

Сам Гессе с таким же дружески-пристальным интересом следил за процессом работы Т. Манна над «Иосифом». Удивительное (или, скорее, «синхронистичное») совпадение кроется в самой сюжетной основе романа. Согласно Библии, Иосифа – любимого сына Иакова и Рахиль – ненавидят старшие братья, рожденные от Лии, которую ее отец Лаван «возложил на ложе» Иакова обманным путем (Быт. 29:25–28). Братья тайком от отца продают Иосифа египетским купцам, и те увозят юношу в Египет (Быт. 37:36; 39:1), где, после многих приключений и страданий, Иосиф становится

¹ Апт С. Послесловие переводчика // Гессе Г. Избранное. СПб : Азбука-классика, 2006. 1104 с.

² Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе; пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седелник. – М.: Прогресс, 1987. С. 269.

³ Гессе Г. Письма по кругу. 1987. С. 270.

высокопоставленным государственным деятелем, министром фараона (Быт. 41:37–40, 46). В итоге Иосиф прощает братьев, и вместе с отцом они прибывают к нему в Египет, с чего начинается совершенно новая глава иудейской истории.

Мотив изгнанничества очевиден. Однако если Г. Гессе покинул Германию уже до Первой мировой войны, оказавшись «первой ласточкой» немецкой антивоенной эмиграции, то Т. Манн в 1926 году, задумывая «Иосифа», никак еще не мог предполагать, что и ему суждена та же судьба. Он не знал этого даже еще в марте 1933 г., когда национал-социалисты победили на выборах в рейхстаг. Т. Манн уезжает в Швейцарию в обычную деловую поездку, между тем как над ним и его семьей уже нависла угроза ареста. Вот как описывает К. Манн последний свой мюнхенский телефонный разговор с отцом: «... возможно и даже вероятно было, что наши разговоры подслушиваются. Поэтому мы избегали прямых намеков на политическую обстановку и говорили о погоде. Она, утверждали мы, в Мюнхене и в окрестностях скверная; родители поступили бы умно, задержавшись еще на некоторое время. К сожалению, таким доводам отец не внимал... Ссылка на обстановку в нашем доме (“Идет уборка! Страшный беспорядок!”) тоже, казалось, не произвела на него впечатления. Он не уступал, не понимал: “Беспорядок мне не мешает. Я хочу домой. Мы выедем послезавтра”. Наконец, уже с прямою отчаяния, мы сказали: “Оставайся в Швейцарии! Здесь ты будешь в опасности”. Тогда он понял...»¹. Так началось его собственное «изгнание в Египет» – по иронии судьбы, в том же 1933 году, когда в работе над своей эпопеей Т. Манн доходит до третьей книги «Иосиф в Египте»². Так образ манновского Иосифа оказывается в определенной мере символом так называемой *Exilliteratur* – целой плеяды немецких писателей и ученых, вынужденных бежать из нацистской Германии и оккупированных ею

¹ Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

² С началом Второй мировой войны Манны эмигрируют в США, вернувшись – и то лишь в Швейцарию, а не в Германию – только в 1952.

территорий, включающей таких знаменитых авторов, как Томас, Генрих и Клаус Манна, Э. М. Ремарк, Б. Брехт, Л. Фейхтвангер, А. Зегерс, М. Брод, Р. Музиль, С. Цвейг и др.

Именно Иосиф Библии и Т. Манна мог обогатить образ И. Кнехта Г. Гессе такими важными характеристиками, как уже подчеркнутые нами в этимологическом экскурсе «нравственная чистота, невинность, целомудрие». Кнехт, как и Иосиф Прекрасный, – сирота, достигший одного из высочайших постов в государстве благодаря собственным талантам и достоинствам; мотив же «египетского изгнания» в связи с Кнехтом мог проявиться в смягченном автором варианте: Иозеф покидает Кастилию, свое «духовное отечество», добровольно, не покоряясь враждебной силе, но следуя своей судьбе...

«Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом» (1947 г.) – последний крупный роман Манна, его «итоговая книга»¹, роман-притча, предельно насыщенный философской символикой. «Игра в бисер» Г. Гессе и «Доктор Фаустус» Т. Манна представляют тот самый тип «философского романа» (больше того – «философского романа о культуре»), который, следуя проф. И. В. Кондакову, можно отнести к общему массиву работ, представляющих собой «культурную рефлексию культуры» и даже «самосознание культуры»². И, так же, как в заключительном романе Г. Гессе можно проследить оформленную авторскую концепцию синтеза искусств, так и манновская концепция наиболее определенно отражена в тексте последнего произведения.

Сюжет романа достаточно сложен и даже запутан; перескажем его кратко, лишь в меру необходимости для дальнейшего анализа.

Повествование ведется от имени С. Цейтблома – давнего и преданного друга безвременно погибшего композитора А. Леверкюна, чье

¹ Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

² Кондаков И. В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий // Общественные науки и современность. 2001. № 4. С. 138–148.

жизнеописание создает Цейтблом. Это жизнеописание постоянно прерывается и аккомпанируется мучительными размышлениями рассказчика по поводу исторических судеб Германии и мира, причем одновременно в двух временных пластах: в период Первой мировой войны, о котором он вспоминает в связи с описываемыми событиями из жизни Адриана, и в финальной фазе Второй мировой войны, во время которой он осуществляет свои записи. По задумке автора, Цейтблом начинает их в тот же самый день – 23 мая 1943, – когда сам Т. Манн вплотную берется за написание «Фаустуса»; Леверкюн, как указывается, погиб за два года до этой даты¹.

Цейтблом детально и последовательно вспоминает годы их детской и юношеской дружбы, становление и развитие своего друга, за которым он издавна признает права существа более высокого, гения, достойного его поклонения. Адриана с юных лет влечет музыка, но он сопротивляется, словно опасаясь связать с ней всю свою жизнь. *Наконец, его учитель Кречмар, сам великодушный музыкант и педагог, убеждает его заняться под его началом композиторством в Лейпциге.*

В первый же день в Лейпциге Адриан оказывается жертвой грубого розыгрыша: случайный попутчик приводит его вместо харчевни в публичный дом. Осознав, куда он попал, наивный и целомудренный провинциал испытывает потрясение и рвется покинуть «блудилище»; одна из жриц любви, Эсмеральда, успевает погладить его по щеке, прежде чем он в панике бежит прочь.

Это – кульминационный эпизод романа. «И то была всего-навсего бабочка, – вспоминает Адриан в своей финальной исповеди, – пестрый мотылек, *Hetaera esmeralda ...*»². Протомившись год, не в силах забыть гетеру, юноша находит ее и, невзирая на ее собственное предупреждение об опасности (Эсмеральда больна), проводит с ней ночь.

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

² Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 667.

Адриан заражен; а после того как двое подряд выбранных им врачей таинственным образом оказываются не способны продолжить лечение (один умирает, другой арестован), он больше не пытается лечиться. Сам композитор, как выясняется позже, видит в своем поступке (в пренебрежении опасностью заразиться) своеобразный «пакт с сатаной». В одну из ночей бес сам является к молодому композитору, чтобы окончательно урегулировать их договор: взамен обещанной черту души Адриану гарантированы двадцать четыре года сатанинского музыкального вдохновения, возможность произвести революцию в музыке и добиться славы.

Следующая кульминация «нарастает» постепенно; рассказчик постоянно намекает о грядущей катастрофе еще задолго до нее. И. Родде замужем, но имеет любовником скрипача Р. Швердтфегера, друга Адриана (и, судя по всему, его же возлюбленного: «гомоэротичный», по выражению Т. Манна, мотив звучит в его произведениях достаточно часто, но почти никогда достаточно отчетливо – разве что в «Смерти в Венеции»). Леверкюн, после той ночи с Эсмеральдой избегавший близости с женщинами, влюбляется в художницу М. Годо и просит Рудольфа передать ей предложение руки и сердца, несмотря на признание Рудольфа, что он и сам увлечен Мари. В исполнение просьбы Адриана Рудольф встречается с Мари – и через несколько дней сам оказывается обрученным с ней. Брошенная Инеса в трамвае стреляет в Рудольфа из пистолета и убивает его¹.

Всех, кого любит Леверкюн, он теряет; последняя земная привязанность Адриана – его прекрасный как ангел племянник Непомук – на его глазах погибает в мучениях от менингита. Во всех этих потерях композитор видит проявления дьявольской власти. Ведь он действительно познал обещанное ему вдохновение; каждый следующий его музыкальный опус оказывается все более грандиозным и все более новаторским. Между тем, его гениальный мозг постепенно разъедает болезнь.

¹ Именно газетный отчет о подобном убийстве побудил Т. Манна сделать эту сюжетную линию одной из центральных в романе.

В финале Леверкюн приглашает узкий круг друзей и поклонников прослушать несколько фрагментов из своего последнего произведения – симфонической кантаты «Плач доктора Фаустуса». Концерт оборачивается скандалом: композитор произносит горячую исповедь, признаваясь в сговоре с дьяволом и проклиная себя. Его безумие уже вполне очевидно. Оставшиеся дни жизни композитору, потерявшему разум, предстоит провести в лечебнице для душевнобольных.

Даже при столь кратком пересказе некоторые сюжетно-мотивные параллели между «Фаустусом» и «Игрой в бисер» для нас очевидны. Оба писателя – Т. Манн и Г. Гессе – настолько духовно близки, что наиболее глубокие аналогии между творчеством того и другого оказываются «синхронистичными», т. е. не инициированными сознательно, а словно бы подчиняющимися удивительной случайности. Речь идет, конечно, об аналогиях и параллелях между «Игрой в бисер» Г. Гессе и «Доктором Фаустусом» Т. Манна.

Последний сам достаточно подробно осветил эту удивительную взаимосвязь в автобиографическом «романе», посвященном истории создания «Фаустуса»¹. «Из Швейцарии пришли оба тома “Игры в бисер” Германа Гессе. [...] я почти ужаснулся его сходству с тем, что так поглощало меня самого. Та же идея вымышленной биографии – с присущими этой форме элементами пародии. Та же связь с музыкой. И здесь критика культуры эпохи [...] Сходства оставалось достаточно, просто обескураживающе много [...] В целом связь потрясающая ...»². Г. Гессе тут же откликнулся: «Это очень обрадовало меня, особенно Ваши заметки о забавной стороне моей книги»³.

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

² Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа. 1960. С. 199–364.

³ Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе; пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седелник. М.: Прогресс, 1987. С. 27.

Весьма вероятно, что схема любовного треугольника Адриан – Руди – М. Годо напрямую заимствована Т. Манном из раннего романа Г. Гессе «Гертруда» со схожей фабулой: у Г. Гессе композитор Кун для исполнения сочиненных им оперных партий знакомит свою возлюбленную Гертруду и друга Муота; очень быстро эти двое сближаются и решают пожениться, чем доводят композитора до мысли о самоубийстве. Этот сюжет частично, но вполне «синхронистично» проявился позднее и в жизни Г. Гессе: в 1924 он женится на певице Р. Венгер, бывшей возлюбленной своего «друга и доктора» Й. Ланга. Смерть Непомука от менингита напоминает одновременно и о романе Г. Гессе «Росхальде», в котором сын Верагута Пьер также умирает от менингита, и о похожей истории в семье Г. Гессе – его сын Мартин заболел той же болезнью, но его сумели спасти...

Дважды в романе упоминается опера «Мраморный истукан», написанная учителем Адриана В. Кречмаром, роль которого в музыкальном и духовном развитии Леверкюна трудно переоценить; она, во всяком случае, не менее значительна, чем роль Мастера музыки в развитии Кнехта. «"Мраморный истукан", – уточняет комментатор Т. Манна А. Габричевский, – новелла немецкого писателя романтического направления Иосифа фон Эйхендорфа (1788–1857), на сюжет которой, по замыслу Т. Манна, и написана опера Кречмара»¹. Однако и Г. Гессе предлагал О. Шеку написать для него оперное либретто на сюжет из Эйхендорфа – а единственное действительно написанное им либретто называется «Бьянка» (имя одной из героинь «Мраморного истукана») и тоже «подхватывает» мотивы той же новеллы Эйхендорфа, разве что действие в нем происходит не в средневековой Лукке, а в средневековой Флоренции.

¹ Габричевский А. Примечания // Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Томас Манн; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман; прим. А. Габричевского. М.: Гослитиздат, 1960. С. 291.

Но самое «потрясающее» совпадение, причем из числа тех, которые, как и многие другие, уже вызывают сомнение в своей случайности, непреднамеренности, относится к сфере музыкальной криптографии.

До сих пор мы имели дело лишь с одной подобной «музыкальной монограммой» – «закодированным» именем Баха: В-А-С-Н (или b-a-c-h). Однако этот прием в музыке, начиная с эпохи барокко, вообще довольно распространен; подобным образом «кодируются» имена и слова, в том числе и содержащие буквы, не входящие в «музыкальный алфавит» (8 букв, обозначающие 8 нот). Для их передачи существует несколько способов; наиболее простым – и потому часто используемым – решением оказывается элементарный пропуск таких букв или их фонетическая замена; так, буква S обычно заменяется Es (E^b, или ми^b). Приведем несколько примеров: Брамс в Ля-минорной органной фуге передает свою фамилию как В-А-Н-Еs¹ (позднее А. Шнитке использует эту «музыкальную монограмму» – наряду с «монограммой» В-А-С-Н и некоторыми другими, менее известными, – в своей Сонате для скрипки и фортепиано «Quasi una sonata»); Ф. Шуберт – F-Es-C-N; широко известна также «подпись» Д. Шостаковича: D-Es-C-Н и т. д. В (си^b, музыкальный инициал Баха) может, при определенных допущениях, быть прочитан как Нес, начало фамилии Гессе.

В «Докторе Фаустусе» сквозным музыкальным мотивом всего романа, встречающимся практически постоянно, выступает мотив из 5 нот *h-e-a-e-es*:

Нотный пример 2. Т. Манн. «Доктор Фаустус». «Мотив бабочки»



¹ Друскин М. С. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор, 1977. 267 с.

– символ «погубившей» Адриана Эсмеральды – или, скорее, «символ ее символа» (бабочки).

Дж. Фетцер в своем *психоаналитически-ориентированном* труде «Музыка, любовь, смерть и “Доктор Фаустус” Манна» характеризует этот пяти нотный лейтмотив как мотив борьбы фрейдовских Эроса и Танатоса; на его основе он выводит даже «трехступенную» схему, постоянно в том или ином виде на страницах романа присутствующую: Мелос – Эрос – Танатос – причем приоритет отдается, естественно, мелосу, объединяющему музыкальному началу¹.

Но приглядимся внимательней: в символе h-e-a-e-es вполне может быть «закодировано» и имя близкого друга Манна, Германа Гессе: h-e-[rm]-a-[nn]-[h]-e-es(=s)-[se]; причем пропущены здесь, за единственным исключением (второе *h*), именно те буквы из имени *Hermann Hesse*, которые действительно отсутствуют в «музыкальном алфавите» – и, следовательно, если бы реальный композитор вздумал изобрести «музыкальную монограмму» Германа Гессе, она бы практически не отличалась от изобретенной Томасом Манном!..

Не зря ведь «Томас фон дер Траве» был предшественником И. Кнехта на посту Магистра Игры – уж кому как не ему знать, как изловчиться «играючи» посвятить свое детище другу, который, собственно, и возвел его в ранг Магистра Игры.

Возникает еще один загадочный момент. В «Игре в бисер» Томас фон дер Траве умирает. Это, вероятно, уникальный случай в истории литературы, когда автор «умерщвляет» персонажа, чей прототип, хорошо всем известный (близкий друг автора), по-настоящему благополучно живет и здравствует. Необходимость этой смерти в связи с логикой развития сюжета – место Магистра должно освободиться, чтобы его занял Кнехт, – не слишком

¹ Fetzer J. F. *Music, Love, Death and Mann's Doctor Faustus* (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Camden House, 1990. P. 43.

убеждает: Томас мог уйти «на пенсию», Г. Гессе мог изобрести для него другую престижную должность в касталийской иерархии и т. п. Возможно, и мотив *h-e-a-e-es*, в целом иронично-зловещий, в «Докторе Фаустусе» появился в качестве «ответной любезности», встречного хода в дружеской интеллектуальной баталии, понятной только им двоим.

Несмотря на действительно «потрясающую связь» между «Доктором Фаустусом» и «Игрой в бисер», принято считать, что ни один из этих романов не мог служить источником для другого. Во многом это оправданный подход – каждое из этих произведений абсолютно уникально и индивидуально; однако, как говорится, сверим даты. «Фаустус» закончен в 1947 году, а получение Т. Манном опубликованной «Игры в бисер» относится, если исходить из «Истории “Доктора Фаустуса”», к периоду между январем и мартом 1944-го. Пусть даже основные линии своего романа Т. Манн к тому времени уже разработал – и именно их «потрясающая связь» с романом Г. Гессе так поразила его, – у него оставалось еще 3 года до окончания «Фаустуса». За это время он вполне мог внести любые желательные для него дополнения, призванные эту «потрясающую связь» особенно подчеркнуть и развить.

Отсюда и выраженная взаимосвязь между парадигмальными основами культурного синтеза в позднем творчестве Гессе и Манна – взаимосвязь, в рамках которой мы все-таки особенно подчеркиваем влияние гессевской концепции синтеза искусств на манновскую. Более детальный компаративный анализ двух этих концепций будет дан ниже, после подробного рассмотрения механизмов воплощения литературно-музыкального синтеза в «Докторе Фаустусе» Т. Манна.

Обратимся теперь к достаточно очевидным литературным источникам «Фаустуса». В первую очередь, это, конечно, великий «Фауст» И. В. Гете, а также, в меньшей степени, произведения, послужившие источниками романа: средневековая легенда и «народная книга» о докторе Фаусте, продавшем

душу черту, драма «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло и пр. Например, из народных легенд проникло в роман имя Гифиальты – блудницы, подосланной с целью соблазнить Фауста; Адриан с горькой иронией называет Гифиальтой Эсмеральду.

Имя И. В. Гете для Т. Манна, как и для Гессе и, впрочем, как для любого истинно немецкого автора, священно; в случае с Т. Манном, однако, имеется дополнительный нюанс. С. Апт очень убедительно показал на множестве фактических примеров, что Манн воспринимал биографию И. В. Гете в очень личном ключе, постоянно искал и находил некие аналогии между своей жизнью и его, с которой «всегда любил сопоставлять свою собственную»¹. Так, «Смерть в Венеции» была поначалу задумана как новелла о позднем и несчастливом романе И. В. Гете с юной Ульрике фон Левецов; гораздо позднее, уже в США, была написана «Лотта в Веймаре» – о встрече И. В. Гете с любовью его юности Ш. Буфф, вдохновившей его когда-то на «Страдания молодого Вертера». Перу Т. Манна принадлежат несколько серьезных статей, посвященных И. В. Гете («Гете и Толстой», «Гете как представитель бюргерской эпохи», «Вертер Гете»), он прочел также множество устных докладов по творчеству И. В. Гете. Наконец, Манн написал и специальный этюд о гетевском «Фаусте».

Интертекстуальный заголовок романа «Доктор Фаустус» прямо и непосредственно отсылает к «Фаусту»; это классический «имплицитный интертекстуальный маркер». Но, безусловно, «Доктор Фаустус» ни в какой мере не является чем-то вроде «*римейка*» «Фауста». Это совершенно самостоятельное художественное произведение – точно так же, как совершенно самостоятельными художественными произведениями были, например, «Мертвые души» Н. В. Гоголя или «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, тоже использовавшие «Фауст» И. В. Гете как источник.

¹ Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

Генезис «Мертвых душ» от «Фауста» убедительно доказали отечественные литературоведы, генезис романа М. А. Булгакова от «Фауста» самоочевиден.

Рассмотрим здесь наиболее интересные «параллели» и «антипараллели» между текстами И. В. Гете и Т. Манна. Речь об «антипараллелях» идет в связи с тем, что, подобно Г. Гессе, Т. Манн активно использует инверсию в разработке тех или иных образов и мотивов. Инверсия отчетливо прослеживается, например, при сопоставлении центральных женских образов, начиная с их имен: Гретхен (сокр. от «Маргарита», от греч. *μάργαρον* – «жемчужина, жемчуг, перл») и Эсмеральда (исп. *esmeralda* – «изумруд, смарагд»). Первое «дьявольское искушение» Фауста у И. В. Гете – скромное, благочестивое, невинное дитя Гретхен – на свою беду встретила Фауста и была им погублена. Эсмеральда – гетера, проститутка, сама погубившая «Фаустуса» – Леверкюна, пусть и в полном соответствии с его собственным желанием. Впрочем, ведь и Гретхен в «Фаусте» оказывается невольной виновницей смерти собственной матери, брата и их общей с Фаустом дочери. Следующий по значению и по эмоциональной насыщенности женский образ в трагедии И. В. Гете – троянка Елена Прекрасная: Фауст таинственным образом воскрешает ее, вступает с ней в связь, от которой рождается прекрасный Эвфорион – но в итоге оба, мать и сын, тают как дым. Так же и «Фаустус» теряет Мари и ангельски-прекрасного Непомука. Множество других аналогий также достаточно отчетливы. Свою первую речь на сцене Фауст начинает так: «Я богословьем овладел, над философией корпел...»¹ – Леверкюн, прежде чем вплотную заняться музыкой, пробует свои силы сначала на богословском факультете, потом на философском. Сцене «У ворот» соответствует многостраничное описание «старонемецкого» (одно из любимых слов Т. Манна) Кайзерсашерна, в котором протекало детство Леверкюна и Цейтблома; пирушке со студентами – столь же многостраничное повествование о

¹ Гете И. В. Фауст / пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1969. С. 12.

студенческих годах обоих товарищей, их юношеских занятиях и дискуссиях, забавах и развлечениях в кругу друзей-студентов. При этом после поступления Адриана в консерваторию действие переносится в тот же Лейпциг, где, в погребе Ауэрбаха, со студентами пировали Фауст и Мефистофель. Вальпургиева ночь (шабаш ведьм, бал сатаны) в контексте «Доктора Фаустуса» ассоциируется, прежде всего, с безумным разгулом темных сил, символизируемых реалиями Третьего рейха, постоянно присутствующими на страницах романа. И если пирушка со студентами трактуется обычно как выход Фауста в «малый свет», то во второй части трагедии совершается его выход в «большой свет»¹: он оказывается при дворе Императора Священной Римской империи вместе с Мефистофелем, помогая тому обманывать доверчивых подданных. Не забудем, что Священная Римская империя (962–1806 гг.) – тот самый «Первый рейх», от которого гитлеровская пропаганда, через Германскую империю (1871–1918 гг.), ведет отсчет своего «Третьего рейха».

Трагедия И. В. Гете завершается торжественной программной речью Фауста, после которой он «падает навзничь»² и умирает. Финал эпопеи Т. Манна – столь же торжественная и программная исповедь Леверкюна, произнеся которую, он «внезапно как подкошенный упал на пол»³. Последние строфы «Фауста» – молитва ангелов Богородице о прощении и спасении павших (в том числе и в первую очередь самого Фауста, в финальный миг «перехваченного» ангелами из рук Мефистофеля, уже уверенного в своей победе); последние строки «Доктора Фаустуса» – «... тихая, проникновенная молитва Цейтблома за друга и за отечество...»⁴.

¹ Вильмонт Н. Гете и его «Фауст» // Гете И. В. Фауст; пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Госуд. издательство художественной литературы, 1969. С. 5–29.

² Гете И. В. Фауст / пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1969. С. 14.

³ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960.

⁴ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

Особенно же интересен в этой связи образ рассказчика биографии Леверкюна – его друга, скромного филолога Серенуса Цейтблома. По замыслу автора, его роль изначально была скорее чисто технической: «заставить другое лицо ее рассказать и, следовательно, написать не роман, а биографию со всеми присущими данному жанру особенностями»¹. Однако именно в сопоставлении с трагедией И. В. Гете образ Цейтблома «обрастает» новыми важными характеристиками. Ведь и у Фауста есть подобный – если не друг, то слуга и почитатель, восторженно ему внимающий и совершенно его не понимающий. Это – Вагнер, *фамулюс* Фауста, один из важнейших образов трагедии; диалог Фауста с Вагнером вполне резонно считают «одним из лучших в драме»². Вагнер – «филистер ученого мира»³, педант и зануда, человек дюжинный и не хватающий звезд с неба. По-человечески манновский Серенус куда как привлекательней, однако в дружбе с Леверкюном он тоже играет роль второй скрипки, предоставляя возможность другу принимать его восхищение и поклонение, которых, впрочем, тот не ищет и которые его утомляют. Леверкюн, по натуре своей гений-одиночка, аристократ духа, не терпящий слишком тесной близости – духовной или физической – с окружающими, не раз мог бы повторить по отношению к Серенусу высокомерное фаустовское отношение к Вагнеру.

Вагнер, в соответствии с найденными им старинными рецептами, сотворяет Гомункулюса – искусственного человека. Это самый странный, таинственный и трудно поддающийся интерпретации образ у И. В. Гете. Если Т. Манн действительно, сознательно или бессознательно, дал Цейтблому некоторые черты и характеристики Вагнера, не означает ли это, что «творимое» им жизнеописание Леверкюна в принципе не стоит стольких трудов, переживаний и бессонных ночей; ведь живая личность Адриана

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

² Вильмонт Н. Гете и его «Фауст» // Гете И. В. Фауст; пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Госуд. издательство художественной литературы, 1969. С. 5–29.

³ Вильмонт, Н. Гете и его «Фауст». 1969. С. 5–29.

Леверкюна настолько же масштабнее, объемнее, даже грандиознее создаваемого им «бумажного» образа гениального композитора, насколько реальный человек объемнее Гомункулюса, порождения духа и природы. Ведь и Фауст – причем в применении как раз к Вагнеру – восклицает:

«Ключ мудрости не на страницах книг...»¹.

Если мы принимаем эту интерпретацию, общий пафос «Доктора Фаустуса» оказывается созвучен как пафосу «Фауста» И. В. Гете (в начале которого Фауст, переводя с греческого на немецкий язык начальные строки Евангелия от Иоанна, предпочитает выбрать перевод «вначале было Дело» взамен привычного «вначале было Слово»), так и «Игры в бисер» Г. Гессе (И. Кнехт, подобно гетевскому Фаусту, в итоге предпочитает «слову» – касталийской безмятежной учености – «дело», действие, практическую жизнь и реальный мир).

В «Романе одного романа» мы находим множество авторов и произведений, давших импульс (зачастую самый незначительный) развитию тех или иных линий или эпизодов романа. Упомянем здесь лишь те источники, о которых, по нашему мнению, нам есть, что добавить к уже сказанному самим Манном.

Имя Ф. М. Достоевского в работе встречается неоднократно: «В последние дни года я ежеутренне работал над романом и перечитывал “Записки из Мертвого дома” Достоевского»². Однако не совсем обоснованно отсутствуют конкретные эпизоды конкретных его произведений («Братья Карамазовы» и «Идиот»), практически воспроизведенные – начиная от общей атмосферы и стиля повествования и кончая некоторыми мелкими деталями – в столь же конкретных эпизодах «Фаустуса»:

¹ Гете И. В. Фауст / пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1969. С. 53.

² Булгаков С. Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. М. Харьков : Изд. АСТ – Фолио, 2001. С. 82.

– сцена с явившимся к Леверкюну чертом – глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» из «Братьев Карамазовых». Внешность обоих чертей подробно описана, и ни один из них не напоминает Мефистофеля с его златотканым плащом и пером на шляпе – зато весьма под стать один другому: карамазовский «приживальщик», «известного сорта русский джентльмен в поношенной и грязноватой одежде» и леверкюновский «довольно хлипкий» мужчина, одетый столь же непрезентабельно; попытки Ивана и Адриана убедить посетителя в его нереальности; долгие философско-психологические и мировоззренческие дискуссии между чертом и *его протее* и т. д. Читая «Братьев Карамазовых», в частности, указанную главу, можно прийти к выводу, что общую манеру повествования рассказчик «Доктора Фаустуса» – Цейтблом – явно перенял у безымянного рассказчика «Карамазовых»;

– финальные эпизоды «Доктора Фаустуса» и «Идиота»: припадок и безумие Леверкюна и Мышкина, полная потеря памяти и рассудка, психиатрическая лечебница и т. д.;

Имя Ф. Ницше Т. Манн тоже упоминает, и более того, по сути, признает его единственным прототипом своего главного героя¹: «Т. Манн называл своего “Доктора Фаустуса” романом о Ницше»², пишет А. Габричевский. Но это не совсем верно, процитируем высказывание Манна точнее: «...в романе так много “Ницше”, так много, что “Фаустуса” даже называли романом о Ницше»³.

«Музыка, стало быть, и Ницше. Я, пожалуй, не сумел бы объяснить, почему мои мысли и интересы получили в ту пору подобное направление»⁴, – вспоминает Т. Манн. Влияние воззрений Ф. Ницше на Т. Манна, в советском литературоведении признаваемое очень осторожно и со многими

¹ В «Игре в бисер» Фриц Тегуляриус, «отображающий» Ф. Ницше, представляет все-таки не центральный персонаж, а его близкого друга.

² Габричевский А. Примечания // Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Томас Манн; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман; прим. А. Габричевского. М.: Гослитиздат, 1960. С. 291.

³ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

⁴ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа. 1960. С. 199–364.

оговорками, на Западе с давних пор находится в фокусе внимания исследователей. Традиционному взгляду, в соответствии с которым отношение Т. Манна к Ф. Ницше развивалось от первоначального восхищения к последующему отторжению (что было бы справедливо, например, в отношении Г. Гессе), амстердамская исследовательница Каролина Пикар противопоставляет мнение о том, что это «отторжение» было для Манна «необходимым политическим актом» в обстановке, когда национал-социализм взял на вооружение наиболее «истерические» (определение Пикар) учения Ницше. Основные мотивы, связывающие произведения этих двух представителей немецкой культуры, – эротизм, смерть, музыка и смех¹.

Можно назвать несколько работ Ф. Ницше, послуживших серьезным *литературным* источником для «Фаустуса», для общей литературно-философской концепции романа. Это, во-первых, «Так говорил Заратустра». «Основная концепция этого произведения, *мысль о вечном возвращении*», которая, по Ницше, есть «высшая форма утверждения, которая вообще может быть достигнута»², – близка, очевидно, и Т. Манну. В романе она последовательно проводится посредством неоднократного «повторения» декораций и действующих лиц в судьбе Адриана – например: «... та рамка, и в смысле пейзажа, и в смысле домашнего обихода, в которую Адриан позднее, уже зрелым человеком, вставил, если можно так выразиться, свою жизнь, поселившись у Швейгештилей [...], удивительно напоминала, даже повторяла все, что окружало его в детстве. Иными словами, зрелая его жизнь протекала в обстановке, курьезнейшим образом воссоздававшей обстановку его ранней поры...»³. Однако особенно четко эта тема проявляется в постоянном сопоставлении двух временных пластов – периодов Первой и

¹ Picar C.J.S. Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter / C.J.S. Picar. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1999. 164 pp.

² Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ф. Ницше Соч. в 2 т. Т. 2. / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1996. С. 5–237.

³ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 38.

Второй мировой войны, так что читатель иногда может запутаться – о которой из войн идет речь в том или ином фрагменте.

Назовем также «*Ессе Ното*» (лат. «Се человек») – последнее творение Ф. Ницше, упоминаемое на заключительных страницах романа Т. Манна; особенно «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм», в котором некоторые исследователи уже замечали «источник» манновской «Смерти в Венеции». В этой работе Ф. Ницше представил предельно дуалистический взгляд на искусство и мироздание в целом: светлое и упорядоченное «аполлоновское» начало здесь противостоит буйной, страстной и разрушительной «дионисийской» стихии, стихии экстаза и опьянения. Это не Ян и Инь, не юнговские архетипы Анима и Анимус, стремящиеся разрешить противоречие в изначальной целостности, – Ф. Ницше усвоил из гегелевской диалектики лишь «борьбу противоположностей», но никак не их «единство»; скорее ему действительно близка была бы фрейдовская идея о борьбе Эроса и Танатоса, воплощение которой Дж. Фетцер разглядел в пятинотном «мотиве бабочки» *h-e-a-e-es*, ставшем «музыкальной монограммой» не только Эсмеральды и связанных с ней переживаний, но и всего творчества Леверкюна. Аполлон и Дионис в представлении Ф. Ницше не способны к примирению, их вечная судьба – вечная вражда, проявляющая себя и в рамках индивидуальной психики. Т. Манн признавался, что в процессе работы над «Фаустусом» «с удовольствием читал [...] прекрасную книгу Стивенсона “Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, думая о фаустовском материале...»¹. Мистер Хайд – «темная половина» доктора Джекила, героя новеллы Стивенсона; «фаустовский материал» – безусловно, самохарактеристика гетевского Фауста в начале трагедии: «Но две души живут во мне, / И обе не в ладах друг с другом...»².

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

² Гете И. В. Фауст / И. В. Гете; пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1969. С. 69.

«Две души живут» и в Адриане Леверкюне; его психика расколота. Собственно, расколотым оказывается на поверку «сборный» герой романа: его дионисийскую часть, или «мистера Хайда», представляет Леверкюн, аполлоническую, или «доктора Джекила», – Цейтблом; что и приводит в конечном итоге Адриана – как привело Ф. Ницше – к безумию, к катастрофе, между тем как его друг остается жить в здоровом уме, но с разбитым сердцем.

И здесь кроется основное отличие «Доктора Фаустуса» от последних романов Г. Гессе, обобщенный герой которого эту стадию уже прошел – во множестве рассказов и стихов, в «Кнульпе» и «Каменцинде», в «Демиане», «Нарциссе и Гольдмунде», в «Степном волке». Он искал истину в «Сиддхартхе», был паломником в страну Востока, и в «Игре в бисер» он уже нашел себя и свой путь. Даже ницшевское *amor fati*, как мы видели, звучит для него иначе, нежели для Ф. Ницше: «Как у всякого значительного человека, у него есть свой внутренний голос и свой *amor fati*; но его *amor fati* предстает нам свободным от мрачности и фанатизма...»¹.

Тем не менее, неверно было бы видеть в романе Т. Манна некий апофеоз пессимизма и трагичного восприятия жизни. «Доктор Фаустус» – это испытание глубокой приверженности автора ницшеанским идеям, и писатель резко отграничивает собственные воззрения от убеждений Ф. Ницше, оставляя читателю надежду в самых безвыходных ситуациях.

В числе литературных источников «Фаустуса» следует назвать и сказку Г. Х. Андерсена «Русалочка»². «Мотив русалочки», как назвал его Т. Манн³, для романа – также один из сквозных, и именно его посредством автор раскрывает некоторые важные для понимания аспекты образа Леверкюна. Серенус говорит об этой сказке как о «необычайно им любимой и особенно восхищавшей его [...] Он забавлялся сравнением режущей боли, которой

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. М.: Прогресс-Литера, Харьков: Фолио, 1994. С. 36.

² Андерсен Г. Х. Русалочка / пер. с дат. А. Ганзен, П. Ганзен. М.: Росмэн, 2015. 68 с.

³ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

готова была за каждый шаг на белых искусственных ножках платиться немая красавица, с собственной непрестанной мукой, называл русалочку своей сестрой по печали...»¹.

В роковой «беседе с чертом»² сатана – как и положено психологической проекции, – озвучивает собственные глубинные впечатления и ощущения Адриана, распространяя «боль русалочки» уже на сферу творчества, высшими достижениями в которой он соблазняет Леверкюна³.

«Мотив русалочки» особенно остро оттеняет восприятие Адрианом ситуации с Эсмеральдой. Оказывается, сам Адриан совсем не видит в ней виновницу своего несчастья; он не просто разделяет с ней вину – он убежден, что сам, вместе со своим «чертом», виноват перед ней.

Отсутствие в «Романе одного романа» еще одного имени кажется (во всяком случае, на первый взгляд) особенно трудно объяснимым. Это – имя сына автора «Фаустуса», Клауса Манна. Его отец пишет, что первые мысли о создании некоего «переложения» истории Фауста посещали его уже в начале XX столетия, найдя свое воплощение лишь почти полвека спустя: «Сорок два года минуло с того дня, когда я взял на заметку для возможной работы какую-то мысль о договоре художника с чертом...»⁴, – оставляя, однако, за скобками тот факт, что за это время ту же мысль по-своему воплотил его собственный сын. Роман К. Манна «Мефистофель»⁵, опубликованный в 1936, довольно широко известен и даже пользовался скандальной славой. Произведение, имеющее подзаголовок «История одной карьеры», повествует о судьбе талантливого актера Хендрика Хефгена, шире – о судьбе артистов в условиях гитлеровской Германии, еще шире – об отношениях художника и

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 445.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 298

³ Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 301.

⁴ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364

⁵ Манн К. Мефистофель / пер. с нем. К. Богатырева. СПб.: Азбука, 2000. 380 с.

власти. В юности Хефген и его друзья мечтают создать настоящий «народный» театр, доступный широким массам и призванный стать рупором нового революционного (во всех смыслах) театра. После прихода к власти нацистов Хефген, не желающий покидать Германию, вынужден все чаще идти на компромиссы, поступаясь не только былыми революционными принципами (от которых публично отрекается), но и простой человечностью. Важнейшая роль Хефгена, *Lebensrolle*, т. е. «роль его жизни», и главная актерская удача – роль Мефистофеля в «Фаусте» И. В. Гете, привлекающая к нему внимание эстетствующего Геринга. Геринг делает Хефгена своим придворным лицедеем (с официальным званием «государственного артиста» и Прусского государственного советника, ответственного за всю культурную политику нацистской Германии).

В «Мефистофеле» К. Манна нет мистики, и сделка с дьяволом здесь – чистая метафора. Хефген играет Мефистофеля, но сам оказывается Фаустом, продавшимся сатанинским силам. В одной из первых рецензий на книгу Г. Кестен утверждал: «Ему удалось создать тип попутчика – одного из миллионов мелких соучастников, они не совершают сами крупных преступлений, но едят хлеб убийц, не будучи сами виновными, они становятся виновными, не убивают, но молчат об убийстве, не желая потерять свой заработок, они лизут ноги сильным, если даже эти ноги идут по крови безвинных... Этим они создают опору власти»¹.

Почему же Т. Манн предпочитает промолчать об этом произведении в «Романе одного романа»? – Думается, писатель старался по возможности хранить сдержанность в связи с особой деликатностью темы для его семьи. Ведь у Хефгена был реальный прототип, недолгий зять Т. Манна – бывший муж его дочери Эрики (и бывший близкий друг Клауса) Г. Грюнденгс. Когда после 1933 года большинство антифашистски настроенных немцев

¹ Цит. по: Пронин, В. Наследник гения// Манн К. Мефистофель. История одной карьеры. М. : Терра, 1999. С. 3–14.

стремились покинуть Германию, Грюнденгс остался в Берлине и действительно сделал стремительную карьеру с помощью Геринга.

Но, как подчеркивает В. Пронин, «неверно и несправедливо было бы ставить знак равенства между образом и прототипом»: Грюнденгс, действительно очень одаренный актер, «был не только Мефистофелем»¹. Известно, например, что он старался использовать свой высокий пост для помощи другим артистам. Сам Грюнденгс вспоминал в интервью 1963 года: «моя должность давала большие возможности – я мог быть полезным своим. Не было никакой двойной игры, о которой вы говорите. Я всегда был на одной стороне [...] наш театр тогда называли “островом” – всего две сцены в стране не были подвластны Геббельсу – и на этот остров лучшие актеры просто бежали ...»². Даже «Манн-отец, сдержанно похвалив сына, усомнился в пристойности слишком портретного письма»³. К. Манн, захваченный гневом и презрением, как принято считать, слишком сгустил краски. Именно поэтому в ФРГ, после официальной жалобы пасынка Грюнденгса, роман К. Манна был запрещен до 1968 г.

Сам роман, тем не менее, отнюдь не потерял своей актуальности и философски-мировоззренческой насыщенности. «Второе рождение» и новый всплеск популярности обеспечила ему замечательная экранизация, сделанная И. Сабо в 1981 г., с блестящим К. М. Брандауэром в роли Хефгена. В российской театральной жизни событием стала премьера (2015 г.) спектакля А. Шапиро в Художественном театре по роману К. Манна. «Спустя 70 лет после Победы над нацизмом, ставшей триумфальной, но не окончательной, этот новый взгляд на книжный сюжет должен был обогатить постановку об

¹ Пронин В. Наследник гения // Манн К. Мефистофель. История одной карьеры. М.: Терра, 1999. С. 3–14.

² Гюнтер Г. Как это могло случиться именно со мной? (интервью с Густавом Грюнденгсом) Текст: электронный // Сеанс: журнал. 27 марта 2012. № 47/48. URL: <https://seance.ru/n/47-48/portret-mefisto/kak-eto-moglo-sluchitsya-imenno-so-mnou> (дата обращения: 10.08.2017).

³ Туровская М. Когда боги смеются Текст: электронный. Сеанс : журнал. 27 марта 2012. № 47/48. URL: <http://seance.ru/blog/kogda-bogi-smeyutsya> (дата обращения: 01.09.2017).

“истории одной карьеры”, оказавшейся историей болезни, от которой до сих пор не найдено вакцины...»¹.

Итак, в качестве основных литературных источников «Доктора Фаустуса» мы рассмотрели следующие:

– в первую очередь – «Фауст» И. В. Гете и произведения, послужившие источниками самому немецкому поэту и мыслителю: средневековая легенда и «народная книга» о докторе Фаусте, драма «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло и пр.;

– Ф. М. Достоевский («Братья Карамазовы», «Идиот»);

– Ф. Ницше («Так говорил Заратустра», «Ессе Номо», «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»);

– Г. Х. Андерсен («Русалочка»);

– К. Манн («Мефистофель»);

– в значительной степени – также Г. Гессе («Игра в бисер»).

3.2.2 Особенности музыкально-литературного синтеза в романе «Доктор Фаустус»

Р. Вагнер как прототип Леверкюна.

Роль и значение Р. Вагнера и сегодня воспринимается как современное, несмотря на то, что специфика его восприятия аудиторией меняется век от века. «Вспомним, как музыкальная тема “Полета валькирий” Рихарда Вагнера использована в фильме Френсиса Копполы “Апокалипсис сегодня” в качестве звукового фона атаки американских вертолетов на вьетнамскую деревню. И весь смысл этой музыки меняется, потому что изменился контекст ее интерпретации, хотя сама музыкальная

¹ Деменцова Э. Мефисто-царевич Текст: электронный. Комсомольская правда. 24.06.2015. URL: <https://www.kp.ru/daily/26397/3274232/> (дата обращения: 12.08.2017).

тема звучит в классическом варианте, как в опере “Валькирия”»¹. И уж безусловно, для Т. Манна творчество Р. Вагнера оставалось остро современным и созвучным эпохе писателя. Значение творческой личности композитора и теоретика музыки для формирования манновской концепции оказалось настолько существенным, что Р. Вагнер, как мы докажем ниже, выступил одним из основных прототипов образа Леверкюна в романе «Доктор Фаустус».

«Игра в бисер» насыщена музыкой, «Доктор Фаустус» музыкой почти перенасыщен – до такой степени, в какой это вообще допустимо для литературного (все же) текста. Но подход персонажей Т. Манна к оценке значения исторических этапов развития музыки противоположен касталийскому. Для касталийцев вся музыка, написанная позднее В. А. Моцарта, невзирая на все великолепие, несет на себе отпечаток «музыки гибели», который они слышат уже у Л. ван Бетховена. Для Леверкюна Бетховеном только открывается самый значительный, по его мнению, период развития музыкального искусства.

«Паломничество в страну Востока» Г. Гессе развивает темы и сюжеты «Волшебной флейты» В. А. Моцарта; его «Игра в бисер» «стилизованна» под Токкату и фугу ре-минор Баха. Т. Манн находит другое решение: «Доктор Фаустус», биография музыканта, «повторяет»... биографию музыканта, и даже не одного, но об этом ниже.

Музыке в творчестве Манна посвящено огромное количество академических исследований. Классическим среди них уже считается работа Й. Одендаля². Автор опирается на известные типологии С. П. Шера, проводившего специальное различие между т.н. «словесной музыкой» и «музыкализацией», подразумевающей интермедийный структурный параллелизм. Такой подход позволяет ему анализировать музыкальные

¹ Флиер А. Я. Интерпретации культуры в контексте мифа // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2018. № 2. С. 35–44.

² Odendahl J. Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann. Bielefeld: Aisthesis, 2008. S. 132

явления с различных исходных точек, всегда в тесной связи с нарративным контекстом, открывая новые перспективы роли музыки в творчестве Манна»; в этом видят «важное дополнение к существующим исследованиям, которые в основном фокусируются на биографических, психологических, философских и политических факторах»¹. Работу Одендаля можно рассматривать как попытку разработать инструмент, облегчающий эмпирическую регистрацию довольно смутного представления о «музыкальном языке» в литературе. Вместо того, чтобы анализировать, «если» и «как» язык становится похож на музыку, фокус исследования перемещается на то, как «музыкальный» контент поддерживается на лингвистическом уровне. С этой целью Одендаль, во-первых, исследует использование гласных и согласных в «музыкальных» отрывках, чтобы обнаружить звукоподражательные эффекты, а во-вторых, концентрируется на их просодии, заключая, что ритмическое и динамическое расположение предложений Манна отражает определенные характеристики тех музыкальных произведений, которые они воспроизводят.

Т. Манн выбирает «объект» не менее точно, чем это сделал Г. Гессе. Музыка И. С. Баха, возможно, впервые продемонстрировала истинный потенциал «слияния» музыкальной мощи с литературно-поэтической основой, а также «музыкальной живописи». В. А. Моцарт в «Волшебной флейте» объединил традиции самых разнообразных направлений музыкального (и, в частности, оперного) искусства. – Р. Вагнер вошел в историю, в том числе, и как автор концепции *Gesamtkunstwerk*.

С. Апт не случайно говорит о Р. Вагнере как о человеке, «так много значившем для его собственного [Манна. – О. Э.] творчества»². Уже первая встреча, «случившаяся» в начале 1890-х годов в городском театре Любека, для Т. Манна стала «основополагающим художественным событием жизни»,

¹ Wagner I. Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann (review) // Monatshefte. 2010. Vol. 102. № 2. P. 251-253.

² Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

которое наполнило писателя «завистливо-влюбленным желанием сделать что-либо подобное хотя бы в малом и тихом»¹. Так же как, напомним, «Волшебная флейта» В. А. Моцарта и Г. Гессе заставляла мечтать о создании чего-то подобного этому шедевру.

Небольшой рассказ «Тристан»², написанный Т. Манном в 1902 г., уже содержит многие излюбленные мотивы более поздних работ Манна: сюжет разворачивается в отдаленном санатории, как позднее в «Волшебной горе», и так же строится вокруг разных, противоречащих друг другу взглядов на мир. Очень важную роль играет музыка – и не только в построении сюжета, но и в его литературном оформлении: уже здесь Т. Манн достигает высокой степени «музыкализации текста». В сцене, где г-жа Клетериан играет на рояле фрагменты из оперы Вагнера «Тристан», Манн настолько подробно и со знанием дела описывает этот процесс, что почти добивается эффекта «слышимости».

«Не без успеха пыталась пианистка воспроизвести на этом жалком инструменте игру оркестра»³; удивительно, но молодой автор (в то время Т. Манну было двадцать семь лет) тоже вполне справляется с задачей «воспроизведения» любимой музыки – «воспроизведения», инструментом которого служат для него слова...

Музыкальная драма Р. Вагнера «Тристан и Изольда» послужила творческим импульсом не только при написании этой новеллы Т. Манна, но и, в определенной мере, «Доктора Фаустуса»⁴.

Р. Вагнер был страстью Манна. Даже Густав Ашенбах, главный герой его «Смерти в Венеции», встречает свою смерть именно в этом городе по очень простой причине: потому что Вагнер также умер в Венеции...

¹ Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

² Манн Т. Тристан: рассказы // Томас Манн // Собрание сочинений в 10 т. – Т.7. – Рассказы, 1896–1911.

³ Манн Т. Тристан: рассказы. 1896–1911 С. 150.

⁴ См. об этом, напр.: Fetzer J.F. Music, Love, Death and Mann's Doctor Faustus (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Camden House, 1990. P. 152.

Т. Манн, начиная уже с 1911 года, посвящает творчеству Р. Вагнера глубокие и проникновенные статьи – одна из которых оказалась для него самого поистине судьбоносной.

В начале 1933 года, перед самым приходом нацистов к власти, немцев занимала не только политика: Германия готовилась торжественно отметить 50-летие со дня смерти своего великого композитора. Впрочем, без политики и тут не обошлось. «Один из парадоксов посмертной судьбы Вагнера — это судьба его наследия в трагический для Германии 1933 год. Нацистские власти захотели приспособить Вагнера для своих нужд [...] В это же время с объективной, поистине диалектически всесторонней оценкой Вагнера выступил Томас Манн»¹. Это – о докладе, прочитанном Т. Манном 10 февраля в Мюнхенском университете и позднее опубликованном в виде статьи «Страдания и величие Рихарда Вагнера». Работа объемная, основное внимание в ней уделено музыкальному анализу вагнеровских творений; в «политическом» смысле поначалу доклад производит впечатление достаточно осторожного. Напомнив, что имя Р. Вагнера часто связывают с нацистским движением, Манн тут же продолжает: это обусловлено тем, что вагнеровская революция также была направлена в первую очередь против всей привычной буржуазной культуры. Но эта осторожность (которую вполне можно было бы объяснить обстоятельствами: 10 февраля «Гитлер вот уже десять дней был рейхсканцлером, а брат Генрих, по совету друзей, успел покинуть Германию») очень быстро изменяет докладчику. Т. Манн утверждает величие Вагнера в создании идеала нового искусства и его практическом воплощении – в том факте, что в его творчестве «сочетание музыки, драмы и мифа создало, прежде всего, уникальный вид искусства»; идеал же национального единения и возрождения «германского духа», при жизни композитора проникнутый светом разума и поэзией, ныне, говорит он, оказывается опошлен и все чаще превращается в опасную демагогию.

¹ Федоров А. А. Концепция музыки Рихарда Вагнера у Томаса Манна // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. №4. С. 325–337.

«Совершенно недопустимо, – восклицает Т. Манн, – истолковывать националистические жесты и обращения Вагнера в современном смысле ...»¹.

Реакция не заставила себя ждать. «Патриотическая общественность» встретила доклад Т. Манна таким взрывом негодования, что писатель, совершавший творческое турне по Европе, уже не мог вернуться в Германию и обосновался в Швейцарии. Г. Гессе откликнулся на эту ситуацию письмом, где сравнил ее с ситуацией, в которой оказался сам – правда, еще в период Первой мировой войны, «результатом чего [...] явился не только полный отказ от официальной Германии, но и пересмотр моих представлений о функции духа...»².

Столь чуткий к «синхронистическим» параллелям между собственной жизнью и жизнью своих кумиров – как мы видели на примере с И. В. Гете, – Т. Манн, безусловно, обратил внимание и еще на одно совпадение. В 1849 году, в связи с участием (вместе со знаменитым русским анархистом М. Бакуниным) в дрезденском восстании, быстро подавленном, – Вагнер также был вынужден покинуть Германию; его швейцарское изгнание затянулось на 10 лет.

Заметил или нет – но и биографии своего героя писатель придает некоторые черты биографии Р. Вагнера, а именно, как уже указано выше, биографии творческой.

Для музыкального искусства своей эпохи Адриан Леверкюн был таким же «пламенным революционером», как Вагнер для музыки своего времени. И творчество первого завоевывало признание с тем же (и даже еще большим) трудом, как и творчество последнего – невзирая на то, что произведения обоих очень быстро заслужили высокую оценку специалистов.

¹ По: Апт С. Томас Манн. М. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

² Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седельник. М.: Прогресс, 1987. С. 238.

«Открывается» музыкальная карьера как Леверкюна, так и Вагнера созданием симфоний (Симфония до-мажор Вагнера) и симфонических поэм («Светочи моря» Леверкюна), и обе написаны пока в традиционном стиле, от которого их авторы отойдут впоследствии.

Первая левекюновская «серьезная» работа – цикл стихи Клеменса Брентано. Лучшую из песен цикла, относящуюся к произведениям Леверкюна, целиком проникнутым мотивом *h e a e a s* – «О любимая, как ты зла!» – Серенус называет «душераздирающей».

А среди «серьезных» вагнеровских работ – цикл «*Пять песен на стихи Матильды Везендонк*» (единственный вокальный цикл в его наследии). М. Везендонк была первой его «запретной любовью», женой покровительствующего ему коммерсанта О. Везендонка, талантливой поэтессой и музыкантшей. Любовь была взаимной, но Матильда не пожелала оставить мужа и детей, и влюбленным пришлось расстаться. Данный цикл относится уже к зрелому периоду, но «на переломе» к поздним, самым великим вагнеровским работам; именно «здесь намечались новые черты стиля композитора»¹. В частности, мелодический рисунок некоторых песен из этого цикла («В оранжерее», «Скорби») послужил как бы «эскизом» музыкальных сцен великой оперы «Тристан и Изольда», над которой в этот период работал Р. Вагнер, – истории трагической любви Тристана и Изольды, жены короля Марка. Эта опера и была создана в память о его любви к Матильде; о своем замысле он написал Ф. Листу знаменитые слова: «...я никогда в жизни не испытал счастье любви, я хочу этому прекраснейшему из всех сновидений поставить памятник, в котором с начала до конца любовь могла бы по-настоящему насытиться: я в голове сделал набросок Тристана и Изольды, самый простой, но самый полнокровный музыкальный замысел; черным флагом, который веет в конце, я себя накрою, чтобы – умереть...»².

¹ Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1983. С. 45.

² Сидоров А. А. Вагнер / сер. ЖЗЛ. М.: Журнально-газетное объединение. 1934. С. 184.

Ни Т. Манн, ни его герой – оба страстные поклонники Вагнера – не могли упустить из виду следующий момент: главным импульсом действия «Тристана и Изольды» выступает «фатальная ошибка Тристана и Изольды, вместо чаши с ядом осушивших кубок с волшебным напитком любви»¹. И в той самой «душераздирающей» песне Леверкюна, которую в «сцене с чертом» сатана называет «твоей красивой песенкой с буквенным символом [имеется в виду как раз «символ бабочки» *h e a e a s*. – О.Э.]», звучит очень похожий мотив. Это, кажется, единственный раз, когда в тексте так подробно цитируются стихи, на которые написаны песни брентановского цикла, – и цитирует их в той же сцене именно черт².

Помимо того, именно с этой песней мотив *h e a e e s* становится сквозным в творчестве Леверкюна, пронизывая уже все его произведения, особенно последнее – «Плач доктора Фаустуса». Так же и в музыку Р. Вагнера, по замечанию М. Друскина, входит «”*тристановское*” начало [Выделено в тексте. – О.Э.]», связанное с углублением «субъективных, утонченно психологических моментов»; отныне оно постоянно присутствует «в той или иной мере [...] в произведениях, написанных в послелозэнгриновский период»³.

Оперы, созданные в молодости по шекспировским пьесам: «Мера за меру» Вагнера и «Бесплодные усилия любви» Леверкюна. В зрелости оба переходят к материалу народных средневековых сказаний, мифов и легенд: Вагнер – от «Тайгензера» до грандиозного цикла «Кольцо нибелунга», Леверкюн же создает «*Gesta Romanorum*». Отметим также явные «эдипальные» мотивы этих произведений обоих композиторов – достаточно важный момент, учитывая то благоговение, которое испытывал Манн перед Фрейдом.

¹ Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1983. С. 39.

² Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 298.

³ Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1983. С. 42.

Леверкюн пишет «космическую» симфонию «Чудеса Вселенной». Однако его учитель в романе определяет и вагнеровское «Кольцо нибелунга» как «космогонический миф»¹, и А. Ф. Лосев также называет этот оперный цикл «космически-исторической драмой»².

В «Гибели богов», финальной опере цикла «Кольцо нибелунга» мы также можем обнаружить «параллель» в творчестве Леверкюна – ораторию «Апокалипсис в картинках».

Произведение, ставшее финальным в творчестве Адриана Леверкюна, – «Плач доктора Фаустуса». Однако в вагнеровском наследии тоже можно обнаружить «Фауста»!.. – Это писавшаяся в течение пятнадцати лет концертная увертюра, которую принято относить «к числу лучших произведений его раннего периода»³.

Согласно однофамилице композитора – культурологу И. Вагнер (ее лекция так и называлась : «Где “Фауст” Вагнера?»⁴), немецкий музыкант и философ почти всю свою творческую жизнь бессознательно «бежал от своего Фауста», поскольку тот представлялся ему «мистически-опасным» – как Леверкюну представляется «мистически-опасным» собственное творчество. Творческий гений музыканта не мог не ощущать этого сопротивления – однако Р. Вагнер, судя по всему, поначалу считал себя способным его преодолеть. Композитор, как и его друг-соперник Ф. Ницше, весьма ревниво и трепетно воспринимал собственную гениальность – и задачу хоть в чем-то оказаться в «единой связке» с «главным» немецким гением И. В. Гете почитал, вероятно, достойной собственной великой судьбы. Однако в какой-то период почувствовал себя не способным воплотить эту задачу в жизнь...

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 84.

² Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы; сост. и комм. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. М. : Искусство, 1978. С. 7–48.

³ Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. М.: Музыка, 1983. С. 17.

⁴ Wagner I. Where is Wagner's Faust? Lecture to the Wagner Society. 13 May 2004. URL: http://web.archive.org/web/20120205015040/http://www.americangoethesociety.org/article_wagners_faust.php (дата обращения: 18.11.2018).

Здесь мы можем продемонстрировать результаты сравнения творческих биографий А. Леверкюна и Р. Вагнера.

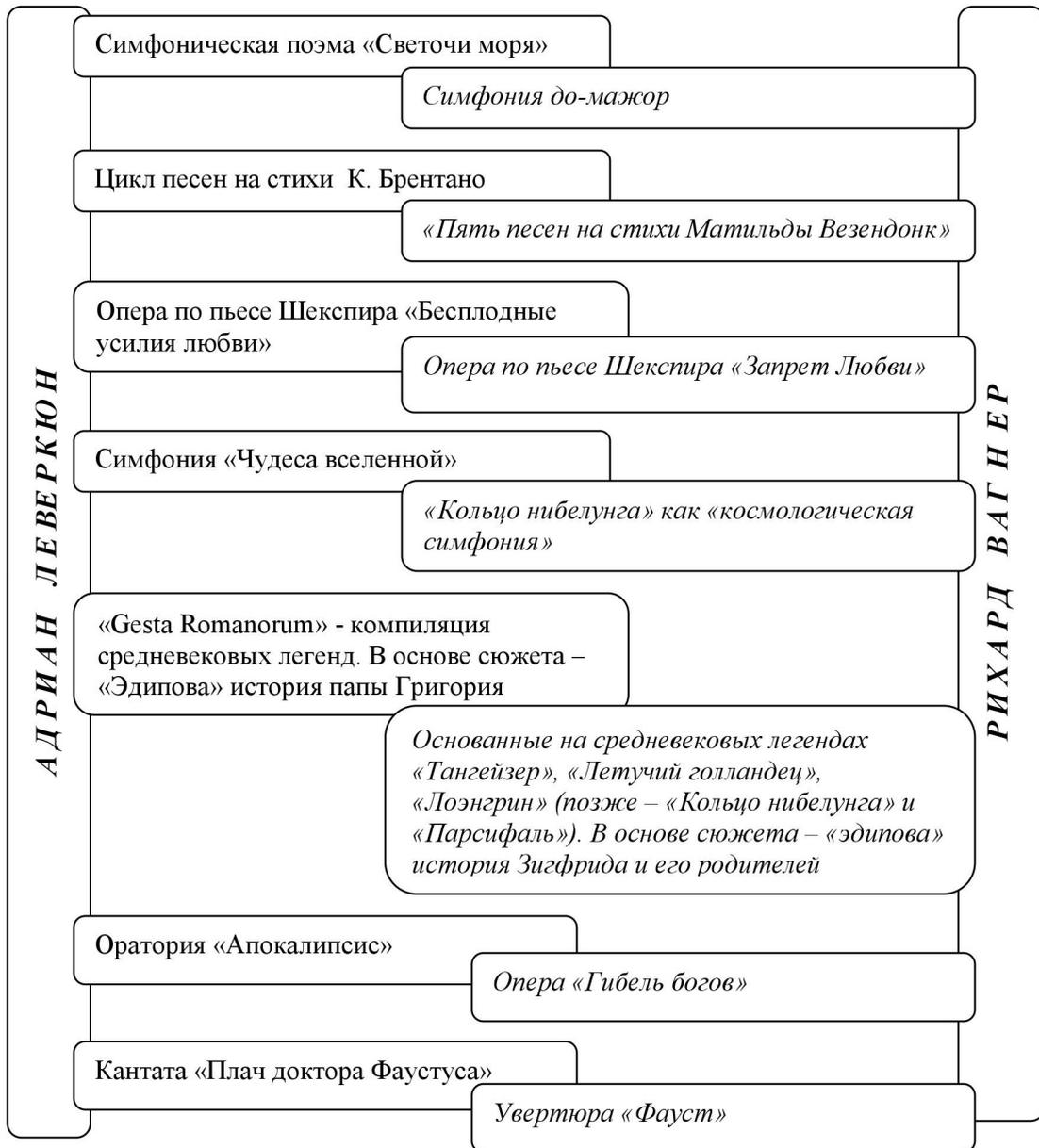


Рис. 1. Творческие биографии А. Леверкюна («Доктор Фаустус» Т. Манна) и Р. Вагнера: компаративный анализ

Если кульминацией музыкального и жизненного пути Леверкюна стал «Плач доктора Фаустуса» – в судьбе Р. Вагнера роль такой кульминации сыграл «Парсифаль». Так и Манн писал когда-то о задуманном им «Докторе

Фаустусе»: «То, что я собирался сделать когда-нибудь на закате дней, я про себя называл своим “Парсифалем”...¹.

Почему же, назвав Ф. Ницше единственным прототипом Леверкюна, Т. Манн не сделал такого признания в отношении почитаемого им Вагнера? – Нам представляется, что это нежелание обусловлено в первую очередь тем социально-историческим контекстом, о котором мы писали выше. Нацисты слишком «скомпрометировали» Вагнера в глазах мирового сообщества – куда сильнее, чем, например, того же Ницше, который по крайней мере сам был весьма далек от нацистских идеалов (в отличие от Вагнера, известного в том числе и своим антисемитизмом).

Статья Т. Манна «Страдания и величие Рихарда Вагнера» вызвала в немецком обществе бурную дискуссию – как и, уже в наше время, упомянутая выше книга И. Колера о Р. Вагнере как «учителе» А. Гитлера, хотя стремления авторов противоположны: Т. Манн старался «защитить» музыку Р. Вагнера от слишком прямолинейного отождествления ее с нацистскими ценностями и идеалами; И. Колер же на фактах подробно показывает прямое воздействие Р. Вагнера на формирование этих ценностей и идеалов. В обстановке середины 1940-х годов большая часть изложенных им фактов была еще слишком хорошо известна.

В той же статье Т. Манн говорит о Р. Вагнере и Г. Ибсене (которого также высоко чтит и Г. Гессе; а учитывая, что Вагнер был композитором, а Ибсен литератором, эти слова можно смело отнести и к его собственной концепции синтеза искусств)².

Такую же задачу – превратить литературу «в нечто иное, ни с чем не сравнимое», используя для этого ее синтез с музыкой, – по нашему мнению, ставит перед собой и Т. Манн в «Докторе Фаустусе».

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

² Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Художник и общество. Статьи и письма; пер. с нем., сост. С. Апта. М.: Радуга, 1986. С. 44.

Влияние «постромантиков» и Новой венской школы на творчество Т. Манна.

Рихард Вагнер оказал колоссальное влияние на дальнейшее развитие немецкого и австрийского музыкального искусства. Характерно, что процесс музыкального образования Адриана у Т. Манна также в определенной степени отражает процесс музыкального развития послевагнеровской музыки. Учитель Леверкюна Кречмар в том самом «гимне Вагнеру», где он называет «Кольцо нибелунга» «космогоническим мифом», в котором композитор сводит музыку и мир к их «первоосновам», продолжает эту линию обращением к наследию А. Брукнера¹.

Антон Брукнер (1824 – 1896 гг.) – один из самых ярких представителей течения, названного «постромантическим» («новые романтики», в романе «Доктор Фаустус» Т. Манн говорит о них как о «поздних немецко-австрийских романтиках»). Это направление обычно рассматривается в качестве своего рода «моста» между Р. Вагнером и современным искусством. Действительно, «постромантизм» очень много взял из Вагнера – как в плане теоретических построений, так и в отношении собственно музыки. Так, А. Брукнер был лично знаком с Р. Вагнером, и это знакомство послужило поворотным моментом в его музыкальной биографии. Леверкюн в своем письме подчеркивает эту преемственность: «Можно обладать детски-наивной душой, – пишет он о Брукнере, – но музыка все равно останется таинственным откровением высшего знания, богослужением, а учитель музыки – первосвященником...»².

Постромантическая традиция в творчестве Отмара Шека (1886-1957 гг.) сочеталась с неоклассическим и модернистским направлением. Близкий друг Г. Гессе (именно ему неоднократно предлагавший сотрудничество в написании оперы и сложивший книгу воспоминаний об их дружбе),

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 84.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 528.

«участник» гессевского «Паломничества в страну Востока», Шек также тесно общался с Томасом и Генрихом Маннами и с Дж. Джойсом.

А. Брукнера называл своим предшественником в музыке еще один знаменитый представитель постромантизма, Густав Малер (1860-1911 гг.) – фигура, чрезвычайно много значившая для Т. Манна. Г. Малера часто называли «первой ласточкой музыки XX века». С одной стороны, он представлял в музыке вагнеровские традиции, с другой – выдвигал новые, чрезвычайно плодотворные музыкальные идеи, которые позднее успешно разрабатывали множество его собственных последователей. В этом, видимо, и заключался секрет притягательности этой фигуры для Т. Манна, который, по собственному признанию, «новую» музыку – вызывавшую у него глубокий интерес и послужившую едва ли не сюжетной канвой «Доктора Фаустуса», – по сути, никогда не любил, предпочитая ей классику, но особенно, как мы знаем, Р. Вагнера.

Показательный момент: не только Р. Вагнер оказался «причастен» к созданию «Смерти в Венеции», но также – и даже, возможно, в еще большей степени – Г. Малер. Густав Ашенбах, тезка Малера, умирает в Венеции, как Р. Вагнер, – но сама его смерть в новелле в немалой степени вызвана известием о смерти Г. Малера, полученным в процессе работы Манна над новеллой. Незадолго до этого в Мюнхене Т. Манн познакомился с композитором, и, как писал он позднее, «этот сжигаемый собственной энергией человек произвел на меня сильное впечатление. В момент его кончины я находился на острове Бриони и там следил за венскими газетами, в напыщенном тоне сообщавшими о его последних часах. Позже эти потрясения смешались с теми впечатлениями и идеями, из которых родилась новелла, и я не только дал моему погибшему оргиастической смертью герою имя великого музыканта, но и позаимствовал для описания его внешности

маску Малера...»¹. Именно Т. Манн назвал Г. Малера человеком, «в котором воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени»².

Режиссер Лукино Висконти в своей культовой экранизации новеллы (фильм «Смерть в Венеции», 1971 г.), получившей специальный приз на Каннском кинофестивале, намеренно усилил эту линию: в фильме постоянно звучит музыка Г. Малера, в сюжетную канву добавлены некоторые детали реальной его биографии, исполнителю главной роли Дирку Богарду приданы узнаваемые черты облика Малера, наконец, даже профессия героя изменена: если в новелле он писатель, то в фильме Висконти – композитор. Примечательно, что в фильме использован и еще один знаковый образ из манновской прозы: «демонические» черты Альфреда, друга и *alter ego* Густава, ведущего с ним пространственные беседы о сущности музыки, искусства и красоты, определенно списаны с Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса».

В свою очередь, творческая биография Адриана Леверкюна у Т. Манна также унаследовала кое-что и от Малера. Важный этап творческого пути Леверкюна – цикл песен на стихи К. Brentano; вместе с одной из них, как мы помним, входит в его творчество «мотив бабочки». Для Г. Малера настольной книгой и источником вдохновения долгие годы служил «*Des Knaben Wunderhorn*» («Волшебный рог мальчика») – сборник немецких народных песен, составленный К. Brentano вместе с еще одним поэтом-романтиком, А. фон Арнимом, в 1805-1808 гг. Этот сборник настолько поразил воображение композитора, что до 40 лет, т. е. «весь первый период творчества, он писал музыку почти исключительно на тексты из “Волшебного рога”»³, как и Леверкюн в первый период творчества пишет

¹ Манн Т. Предисловие к папке с иллюстрациями // Густав Малер. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1968. С. 525.

² Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364

³ Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 23.

песни на стихи Брентано, составителя «Волшебного рога». Из «Волшебного рога мальчика» взяты тексты для философских частей Второй, Третьей и Четвертой симфоний Малера, текстом из него открывался и вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья». «Карнавально-гротескное» же настроение некоторых стихов, отобранных Г. Малером для собственных произведений, роднит их с левекюновской «гротескной оперной сюитой “*Gesta Romanorum*”»¹. Сам Адриан начинает музыкальную карьеру как последователь Г. Малера². Кстати, учеником Г. Малера был близкий родственник Т. Манна – брат-близнец его жены Кати Клаус Прингсгейм, в честь которого был назван сын Томаса Клаус и который впоследствии стал известным в Германии музыкантом³.

Томас и Генрих Манны также поддерживали тесные дружеские отношения с женой Малера – знаменитой Альмой Малер-Верфель, общепризнанной «музой» целой плеяды немецкоязычных творцов того периода: еще до брака с Г. Малером в нее были влюблены основоположник австрийской модернистской живописи Г. Климт и композитор А. фон Цемлинский, после смерти Густава – известный художник-экспрессионист О. Кокошка, вторым ее мужем стал В. Гропиус, основатель экспрессионистского архитектурного направления Баухаус, третьим – австрийский поэт и романист Ф. Верфель. В «Докторе Фаустусе» мельком упоминается Десятая симфония Г. Малера, знаменитая, в том числе, своим посвящением Альме: «Жить для тебя и умереть для тебя...».

В Мюнхене Т. Манн не только познакомился с Г. Малером, но и присутствовал при исполнении его Восьмой симфонии⁴.

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 12.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 211.

³ Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004. Текст: электронный [сайт]. URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_apr_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

⁴ Апт С. Томас Манн. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2004.

Восьмая симфония Г. Малера ми-бемоль мажор, которую слушал Т. Манн в период своего знакомства с композитором, даже в этом ряду представляет собой выдающееся произведение. К ней, как и к операм тетралогии «Кольцо нибелунга», применимы лишь прилагательные в превосходной степени: «колоссальная», «грандиозная», «монументальная» и т. п. Ее принято называть «Симфонией тысячи участников» или просто «Симфонией тысячи» – и хотя на самом деле количество участников меньше тысячи, преувеличение здесь небольшое. Действительно, эта симфония – одно из наиболее масштабных оркестровых и хоровых произведений в классическом концертном репертуаре.

Обычно сравнивают Восьмую симфонию Г. Малера с Девятой симфонией его любимого композитора Л. ван Бетховена; не очень привычные для малеровского творчества оптимизм, радость и торжество жизни созвучны с одой «К радости» на стихи Ф. Шиллера, звучащей в финале бетховенского произведения.

Принято также отмечать нетрадиционную структуру данной симфонии: место привычной четырехчастной общей композиции занимает двухчастная. Часть I основывается на тексте латинского христианского гимна *Veni Creator Spiritus* («Приди, творящий Дух», IX в.). В основе II части – финальная сцена трагедии «Фауст» И. В. Гете.

Р. Вагнер, работая над своим «Фаустом», за пятнадцать лет не продвинулся дальше начальных картин; Г. Малер сразу берет за основу знаменитый финал гетевской трагедии, ее истинный апофеоз, где душа грешного Фауста, благодаря мольбам когда-то обещанной им Гретхен и милости Богородицы, возносится на небеса. Персонажи заключительной сцены «Фауста» И. В. Гете оказываются теперь персонажами симфонии Г. Малера, в том числе *Mater gloriosa* (Богородица), Ее провозвеститель Доктор Марианус, души безгрешных детей, «Одна из кающихся, прежде

называвшаяся Гретхен» и др. – И, как у И. В. Гете, все венчает ликующий «Мистический хор» (*Chorus mysticus*)¹.

Тема «диалога у небесных врат» для Г. Малера вообще традиционна; и стихи для ее воплощения – как правило, «типично гротескные», – он брал обычно из цикла К. Brentano и А. фон Арнима «Волшебный рог мальчика»: «в песне “Первозданный свет” (Вторая симфония) путник спорит с ангелом, требуя пропустить его на небо, к “блаженству жизни вечной”, в песне “Три ангела” (Третья симфония) отчаявшийся попасть в небесный град грешник плачет перед Иисусом и апостолами»². Отметим здесь явную аналогию между последней сценой и общим сюжетом «Доктора Фаустуса», сходство которых, учитывая отношение Т. Манна к Г. Малеру, объясняется непосредственным влиянием композитора на писателя. Литературный материал полностью определяет отображаемое музыкой настроение: на этот раз в музыке Г. Малера, как и в поэзии И. В. Гете, звучит всепобеждающий пафос жизни и творчества.

Г. Малер, как и И. В. Гете, выбирает для своего Фауста путь творчества, любви и спасения. В отличие от Т. Манна – между тем, как к моменту знакомства писателя с Г. Малером и его Восьмой симфонией план «Фауста» уже зрел в его голове. В самом начале работы над романом, весной 1943 года, он записал в дневнике: «Отыскал три строчки 1901 года с планом “Доктора Фауста”»³. Возможно, и в этой симфонии Г. Малера с ее фаустианской проблематикой мы обнаруживаем один из творческих импульсов, послуживших многолетнему формированию замысла «Доктора Фаустуса», особо учитывая отмеченное выше сходство его сюжета с одним из сюжетов малеровских симфоний.

¹ Гете И. В. Фауст / пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1969. 520 с.

² Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 26.

³ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

В произведениях И. В. Гете – и особенно в «Фаусте» – во второй, заключительной части – Г. Малер нашел собственное, сформировавшееся в достаточной мере стихийно мировоззрение и миропонимание, причем нашел уже в философски и поэтически обобщенной форме: мир предстает здесь как вечное становление. Основную образную систему заключительной сцены «Фауста» он так сформулировал в одном из писем к жене: «...вечная тяга, влечение, стремление к цели, активное вечно мужское начало и – покоящееся, цель, которую Гете с помощью сравнения называет вечно женственным». Г. Малер отождествляет это активное «вечно мужское» с платоновским Эросом¹ – но это не фрейдовский Эрос, существующий лишь в вечной борьбе с противостоящим ему Танатосом; скорее, это некое предчувствие юнговских архетипов – Анимуса в вечном стремлении к достижению и постижению Анимы.

И для К. Г. Юнга, и для Г. Гессе эти два вечных символа имели еще два привычных для них обозначения: Ян и Инь. Для Г. Малера, как мы можем убедиться, – тоже. Ведь, как это случилось с К. Г. Юнгом в психологии и философии и с Г. Гессе в литературе, Малер стал одним из первых западных музыкантов, активно расширявших собственно-западное музыкальное поле посредством «синтеза» его с восточной мыслью. Показательно, что в уже цитировавшейся выше монографии Е. В. Завадской «Культура Востока в современном западном мире»² большая часть главы «Чань и литература Запада» посвящена Г. Гессе, а большая часть главы «Чань и музыка Запада» – Г. Малеру, в частности, следующей его симфонии – «Песнь о Земле» («*Das Lied von der Erde*»). Идущая в хронологическом порядке вслед за 8-й, она должна была иметь номер 9, но осталась вовсе без номера – из суеверия: ведь хорошо известно, что Девятая симфония стала последней для Л. ван Бетховена и А. Брукнера³.

¹ Цит. по: Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. С. 33.

² Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. 168 с.

³ Следующей симфонии Г. Малер все же присвоил номер 9.

В «Песне о Земле» Малер использовал переведенные на немецкий тексты китайских чаньских поэтов из поэтической антологии Ханса Бетге «Свирель Китая» (1907), очень популярной не только в Германии, но и за ее пределами: так, уже в 1914 году вышел ее русский перевод, сделанный Вяч. Егорьевым. Именно с развернутой рецензии на «Свирель Китая» Бетге Г. Гессе открывает «китайскую страницу» в собственном творчестве¹. В целом творческое мировоззрение Г. Малера, несмотря на общую трагичность и драматичность и на такое количество «точек соприкосновения» его с Т. Манном, ближе «Игре в бисер», чем «Доктору Фаустусу». Г. Гессе, создавая Кастилию, мог представлять при этом замечательный стих Ли Бо из любимого сборника – в «Песнь о Земле» Г. Малера он вошел в качестве третьей части; вот наш подстрочный перевод «из Бетге»:

В домишке сидят друзья, красиво одетые, выпивают, болтают,
Некоторые записывают стихи.

Их шелковые рукава струятся назад, шелковые шапочки весело торчат
на затылке.

В тихом маленьком пруду удивительным образом отражаются:
перевернутый мост, словно полумесяц.

Друзья, красиво одетые, выпивают, болтают, стоя на голове
в павильоне из зеленого и белого фарфора.

Е. В. Завадская в этой связи с сожалением замечает: «Переводы Вяч. Егорьева намного хуже немецкого текста и еще дальше отстоят от китайского оригинала»². Мы акцентируем этот момент в связи с тем, что у Бетге и Егорьева, к сожалению, отсутствует образ цветка, который дарит свой аромат пирующим в саду, – в то время как в знаменитом стихотворении Ли Бо этот образ (花。 , кит. «цветок») – один из центральных собственно-буддийских. Он, как было хорошо понятно китайскому читателю, отсылал к

¹ Hsia A. Hermann Hesse und China / A. Hsia. Darstellung, Materialien und Interpretationen; Frankfurt a.M. 1974. P. 21.

² Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. С. 140.

одной из самых знаменитых буддистских притч – о передаче Буддой своего учения ближайшему ученику Махакашьяпе «без слов», посредством «передачи» цветка и улыбки.

Тем не менее, и Г. Малеру, и Г. Гессе все-таки оказался внятен главный «чаньский» смысл этого стиха, несмотря на отсутствие в немецком переводе главного «чаньского» символа. В чаньской живописи огромное значение придается белому, незанятому пространству, в чаньской музыке и стихосложении – паузе: «...бóльшая выразительность паузы, чем звука, цезуры, чем слова, чистого полотна свитка, чем пятна туши»¹. Исследователи видят последовательное проведение этого принципа и в «Песни о Земле» (во второй части, «Одиноким осенью» на стихи Чжан Цзи, вокальная партия – речитатив, «прерываемый глубокими вздохами-паузами»²; в пятой части, «Пьяница весной», – драматичный монолог «пьяницы», постоянно прерываемый, «будто человек не может овладеть ни своими мыслями, ни своей речью и дыханием»³; в финальной композиции – «Прощание» на тексты Мэн Хаожаня и Ван Вэя – такой же прерывистый «речитатив» флейты: «У флейты словно пытается установиться и бессильно сникает робкая мелодия...»⁴ – все это говорит об умении композитора «слушать тишину», к чему призывал и классический чаньский канон. Но главное даже не в этом «буквальном» прочтении канона – а в лежащем в его основе принципе недосказанности, аллюзии и намека, некоторой размытости понятийных и смысловых границ. Потаенность, «скрытые в подтексте основной смысл и настроение были основным принципом Ли Бо, утверждавшего своим искусством эстетическую концепцию намека и

¹ Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М.: Наука, 1977. С. 143.

² Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. 1977. С. 142.

³ Михеева Л. Малер. «Песнь о Земле». Текст: электронный. URL: Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/or-mahler-ozemle.html> (дата обращения: 05.07.2017).

⁴ Михеева Л. Малер. «Песнь о Земле».

недосказанности. Этот принцип и определяет основу единства слова Ли Бо и музыки Малера»¹.

И этот же принцип, добавим мы, та же эстетическая концепция была гениально усвоена и реализована не только Г. Малером, и Г. Гессе, и Т. Манном, но и – в целом – всей немецкоязычной культурой рассматриваемого периода.

Наконец, еще один «неназванный прототип» А. Леверкюна (правда, даже оставаясь неименованным, он оказался наиболее известным леверкюновским прототипом, чем был весьма недоволен).

Это – А. Шенберг (1874-1951 гг.) – австро-американский композитор, дирижер, музыкальный педагог и теоретик музыки, широко известный также как разработчик додекафонии, серийной техники, создатель и лидер так называемой «Новой венской школы» – одного из наиболее ярких явлений во всей современной музыке в целом; ее представляли ученики А. Шенберга, среди которых – А. Берг, А. Веберн, Х. Эйслер, В. Ульман, Т. Адорно и др. Шенберг также был крупнейшей фигурой среди представителей музыкального экспрессионизма. Эстетика и принципы экспрессионизма были наиболее ярко выражены в творчестве немецких художников-экспрессионистов²; однако свое оригинальное воплощение экспрессионизм нашел также и в музыке, где были осуществлены новаторские приемы организации музыкального материала, отразившие сложность и противоречивость этого направления.

Предшественниками музыкального экспрессионизма явились поздние сочинения Г. Малера, оперы Р. Штрауса «Соломея» и «Электра», опера П. Хиндемита «Убийца – надежда женщины» по драме О. Кокошки, опера «Дальний звон» Ф. Шрекера. Именно исследованием этих традиций

¹ Михеева Л. Малер. «Песнь о Земле». Текст: электронный. URL: Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/or-mahler-ozemle.html> (дата обращения: 05.07.2017).

² Подробнее: Элькан О.Б. Семиосфера раннего экспрессионизма в новаторской музыке А. Шенберга. Таврические студии. 2015. Искусствоведение № 7. Текст: электронный. URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/arts/arts7.pdf> (дата обращения: 15.12.2019).

занимался А. Шенберг, основоположник музыкального экспрессионизма. Новаторские эксперименты Шенберга опирались на углубленное изучение творчества И. Брамса, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера. Российская исследовательница Е. Тараканова наметила следующие вехи формирования необычного мира Шенберга: «Вагнер – немецкий экспрессионизм (атонизм) – додекафония»¹. Момент отрыва от традиции немецкой музыки связан с созданием метода композиции с 12-ю темами.

Ученик и зять А. фон Цемлинского, Шенберг начинал свою музыкальную карьеру в русле неоромантизма; ранние его произведения, как часто отмечают критики, созданы под непосредственным влиянием вагнеровской оперы «Тристан и Изольда».

Р. Вагнер создал своего «Тристана» в память о любви к замужней Матильде фон Везендонк – Шенбергу в подобном треугольнике досталась роль короля Марка, мужа Изольды. «Изольда» же и в этот раз звалась Матильдой. В 1908 Матильда Шенберг оставила мужа и детей ради художника-экспрессиониста Р. Герстля; когда она вернулась в семью, брошенный ею Герстль покончил с собой. Драматический кризис в отношениях супругов, как это часто случается, дал мощный импульс всему дальнейшему творчеству композитора, ознаменовав собой некий поворотный пункт в его музыкальной карьере. Шенберг писал в то время: «Я кричал, вел себя как совершенно отчаявшийся человек, принимал решения – и тут же менял их, меня посещали мысли о самоубийстве и я действительно готов был покончить с собой...»². Именно с этого времени А. Шенберг начинает активно экспериментировать с различными музыкальными формами, общим для которых оказывается отказ от традиционного ладотонального базиса.

Его эксперименты в целом соответствовали общему направлению, в котором развивалась музыка на рубеже веков, словно бы «уставшая» от

¹ Тараканова Е. М. Современная музыка и экспрессионистская традиция // Западное искусство. XX век: проблемы развития западного искусства XX в.: сб. ст. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 127–154.

² Johnson B. A. Training the composer: a comparative study between the pedagogical methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger. Cambridge scholars publishing, 2010. 235 p.

упорядоченной иерархии звуков, извечного противостояния мажора и минора, строгой системы ладовых и гармонических взаимосвязей – к которым относится в первую очередь «стремление» неустойчивых ступеней к разрешению в устойчивые. К преодолению которого стремился уже Р. Вагнер: в его работах зачастую мелодия обрывается неустойчивой ступенью или диссонансом. А. Шенберг – как впоследствии и все представители созданной им Новой венской школы – также буквально благоговел перед Г. Малером; он, в частности, разрабатывал камерную версию малеровской «Песни о Земле».

Как мы отметили, обращение А. Шенберга к экспрессионизму было связано с так называемой «свободной атональностью». Это было интуитивное самовыражение, высвобождение иррациональных сил подсознания, что привело к отказу от привычных канонов. Произведение становилось напряженным поиском новой духовности в дисгармоничном и противоречивом мире. В 1910-1920-е гг. эти новые течения в музыке воспринимались как «анти- и сверхмузыка», которая «аритмична, амелодична, атональна, то есть нарочито ставит себя вне исторических условий возникновения тем, что опрокидывает все до сих пор существовавшие понятия... и заменяет их другими»¹. К середине 1920-х гг. эти поиски привели А. Шенберга к созданию двенадцатитоновой (додекафонной) музыки и «серийной техники», сущность которой в «Докторе Фаустусе» Адриан Леверкюн достаточно подробно излагает, преподнося как созданную им самим систему.

Согласно введенному А. Шенбергом правилу, 12-тоновая последовательность каждого конкретного произведения «могла повторяться и варьировать по законам контрапункта, то есть быть 1) прямой; 2) ракоходной, т. е. идущей от конца к началу, 3) инверсированной – “перевернутой” относительно горизонтали и 4) ракоходно-

¹ Шеринг А. Экспрессионизм в музыке // Экспрессионизм : сб. ст. : ред. Браудо Е. М., Радлова Н. Э. Л.: Всемирная литература, 1923. С. 198.

инверсированной»¹. Это, конечно, уже не четырехнотное *b-a-c-h* или пятинотное *h-e-a-e-es* – и все же возможности для комбинирования остаются очень скромными. Потому следующее правило гласило, что «серию» можно строить с любой ступени, лишь бы при этом сохранялось изначальное соотношение интервалов; соответственно, количество возможных вариаций увеличивается до 48. А. Шенберг продолжил давнюю традицию канонно-загадок в многочисленных безопусных канонах-поздравлениях. Ко Дню рождения он преподнес Т. Манну «... единственный канон, ориентированный на нормы серийного метода, ... построенный на основе четырех модусов, характерных для двенадцатитоновой композиции: прима, инверсия, ракоход и ракоход-инверсия»². Приводим здесь половину пьесы (1–4 такты). В издании Й. Руфера канон опубликован с оригинальными обозначениями – стрелками, указывающими вертикальные и горизонтальные преобразования мелодии:

Нотный пример 3. А. Шенберг. Канон ко дню рождения Т. Манна

¹ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

² Иванова Е. В. Загадочные каноны и серийный метод композиции в музыке XX века: к проблеме взаимодействия Текст: электронный // Universum: филология и искусствоведение. 2015. №11 (23). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zagadochnye-kanony-i-seriynnyy-metod-kompozitsii-v-muzyke-hh-veka-k-probleme-vzaimodeystviya> (дата обращения: 10.03.2018).

Наконец, нововенцы провозглашали возрождение истинной полифонии с равноправием всех звучащих в произведении голосов – в противовес привычному для нас делению голосов на основной и аккомпанирующий(ие).

Термин «экспрессионизм», примененный к музыке, указывал на близость с венскими художниками О. Кокошкой и Р. Герстлем, но особенно важным было общение с В. Кандинским. А. Шенберг в качестве художника участвует в экспрессионистских выставках, его автопортрет публикуется в «Синем всаднике» вместе с репродукциями В. Кандинского, Ф. Марка, П. Пикассо, А. Матисса, П. Сезанна (1912 г.). В этом же альманахе были изданы ноты вокальных миниатюр А. Шенберга и его учеников – А. Берга и А. Веберна. Автопортрет композитора отразил его напряженную духовную жизнь: неуловимые смещения и деформации, гипнотический взгляд широко раскрытых глаз, направленных вдаль и вглубь себя, – все говорило о романтическом порыве, раскрывало тонкую душевную организацию. Но уже здесь чувствовалось формирование иного облика новой образной системы.

Т. Манн был не просто лично знаком с А. Шенбергом, как, например, с Г. Малером, – это было многолетнее тесное общение, Манны и Шенберги дружили домами. «Роман одного романа» просто пестрит упоминаниями писателя об этой дружбе и сотрудничестве: «Предполагаю встретиться с Шенбергом [...] Встреча с Шенбергами»; «Ужинали у Шенбергов [...] С Ш. много говорили о музыке...»; «Шенберг прислал мне свое “Учение о гармонии” и вдобавок либретто своей оратории “Веровочная лестница”»; «Встреча с Шенбергами [...] Многое выпытал у него о музыке и композиторском житье-бытье, очень кстати, что он сам настаивает на дальнейшем общении наших семей»¹ и т. д.

Даже пресловутый «мотив русалочки», второй по частоте упоминаний после «мотива бабочки», мог появиться в «Докторе Фаустусе» как результат этих встреч и бесед. Конечно, Т. Манн и сам с детства любил эту сказку

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

Г. Х. Андерсена; однако соединить в своем сознании этот мотив с темой «новой» музыки Т. Манн скорее всего мог в связи с фантазией А. фон Цемлинского «Русалочка», в которой композитор выразил боль неразделенной любви к Альме, ставшей впоследствии женой боготворимого им Г. Малера. Цемлинский – учитель и шурин Шенберга, брат Матильды, с 1904г. – соучредитель (вместе с Шенбергом) Общества композиторов, которое объявило своей задачей распространение современного искусства и почетным председателем которого был Г. Малер; его судьба и его работы должны были активно обсуждаться в этом кругу.

Помимо А. Шенберга, Т. Манн также поддерживал тесные отношения еще с одним видным представителем нововенцев – Т. Адорно.

Теодор Адорно (1903-1969 гг.) – немецкий социолог и философ, композитор и музыкальный теоретик, представитель неотрейдистского направления. Манн, видевший будущее за З. Фрейдом, также склонялся скорее к «левому» политическому флангу – как и большинство окружающих его людей; как в 1933 г. он бежал из нацистской Германии, так и позднее ему пришлось покинуть США в связи с развязавшейся там маккартистской антикоммунистической «охотой на ведьм». Помимо схожих социально-политических воззрений, Т. Манна и Т. Адорно объединяла общая любовь к З. Фрейду и к музыке, особенно к Малеру, глубоким и авторитетным знатоком и исследователем творчества которого был Адорно; в целом же писателя особенно восхищала высочайшая его эрудированность в музыкальной сфере как таковой¹. Судя по всему, прообразом Кречмара, учителя Леверкюна в романе, также поражающего колоссальной музыкальной эрудицией, был именно Т. Адорно.

В процессе «музыкального образования» Т. Манна Т. Адорно сыграл даже большую роль, чем А. Шенберг; Т. Манн фактически брал у него уроки музыкальной теории, как Г. Гессе брал у К. Изенберга уроки контрапункта.

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364

Писатель вспоминал, что чувствовал, насколько необходима ему помощь, некий «взгляд со стороны» – от человека, который одновременно хорошо понимал бы литературный замысел Манна и при этом очень хорошо разбирался бы в музыкальных вопросах, поднимаемых в романе¹.

Таким советчиком и руководителем и стал для него Т. Адорно. Он же первым прислал ему рукопись статьи, сразу поразившую писателя своей «подходящестью»².

Людям, знакомым с теорией музыки лишь постольку-поскольку – притом, естественно, с классической теорией, имеющей дело с традиционными ладотональными построениями, – понимание принципов, лежащих в основе совершенно другой системы, может показаться поначалу слишком сложным. Т. Манн принадлежал именно к этой категории любителей музыки.

Тем не менее, Т. Манн показал себя способным учеником, добившись, с помощью Т. Адорно и самого А. Шенберга, блестящего выполнения стоящей перед ним задачи: базовые принципы додекафонии и серийной техники изложены им (в романе – Адрианом Леверкюном) точно, четко, довольно подробно и весьма художественно.

Однако, несмотря на это – или даже, может быть, как раз в связи с высокой точностью описания в романе додекафонии как изобретения Адриана Леверкюна, – истинный ее создатель вовсе не был польщен или обрадован такой «рекламой». Как известно, В. Шенберг в довольно резкой форме потребовал у писателя публично признать его право на «духовную собственность» на додекафонную систему, в связи с чем Т. Манн был вынужден сделать специальную приписку к уже готовому тексту романа, без

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

² Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа. 1960. С. 199–364.

которой он уже никогда не публиковался¹. И лишь позднее позволил себе высказать собственную досаду по данному поводу².

Однако корень проблемы, скорее всего, следует искать не только в сфере авторских прав, интеллектуальной собственности и пр. А. Шенберг был уже давно знаменит – и главным образом, именно как творец додекафонии и сериализма; этот его статус уже никак не смог бы поколебать вымышленный литературный герой. Тем более, персонаж, за вымышленным образом которого все, сколько-нибудь разбирающиеся в теме, сразу разглядели реального создателя додекафонной техники. Протест А. Шенберга направлен в первую очередь как раз против подобного отождествления его самого с «этим миром дьявольской сделки и черной магии»; ведь действительно в романе «идея двенадцатитоновой техники приобретает такой оттенок, такой колорит, которого у нее вообще-то нет» – и наверняка, по мнению ее создателя, быть не может и не должно. А. Шенберг попросту не желает быть «трагическим героем» чьего бы то ни было романа. В конце концов, творческие натуры часто склонны к суевериям. Вспомним Р. Вагнера и черного пса, Малера, опасавшегося дать симфонии 9-й номер, поскольку Девятые оказались «роковыми» для Л. ван Бетховена и А. Брукнера; да и сам А. Шенберг был известен, например, своей трискайдекафобией, т. е. боязнью числа 13 – и, по иронии судьбы, действительно умер в пятницу 13-го: 13 июля 1951 г. ...³.

В таком ракурсе вновь возникает некоторое недоумение. Что заставило Т. Манна в определенной степени «примерить» судьбу «трагического героя» на собственного друга? Было ли это невинным и не имеющим под собой никакой глубинной подоплеки дружеским подшучиванием – каким, видимо,

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн; пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 659.

² Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 т. Т. 9. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 199–364.

³ Johnson B. A. Training the composer: a comparative study between the pedagogical methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger / B. A. Johnson. Cambridge scholars publishing, 2010. P. 9.

все-таки стоит считать смерть Магистра Игры Томаса фон дер Траве у Г. Гессе?..

Размышления снова приводят нас к Р. Вагнеру и «Фаусту». Замысел «Доктора Фаустуса» зрел десятки лет – в то время, как Т. Манн был страстным поклонником Р. Вагнера. Не будучи в состоянии принять ту роль, которую его кумир сыграл в роковом процессе «нацизации» их общей родины, писатель точно так же не в состоянии был отказаться от страстной любви к его творчеству. О сложном отношении Т. Манна к Р. Вагнеру уже писали не раз – но следует особо иметь в виду, насколько важной казалась эта проблема самому Т. Манну и как эта двойственность мучила его. Напомним, что еще в процессе работы над романом он имел возможность ознакомиться с опубликованным текстом «Игры в бисер» Гессе – несложно представить, как подействовала на него изложенная Г. Гессе китайско-касталийская концепция «музыки гибели» («начало» которой касталийцы относят ко временам позднего Л. ван Бетховена с его мощью и страстью; и, хотя имени Р. Вагнера Г. Гессе не называет, Т. Манн конечно же ясно понимал, кого в первую очередь имеет в виду его друг. Доктор Фауст – это, в первую очередь, его возлюбленный Р. Вагнер, гений и реформатор, «продавший душу» силам зла, одолевшим в итоге Германию и едва не погубившим мир.

В данном случае мы имеем дело с классическим случаем фрейдовской «проекции»: трагическую (в исторической перспективе) фигуру Р. Вагнера Т. Манн проецирует на образ Адриана Leverkюна – в конечном же счете на еще одного, уже современного ему гения-реформатора – А. Шенберга, на всех нововенцев, на всю «новую» музыку. Он не любит ее, но она вызывает его острый интеллектуальный интерес; Т. Манн почти готов услышать в ней ту «музыку гибели», о которой говорили китайцы и касталийцы.

В человеческой культуре потребность в создании чего-то действительно нового часто вызывает тесно связанную с ней необходимость

разрушения старого; это положение стало уже почти общим местом – особенно с тех пор как французский философ Ж. Деррида ввел в обиход понятия «деконструкция» и «деконструктивизм», восстав против глобальной «метафоричности» современного мира (под которой он понимал навязывание смыслам произвольных интерпретаций в качестве «прописных истин», обязательных для каждого) и призывая «деконструировать» эту метафоричность до тех же самых «простых», основных, системообразующих форм¹. Фактически то же самое мы наблюдаем и на примере Шенберговской додекафонии.

Однако здесь существует тонкий момент, важность которого иногда упускается из виду, поскольку мы слишком привыкли отождествлять понятия «исторический процесс» и «прогресс»; мы почти заморожены этим отождествлением. Понятно, что разрушение «старого» во имя созидания «нового» не может обойтись без потерь (как говорят в народе, «лес рубят – щепки летят»); но всегда ли оправданы эти издержки – или, может быть, в каких-то конкретных обстоятельствах они перевешивают потенциальные достижения? И если так, возможно ли еще на стадии, предшествующей «деконструкции» морально устаревшего материала, предвидеть и просчитать возможные издержки? – Такими вопросами задается, например, крымский исследователь А. Д. Шоркин в своей работе, посвященной феномену «культурных деструкций»

«Чтобы построить новое, – пишет автор, – старое, как известно, приходится частично разрушать. Данная затертая банальность, однако, парадокса вовсе не снимает. Ибо остается не проясненным вопрос о том, насколько компенсируют полученные приобретения – понесенные утраты, стоила ли игра свеч? Если «игра» уже состоялась и инновация начала свое вхождение и вращение в тело культуры, то какими культурными издержками (деструкциями как нарушениями прежней структуры) за нее еще придется

¹ Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Наталии Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. 520 с.

заплатить? Калькуляция эта, однако, дело не простое, а вначале и вовсе почти невозможное. Ибо ни одна из инноваций никогда не предъявляет к культуре сразу полного “счета”: масштабы вызванных ею культурных деструкций выясняются только со временем и зачастую оказываются гигантскими. Конечно, интересно и даже нужно, предвкушая результаты, подсчитывать дивиденды, которые принесет с собой инновация. Но еще важнее вовремя предусмотреть, какие издержки с ней связаны, предвидеть те грядущие деформации культуры, к которой мы привыкли и которую пока считаем нормальной. То, что вначале приходит на тихих кошачьих лапках, впоследствии способно обрести сокрушающую грацию слона, оказавшегося в посудной лавке...»¹.

Мы позволили себе столь пространную цитату, поскольку она очень точно передает самую суть описанной выше ситуации. Т. Манн, как и тысячи его соотечественников, имел возможность лишь «задним числом» оценить масштабы «культурной деструкции», связанной с политически-идеологической вагнеризацией Германии. Теперь, проецируя образ Р. Вагнера на современное ему новое, реформаторское искусство, он бессознательно пытается, выражаясь словами А. Д. Шоркина, «предвидеть те грядущие деформации культуры, к которой мы привыкли и которую пока считаем нормальной» – и, возможно, постараться предотвратить их либо, по меньшей мере, успеть предупредить о грядущей опасности.

Сегодня мы уже можем констатировать, что «серийная» музыка благополучно дожила до кульминационного этапа, заняв достойное место в общемировом музыкальном поле и не вызвав сколько-нибудь значительных «культурных деструкций», которые могли бы «перекрыть» ее достижения. Произведения А. Шенберга, А. Веберна, А. Берга и других нововенцев имеют в XXI веке если не массовую, то весьма обширную аудиторию, в том числе и

¹ Шоркин А. Д. Информационные технологии как фактор культурных деструкций // Ученые записки Таврического национального Университета им. В. И. Вернадского. Т. 27 (66). № 3. Сер.: Философия. Культурология. Политология. Социология. Симферополь, 2014. С. 269–294.

в России, издаются значительными тиражами, исполняются в лучших концертных залах мира.

Собственно, нашей задачей было не оценить пророческий талант Т. Манна – а попытаться ответить на еще один вопрос, задаваемый его творчеством: благодаря каким обстоятельствам, внутренним и внешним, его «главный герой» Адриан Леверкюн воплотил в себе «сгущение» (воспользуемся еще одним термином З. Фрейда) трех таких разных образов, как Р. Вагнер, Г. Малер и А. Шенберг.

Соответственно, именно концепции этих авторов оказали наибольшее влияние на формирование манновской концепции культурного синтеза:

– вагнерианский *Gesamtkunstwerk*, который, в силу многолетней увлеченности Т. Манна Р. Вагнером, мог дать даже первоначальный толчок к его стремлению к воплощению идеи культурного синтеза – невзирая на в целом скептическое восприятие самой идеи столь тотального синтеза – «этого суммирования музыки, слова, живописи и жеста, выдававшего себя за единственно подлинное, предельное воплощение всякой творческой мечты...»¹.

– малеровская концепция, постромантическая, «уравновешивающая» вагнеровский трагизм убежденностью в возможности достижения гармонии;

– нововенская традиция (додекафония, «сериализм»). Изложение результатов исследования механизмов использования Т. Манном серийных принципов в литературном тексте будет продолжено ниже.

«Доктор Фаустус» Т. Манна и «Плач доктора Фаустуса» А. Леверкюна: проблема прототипии.

Выше мы показали динамику формирования гессевской концепции синтеза: если предпоследний роман Г. Гессе «Паломничество в Страну Востока» базируется фактически на *литературной* основе «Волшебной флейты», то подобной основой для его последнего романа «Игра в бисер»

¹ Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Т. Манн Художник и общество. Статьи и письма; пер. с нем., сост. С. Апта. М.: Радуга, 1986. С. 44.

выступает уже произведение собственно *музыкальное*, и притом вполне конкретное – Токката и фуга ре-минор И. С. Баха.

Ответ на этот вопрос, «существовал ли подобный «музыкальный прототип» для «Доктора Фаустуса» Т. Манна, оказался довольно сложным.

С одной стороны, как мы намерены показать, действительно существует произведение, по многим параметрам сопоставимое с романом «Доктор Фаустус»; это вымышленная самим Т. Манном кантата «Плач доктора Фаустуса», последнее и главное произведение главного героя романа А. Левекюна. Таким образом, мы имеем дело с гипертекстом.

Однако назвать кантату «музыкальным прототипом» романа вряд ли возможно – речь может идти скорее о музыкальном аналоге романа, поскольку наиболее вероятной представляется обратная связь: судя по всему, автор при описании «Плача» ориентировался на собственный, уже почти написанный, роман. Отсюда и многочисленные и совершенно очевидные параллели и аналогии между ними – начиная с многозначительного совпадения названий обоих произведений.

С другой же стороны, несомненно, существует и вполне реальное (притом широко известное и даже массово популярное) музыкальное творение, тесная и непосредственная связь которого с кантатой «Плач доктора Фаустуса» (а значит, более опосредованно, и с романом «Доктор Фаустус») неоднократно подчеркивается в тексте самим автором. Это Девятая симфония Бетховена. Другое дело, что и здесь связь скорее «обратная», но уже в ином смысле: с тем же постоянством акцентируется факт, что кантата героя романа была создана словно бы в противовес шедевру Л. ван Бетховена, в качестве его отрицания. Потому и в бетховенской симфонии можно видеть не столько «музыкальный прототип», сколько своего рода «антипрототип» кантаты Левекюна – а также, повторимся, всего романа в целом.

Для начала рассмотрим подробнее связь, существующую между романом и «встроенной» в него кантатой, которую друг и предполагаемый биограф Леверкюна Серенус Цейтблом называет «любимой [...] в боли и страхе ...»¹.

Мы уже указывали, что Т. Манн заранее планировал роман о Фаусте как свое духовное завещание, *opus ultimum*, «свой “Парцифаль”»; для его героя же «Плач доктора Фаустуса» действительно представляет «последнее, исторически тоже последнее, творение»². Леверкюн безумен и свой главный шедевр сочиняет на пике умопомрачения – автор же характеризует собственный роман как «свою “самую сумасшедшую” книгу»³. Кроме того, по свидетельству дневниковых записей писателя, сам роман задумывался им как произведение «музыкальное»: «Извлек для себя жалобы Фауста и насмешку “духа”», – писал он в пору подготовки, многозначительно добавляя в скобках: «задумано как симфония». Переписка Т. Манна с известным немецким дирижером и пианистом Б. Вальтером также показывает стремление создать «музыкальный роман». «Ответ Вальтера свидетельствовал об его одобрителем интересе к проекту “музыкального романа”», и чуть ниже – об обсуждении с ним одного из эпизодов будущего романа: «Ему, Вальтеру, этот эпизод виделся как некое “allegro moderato”»⁴.

То же стремление к вербально-музыкальному синтезу демонстрирует и его персонаж-композитор, и опять же, как раз в пору перехода к созданию главного творения своей жизни:

«Мне хотелось, – сказал Адриан, – написать не сонату, а роман»⁵. Речь идет о произведениях, созданных Леверкюном перед «Плачем»; при их

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 626.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 627.

³ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн Собрание сочинений в 10 т. – Т. 9. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 199–364.

⁴ Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа. 1960. – С. 199–364.

⁵ Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 591.

описании также постоянно используются художественные средства, передающие музыкальные созвучия как «разговор», «беседу» и т.п.

Примечательно, что именно в этих, последних главах романа и Цейтблом особо акцентирует тесную взаимосвязь между музыкой и словом, между музыкальным и вербальным «выражением». Само слово «выражение» не только появляется, но и многократно повторяется им в данном контексте здесь же¹.

Цейтблом «надеялся, что он начнет играть из своего произведения [имеется в виду «Плач доктора Фаустуса». – О.Э.], что звуки заменят слова. Никогда я так остро не сознавал преимущества музыки, которая ничего не говорит и говорит все, перед одномыслием слова, более того, защитную необязательность искусства по сравнению с обнаженной прямоотой и непреложностью исповеди...»² и т.д.

Помимо прочих аналогий, и «Доктор Фаустус», и «Плач доктора Фауста» отличаются своеобразной мистической «атмосферой». Читая взволнованное повествование С. Цейтблома о «договоре с дьяволом», который его друг подписал кровью, получив взамен талант, вдохновение и успех, но потеряв при этом право любить, – мы так до конца и не можем быть уверены: как же воспринимает эту историю сам Цейтблом. На поверхностный взгляд, его понимание не отличается от восприятия любого здравомыслящего читателя: причиной всему действительно стала давняя связь юного Адриана с Эсмеральдой, но без всякой мистической подоплеки; юноша заразился французской болезнью, что, с одной стороны, привело к аномальному развитию композиторских способностей, с другой же, в итоге, – к элементарному безумию. Однако то, как преподносит Серенус события жизни своего друга – его необыкновенный талант и сопутствующие ему беды, – заставляет предположить, что и Цейтблом волей-неволей признает

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 627, 630, 634 и др.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 642.

некий трансцендентный характер этого таланта и этих бед. Во всяком случае, «мистическими» намеками роман почти переполнен, что и не удивительно – учитывая, что базируется он на древней легенде о докторе Фаусте. На той же легенде основана и кантата Левекюна, в связи с чем ее мистическая составляющая также представляется весьма важной. Работая над кантатой. Левекюн даже пишет Серенусу: «”У меня такое чувство, [...] будто я учился в Кракове” – непонятный оборот, покуда я [Цейтблом. – О.Э.] не вспомнил, что Краковский университет был тем единственным местом, где в шестнадцатом столетии в академическую программу входила магия...»... Подобные стилистические обороты, отмечает Серенус, вообще были для композитора характерны. Причиной же этого, вскоре ему открывшейся, было именно намерение приступить к работе над кантатой «Плач доктора Фауста»¹.

Среди мотивных соответствий (если использовать понятие «мотив» одновременно и в музыкальном, и в литературоведческом смысле) между романом «Доктор Фаустус» и кантатой «Плач доктора Фауста» можно выделить музыкальные и внемузыкальные. К первым мы относим, в частности, уже не раз упоминавшийся нами пятизвучный «мотив бабочки» heaees. Что мотив этот («... всего-навсего бабочка, пестрый мотылек, *Hetaera esmeralda*»²) является «сквозным» для всего романа, мы уже писали; ту же роль играет он и в кантате. Переходя к ее описанию, Цейтблом в очередной раз вспоминает, как Левекюн еще прежде объяснял ему смысл пятизвучного созвучия h-e-a-e-es³. Этот мотив буквально пронизывает текст романа, отражая основные его сюжетные и идейно-нравственные коллизии; судя по всему, статус «чисто музыкального» лейтмотива обретает он и в кантате Левекюна, символизируя при этом то же фактическое (идейное и

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 593.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 642.

³ Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 250.

нравственное) содержание, что – в качестве лейтмотива музыкально-литературного – отражает он и в романе.

Лейтмотивным для кантаты является и еще один музыкальный мотив – правда, конкретной нотной записи его автор не представляет, но опять-таки подробно описывает; отсюда легко заключить, что данный мотив представляет собой уже классический вариант двенадцатитоновой композиторской техники – тогда как пяти нотный h-e-a-e-es выступал лишь как своего рода «предвестие» додекафонии, «пробные» подходы к ее созданию. Кульминация кантаты - «Oratio Fausti ad studiosos» (покаянная речь Фауста, произнесенная им в финале перед специально для этого собранными друзьями-студентами). Основная мысль послания заключается в том, что «он гибнет как дурной, но добрый христианин ...»¹.

И снова мы можем констатировать, что музыкальный лейтмотив кантаты выступает одновременно и как литературный лейтмотив романа, в котором на протяжении сотен страниц рассказывается история талантливого молодого человека, который в силу трагических обстоятельств «гибнет как дурной, но добрый [человек]». Последнее слово из этой лейтмотивной фразы, «христианин», здесь, вероятно, было бы лишним, поскольку Леверкюн уже в юности разочаровался в религии и порвал с ней; тем не менее, на протяжении всего романа Серенус пытается донести до читателя, что его друг, несмотря на его своеобразие, высокомерие и отрешенность от мира, – «добр». Возможно, даже именно чрезмерная совесть и требовательность к самому себе послужила одной из причин его безумия: он так и не смог простить себе, что, воспользовавшись когда-то услугами гетеры Эсмеральды, мог каким-то образом трагически повлиять на ее судьбу – так же, как эта встреча трагически изменила его собственную долю. И трагедии, происходящие с окружающими его людьми – теми, кого он «посмел полюбить» при полной уверенности, что договор с дьяволом запрещает ему

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 629.

любовь, – происходят, конечно же, без какой-либо реальной его вины, нафантазированной больным мозгом. Фантастический характер этой вины не снимает напряженности той душевной боли, которая сопровождает все существование композитора – и, судя по всему, становится, как это часто бывает, плодородной почвой для создания новых и новых шедевров.

Мы, вслед за А.Е. Маховым, называли в числе наиболее популярных приемов музыкализации литературного текста использование лейтмотивов, которые «могут образовывать сложную разветвленную структуру, напоминающую о композиции позднеромантических музыкальных драм или симфонических поэм»¹. Действительно, этот прием «направляет» нашу мысль к наследию Р. Вагнера и его собственных «наследников» – постромантиков и нововенцев. Влияние последних на манновскую концепцию выражается, прежде всего, в том, что лейтмотивы в его романе становятся чем-то почти «самодовлеющим».

Изобретенный участниками Новой венской школы серийный принцип, который определяют как «принцип повторности звукового комплекса»², не обязательно связан лишь с 12-тоновой системой; количество тонов может быть меньшим или большим. Так, среди «предшественников» додекафонии Ю. Н. Холопов называет Струнный концерт А. Веберна 1905 года, в котором во вступлении, «явно исходящем от афористических мотивов-мотто поздних квартетов Бетховена, к основному мотиву, напоминающему тему известной фуги И. С. Баха, [...] мотив-мотто *cis-c-e* трактуется как микросерия»³.

Если к двенадцатислоговой и одновременно (в кантате Леверкюна «Плач доктора Фаустуса») двенадцатитоновой фразе о «дурном, но добром христианине» в романе «Доктор Фаустус» не дается конкретного нотного содержания, то микросерийный «мотив бабочки» таким содержанием

¹ Махов А. Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 53.

² Холопов Ю. Н. Кто изобрел двенадцатитоновую технику // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов. М.: Институт им. Гнесиных, 1983. С. 34–58.

³ Холопов Ю. Н. Кто изобрел двенадцатитоновую технику. 1983. С. 34–58.

снабжен: h-e-a-e-es. Таким образом, он исполняет в романе роль не только «чисто литературного» лейтмотива, но и «чисто музыкального» – «серии» в нововенском ее понимании (или, точнее, «микросерии»).

Считаем необходимым обозначить манновскую концепцию синтеза искусств как «литературный сериализм», учитывая достаточный объем теоретического обоснования и практического использования писателем (микро)-серий.

Сама встреча Фауста и студентов в кантате «отражает» соответствующий эпизод романа, столь же кульминационный и значимый, – эпизод, в котором Леверкюн собирает избранный круг знакомых для исполнения наконец написанной кантаты; он тоже произносит для них речь, которой отведена роль литературного вступления к музыкальному произведению. В итоге до исполнения самой кантаты дело так и не доходит – зато объяснение композитора основных мотивов кантаты содержит в концентрированной форме также и все основные мотивы романа.

В том числе и, пожалуй, главный из них – мотив «подписанного кровью договора». В этой связи возникает очередной манновский парадокс. В романе этот мотив имеет словно бы два уровня выражения: *индивидуальный* (А. Леверкюн как заложник подобного договора) и *коллективный* (немецкая нация и «немецкий дух» в качестве таких же заложников). Параллель между индивидуальным и национально-коллективным постоянно проводится в романе именно в данном ракурсе. Роман рассказывает не только историю жизни немецкого композитора XX века – фигуры отчужденной и уединенной, едва ли не аутистской, в чьих произведениях находит выражение его собственный жизненный опыт; история создания композиций Леверкюна есть одновременно история немецкой культуры за два первых десятилетия прошлого века – крах традиционного гуманизма и победа сложного конгломерата нигилизма и варварского примитивизма, к которому скатывается в указанный период

культура Германии, подрывая веками существовавшие устои и традиции. Эти тенденции выражаются в новых музыкальных формах и темах композиций Леверкюна вплоть до финальной его работы, сюжетной основой которой послужила легенда о Фаусте – но не в гетевской интерпретации, а в изначальной «народной» (надежда, символизируемая перспективами дьявольского могущества, оборачивается полной безнадежностью).

Т. Манн связывает личную трагедию Леверкюна (и Фауста) с трагедией высокомерия, изоляции и разрушения Германии во Второй мировой войне. «Ужаснувшись разрушению европейской цивилизации и окончательному ее краху в Германии, Манн отринул гетевский оптимизм, вернувшись к пессимизму первоначальной книги о Фаусте, где ученый был проклят. Приговорив Фауста, Манн вынес приговор всему западному обществу XX столетия с его фаустовским порывом. Адриан Леверкюн терпит поражение – окончательное и полное, как поражение Германии в 1945 г.»¹.

О «немецком дьяволе», проявляющем свои патологические тенденции, в частности, и в сфере музыки, писал еще Вагнер; для него дьявольский соблазн немецкого духа изначально заключался в чрезмерной (и притом весьма поверхностной) «учености» немцев. Для Манна же «немецкий дьявол» по-настоящему воплотился в страшных событиях Второй мировой войны. И хотя кантата Леверкюна написана задолго до нее, – парадокс в том и заключается, что именно она представляется автору наиболее адекватным выражением современных ему процессов (как, видимо, предполагалось, что для читателя таким адекватным выражением должен стать сам роман Т. Манна):

«Временные напластования» в романе (впечатления, оставшиеся еще от времени жизни Леверкюна, постоянно смешиваются с впечатлениями периода Второй мировой войны) – ведут нас и к другим совпадениям и

¹ Рассел Дж. Б. Мефистофель. Дьявол в современном мире / пер. с англ. Усова Г. С. под общей ред. Петровой А. А., вступ. статья Витковский Е. В. СПб: Евразия. 2002. 445 с.

соответствиям в стиле, манере подачи, мотивике и поэтике обоих произведений – кантаты Леверкюна и романа Манна. Так, стиль рассказчика (Цейтблома) в романе выражено и намеренно архаичен – это легко заметить, сравнивая его не только со стилем большинства современных Т. Манну романов, но даже со столь же преднамеренно стилизованной «под старину» манерой, в которой в «Игре в бисер» Г. Гессе повествуется об истории Игры: Гессе, несмотря ни на что, «звучит» гораздо современнее. Безусловно, архаичность, свойственная стилю изложения Серенуса, вводится под знаком художественной задачи создания его образа и многое к этому образу добавляет. Однако при сопоставлении романа и кантаты и художественная роль «архаизации» стиля воспринимается как более сложная и глубокая: ведь и кантата Леверкюна, невзирая на всю свою «остросовременность» и революционность, во многом опирается на старинные музыкальные принципы и приемы – что неоднократно подчеркивается рассказчиком¹.

Помимо того, в очередной раз подчеркивая единство вербального и музыкального текста, к которому он так стремился, автор упоминает, что даже в тексте хоровых вступлений композитор «пользовался многими старинными оборотами немецкого языка ...»².

Перейдем теперь к музыкальному «антипрототипу» кантаты Леверкюна – к Девятой симфонии Л. ван Бетховена, в которой Р. Вагнер видел одну из истинных «предтеч» будущего «синтетического» искусства, *Gesamtkunstwerk*. «В последней симфонии Бетховена музыка выходит за собственные границы и превращается во *всеобщее искусство*. Эта симфония — человеческое евангелие искусства будущего... [Курсив автора. – О.Э.]»³. Здесь также присутствуют многочисленные аналогии – в том числе и в форме

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 192, 215, 251.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 639.

³ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. С. 208.

явной антитезы, – как намеренно акцентированные автором романа, так и такие, для обнаружения которых требуется приложить определенные усилия.

Приведем наиболее показательный пример из первой категории (преднамеренно подчеркиваемые автором противопоставления). Первым в этом ряду стоит собственное признание рассказчика – С. Цейтблома:

«У меня нет ни капли сомнения в том, что кантата была задумана и записана как антипод бетховенской Девятой симфонии ...»¹.

Собираясь переходить к описанию кантаты, Цейтблом упоминает разговор с Адрианом, случившийся после смерти маленького Непомука – любимого племянника композитора (как и в случае других трагических ситуаций, Адриан непоколебимо уверен в собственной вине: главной причины смерти мальчика, считает он, стало несоблюдение условий договора с дьяволом, требовавших взамен дарованных ему вдохновения и славы полного отказа от любви к человеческим существам):

«– Что ты хочешь отнять?

– Девятую симфонию, – отвечал он...»².

Эта тема варьируется и в дальнейших воспоминаниях Цейтблома.

Здесь, безусловно, подразумевается в первую очередь финальное Presto Девятой симфонии, в основу которой положена «Ода к радости» Ф. Шиллера.

Как не случайно совпадение названий романа Манна «Доктор Фаустус» и кантаты его главного героя «Плач доктора Фауста» – так же, по нашему мнению, не случаен и выбор автором самой музыкальной формы: кантата. Ведь и бетховенское финальное Presto часто сравнивают именно с кантатой или уподобляют ей (например, часто встречающееся в англоязычной музыкальной литературе определение финала как «cantata-like» –

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 633.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 617.

«кантатоподобный», «похожий на кантату»¹. Русский композитор А. Н. Серов, к теоретическому наследию которого мы уже обращались при выявлении выразительного потенциала полифонической музыки и который первым в отечественном музыковедении провел глубокий анализ идейно-философского содержания данного произведения Л. ван Бетховена, в своей работе «Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл», опубликованной еще в 1868 и на сегодня признанной классической, также отмечал: «Музыкальное выражение создано в форме широкой симфонии, в которой финал будет кантатой [Выделено нами. – О.Э.] на Шиллерову песнь “К радости”...»².

Показательный, хотя, возможно, и не слишком значительный момент: у Манна в числе гостей, собравшихся с целью прослушать «Плач» Леверкюна, присутствует и барон Глейхен-Русвурм, «оригинальнейшим образом скомпрометированный внук Шиллера», который «очень обрадовался возможности вновь появиться в обществе...»³.

Не будем забывать также, что в передаче Т. Манна додекафония (наивысшее свое выражение додекафонный принцип, согласно Цейтблому, находит как раз в «Плаче доктора Фауста») трактуется Леверкюном в первую очередь как кульминация процесса, объединяющего словесное и музыкальное выражение, – в то время как Девятая симфония Л. ван Бетховена общепризнана в качестве не только первого соединения человеческих голосов и оркестра в рамках симфонического материала, но и одного из наиболее блистательных примеров подобного синтеза слова и музыки, как раз в связи с использованием того самого «Шиллерова дифирамба» – его знаменитой «Оды к радости». А. Н. Серов говорит о

¹Symphony guide: Beethoven's Ninth ('Choral'). URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/sep/09/symphony-guide-beethoven-ninth-choral-tom-service> (дата обращения: 10.11.2018).

² Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена // Серов А. Н. Критические статьи. Т. 1. СПб, 1892. С. 483–491.

³ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 637.

финале Девятой как о «высшей поэтической мысли, переданной величайшим из музыкальных лириков»¹. Т. Манн же отчетливо противопоставляет кантату Леверкюна именно финальной части Девятой симфонии с ее знаменитой «Одой к радости». Напомним, что саму кантату он называет «этой Песнью к печали»², и А. Габричевский в примечаниях к роману специально оговаривает этот момент:

«”Песнь к печали” – в противоположность “Песни к радости” на слова Шиллера в финале Девятой симфонии Бетховена...”³.

И кантата Леверкюна (в изложении Т. Манна), и Девятая симфония Л. ван Бетховена имеют выраженную политическую окраску: первая направлена против гипертрофии фашиствующего «немецкого духа» с его ложной героикой, вторая – против столь же ложной героики наполеоновских завоеваний, перед «духом» которых когда-то преклонялся и сам композитор – как молодой Т. Манн, разделявший в годы Первой мировой войны иллюзии и заблуждения большинства своих соотечественников.

Чтобы в достаточной мере оценить задуманное и осуществленное Т. Манном противопоставление всего содержания «Плача доктора Фауста» и Девятой симфонии, в первую очередь, финальной ее части, приведем здесь наиболее показательные фрагменты шиллеровской оды в нашем переводе с немецкого языка:

Радость

Господь нас счастьем озарил,
Он одарил нас благодатью,
Любовью сердце напоил
И храм небесный приоткрыл.

Вражда и ненависть отныне
Не властны больше над судьбой.

¹ Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена // Критические статьи. Т. 1. СПб, 1892. С. 483–491.

² Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 633.

³ Габричевский А. Примечания // Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Томас Манн; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман; прим. А. Габричевского. М.: Гослитиздат, 1960. С. 291.

Он светлым ангелом нас встретил,
И стали братья мы с тобой.

Хор
И души обретут блаженство,
И станут ближе их сердца.
Любовь и радость победили –
Глаголят Господа уста.

Тот, кто соблазнам неподвластен,
Кто друга не бросал в пути,
Подругу нежную лелеял –
Ты с нами радость раздели! [...]

И все святое оживет,
Любовью чистой засияет.
И звезды путь нам озарят,
Где Царь небесный восседает.

Природа добротой и лаской блаженного и подлеца
Согреет пением небесным, наполнит радостью сердца.
Не раз целованный судьбою и дружбой верною храним,
Склоняюсь грешною душою, как перед Богом – херувим.

Хор
К земле все люди припадут,
Ища творца всего живого.
Он знает все, он выше звезд,
Взирает с трона золотого. [...]

О, Радость! – как весна пришла,
Природу-мать благословила.
И жизни вечные часы
Никто остановить не в силах. [...]

И за терпенье труд незримый
Воздастся Господом сполна.
И миллионы встрепенутся,
узрев воочию Творца.

Ликуя пред Всевышним,
Согреем скорбные сердца
Тоску душевную, унынье
прогонит радость навсегда.

Оставь жестокие обиды,
прости смертельного врага,
Как падший молит о прощенье.
Очисти душу от греха!

В огонь все вечные пороки!
 Нас радость выведет из тьмы.
 Господь тебя всем тем осудит,
 Чем грешных осуждаешь ты. [...]

О братья, станем как один!
 И к небу кубки вознесем.
 Любовь небесного Отца
 В молитвах кротких призовем.

Хвала Всевышнему повсюду.
 Как ангелы поют до слез,
 Сады Эдема прославляя,
 Поднимем, братья, этот тост. [...]

Тиран и душегуб безбожный,
 Что распинал не раз Христа,
 О милосердии замолвил
 В преддверьи Страшного Суда.

И страха смерти больше нет.
 Друзья, устроим этот пир!
 Простим все вольные грехи,
 Благословляя бренный мир.

Торжественный прощальный час
 Неумолимо настает.
 Доверимся, друзья, Ему
 И радость в рай нас приведет...

Антиномичность пафоса оды «Радость» тому настрою, с которым Леверкюн создавал свой «Плач», совершенно очевидна – попробуем, однако, выделить несколько основных «пунктов» этой антитезы:

- радость противостоит печали и унынию;
- братство, общечеловеческая солидарность – отчуждению и изоляции;
- предвестие прощения грешникам (созвучное подобному мотиву финальной сцены «Фауста» И. В. Гете) – ощущению «несмываемого» и «непрощаемого» греха и позора, в котором живет и духовно погибает Леверкюн – а вместе с ним, согласно авторской задумке, и весь немецкий народ, поддавшийся губительному очарованию идеи собственной национальной исключительности и вседозволенности.

Конечно, именно в рассматриваемом контексте – как то было и в случае с «Паломничеством в страну Востока» Г. Гессе и оперой В. А. Моцарта «Волшебная флейта», – говорить следует скорее о сопоставлении и противопоставлении не столько музыкальных текстов, сколько их литературных основ (ода Ф. Шиллера – роман Т. Манна, взятый «как целое»). Однако горестный возглас Цейтблома, венчающий всю конструкцию, непосредственно относится и к бетховенской музыке: некогда немцы «видели в ликующей песне “Фиделио” или в Девятой симфонии зарю освобождения Германии», теперь же единственным достойным их песен остается «Плач», сочиненный Леверкюном...¹.

Мы же добавим еще несколько не столь очевидных соответствий между двумя указанными музыкальными текстами (кантата и симфония). Говоря о кантате, Цейтблом раз за разом упоминает особенно характерные для нее композиционную строгость и единство. О стремлении к тому же строгому внутреннему единству свидетельствуют результаты музыкального анализа Девятой симфонии.

Наконец, обратим внимание на следующий момент. В самой фигуре автора Девятой симфонии есть нечто прометеевское (читай: богоборческое), что отчасти роднит его с фигурой Леверкюна. Ведь, как и «Плач», Девятая симфония была написана не в угоду массовой популярности, а изначально противостояла вкусам современной Бетховену музыкальной аудитории.

И все же пессимизм Т. Манна, как резонно указывает Дж. Б. Рассел, «оставляет место надежде»². Несмотря на все отмеченные противопоставления, «Плач» Леверкюна, как и сам роман Т. Манна, не представляет собой исключительно антитезу Девятой симфонии и шиллеровской оде. Горечь Т. Манна и С. Цейтблома оправданы исторической ситуацией – однако в самом финале кантаты и романа на

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 626.

² Рассел Дж. Б. Мефистофель. Дьявол в современном мире. СПб: Евразия. 2002. С. 336.

руинах безнадежности снова зарождается искра надежды, тем самым возвращая авторов (писателя и его героя-композитора) к общему шиллеровско-бетховенскому и гетевскому оптимистическому пафосу.

В описании кантаты этот мотив «озвучен» следующим образом:

«... все: только ночь и молчание. Но звенящая нота, что повисла среди молчания, уже исчезнувшая, которой внемлет еще только душа, нота, некогда бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет, как светоч в ночи»¹.

И на той же «звенящей ноте» – вновь возвращая нас к рассмотренной выше аналогии между кантатой А. Леверкюна и всем романом Т. Манна, – заканчивается сам роман – словами рассказчика, которые автор позднее вспоминал как «ту тихую, проникновенную молитву Цейтблома за друга и за отечество, которая уже давно мне слышалась»... «Скоро ли из мрака последней безнадежности забрезжит луч надежды и – вопреки вере! – свершится чудо? Одинокий человек молитвенно складывает руки: боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей отчизны!..»².

Мы могли убедиться, что гессевская КХК «Игра в бисер» и манновская КХК «Литературный сериализм» обращены к синтезу искусства вербального (литература) и музыкального. Важнейшее значение в этом синтезе обретает «музыкальность» и такие приемы музыкализации литературного текста, как: вербальное описание музыкальных произведений; имитация специфически музыкальных эффектов, использование лейтмотивов; выбор конкретного музыкального произведения в качестве «прототипа»; структурное подобие литературного и музыкального текста и др.

В целом же сравнительный анализ этих двух авторских концепций позволяет выявить в них черты существенного сходства:

– выраженный социальный и философски-интеллектуальный характер;

¹ Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. Т. 5. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 634.

² Манн Т. Доктор Фаустус. 1960. С. 658.

- доминирующая роль «музыкальности» и «музыкализации»;
- преклонение перед музыкой и великими композиторами, серьезная музыкальная подготовка авторов в процессе написания романов;
- гипертекстуальность;
- интертекстуальность;
- психологизм;
- полифонизм понимаемый не столько в традиционном для литературоведения «бахтинском» смысле (как «распределение смысла» между различными персонажами и автором, их фактическое «равноправие»), сколько в смысле традиционно музыкальном – как создание напряжения между противодействующими «голосами», подчинение сюжетной линии стремлению к разрешению этого напряжения;
- литературный текст как основа синтеза;
- литературный текст как сочетание жизнеописаний и своеобразных теоретических трактатов;
- своеобразный «детективизм» (включение в сюжетную линию загадки, базирующейся на синтезе художественных средств различных искусств);
- проведение параллелей между литературным текстом и его «музыкальным аналогом»;
- «триггерный» механизм достижения синестетического эффекта, создающий новые нейронные связи между литературным и музыкальным произведением.

В то же время существуют, конечно, и значительные различия между двумя концепциями; к наиболее значимым мы относим следующие:

- генетический аспект: гессевская концепция ориентирована, в первую очередь, на баховскую традицию, манновская – на вагнеровскую.
- духовно-религиозный аспект: концепция Г. Гессе достаточно традиционна (синтез искусств как средство достижения гармонии человека и

Космоса), в романе Т. Манна, как у многих представителей романтического направления, «духовное» заменяется «инфернальным» и «демоническим»;

– объект стилизации – реальное (Токката и фуга И. С. Баха для Г. Гессе) и вымышленное музыкальное произведение (кантата А. Леверкюна у Т. Манна).

3.3 Немецкоязычная литература второй половины XX века:

репрезентация культурно-художественных концепций

Г. Гессе и Т. Манна в парадигме музыкально-литературного синтеза

Безусловно, Г. Гессе и Т. Манн, каждый по-своему, значительно обогатили традицию развития культурно-художественной парадигмы синтеза искусств в немецкой культуре и заложили новые подходы к этому развитию. Их вклад не только не стал последним достижением немецкоязычной литературы на этом пути – но, напротив, послужил серьезным импульсом для новых творческих поисков в этом направлении.

Докажем, что и немецкоязычная литература следующего исторического периода – послевоенного и всей второй половины XX столетия – демонстрирует не только активное обращение к литературно-музыкальному синтезу, но также, в отдельных случаях, заметное влияние конкретно и непосредственно гессевской и манновской культурно-художественных концепций. Вероятно, это влияние распространилось, в том числе, и за пределы немецкоязычного культурного поля.

3.3.1 «Фуги» М. Розенкранца и П. Целана

Яркий пример музыкализации текста в послевоенной литературе – стихотворение «Фуга крови» австрийского поэта Мозеса Розенкранца (1904 – 2003).

Blutfuge¹

Фуга крови

Вскипает кровь на клавишах янтарных, золотых,
 Душой открытою сквозь пальцы проявляясь.
 К своей могиле сердце трепетно спешит,
 Гонимое торжественным дыханием органа.

А молодость, соблазнами объята,
 Заставит биться одичавшие сердца,
 Одушевленные, мелодией пленимы,
 Безмолвствуют, как осенью опавшая листва.

И целомудрие сгорает безоглядно –
 Все в этом мире бrenно неспроста.
 Неумолимое мелодий угасанье;
 Замолкнут скрипки умирающей уста.

Душа трепещет в ожиданье томном,
 В зловещем рокоте органа, полном страха,
 Благословенной кровью Иисуса,
 Блаженной святостью в волшебной крови Баха.

Обратим внимание на «зеркальные» вступление и финал, в оригинале – «O Bach von Blut» и «O Blut von Bach». Известный российский переводчик Евг. Витковский сетует на сложность перевода данных конкретных строчек: Bach в немецком – не только фамилия И.С. Баха, с которой ассоциируется и название, и общая форма стихотворения, но также слово, обозначающее «ручей», «источник» – в данном случае «ручей крови». Сам Витковский перевел первое двустишие:

О Бах струящийся с янтарных клавиш
 кровь на губах и пальцах урагана, -
 - а финальное:
 орган до края полон кровью Баха
 вкус крови Иисуса на губах...

Однако среди наиболее значимых примеров литературно-музыкального синтеза в литературе послевоенного периода – не только немецкой, но и

¹ Подстрочный перевод наш.

мировой – следует, конечно, назвать еще одну поэтическую «фугу» – «Фугу смерти» Пауля Целана. Российскому читателю это имя практически неизвестно; в СССР оно замалчивалось в связи с некоторыми подробностями биографии поэта. На Западе же данный его стих стал знаменитым, хотя и не сразу после первой публикации в румынском переводе в 1947 под названием «*Tangoul Mortii*», то есть «Танго смерти». На немецком оно увидело свет как «*Todesfuge*» в 1948 и 1952 гг. и уже после этого завоевало широкое признание, став «национальным символом послевоенной Германии»¹ и стихотворением, актуальнее которого «нет в современной немецкой литературе»², войдя в многочисленные антологии и в школьные программы по немецкой литературе.

Пауль Целан (псевдоним еврейско-немецкого поэта Пауля Анчела, 1920-1970), как и Мозес Розенкранц, родился в румынской Буковине. После освобождения Румынии советской армией Целан предпочел перебраться сначала в Вену, затем в Париж.

Сам Целан не был узником концлагеря, но во время Второй мировой войны его родители и дядя погибли в нацистских концлагерях. В его «Фуге смерти» нашли прямое отражение не только личные переживания, скорбь по замученным фашистами родным и чувство вины перед ними, но и словно бы концентрированный ужас Холокоста. Но широкую известность его стихотворению принесло не только это обстоятельство, но и в первую очередь высочайшие поэтические качества, драматизм и сложный символизм произведения. Хотя многие символы привлекают внимание сразу и кажутся достаточно прозрачными, они образуют разветвленную систему метафорических и интертекстуальных связей, намеков и аллюзий, в контексте которых стихотворение в целом воспринимается уже как некий гипертекст. Так, например, златовласая Маргарита и пепельноволосая

¹ Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early 'Margaret' and 'Sulamith' Paintings // *Comparative Literature*. 2006. № 58 (1): Pp. 24–43.

² Weimar Karl S. Paul Celan's "Todesfuge": Translation and Interpretation. Published by: Modern Language Association. 1974. Vol. 89, № 1. Pp. 85–96.

Суламифь (волосы которой не просто поседелели от горя и мук – здесь явная отсылка также к пеплу печей крематориев) представляют не только предельно обобщенные образы благополучной арийской фрейлейн и страдающей еврейской женщины, но и конкретные, широко известные литературные образы: Суламифь из «Песни Песней» Соломона, Гретхен из «Фауста» Гете, которые, в свою очередь, сами представляют те же предельно обобщенные образы еврейской и немецкой женщины. И поэтическая инверсия Целана – лишь углубляет и усиливает антитезу: ведь литературные «прототипы» его героинь испытывают противоположные эмоции (Гретхен у Гете страдает и сходит с ума, брошенная Фаустом, библейская Суламифь – счастливая невеста, любящая и любимая...

«Музыкализирован» и еще один известный стих П. Целана, написанный в 1958, «Стретта» (нем. «Engführung»), что как раз и переводится как «стретта» - то есть имитационное проведение темы в фуге).

Поэтические достоинства «Фуги смерти» П. Целана несомненны – так же как и ее «живописность» и «музыкальность» в том достаточно обыденном смысле, в каком принято говорить о «живописности» и «музыкальности» применительно к действительно прекрасным поэтическим произведениям. Она вдохновляла и вдохновляет других поэтов, художников и музыкантов. Так, немецкий живописец А. Кифер взял финальное двустихие целановской «Фуги» о златовласой Маргарите и пепельноволосой Суламифи названием своего диптиха¹. Сама «Фуга» была многократно положена на музыку – в том числе, например, такими композиторами, как американцы С. Адлер и лауреат премии «Грэмми» А.Дж. Кернис, венгр Д. Кеза, израильтянин Л. Шидловски. Британский композитор Х. Берсуисл сделал ее элементом своего музыкального цикла «Тени Пульса: медитации на стихи Пауля Целана»; немецкий композитор Х.-Ю. фон Бозе написал свою музыкальную версию для смешанного хора, органа и баритона, назвав ее «Соло».

¹ Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early 'Margaret' and 'Sulamith' Paintings // Comparative Literature. 2006. № 58 (1): Pp. 24–43. .

Однако нас в первую очередь интересует, конечно, вопрос – насколько правомерно в данных случаях говорить о «музыкальности» стихотворений в значении более узком и специальном – в том значении, которое мы подразумеваем и рассматриваем в настоящей работе? Иными словами, применяет ли автор «Фуги смерти» и «Стретты» некоторые конкретные приемы музыкализации литературного текста – и если применяет, то какие именно, насколько широко и активно и т.д.?

Мнения критиков здесь кардинально расходятся. Разгорелась настоящая дискуссия, важная и для нашего исследования – потому постараемся отследить аргументы сторон подробнее.

Одни разделяют позицию, наиболее четко изложенную Леонардом Ольшнером. В «Фуге смерти» и «Стретте», говорит Ольшнер, поэт «бросает вызов своему читателю: принять или поставить под сомнение действительное существование “музыкальности” поэтического текста». По мнению самого Ольшнера, поскольку никаких способов буквального воспроизведения и «перевода» музыкальной формы фуги в форму вербальную нет и быть не может, – оба названия следует принимать как метафоры, хотя и достаточно адекватно отображающие определенные особенности композиционного, синтаксического и стилистического построения этих произведений¹.

Другие участники дискуссии занимают компромиссную позицию, предлагая принять за факт использование Целаном специфических инструментов, которые мы в нашей работе определяем как применяемые в литературном тексте приемы «музыкализации», традиционно характерные для музыкального искусства. Так, Й. Финкч выделяет три «серии» подобных приемов:

¹ Olschner L. Fugal provocation in Paul Celan's "Todesfuge" and "Engführung" // German Life and Letters. October 1989. Vol. 43, Issue 1. P. 79–89.

- музыкальный мотив (понимаемый здесь не в музыковедческом смысле, а как любая вербальная отсылка к музыкальной тематике и/или терминологии);

- и два типа «промежуточных» референций-отсылок, дефинируемых как «транспозиция музыкальных форм и структур в литературный текст»¹: индивидуальные и системные. К первому из них (нем. Einzelwerkreferenz) он относит референции, особенно интересные для нас в контексте нашего исследования, - аллюзии на конкретный, идентифицируемый музыкальный материал².

С позицией Й. Финкча солидарен П.Х. Нейман, подсчитавший, что слова семантического ряда «пение» можно встретить в каждом восьмом стихотворении Целана, тогда как в целом в немецкой поэзии после Рильке музыкализационная тенденция, столь востребованная модернизмом с его стремлением к синтезу, почти сошла на нет³. Конкретно же по отношению к «Фуге смерти» и «Стретте» он напоминает, что названия данных стихотворений - не просто «музыкальные» образы, они очевидно и сразу задают определенную рамку, внутри которой будет выстраиваться их содержание в соответствии с музыкальной структурой фуги.

Наиболее взвешенным представляется подход переводчика Карла С. Веймара. Этот подход – не «компромисс» в строгом смысле слова, но он призван учесть все основные факторы, даже, казалось бы, противоречащие друг другу. С одной стороны, автор предупреждает: «Было бы серьезной ошибкой стараться отыскать в стихотворении полное соответствие вербальной конструкции с музыкальной формой, особо учитывая, что существует несколько возможных форм фуги». С другой стороны, он же последовательно и подробно разбирает «Фугу смерти» именно в контексте

¹ Finckh Jens: Musik // Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart. 2008, S. 271-275.

² Finckh Jens: Musik. 2008, S. 271-275.

³ Neumann P.H. «Lieder jenseits der Menschen». Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie // Danuser H.; de la Motte-Haber H. Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag: Laaber-Verlag, 1988. P. 767-776.

«соответствия» вербальной и музыкальной формы – вполне убедительно демонстрируя высокую степень такого «соответствия»: Целан, говорит он, не вводит нас в заблуждение – поскольку в значительной степени стихотворение предстает именно как «фуга», и дело здесь не только в общей с музыкальной фугой структуре.

Наиболее очевидными признаками фуги в «Фуге смерти» Целана Веймару видятся не столько собственно-композиционные приемы, сколько поэтические – такие, как оксюморонная анафора в начале каждого стиха и другие повторы, как в неизменном виде, так и в виде вариаций. Литературная анафора, говорит Веймар, «служит здесь базовым принципом композиции [...] Однако более существенными детерминантами музыкальной структуры в стихотворении выступают несколько вербальных паттернов, периодически возвращающихся, оставаясь неизменными, но видимо отличаясь друг от друга. Их четыре, и их функция [в стихотворении – О.Э.] – служить “голосами” [как в фуге – О.Э.]. “Фуга смерти” имеет тему [опять же, как музыкальная фуга – О.Э.] – ясное, четкое, простое заявление, сделанное первым голосом; ответы развиваются в вариациях: “черное молоко рассвета” (тема) – и “мы пьем” в различных вариациях (ответ, ответы). Контртема в той же степени ясна и проста: “мужчина живет в доме”, “он играет со змеями”, это – второй голос, и он полифонически развивается: “он пишет”, “он выходит”, “он свистит”, “он командует” и т.п.»¹. При этом тема и контртема выраженно антитетичны: первая сложна и представлена торжественным медленным ритмом, вызывающим в памяти библейские псалмы, вторая кажется весьма простой, насмешливой, даже глумливой; она лишена характерной орнаментации темы (ее метафор и оксюморонов) и по общему настроению ближе всего к немецкой народной песне².

¹ Weimar K. S. Paul Celan's "Todesfuge": Translation and Interpretation. Published by: Modern Language Association. 1974. Vol. 89, № 1. Pp. 85–96.

² Weimar K. S. Paul Celan's "Todesfuge": Translation and Interpretation. 1974. Vol. 89, № 1. Pp. 85–96.

Но Веймар старается проникнуть и глубже этого почти очевидного уровня – обнаруживая, соответственно, и другие литературно-музыкальные аналогии. Например, детально прослеживает уменьшение доли в тексте глаголов «интеллектуального», «цивилизованного» характера – человеческий интеллект предстает все слабее, а противостоящие ему глаголы, представляющие «антицивилизованность» действующего объекта (было «он пишет» – стало «он свистит», «он ударяет», «он командует» и т.п.) уподобляет нарастанию темпа и интенсивности в музыкальном произведении.

Конечно, сопоставление музыкальной и вербальной форм в обоих стихотворениях Целана идет в основном по линии основных элементов, к тому же достаточно упрощенных, музыкальной структуры (фуги): наличие темы и ответа; для достижения иллюзии полифонии используются постоянные повторы, противопоставления «голосов» – напр. в «Фуге смерти»: «мы» (жертвы) и «он» (нацистский офицер). Джон Фелстин в английском переводе для усиления этого эффекта использует следующий прием: определенным паттернам «задается» обратный перевод – с английского вновь на немецкий, – результат оказывается сравним с модуляцией в другую тональность в музыкальном тексте – очередная литературная имитация полифонии¹.

«Фуга, конечно, не есть лишь музыкальная форма – она неразрывно связана с именем Баха и целым миром искусства барокко. Есть момент язвительной иронии в том, что, несмотря на отождествление поэта с жертвами, он отсылает нас к музыке Баха – призванной чувствовать жертву Сына во искупление человека и во славу Отца»². Этот пассаж может показаться нам туманным, если мы не учтем факт, хорошо известный немцам: еще И. Н. Форкель, первый биограф Баха, видел главной функцией

¹ Bánffi-Benedek A. Intermedial System References: Paul Celan's Fugal Structures [Электронный источник] // URL: <https://studylib.net/doc/8817561/intermedial-system-references--paul-celan-s-fugal-structures> (дата обращения: 12.09.2019)

² Bánffi-Benedek A. Intermedial System References: Paul Celan's Fugal Structures

его гениальной музыки содействие возрождению «германского духа», выразителем которой она выступает. На этой основе нацистская пропаганда делала неоднократные попытки «приватизировать» имя и музыку Баха, как она сделала это с Вагнером. Хотя, как и в случае с наследием Гете, не слишком в этом преуспела.

«Это, – пишет К. С. Веймар, подводя итоги анализу достижений П. Целана в музыкализации текста «Фуги смерти», – фантастически дисциплинирующая логическая инновация, модель строго структурированного порядка, оркестрованного полифоническими гармониями и развиваемая посредством контрапункта и вариаций»¹. Любопытно, что это дает ему возможность сравнить стихотворение Целана с «высокоструктурированными романами Томаса Манна»², упорядоченность которых также призвана по-своему преобразить и поэтизировать хаос и дисгармонию реальных исторических событий. Однако, опираясь на результаты нашего исследования, мы можем говорить о большей близости целановского литературно-музыкального синтеза КХК Гессе, нежели Манна. Дело, конечно, не только и не столько в выборе фуги и/или Баха в качестве Einzelwerkreferenz («индивидуальной промежуточной референции» по Й. Финкчу³), сколько в приемах практической реализации синтеза: подобно Гессе, Целан добивается этого посредством структурных и мотивных соответствий своего стихотворения заданному Einzelwerkreferenz. У Гессе в «Игре в бисер» в роли Einzelwerkreferenz – баховские Токката и фуга ре-минор и, в меньшей степени, «Искусство фуги»; у Целана в «Фуге смерти» – фуга «как таковая», т.е. как композиционная техника, музыкальная форма).

¹ Bánffi-Benedek, A. Intermedial System References: Paul Celan's Fugal Structures [Электронный источник] // URL: <https://studylib.net/doc/8817561/intermedial-system-references--paul-celan-s-fugal-structures>. (дата обращения: 12.09.2019)

² Bánffi-Benedek, A. Intermedial System References: Paul Celan's Fugal Structures.

³ Finckh J. Musik // Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2008, S. 271-275.

В целом мы вполне согласны с А. Е. Маховым, также обратившим внимание на такой яркий пример музыкализации литературно-поэтического текста: «Во многих случаях музыкальное название — откровенная условность, иногда оно сопровождается искренним стремлением достичь сходства с музыкальной формой — например, в «Фуге смерти» Пола [Пауля – О.Э.] Целана...»¹.

3.3.2 И. Бобровский. «Мельница Левина»

Немецкий поэт Иоганнес Бобровский (1917 – 1965) «прошел тот же путь воспитания войной, что и все его поколение [...] И. Бобровский в своих произведениях еще и художник, и музыкант. Разносторонне одаренный, он сам рисовал, изучал искусство. Поэтому не удивительно, что свои произведения, в том числе рассказы, он строит по законам музыкального сочинения. Этим объясняется его тяготение к наполненным глубоким смыслом вариациям и лейтмотивам, к непрерывному, непринужденному ритму повествования, к свободному перемещению во времени и пространстве»². После смерти он завоевал мировую известность как автор, разработавший собственный поэтический язык, объединивший богатство образов, ритмичность и музыкальность.

«Этот человек стал легендой еще при его жизни, и особенно после его ранней смерти в 1965 году. Его книги воспринимались в 1980-х годах в Восточном Берлине как Песнь Песней [...] Хотя его литературные попытки были основаны на традиции естественной поэзии начала XX века, под влиянием барокко и романтизма он нашел “свой голос” в 1950-х годах и

¹ Махов А. Е. *Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005. С. 119.

² Леонова Е.А. *Немецкая литература XX века. Германия, Австрия*. М.: Флинта, 2010. С. 260.

осмелился соединить его с высоким тоном оды и элегии в свободном стихе...»¹ – утверждает Т. Шульц.

Родившийся в Тильзите, Бобровский посещал школу в Кенигсберге; там же он серьезно занимался музыкой, изучал контрапункт и игру на органе; позднее во Фридрихсхагене пел в церковном хоре, исполнявшем в том числе и Баха, и Букстехуде. «Букстехуде, Бах в музыке, им он [...] оставался верен...»². Даже в 1960-х в его берлинской квартире стояли клавикорды, на которых он играл гостям произведения тех же композиторов. Подобно гессевским игрокам в бисер, он питал глубокое почтение к старинной музыке – из современной же признавал, пожалуй, только Карла Орфа и – особенно Белу Бартока, влияние которого на стихи Бобровского отмечают исследователи. Так, в одном из его стихотворений явно слышатся «перепевы» Третьего фортепианного концерта, созданного Бартоком незадолго до смерти в Америке в 1945 году, в то время как «введение» в поэму «Gamelangklänge» индонезийского музыкального инструмента гамелан служит столь же явной отсылкой на серединную часть бартоковской Сонаты для двух фортепиано и ударных (1937)³. Он посвящает стихи Баху и Моцарту, использует в своей поэзии формы «сонаты», «фуги», «сюиты» и связывает структуру стихотворных произведений с принципами упорядочения музыкального материала; своим девизом он провозглашает: «лучшее средство – контрапункт»⁴. У. Фикс с полным основанием называет

¹ Schulz T. «Den Zuhörern stockte der Atem. Auf Bobrowski war keiner vorbereitet». Vor hundert Jahren wurde im damals nordöstlichsten Winkel Deutschlands Johannes Bobrowski geboren [Электронный источник] // URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/johannes-bobrowski-mein-dunkel-ist-schon-gekommen-ld.578597> (дата обращения: 03.03.2020)

² Цит. по: Гильфанова Г.Т. Романы И. Бобровского (художественная концепция истории): Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2000. С. 17.

³ Johannes Bobrowski: Gedichte aus dem Nachlass. Zweiter Band [Электронный источник]. URL: <https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=de&tl=ru&u=http%3A%2F%2Fwww.planetlyrik.de%2Fjohannes-bobrowski-gedichte-aus-dem-nachlass-zweiter-band%2F2017%2F10%2F&anno=2> (дата обращения: 09.11.2019)

⁴ Цит. по: Amzoll St. Gesten, Stimmen, Zusammenklänge. Johannes Bobrowskis Musikwelt. Zum 50. Todestag des Dichters [Электронный источник]. URL: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/983141.gesten-stimmen-zusammenklaenge.html> (дата обращения: 09.11.2019)

Бобровского «полифоническим автором», а его произведения – «полифоническим текстом»¹.

Бобровский страстно увлекался музыкой, в частности, глубоко связанной с христианской религией музыкой барокко²; это увлечение нашло своеобразное преломление в его творчестве. Так, одна из его новелл, «Д.Б.Х.», посвящена Дитриху Букстехуде – тому самому Букстехуде, которого Гессе в «Игре в бисер» поминает почти с тем же пиететом, что и Баха, и ре-минорная Прелюдия и фуга которого послужила источником баховской 565 (Токкаты и фуги ре-минор). Один из крупнейших представителей северонемецкого барокко, композитор и органист Дитрих Букстехуде (1637–1707) действительно иногда подписывал свои произведения буквами Д.Х.Б. Берлинские исследователи А. Берманн и Т. Кайльберт видят в этом следование определенной традиции – приводя в пример другого немецкого композитора того времени, Генриха Шайдеманна, использовавшего в тех же целях свои инициалы H.S.M.³ Это сопоставление, однако, не учитывает важного факта: инициалы Шайдеманна – не более чем «просто» инициалы, поскольку здесь две буквы из трех не имеют аналогов в нотной азбуке. Совсем другое дело с инициалами Букстехуде, где каждая буква совпадает с определенной нотой: D, H, B. Мы знаем, какое большое значение придавалось этим нотно-буквенным соответствиям в музыкальной риторике барокко. И. Бобровский, несомненно, тоже это знал и вполне убедительно продемонстрировал в той же новелле.

Аллюзии, пронизывающие новеллу Бобровского, «без знания жизни органиста и композитора Букстехуде практически непонятны»⁴.

¹ Fix U. Ein polyphoner Autor und ein polyphoner Text – Johannes Bobrowskis Erzählung «Epitaph für Pinnau» // N. Bolin, F. Markus. Klang der Wirklichkeit. Musik und Theologie. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2011. - 369 p.

² Boor de, H., Newald R. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck Verlag, 2006. 1295 S.

³ Behrmann A., Keilberth Th. Realien in der Fiktion Dietrich Buxtehude im Werk Johannes Bobrowskis // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – April 1976. - Volume 50. – Issue 1–2. – P. 238–258.

⁴ Boor de, H., Newald R. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2006.

Современник Букстехуде и Баха, любекский учитель Каспар Ульрих написал когда-то стих памяти Букстехуде:

Весь тутти прозвучит
и прощальное Аллилуйя.
Вы с остальными святыми
Перейдете с Земли на Небо...

Этот стих, а также другие сведения, факты и биографические данные Бобровский почерпнул из книги Вильгельма Шталя о Д. Букстехуде¹. Взяв указанное четверостишие за основу, Бобровский предваряет им новеллу «Д.Б.Х.» – внося небольшие, но очень важные изменения: в последней строчке его «редакции» – не «*Aus der Erd im Himmel*» («с Земли на Небо»), а «*Aus der E im H*», то есть, в соответствии с буквенной системой обозначения нот, «от ми – к си».

Влияние любимой музыки проявилось, конечно, и в романах Бобровского – «Мельница Левина» (1964) и «Литовские клавиры» (1966). Особенно в последнем, в основе сюжета которого – создание оперы. Роль музыки и музыкантов в «Мельнице Левина» достаточно подробно анализируется в статье О. Эберхардта², а в отечественной литературе – в работах Г. Фролова, Г. Гильфановой.

Пожалуй, можно возразить против заявления Г. Фролова и Г. Гильфановой: «Заглавие романа “Мельница Левина: 34 пункта о моем дедушке” И. Бобровского отсылает читателя к полифоническому произведению И. С. Баха “Хорошо темперированный клавир”»³ – поскольку именно в самом названии романа, на наш взгляд, подобной аллюзии не содержится, к тому же баховский «Хорошо темперированный клавир»

¹ Stahl W. Dietrich Buxtehude. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1937. 56 S.

² Eberhardt O. Bobrowskis Roman «Levins Mühle». Die Rolle der “Musikanten” und der Musik und die Gemeinsamkeiten mit Dichtung der Romantikin // Wirkendes Wort. 2012. №62 (H. 3). S. 413–434.

³ Фролов Г., Гильфанова Г. Проза Иоганнеса Бобровского: интертекстуальный диалог с немецкой классикой // Филология и культура. 2018. №4(54). С. 223–228.

состоит из 48 (а не 34) частей. Более обоснованным выглядит общее сопоставление данного романа с ХТК и в целом с музыкой Баха.

«В полифонической музыке Баха, в потоке многоголосия, звучит главная тема в развитии, которая несет в себе основной замысел произведения. Сравним, например, в романе “Мельница Левина” повествование подчинено главной теме. [...] Основу композиции романа составляют 34 пункта, так называемые “контрапункты” полифонического произведения Баха, а сюжет, в прямом смысле, отсутствует. Для “Мельницы Левина” характерно импульсивно-прерывистое повествование, подобное звучанию многоголосного (нотного) текста произведений Баха, в котором посредством пунктов читатель узнает о расследовании дела с мельницей еврея Левина. [...] В потоке повествования “переплетаются” голоса (героев) и многочисленные рифмованные, литовские песенные элементы...»¹

В использовании баховской полифонии как структурного элемента авторы видят выражение интертекстуальности прозы Бобровского². Напомним, что интертекстуальность (особенно если она понимается не только как «перекличка» литературных текстов между собой – но также текстов литературных и музыкальных) – одна из важных характеристик литературно-музыкального синтеза в КХК Гессе и Манна. Их влияние на дальнейшее развитие художественного синтеза в немецкоязычной литературе сложно переоценить.

Кроме того, как заметил Юрген Хенкис, персонаж «Мельницы Левина» певец Вейшмантель – «искусное художественное воплощение Бобровского (как бы его рупор)» – непосредственно цитирует литературный текст одного

¹ Фролов Г., Гильфанова Г. Проза Иоганнеса Бобровского: интертекстуальный диалог с немецкой классикой // Филология и культура. 2018. №4(54). С. 223-228

² Фролов Г., Гильфанова Г. Проза Иоганнеса Бобровского: интертекстуальный диалог с немецкой классикой 2018.

из баховских произведений, а именно Кантаты BWV 70: *Freu dich sehr, o meine Seele* («Ликуй от радости, душа моя, забудь все скорби и мученья...»)¹.

«Среди музыкантов, жизнь и творчество которых вдохновляли писателей, ни один не сравнится с Иоганном Себастьяном Бахом», отмечает Т. Циолковский²; еще в середине прошлого века Г. М. Плеске составлен список из почти четырехсот «навеянных» Бахом рассказов и романов, и это только на немецком языке³. Впрочем, конечно, именно немецкоязычные авторы здесь всегда лидировали. Причину такого воздействия классик французской литературы XX века Андре Жид обосновывал почти в тех же выражениях, в каких Г. Гессе объяснял свое обращение к опере Моцарта «Волшебная флейта»: «Я хотел бы, – признавался он, – написать нечто похожее на “Искусство Фуги” (Баха). И мне кажется понятно, почему то, что оказалось возможным в музыке, невозможно в литературе...»⁴.

3.3.3 Т. Бернхард. «Пропавший». «Амрас»

Следующий автор в нашем обзоре, Т. Бернхард, подобно Гессе, тоже выбирает «образцом» своего главного романа вполне конкретное баховское произведение. Австрийского писателя, поэта и драматурга Томаса Бернхарда (1931 –1989) по праву уже при жизни называли «современным классиком» немецкоязычной литературы. «Более того, он очень подходил на эту роль: остросовременная манера письма сочеталась в его книгах с пропитанностью культурными (музыкальными, философскими, литературными) традициями»⁵. Вклад Бернхарда в эту литературу признается «наиболее

¹ Henkys J. Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski // *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. 1994/95. Vol. 3. S. 136–152.

² Ziolkowski T. Literary variations on Bach's Goldberg // *The Modern Language Review*. July 2010. № 105(3). P. 625–640.

³ Pleßke H-M. Bach in der deutschen Dichtung // *Bach-Jahrbuch*. 1959. - № 46. S. 5-51; *Bach-Jahrbuch*. 1963-1964. - № 50. S. 9-22.

⁴ Цит. по: Шервашидзе В. Западноевропейская литература XX века. М.: Флинта: Наука, 2010. С. 55.

⁵ Белобратов А. В. Томас Бернхард: двадцать лет спустя // *Иностранная литература*. 2010. № 2. С. 4–10.

значительным литературным достижением со времен Второй мировой войны»¹. Писатель родился в Голландии в 1931 г., позже ему пришлось стать гражданином Австрии.

Хотя его часто ставят в один ряд с Беккетом и Кафкой, творчество Бернхарда в высшей степени оригинально и уникально. Т. Бернхард – автор весьма плодовитый; к нему самому можно отнести определение, данное им великому пианисту-виртуозу Гленну Гулду, ставшему персонажем его романа «Пропаций», – «Kunstmaschine», т.е. «машина, производящая искусство». Писатель «производил» непрерывный поток текстов с конца 1960-х до самой смерти в 1989 году.

В Зальцбурге он работал репортером и театральным критиком местной газеты. Его первыми литературными публикациями стали сборники лирической поэзии, затем последовал принесший ему славу роман «Стужа» (1963). «В 1967 публикация романа “Помешательство” словно открыла шлюз: 12 романов, 3 сборника рассказов, 2 полнометражных сценария на основе ранних рассказов, более десятка пьес и 5 томов автобиографической прозы»². Его проза, как и творчество Т. Манна, остро социальна: Бернхард последовательно критиковал австрийские власти за бюрократизм, уость мышления, устаревшие методы управления.

Начиная уже со «Стужи», романы Бернхарда пишутся в форме внутреннего монолога от первого лица, чаще всего – не прерываемого абзацными отступлениями и изобилующего почти навязчивыми повторами, странного и логически не объяснимого использования в самых неожиданных местах курсивного выделения и постоянных «прыжков» без перехода от темы к теме, от мотива к мотиву и от одного глагольного времени к другому; в сочетании этих особенностей критики видят реально создаваемую автором

¹ Peck D. Book Review – My Prizes and Prose by Thomas Bernhard // The New York Times. December 24, 2010. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/12/26/books/review/Peck-t.html> (дата обращения: 18.02.2020)

² Anderson M. M. Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose // A companion to the works of Thomas Bernhard / Ed. M. Konzett. 2002. Rochester, NY: Camden House, 2012. P. 119–136.

атмосферу «потока сознания», но также и специфику музыкализации бернхардовского литературного текста¹.

«Чрезвычайно важную роль в поэтологии Бернхарда приобретает установление отношений изоморфизма между музыкальной, архитектурной и литературной формами»², отмечает В. В. Котелевская. Это стремление отчетливо выражено в большинстве его произведений.

«Роль музыки в жизни Бернхарда хорошо “задокументирована” в его автобиографическом пятикнижии: одинокая игра на скрипке в обувном шкафу школы-интерната (в “Die Ursache”), уроки пения и музыкальной теории с Марией Кшильдорфер и Теодором Вернером (в “Der Keller”), благотворный эффект, оказываемый пением на легкие пациентов (в “Die Kälte”) определяют существенные моменты использования Бернхардом музыки для создания своего собственного мифа. Музыка имеет центральную тематическую важность во многих его романах и драмах [...] Сам Бернхард по разным поводам ссылался на акт писания как на музыкальный процесс [...] Многочисленные критики, с разной степенью компетентности и успеха, пытались анализировать тексты Бернхарда в терминах музыкальной структуры...»³.

Его персонажи проявляют не только ту же, что и автор, любовь к музыке, в которой видят свое призвание и спасение, но и зачастую глубокие познания в ней. Бернхард имел в активе достаточно солидную формальную музыкальную подготовку – что, конечно, в плане возможностей музыкализации литературного текста представляет безусловный плюс. Вспомним: Гессе, пусть даже впитавший с детства и юности музыкальные традиции своего окружения, посчитал необходимым брать уроки контрапункта у К. Изенберга, также как Манн брал уроки по теории

¹ Anderson M. M. *Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose // A companion to the works of Thomas Bernhard* / Ed. M. Konzett. 2002. Rochester, NY: Camden House, 2012. P. 119–136.

² Котелевская В. В. *Томас Бернхард и модернистский метароман*. - Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. С. 11.

³ Long J. J. *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function*. Rochester, NY: Camden House, 2001. 232 p.

додекафонной музыки у А. Шенберга и Т. Адорно. В молодости Бернхард обучался музыкальному и драматическому искусству в зальцбургском Моцартеуме – который позднее стал местом действия и его романа «Пропавший»; было бы даже правильнее сказать, что Бернхард, прежде чем стать писателем, уже был музыкантом¹. «Действительно, биографический материал свидетельствует в пользу Бернхарда-музыканта прежде всего: Зальцбург – игра на скрипке в интернате – любовь-ненависть к музыке – частные уроки вокала – мечта об оперной сцене – болезнь легких и сердца как препятствие карьере певца – обучение в знаменитом “Моцартеуме” – сотрудничество с композиторами и театральными режиссерами – оставшаяся на всю жизнь любовь к музыке (Моцарт, Бах, Брукнер, Сати, Шенберг, Веберн и др.)»².

Уже с момента появления ранних работ Бернхарда внимание критиков привлекла необычность их языка и стиля, в частности, постоянное использование им повторов и вариаций³, которое позднее станут определять как элемент особой «музыкальности» бернхардовских книг.

Одно из достаточно ранних произведений Бернхарда – повесть «Амрас» (1964). Название произведения отсылает к одному из районов австрийского Инсбрука. Несмотря на сравнительно небольшой размер, В. В. Котелевская предлагает называть его романом – поскольку, по ее мнению, «Амрас» отвечает всем характеристикам романной формы, кроме объема.

«Фирменный» бернхардовский непрерывный монолог здесь еще не оформился окончательно, порой он прерывается различными вставками –

¹ Bazzana K. The Loser Reviewed. Department of Music, University of California, Berkeley, USA (September 1992). URL: <https://www.collectionscanada.gc.ca/glenn Gould/028010-4030.05.07-e.html>. (дата обращения: 01.02.2020)

² Котелевская В.В. «Внутренний человек» модернизма: языки визуализации у Томаса Бернхарда и Френсиса Бэкона // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Том I (1). С. 16-43.

³ Betten A. Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart // Betten A., Schiewe A. (Hg.). Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Erich Schmidt, 2011. S. 132–153.

письмами и записями, сделанными персонажами. В основе сюжета – история двух братьев, Вальтера и К.М. (рассказчик), страдающих от загадочного наследственного недуга, который рассказчик называет «тирольской эпилепсией» и «благодаря» которой фактически гибнет целый род, ведь оба брата еще очень молоды и детей у них нет. Болезнь носит психический характер, одно из ее проявлений – неудержимое стремление к суициду. Дядя братьев по матери после ее самоубийства, стараясь оградить их от провоцирующих городских впечатлений, прячет их в башне в сельской местности. Здесь они проводят дни не то в уединении, не то в заключении, полностью погрузившись в интеллектуальные занятия (К.М. увлечен естественными науками, Вальтер – музыкой и музыковедением), – пока Вальтер все-таки не совершает самоубийство. Последует ли старший брат его примеру или найдет в себе силы вернуться к нормальной жизни, вопрос остается открытым.

«Музыкальность» традиционно ярко проявляется в текстах Бернхарда, «Амрас» не стал исключением. Сам рассказчик определяет их отношения с братом как «контрапункт»¹; действительно, эти отношения – классический пример воплощения принципа *concordia discors* (лат. «несогласное согласие»), который, по А. Е. Махову, наиболее характерен для «словесной полифонии»². Если рассматривать «Амрас» как произведение условно «музыкальное», в нем звучат всего два голоса – и не всегда в унисон. Добровольно-вынужденная изоляция, сведение всей гаммы человеческих отношений к отношениям между двумя психически неуравновешенными братьями (за исключением редких встреч с дядей) приводят, несмотря на их близость, любовь и беспокойство друг за друга, к постоянным «выбросам» накопившихся негативных эмоций – психологической усталости, раздражения и ожесточения друг против друга.

¹ Bernhard T. Amras. Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp, 1987. S. 81.

² Махов А. Е. *Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005. С. 117.

«Симметрия, повторы, контрапункт тезиса и антитезиса, по Шлегелю, обуславливают “музыкальное единство” словесного произведения»¹, указывает А.Е. Махов. Помимо того, текст «Амраса» представляет собой конгломерат множества фрагментов, которые собраны не хаотично, а объединены явно ощущаемой связующей нитью. Прозаический «Амрас» подчинен своеобразной и завораживающей ритмике, и даже слова с корнем «rhythm» неоднократно встречаются в тексте, сами становясь частью этого ритма и задавая его. Ритмизация также сама задается повторами – лексическими, грамматическими, звуковыми и «усиливается также за счет введения разных стихотворных метров в прозаическую речь, так что образуется полиритмия, свойственная современным верлибрам (амфибрахий, дольник, акцентный стих)»². Можно говорить и о не менее своеобразной мелодичности бернхардовского текста, особенно когда речь идет о природе и чувстве единения с ней, испытываемом К.М.

«Музыкальность» часто связана для Бернхарда именно с природой: так, в повести «Дыхание» («Der Atem») «читатель узнает о двух видах дыхания: ангельское дыхание искусства, особенно музыки, и вечно чреватое угрозой дыхание человеческой жизни. В то время как первое подпитывает чувство оптимизма, последнее подрывает его»³. И, как это обычно для Бернхарда, и ритм, и «мелодия» создаются в значительной степени нескончаемыми рефренами и вариациями, постоянным рекурсивным возвращением одних и тех же мотивов и тем и «кружением» текста вокруг этих тем и мотивов, а также многочисленными его прерываниями – многоточиями-«паузами». Притом, «как это часто бывает с музыкальными композициями, Бернхард старался избегать совсем уж идентичных

¹ Махов А. Е. *Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике* / А. Е. Махов. М.: Intrada, 2005. С. 66.

² Котелевская В.В. *Томас Бернхард и модернистский метароман*. - Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. – С. 240.

³Görner R. *The Broken Window Handle: Thomas Bernhard's Notion of Weltbezug // A companion to the works of Thomas Bernhard* / Ed. M. Konzett. 2002. Rochester, NY: Camden House, 2012. P. 89-104.

повторений; он последователен в небольших изменениях при повторении тех или иных фраз»¹.

Т. Бернхард не слишком высоко оценивал творчество Т. Манна, называя его «мелкобуржуазным». Тем не менее, именно в аспекте музыкализации литературного текста критики видят несомненное влияние Манна, в том числе и в «Амрасе». Вальтер М., младший из двоих братьев, – «композитор, сочиняющий в двенадцатитоновой системе, и это чрезвычайно важно для понимания этого и других романов Бернхарда. В отличие от “Доктора Фаустуса”, в котором Манн своеобразно увековечил новую венскую школу, “Амрас” не содержит описаний музыки, создаваемой героем. Существенное различие “литературного музицирования” Манна и Бернхарда состоит в том, что первый делает музыкальную форму предметом изображения и рефлексии, а Бернхард пытается создать ее композиционно-нарративный эквивалент (без технического буквализма, конечно)»².

Добавим, что даже сам сюжет «Амраса» невольно вызывает в памяти сюжеты книг не только Т. Манна, но и Г. Гессе, и даже Гете. Конечно, на ум сразу приходят «Будденброки» Манна, повествующие об упадке целого рода, и его же «Волшебная гора», в центре сюжета которой – такая же одновременно вынужденная и добровольная изоляция чахоточных пациентов горного санатория, погруженных, по сути, в бесплодные интеллектуальные разговоры. Однако здесь можно увидеть и перекличку с «Игрой в бисер» Гессе, герой которой Иозеф Кнехт постепенно приходит «к осознанию тщетности попыток укрыться от реального мира даже в таком высокодуховном и аристократическом убежище, как Игра и Касталия, элитарная провинция “мастеров духа”»³. Напомним, что, в свою очередь,

¹Dowden S. D. A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy // A companion to the works of Thomas Bernhard / Ed. M. Konzett. 2002. Rochester, NY: Camden House, 2012. P. 51-70.

² Котелевская В. В. Томас Бернхард и модернистский метароман. - Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. С. 240.

³ Элькан О. Б. Феномен «говорящих» имен собственных в ономастике немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе «Игра в бисер») // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2017. №25. С.54–55.

«Педагогическая провинция из “Вильгельма Мейстера” Гете послужила “литературным прототипом” Касталии», а «таинственное “Общество Башни” (*die Turmgesellschaft*) из того же романа стало, вероятно, таким же “прообразом” не менее таинственного касталийского Ордена...»¹. В связи с этим и башня, в которой скрываются братья в «Амрасе», обретает дополнительные символические обертоны: как и Гете, Бернхард использует для обозначения этого загадочного сооружения слово *der Turm*.

Русского перевода «Амраса» пока не существует; в оригинальном тексте встречается единственное упоминание того факта, что Вальтер М. является композитором-додекафонистом («Вальтер в своей двенадцатитоновой технике...»²). Таким же композитором-додекафонистом предстает и персонаж еще одного романа Бернхарда – «Лесоповал», Ауэрсбергер, которого рассказчик представляет читателю как «композитора, последователя Веберна»³. Сам по себе этот факт может не иметь большой смысловой нагрузки: скорее всего, действительно многие австрийские музыканты того периода разделяли идеи своих знаменитых соотечественников – идеи, завоевавшие к середине прошлого века чрезвычайную популярность во всем музыкальном мире. Но, во всяком случае, никак не откажешь в убедительности аналогиям, проводимым В. В. Котелевской между принципами додекафонной музыки и «Амрасом»: «”Подражание музыке” в “Амрасе” в самой структуре и эмоционально-интонационном рисунке текста. Подобно тому, как двенадцатитоновая музыка более не ориентируется на иерархию диатонической (мажорно-минорной) гармонии, с ее идеей центра в тонике, к которой тяготеют и в которой (катарсически) разрешаются партии и ряды аккордов, текст Бернхарда также не содержит соподчинения основной и побочных сюжетных линий, не имеет финального

¹ Котелевская В. В. Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. С. 58.

² Bernhard T. Amras. Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp, 1987. S. 75.

³ Bernhard T. Holzfällen. Eine Erregung. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1984. S. 7.

разрешения в тонику [...] Нарративные фрагменты без видимой линейной связи, разделенные паузами многоточий и, местами, двойных абзацных отступов, выполняют роль двенадцатитоновых серий. Тревожащая слух проработка хроматизмов, ощущение автономного блуждания звука вне структурного центра, которые дает серийная техника, концептуально соотносятся с неприкаянностью и бездомностью братьев, с переживаемым ими “распадом ценностей” (Г. Брех). Несомненно, этот эмоциональный и эстетический эффект ощутим на фоне еще актуальной, живой “памяти жанра” (М. М. Бахтин) – связной истории¹, которую “разрушает” Бернхард вслед за другими экспериментаторами модерна (Стерном, Дидро, Рильке, Пессоа, Соллерсом, Беккетом и др.). Пунктирность, “эллиптичность” синтаксиса, разбивка дискурса на серии, а не мелодические фразы...».

Те же наблюдения можно отнести, напомним, в отношении «и других романов Бернхарда»². И хотя говорится о «композиционно-нарративном эквиваленте» музыки, для самого «Амраса» не существует в музыке конкретного «эквивалента», или финкчевской «индивидуальной промежуточной референции». Зато такой «эквивалент» легко обнаруживается для одного из наиболее зрелых и известных романов Т. Бернхарда: это роман «Пропаций» (*Der Untergeher*, 1983³), «музыкальным уртекстом» для которого послужил еще один великий шедевр И.С. Баха – «Гольдберг-вариации».

Роман «Пропаций» открывает так называемую «трилогию искусств», которую выделил в рамках творчества Бернхарда Грегор Хенс⁴ и в которую входят также романы «Лесоповал: Смятение» (*Holzfällen: Eine*

¹ Ее интермедийным аналогом в музыке является мелодия, построенная в диатонической системе (семитоновом звукоряде) – О.Э.

² Котелевская В. В. Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. С. 240.

³ Bernhard T. *Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. 191 S; в русском переводе: Бернхард Т. Пропаций // *Иностранная литература*. 2010. № 2. С. 11-114.

⁴ Hens G. *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester, NY Camden House, 1999. 204 pp.

Erregung, 1984) и «Старые мастера» (Alte Meister, 1985). Эти три романа, «соответственно, тематизируют музыку, литературу и театр, изобразительное искусство»¹; по утверждению Хенса, сами композиционные решения этих романов черпаются автором из тех искусств, которым они посвящены.

Сюжет «Пропавшего» можно изложить буквально в одном абзаце. То же касается и других его книг. «Содержание прозаических текстов Бернхарда может быть передано несколькими словами. “Все свершилось в его произведениях еще до начала действия. Сюжетом движут не события – достаточно резко очерченной ситуации”»². Роман повествует о трех друзьях-музыкантах – безымянном рассказчике, знаменитом пианисте-виртуозе Гленне Гульде, с которым автор в действительности лично знаком не был, и «пропащем» Вертхаймере, «который, не будь Гленна, стал бы превосходным, возможно, даже знаменитым на весь мир пианистом-виртуозом»³. Все трое обучаются в Моцартеуме. Здесь, услышав впервые исполнение Гульдом «Гольдберг-вариаций» (а Гульд, как известно, в любой обстановке «играл подчеркнуто “для себя”»⁴), двое его друзей сразу признали за ним статус гения, с мастерством которого им обоим никогда не сравняться – и это открытие сыграло роковую роль в их судьбе. Оба в итоге, хотя и обладали значительными способностями и подготовкой, совсем отказались от музыкальной карьеры: Вертхаймер занялся неопределенными «гуманитарными науками», рассказчик – философией, и тот, и другой годами собирали материал для своих книг – но Вертхаймер, покончивший жизнь самоубийством, собранные им материалы перед этим уничтожил. Книга же

¹ Котелевская В. В. Созидание «я» и «других» в прозе Т. Бернхарда (на материале романов «Причина: намек», «Пропавший» и «Лесоповал: смятение») // Известия Южного Федерального университета. Филологические науки. 2013. №3. С. 46–54.

² Цит. по: Белобратов А. В. Томас Бернхард: двадцать лет спустя // Иностранная литература. 2010. № 2. С. 4–10.

³ Бернхард Т. Пропавший // Иностранная литература. 2010. № 2. С. 11–114.

⁴ Храмов В. Б. Гленн Гульд как интерпретатор Пятой симфонии Бетховена / В. Б. Храмов, Н. Г. Денисов, Д. О. Устрижицкая // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. Изд.-во: Национальный исследовательский Томский государственный университет. 2018. С. 177–182.

рассказчика представляет собой повествование о Гленне Гульде – или, как можно понять из текста, как раз сам роман «Пропавший»...

Несколько слов о «прототипе». «Гольдберг-вариации» (BWV 988), созданные Бахом в 1741 году, – цикл из 30 вариаций различных жанров, обрамленных единой аркой из небольшой вступительной Арии (в которой задается общая тема), написанной в соль-мажоре, и ее повторения в финале цикла.

«Гольдберг-вариации» уникальны в ряду других музыкальных сочинений, в том числе вариационных, сразу по нескольким параметрам.

Тема для вариаций, как уже сказано, задается во вступительной Арии (той самой, что у Бернхарда оказалась роковой для «пропавшего» Вертхаймера: «На свою беду Вертхаймер зашел в аудиторию номер тридцать три в Моцартеуме именно в тот момент, когда Гленн Гульд играл в этой аудитории так называемую “Арию”»)¹, и проводится она в басу посредством 32 последовательных «фундаментальных нот» (как называл их сам Бах), на каждую отводится один такт. Это т.н. «вариации на *basso ostinato*», основанные «на неизменном проведении темы в басу и постоянном обновлении верхних голосов»². Сама по себе остинатная вариативность использовалась и до Баха – но никогда басовая тема не занимала такой объем, ограничиваясь обычно 4-8 или максимум 16 тактами. Как писал об этом «реальный» Гленн Гульд, наиболее прославившийся именно исполнением «Гольдберг-вариаций»: «... в последующих вариациях используется только линия баса, которая подвергается различным изменениям, диктуемым гармоническими особенностями полифонических построений [...] Эти необходимые изменения ни коим образом не ослабляют того тяготения, которым мастерски рассчитанный бас действует на богатые мелодические фигуры, в свою очередь украшающие его. Действительно, это благородное *basso ostinato* придает каждой вариации непоколебимую

¹ Бернхард Т. Пропавший // Иностранная литература». 2010. № 2. С. 11-114.

² Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1984. С. 44.

уверенность в ее собственной неизбежности. Такая структура сама по себе обладает внутренней завершенностью, единством...»¹.

Обращает на себя внимание и совершенство архитектоники «Гольдберг-вариаций», представляющих собой «не только тридцать чудес вариационной формы, но и [...] единое чудо совершенного искусства в цельной и единой композиции»². 30 вариаций отчетливо делятся на две симметричные половины: вариация 16 «делит произведение ровно пополам. Имеющая выраженный вступительный характер, она “открывает” вторую часть цикла, что в оригинальном печатном издании подчеркнуто Бахом и графически — при помощи значительного отступа между вариациями 15 и 16»³. Весь цикл составлен из вариационных триад: давно было известно, что каждая третья вариация представляет канон (полифоническое произведение, в котором после начала темы в основном голосе она вновь вступает в другом голосе через определенный промежуток времени либо без изменений, либо изменяясь в соответствии с особыми правилами). Позднее музыковеды «вычислили», что и остальные элементы триад также повторяются: каждая вторая вариация имеет форму танца, каждая первая — форму токкаты. Исследователи уподобляют все «сооружение» готическому собору. «Обрамленные как бы двумя крайними пилонами, один из которых — ария и две первые вариации, другой — две предпоследние вариации и кводлибет, — пьесы цикла сгруппированы как элементы тщательно организованной колоннады»⁴.

Наконец, само это композиционное совершенство стало одним из важных факторов того, что среди всех баховских работ именно «Гольдберг-вариации» породили наибольшее число литературных «стилизаций».

¹ Гульд Г. Гольдберг-вариации // Избранное. Т. 1. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 35-39.

² Tovey D.F. Essays in musical analysis. Oxford university press, 1935. P. 37.

³ Tovey D.F. Essays in musical analysis. 1935. P. 177-178.

⁴ Keyboard practice consisting of an Aria with thirty variations for the harpsichord with 2 manuals prepared for the enjoyment of music-lovers by Johann Sebastian Bach / Ed. R. Kirkpatrick. NY; London: Schirmer, 1938. P. viii.

Действительно, четкость, стройность и особенно наглядность этой композиции словно бы изначально предоставляют писателям дополнительную возможность для такой стилизации путем выстраивания композиции литературных произведений в соответствии с общей схемой «Гольдберг-вариаций»: для этого достаточно, например, чтобы в произведении также было 30 равноправных элементов, обрамленных единой аркой в начале и в финале.

Сразу скажем, что большинство писателей (чуть подробнее о которых ниже) выбрали именно этот путь. Однако Бернхард, судя по всему, решил не изменять своему «фирменному» непрерывному монологу – напротив, в «Пропавшем» этот монолог становится почти самодовлеющим: авторская речь совсем не прерывается, отсутствуют даже абзацные отступы – за крайне редкими исключениями. Одно из таких исключений - короткое вступление из четырех абзацев:

«Тщательно продуманное самоубийство, а не спонтанный акт отчаяния, думал я.

Гленн Гульд, наш друг и величайший пианист столетия, тоже дожил только до пятидесяти одного года, думал я, входя в гостиницу.

Правда, в отличие от Вертхаймера он не покончил с собой, а, как сообщили, умер естественной смертью.

Четыре с половиной месяца в Нью-Йорке — и без конца “Гольдберг-вариации” и “Искусство фуги”, четыре с половиной месяца сплошные клавирные экзерсисы, которые Гленн Гульд всегда называл только по-немецки, *Klavierexerzitien*, думал я...»¹.

Далее следует еще один абзац, больший по объему и относящийся уже к давнему прошлому, и после него речь уже не прерывается никакими отступами. Потому достаточно трудно определить с количеством абзацев во вступлении, которое уже принято сопоставлять с вступительной арией

¹ Бернхард Т. Пропавший // Иностранная литература». 2010. № 2. С. 13.

«Гольдберг-вариаций», тем более что самый первый абзац по не объясненной автором причине «оформлен» в виде эпитафии; так, по утверждению А. В. Белобратова: «Безымянный я-рассказчик [...], “входя в гостиницу”, размышляет, вспоминает, пересказывает, резонирует – в бесконечном речевом потоке, заданном в начале *тремя* [Выделено нами. – О.Э.] короткими абзацами, открывающими книгу, словно ария в музыкальном произведении, и затем, до ее конца, не прекращающем своего течения» (поясняя в примечаниях, что эту аналогию следует отнести именно к BWV 988: «“Гольдберг-вариации” Баха начинаются с арии, затем следует тридцать вариаций, которые завершаются кводлибетом...»)¹.

Такое сопоставление, независимо от числа абзацев в бернхардовском «вступлении», вполне допустимо. В любом случае, как и в басовой теме Арии у Баха, здесь задаются основные темы романа, а в целом небольшой объем этого вступления напоминает и об относительно небольшом (в сравнении с вариациями) объеме Арии. Как писал Г. Гульд: «Даже поверхностное знакомство с этим произведением — первое прослушивание или беглый взгляд на партитуру — обнаруживает озадачивающее несоответствие между внушительными размерами вариаций и скромной сарабандой [под «сарабандой», как и под «пассакальей» в одной из следующих цитат, подразумевается именно Ария из «Гольдберг-вариаций». – О.Э.]²). Также и выраженно обособленный синтаксис вступления (несколько коротких пассажей против неразрывной монолитности основного текста) соответствует «отчужденности» Арии, отмеченной тем же Г. Гульдом.

Однако здесь мы обнаруживаем противоречие. Вариации Баха, хотя и развиваясь оstinato, «на слух» – тематически – существенно отличаются от «породившей» их Арии; роман же Бернхарда на протяжении всего текста

¹ Белобратов А. В. Томас Бернхард: двадцать лет спустя // Иностранная литература. 2010. № 2. С. 4–10.

² Гульд Г. Гольдберг-вариации // Избранное. Т. 1. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 35-39.

фактически не отступает от заявленных во вступлении тем, постоянно «кружась» вокруг них. Кроме того, основные темы повторяются, в том числе, и в финальных строчках романа («Я попросил Франца ненадолго оставить меня одного в комнате Вертхаймера и включил пластинку с “Гольдберг-вариациями” в исполнении Гленна, которая лежала на проигрывателе Вертхаймера, оставленном им открытым...»¹) – но сами они опять же ничем не выделяются из основного текста, в отличие от заключительной Арии, повторяющей у Баха Арию из вступления. Эти противоречия, как нам кажется, лучше всего объясняются исходя из общей трактовки всего произведения Г. Гульдом – ведь Бернхард, роман которого посвящен и Гульду, и «Гольдберг-вариациям», наверняка хорошо изучил работу Гульда об этом произведении: «Я не вижу ничего особенного в попытках обсуждать “надмузыкальные” соображения, даже если мы имеем дело с самым выдающимся в истории примером остигатного баса, ибо, по моему мнению, фундаментальную “вариационную идею” цикла следует искать не в конструктивной упорядоченности, но в общности чувств. В этом смысле тема играет роль не периферии, а радиуса, вариации представляют собой не прямую линию, а окружность, пассакалия же, вновь и вновь повторяясь, служит фокусом орбиты...»². И далее: «эта музыка не имеет ни начала, ни конца; в ней нет ни настоящей кульминации, ни настоящего разрешения [...] Ее единство постигается интуитивно, оно рождено мастерством и тщанием, достигшими высшей ступени, и явлено нам (что редкость в искусстве) в образе подсознательной идеи, торжествующей на вершине могущества»³.

Мы полагаем, что, в отличие от других авторов литературных «Гольдберг-вариаций», Бернхард ориентировался, прежде всего, не на архитектуру музыкального уртекста, но именно на общую оценку его

¹ Белобратов А. В. Томас Бернхард: двадцать лет спустя // Иностранная литература. 2010. №2. С. 4–10.

² Гульд Г. Гольдберг-вариации // Избранное. Т. 1. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. С. 35-39.

³ Гульд Г. Гольдберг-вариации. 2006. С. 35-39

Гульдом – притом что, с одной стороны, Гульд является одним из главных героев романа (если не истинным его героем), с другой же, эта оценка максимально соответствует и художественному методу самого Бернхарда, что можно проследить и по другим его книгам. Вероятнее всего, два этих фактора взаимосвязаны – т.е. Бернхард мог выбрать «героем» именно Гульда как раз в связи с его интерпретацией BWV 988, и не столько даже интерпретацией музыкальной, сколько философской.

Тем не менее, и Бернхард не пренебрегает композиционными параллелями. Его монологический текст течет непрерывным потоком, потому в нем сложно вычленивать отдельные элементы для соотнесения их с конкретными вариациями, но сам автор, безусловно, должен был хотя бы в какой-то степени придерживаться композиции «оригинала» – и можно соотнести хотя бы некоторые конкретные вариации со столь же конкретными фрагментами текста. Так, технически несложно выделить примерную «середину» текста; и вслед за этим так же несложно убедиться, что она действительно тематически и (опять же) композиционно определенным образом «совпадает» с «серединой» BWV 988. «Центральные» вариации рассматривают в рамках цикла как завершающую его первую половину (№ 15) и начинающую вторую (№ 16). Во-первых, «серединное» положение рассматриваемых фрагментов Бернхард подчеркивает лексически: «... непременно Гленн Гульд *в центре* воспоминаний [Выделено нами. – О.Э.]»¹ и чуть ниже – о Вертхаймере, «жившем *в самом центре* города [Выделено нами. – О.Э.]»² В то же время повествование здесь вновь и вновь возвращается к «началам» – к первому знакомству троих друзей и к первому решению рассказчика написать книгу о Гленне, – которые, в некотором смысле, являются также и «концами». Т. Циолковский также специально подчеркивает: о том, как Вертхаймер впервые услышал игру Гульда и, «говоря патетически, это был *конец, конец* вертхаймеровской карьеры виртуозного

¹ Бернхард Т. Пропащий // Иностранная литература. 2010. № 2. С. 59.

² Бернхард Т. Пропащий 2010. С. 62.

пианиста [Курсив наш. – О.Э.]»¹, – мы также впервые узнаем именно «в середине истории»².

Более убедительной кажется, однако, переключка последней вариации (№ 30) и финальных эпизодов романа. Вариация № 30 – так называемый «кводлибет», шуточное поурри на темы народных песен. Музыковеды привычно связывают его с описанным в самом начале баховской биографии Н. Форкеля обычаем Бахов распевать импровизированные поурри на семейных встречах: «... благочестивое песнопение сменялось шутками, которые по своему характеру часто являлись полной противоположностью хоралам. То были народные песни, отчасти шуточные, отчасти скабрзные, причем разные песни пелись – без какой-либо подготовки – одновременно, так что отдельные голоса, составлявшие эту совместную импровизацию, создавали определенное гармоническое единство, тогда как тексты были в разных голосах совершенно разными по смыслу. Такого рода совместное пение они называли Quodlibet³...»⁴. Кводлибет в «Гольдберг-вариациях» составлен из мелодий нескольких народных песен, из которых уверенно идентифицированы только две: «Ich bin so lang nicht...» («Я так долго [был вдали от тебя]») и «Kraut und Rüben» («Капуста и свекла»), см. Нотный пример 4.

Нотный пример 4. Кводлибет

Ich bin so lang nicht bei dir ge-west

или

Kraut und Rü - ben ha - ben mich ver - trie - ben

¹ Бернхард Т. Пропаший // Иностранная литература». 2010. № 2. С. 62.

² Ziolkowski T. Literary variations on Bach's Goldberg // The Modern Language Review. July 2010. № 105(3). P. 630.

³ от латинского quod libet – «что угодно»

⁴ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. В. Ерохина; коммент. и послесловие Н. Копчевского. М.: Музыка, 1987. С. 11.

Отметим, что мелодия последней из этих двух «ранее послужила, под названием *La Capricciosa*, основой тридцатидвухчастной Партиты Букстехуде BWV 250 – работы, также написанной в соль-мажоре и имеющей очевидные параллели в Гольдберг-вариациях»¹, – так же как, напомним, Прелюдия и fuga ре-минор того же Букстехуде послужила основным источником баховской Токкаты и фуги ре-минор. Очевидной же параллелью завершающему весь цикл кводлибету у Баха в финале бернхардовского текста выступает, на наш взгляд, выдержанный в саркастически-гротескном тоне рассказ о нашествии большой компании музыкантов, приглашенной Вертхаймером перед его самоубийством, их разнузданном двухнедельном времяпровождении; при этом гостями были его однокашники по Вене и Зальцбургу, о которых «Вертхаймер десятилетиями не хотел ничего знать»² (мотив «*Ich bin so lang nicht...*»?), и «Вертхаймер играл им [...] Баха, играл Генделя и Баха, чего он не делал больше десяти лет»³.

Безусловно, основными средствами музыкализации литературного материала выступают у Бернхарда средства лексические (повторы, лейтмотивы, «вариации»); так, словосочетание «думал я» («*dachte ich*») повторяется 230 раз! Но в этом ряду особо стоит выделить, конечно, само словосочетание «Гольдберг-вариации», также повторяющееся больше трех десятков раз. В соответствии с нашим представлением о литературно-музыкальном синтезе как инструменте достижения синестетического эффекта, столь частое повторение должно служить в том числе созданию у читателя устойчивых нейронных связей между музыкальным произведением Баха и романом Бернхарда, в той или иной мере заставляя сам текст «звучать» мотивами «Гольдберг-вариаций». Что достижимо, естественно, лишь при условии хорошего знакомства читающего с этим произведением Баха.

¹ Schulenberg D. *The Keyboard Music of J.S. Bach*. New York: Routledge, 2006. P. 336-337.

² Бернхард Т. Пропащий // *Иностранная литература*. 2010. № 2. С. 112.

³ Бернхард Т. Пропащий. 2010. № 2. С. 112.

Однако основной, по нашему представлению, прием, используемый здесь Бернхардом, до сих пор не получил освещения в академической литературе – возможно, в том числе и потому, что он требует не только знакомства с данным циклом Баха, но также элементарных представлений о традиции музыкальной риторики барокко.

Чтобы прояснить это утверждение, вернемся к оstinатной теме, заданной в начальной Арии. «С гармонической точки зрения тема охватывает три сферы: тоники, доминанты и тонической параллели (G-dur – D-dur – e-moll)¹ (с постоянным возвращением и разрешением в тонику, то есть опять же в G-dur). Это означает, что основу оstinатной темы, постоянно и различными путями варьируемой в «Гольдберг-вариациях», можно представить буквенно как *G-D-e-G*. – Как, например, основу темы, варьируемой в брентановском цикле и «Плаче доктора Фаустуса» Адриана Леверкюна из «Доктора Фаустуса» Т. Манна, можно представить буквенно как *h-e-a-e-es*.

Попробуем теперь записать имя Гленна Гульда с помощью нотно-буквенных обозначений. Большинство музыкантов, и уж тем более исполнителей Баха, когда-нибудь осваивали такие «автографы» – и музыкальный «автограф» Гленна Гульда должен выглядеть так: *G-E-G-D*. Само же это имя – одна из базовых лексем в романе: имя Glenn повторяется около двухсот раз, фамилия Gould – более восьмидесяти раз, наконец, и вместе они также встречаются около сорока раз (Glenn Gould) – притом и словосочетание «Гольдберг-вариации» в большинстве случаев «соседствует» с этим именем: «Гленн исполнил на Зальцбургском фестивале “Гольдберг-вариации”»; «Говорят, удар случился с Гленном, когда он исполнял “Гольдберг-вариации”»; «Гленн всегда играл только “Гольдберг-вариации” и "Искусство фуги"»; «Гленну повезло умереть [...] во время исполнения

¹ Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. 2011. №2. С. 175.

«Гольдберг-вариаций»»; «Гленн играет «Гольдберг-вариации» у меня дома» и т.п.)¹.

Таким образом, при чтении «Пропавшего» музыкально образованным читателем в его мозгу не просто звучит знакомая ему музыка «Гольдберг-вариаций», «активируемая» постоянным повторением их названия, – но этот эффект усиливается также и постоянным повторением имени Гленна Гульда, вызывающим в памяти музыкальные звуки, соответствующие басовой теме этих вариаций. По факту, здесь мы видим у Бернхарда *материальную* актуализацию приема, разработанного Манном лишь *idealiter*, «в идеале», «в воображении». Читатель способен представить или даже *физически* услышать пяти нотную тему *h-e-a-e-es* – но не то, как она конкретно развивается и варьируется в вымышленных произведениях Леверкюна, в отличие от реально существующих вариаций темы *G-D-e-G* в BWV 988.

Как уже говорилось, мы не нашли в критической литературе упоминаний о развитии Бернхардом этого специфического манновского приема (использование, в качестве лейтмотивов – притом понимаемых одновременно и в литературоведческом, и в музыковедческом смысле – музыкально-риторических средств). Однако в целом «музыкальная проза» Бернхарда вызвала заслуженный интерес и продолжение оживленной дискуссии о возможностях музыкализации литературного текста. Высказываемые мнения, как и в отношении «Фуги смерти» П. Целана, оказались сильно поляризованы. Так, по мнению С. Д. Доудена, лишь «техническая виртуозность» прозы Бернхарда обычно отмечается как ее «музыкальность»². Другие авторы скрупулезно стараются отыскать приметы истинной музыкальности этой прозы. Некоторые из этих работ, однако, подверглись справедливой критике за слишком неточное и нестрогое использование музыкальных терминов «в приложении» их к литературному

¹ Бернхард Т. Пропавший // Иностранная литература. 2010. № 2.

²Dowden S. D. A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy // A companion to the works of Thomas Bernhard / Ed. M. Konzett. 2002. Rochester, NY: Camden House, 2012. P. 51–70.

тексту. Например, статьи М. Юргенсена, одним из первых обратившего внимание на роль музыки в бернхардовской прозе¹, или А. Рейтер, пытавшейся найти формальные признаки «двойной фуги» в определенном фрагменте романа Бернхарда «Старые мастера»². Ценность проделанного Рейтер анализа, пишет Дж.Дж. Лонг, снижается ее пристрастием к музыкальной терминологии даже в тех случаях, когда она имеет, скорее всего, метафорический характер. «Решение описывать риторические средства, такие как хиазм или оксюморон, в таких терминах, как “зеркальный принцип Шенберга в сериализме”, или представлять антихайдеггеровские тирады Регера [персонаж «Старых мастеров», «музыкальный философ» - О.Э.] как серии модуляций, или видеть в повторении определенных предложений “тип повторов”, характерных для рондо»³ – в такой чрезмерной детализации Лонг видит основной изъян работ, подобных работам Рейтер.

К. Баззана концентрирует внимание на связи между «Пропавшим» и романами Томаса Манна – не столько, однако, в плане приемов и способов музыкализации текста, сколько в общем «идейном» контексте. «“Пропавший”, как и “Доктор Фаустус” Томаса Манна, связан с идеями – музыкальными и другими [...] Параллели между Вертхаймером и одержимым “фаустовским” композитором в “Фаусте”, а также между более широкими идеями о жизни и искусстве, которые проводят Бернхард и Манн, очевидны»⁴.

Г. Хенс, первым объединивший три романа Бернхарда в «трилогию искусств», предлагает увидеть в «Пропавшем» метафору трех «голосов» и «контрапунктическую» структуру отношений между тремя друзьями – как на

¹ Jürgensen M. Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard. Bern, München: Francke. 1983. S. 99-122.

² Reiter A. Thomas Bernhard' «Musikalisches Kompositionsprinzip» // Rowohlt Literaturmagazin. 1989. S. 149-168.

³ Long J. J. The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function. Rochester, NY: Camden House, 2001. P. 12.

⁴ Bazzana K. The Loser Reviewed // *National Library news. Nouvelles de la Bibliothèque nationale Ottawa, Library and Archives Canada*. V. ILL., ports. 23-28 cm. Vol. 24, № 7. (September 1992). URL: <https://www.collectionscanada.gc.ca/glenn Gould/028010-4030.05.07-e.html> (дата обращения: 01.02.2020)

микроструктурном, так и на макроструктурном уровне¹. «Использование Хенсом музыкальной терминологии отличается от такового в работах других критиков тем, что он не фетишизирует и не абсолютизирует ее. Он, скорее, демонстрирует функционирование музыкальных структур внутри общей нарративной схемы “Пропавшего”. Использование рассказчиком музыкальной структуризации, утверждает он, в конечном счете, генерирует на уровне действия события, которые иначе не могли бы быть представлены...»².

Нашей собственной позиции наиболее близок вывод, сделанный В. В. Котелевской: «Если Андре Жид лишь в качестве провокационной программы предлагает сделать “Искусство фуги” Баха моделью будущего романа, Бернхард формально и содержательно реализует это в “трансмузыкальной” форме, эквивалентной барочной полифонии. В то время как Томас Манн создает образы музыканта и музыки новой венской школы, сохраняя при этом приверженность классическому повествованию, Бернхард стилистически и композиционно воплощает серийное музыкальное письмо»³. И хотя конкретно в «Пропавшем» повествование практически не делится на «серии», отмеченные Котелевской, например, в «Амрасе», мы отмечаем, в частности, использование Бернхардом весьма своеобразного подобия музыкально-риторической символики, вершиной развития которой стала серийная музыка, или додекафония.

По мотивам романа Бернхарда «Пропавший» была поставлена одноактная опера композитора Дэвида Ланга, премьера которой состоялась в 2016 г. в Бруклинской музыкальной академии. Пьеса же венгерского драматурга Джорджа Табори (первый не-германский драматург, получивший в 1992 престижную премию Георга Бюхнера⁴) «Гольдберг-вариации»,

¹ Hens G. Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. Rochester, NY Camden House, 1999. Pp. 56–70.

² Long J. J. The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function. Rochester, NY: Camden House, 2001. P. 12.

³ Котелевская В. В. Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. С. 5.

⁴ Feinberg A. Embodied Memory: The Theatre of George Tabori. University of Iowa Press, 1999. P. 50.

написанная на английском, но впервые опубликованная на немецком и поставленная в берлинском Академтеатре в 1991 году, изначально была предназначена для сцены. Пьеса Дж. Табори стала значительным событием в культурной жизни современной Германии, однако для нас представляет интерес очередное использование BWV 988 в качестве музыкального уртекста. Если Табори, как большинство других авторов, ориентировался на композицию «оригинала», это проявилось, прежде всего, в выраженной «симметрии» композиционного решения пьесы: первая ее половина базируется на травестированных переложениях мотивов Ветхого завета, вторая – Нового Завета. «Двойная театральная метафора созидания (сценическое воплощение Божественного творения) подчеркивается использованием “Гольдберг-вариаций” Баха как в заголовке, так и в качестве звукового фона»¹; Табори выбирает именно такой способ частичной актуализации вагнеровского идеала «тотального художественного произведения», или *Gesamtkunstwerk*: Ария из BWV 988 звучит в начале и в финале пьесы, в промежутках между сценами исполняются другие произведения Баха.

Назовем писателей, для литературных произведений которых баховские «Гольдберг-вариации» сыграли роль «первичного» культурного текста: Дитер Кун (радиопьеса «Гольдберг-вариации»), Нэнси Хьюстон (роман «Гольдберг-вариации»), Габриэль Йосиповичи (роман «Гольдберг-вариации»), Ричард Пауэрс (роман «Gold Bug Variations»: в заголовке аллюзия не только на BWV 988, но и на «Золотой жук» Эдгара По), нидерландская писательница Анна Энkvист (роман «Гольдберг-вариации»). Как видим, здесь в большинстве случаев, уже начиная с названия, мы вновь имеем дело с финкчевской *Einzelwerkreferenz*, «индивидуальной промежуточной референцией» или идентифицируемым музыкальным материалом.

¹ Hadomi L. *Dramatic Metaphors of Fascism and Antifascism*. - GmbH: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. P. 93.

Т. Циолковский связывает такой «баховский бум» в литературе не только с 300–летним юбилеем Баха (1985 г.), но и с выходом в свет в 1979 г. быстро завоевавшей огромную популярность книги Д. Хофштадтера «Гедель, Эшер. Бах: Эта бесконечная гирлянда»¹, на которую мы тоже уже ссылались. («Гольдберг-вариации», наряду с «Музыкальным приношением», играют в этой книге роль темы, на которую «импровизирует» автор.) Т. Циолковский также уже известен нам как первый переводчик «Игры в бисер» на английский и один из самых авторитетных англоязычных комментаторов Гессе – и потому отсутствие упоминания о влиянии Гессе в его обзоре кажется нам упущением (как и отсутствие в нем имени Анны Энквист). Даже не зная наших аргументов в пользу BWV 565 как музыкального прототипа «Игры в бисер», указанные авторы, как и большинство западных интеллектуалов, должны были быть хорошо знакомы и с самой гессевской концепцией, и с той ролью, которую играл в ней Бах. А ведь поиск всевозможных соответствий и аналогий в культурных текстах, представляющих различные медийные среды, как раз и выступает одним из немногих достоверно известных нам требований Игры в бисер. Как правило, почти все более-менее известные литературные произведения с применением музыкализационных приемов так или иначе сопоставляют с «Доктором Фаустусом» Т. Манна – но и недооценивать воздействие гессевской КХК также не следует.

Мы предполагали, что одним из источников обращения Гессе к фугам Баха как «прототипу» могла стать картина Пауля Клее «Фуга в красном» – ведь Клее был близким другом писателя и даже фигурирует, под своим реальным именем, в «Паломничестве в страну Востока». Интересно, что и Габриэль Йосиповичи подобным источником для своих «Гольдберг-

¹ Ziolkowski T. Literary variations on Bach's Goldberg // The Modern Language Review. July 2010. №105(3). P. 625–640.

вариаций» называет еще одну картину Клее, «Странствующий артист»¹; одна из глав романа Йосиповичи озаглавлена так же.

Интересно, что в теоретико-философской работе того же Йосиповичи «О доверии: искусство и искушения подозрения» свою теорию о дефиците доверия в искусстве, начиная с романтической эпохи, автор обосновывает, в том числе, и обращением к трагической фигуре манновского Адриана Леверкюна: он «понял, что единственное, что он действительно хотел сделать, это написать музыку. Беда в том, что он слишком здравомыслящий, чтобы не видеть показной и чисто субъективный характер того, что он мог бы написать [...] Теперь, после Бетховена, что мы имеем? Только наше маленькое эго, наши маленькие фантазии. И мы даже не можем поверить, что они наши. Ибо мы почему-то опоздали, производя все из вторых рук. Или, возможно, мы только воображаем это, но это воображение достаточно разрушительно...»².

Следует ли понимать так, что и «Гольдберг-вариации», написанные позднее, чем «О доверии», Йосиповичи, повинуясь той же тенденции, создавал «из вторых рук», вполне сознательно выбирая образец в доромантическом искусстве, основанном на доверии? Вопрос слишком сложный, чтобы подробно его разрабатывать в рамках настоящего исследования, но, безусловно заслуживающий отдельного рассмотрения.

3.3.4 Э. Елинек. «Пианистка». «Чисто рейнское золото»

Проанализируем особенности репрезентации манновской культурно-художественной концепции синтеза искусств в романе Нобелевского лауреата, австрийской писательницы Эльфриды Елинек «Пианистка».

В мировосприятии Т. Манна и Э. Елинек много общего: помимо любви к музыке, преклонение перед Гете (среди работ Елинек – авторская

¹ Josipovici G. On Trust: Art and the Temptations of Suspicion. Yale University Press, 1999. 294 p.

² Josipovici G. On Trust: Art and the Temptations of Suspicion. 1999. P. 21.

переработка «Фауста»), активная гражданская позиция и левые социально-политические взгляды (Елинек – феминистка и социалистка, известная постоянной критикой австрийских властей – в особенности за до сих пор неизжитое нацистское прошлое), глубокий интерес к психоанализу З. Фрейда; все эти факторы нашли явное и яркое выражение в творчестве обоих писателей. Этот «конгломерат» левых воззрений и психоанализа говорит также о близости Елинек идеям Франкфуртской школы («фрейдомарксизм»), одним из видных представителей которой был Теодор Адорно, обучавший Томаса Манна теории додекафонной музыки, что нашло отражение в романе последнего «Доктор Фаустус». Сценическое эссе «Rein Gold» («Чисто рейнское золото») Э. Елинек прямо демонстрирует эту близость: отсылает читателя к первой опере «Золото Рейна» («Das Rheingold») из тетралогии «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера (кумира Т. Манна и скрытого прототипа Леверкюна); содержит аллюзию («чистое золото») на второй основной источник пьесы – «Капитал» К. Маркса; многочисленные дословные цитаты из либретто «Золота Рейна» и других опер «Кольца» перемежаются цитатами из «Капитала» и «Манифеста Коммунистической партии».

Э. Елинек – профессиональный музыкант-исполнитель и преподаватель музыки, как и Эрика Кохут, героиня самого известного ее романа «Пианистка». Произведение производит шокирующее впечатление. Его сюжетная основа – судьба 38-летней пианистки, до сих пор живущей с авторитарной матерью, контролирующей буквально каждый ее шаг. Мать с детства приучила Эрику к мысли о ее исключительности и оправдывает свой контроль служением искусству; под особым запретом в семье – отношения с противоположным полом, чреватые нарушением «священного долга». Обе женщины живут надеждой на грядущий триумф Эрики как виртуозного исполнителя, вслед за чем придут мировое признание и материальный успех. Автор подчеркивает, что этой мечте не суждено сбыться, а младшая Кохут останется «госпожой учительницей музыки», авторитетной лишь для своих

учеников. За вымученной пассивностью и покорностью дочери, за ее представлением о себе как совершенно исключительной личности скрываются тайные и неукротимые желания, в условиях репрессии не изживаемые, а (в соответствии с психоаналитической логикой) принимающие форму патологических перверсий.

«Пианистка» – одна из тех книг Э. Елинек, адекватное прочтение которых невозможно без учета влияния идей Франкфуртской школы на все творчество автора; в одном из эпизодов она даже прямо цитирует Адорно: «Этот хоровод открывается смиренным помрачением Шуберта. Если же воспользоваться словами Адорно, его открывает помрачение в шумановской Фантазии до-мажор...»¹.

Так же, как и у Т. Манна, можно отметить обилие психоаналитических метафор. В частности, на основе исследований фрейдомарксистов Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Э. Фромма о тоталитарной личности и особенностях массовой психологии обществ, допустивших торжество нацизма в своих странах, можно провести и следующую аналогию: в образе матери в романе представлена Австрия, в образе Клеммера – нацизм и тоталитаризм, наконец, Эрика Кохут представляет репрессированного тоталитарной системой индивида, поверившего в свою ницшеанскую «исключительность» и жестоко наказанного за эту иллюзию.

Подобно произведениям Т. Манна², особую роль в романе Елинек играет музыка; это отмечается в ряде исследований. Общеизвестная точка зрения была высказана первоначально в работе Л. Пауэлла и Б. Бетман, в заголовке которой вынесена цитата из Теодора Адорно: «Чтобы истинно ненавидеть традицию, необходимо иметь ее в себе»³. По их мнению, сложная и насыщенная музыкальность романа находится в прямой и напряженной

¹ Елинек Э. Пианистка. СПб., 2004. С. 102.

² Элькан О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна // Вестник Московского государственного университета культуры. 2016. № 2 (70). С. 113-119

³ Powel L., Bethman B. One Must Have Tradition in Oneself, to Hate It Properly: Elfriede Jelinek's Musicality // Journal of Modern Literature. 2008. № 32 (1). P. 163-183.

связи не только с извращенной сексуальностью главной героини, но также с политическими и феминистскими убеждениями автора. В других исследованиях подчеркивается также роль музыки как маркера отношений власти и подчиненности в романе (мать – дочь, Эрика – Вальтер)¹.

Диапазон музыкальных пристрастий героини достаточно широк, но особое предпочтение она отдает Ф. Шуберту и Р. Шуману. Кроме выделенных Ю. Пасько повторов, аллитерации, паронимической игры слов и игры со звуками и т.д.²), мы обнаруживаем следующие стилистические приемы Елинек:

– музыкальную метафору («вторые и третьи голоса расцветок и узоров»; «прекрасный завершающий аккорд для такого звучного дня»; «в регистре ее тела» и т.п.);

– антитезу («Мужчина любит получать удовольствие и не любит ждать, а женщина на месте удовольствия затевает строительство жилого квартала...» и др.);

– анафору («Он рекомендует ходить в сауну. Он рекомендует хорошенько поплавать в бассейне. Он рекомендует спорт вообще [...] Он рекомендует бег трусцой [...] Он рекомендует ей спорт... »)³.

Отметим в романе «Пианистка» композиционный прием, не вполне обычный для литературного произведения – но легко поддающийся интерпретации при учете привычных для Т. Манна принципов построения музыкальной композиции (в частности, фуги).

Роман состоит из двух частей, и вторая его часть, бóльшая по объему, открывается и «закрывается» эпизодами, фактически зеркально отображающими друг друга – подобно «ракоходному» проведению темы в фуге. Первый эпизод (вуайеристское «приключение» Эрики в венском парке

¹ Napitta O.D., Aksa Y., Noorman S. Music and Sexuality in Elfriede Jelinek's Novel «Die Klavierspielerin» // METASASTRA. June 2015. Vol. 8. № 1. P. 91-104.

² Пасько Ю.В. Песенные циклы Ф. Шуберта как интертекст в романе Э. Елинек «Пианистка» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». 2011. № 1. С. 179-183.

³ Елинек Э. Пианистка. СПб., 2004.

Пратер) достаточно проходной, он лишь готовит читателя к дальнейшему развитию событий; второй (Клеммер в Городском парке) – прямо ведет к кульминации. Эрика долго идет в Пратер пешком, собираясь подглядывать за влюбленными, – взбудораженный Клеммер долго едет на городском транспорте, мечтая напасть в парке на фламинго, чтобы избавиться от напряжения. Эрика невесомо крадется – Клеммер напролом ищет свою цель. Эрика, наконец, находит предающуюся любви парочку – Клеммер находит не птиц, а возлюбленных. Задержавшуюся Эрику с нетерпением ждет мать – Клеммер тоже уверен, что его ждут (имея в виду, конечно, Эрику); затем он сам так же нетерпеливо ждет, чтобы сосед открыл ему дверь подъезда. Когда Эрика возвращается, на нее набрасывается мать – появившийся в дверях Клеммер бросается на Эрику и избивает ее. Показательно, что именно здесь, в кульминационном эпизоде, возникает метафора «бумеранга», когда автор упоминает, что Клеммер, словно бумеранг, покинул эту женщину, чтобы вернуться к ней с новыми целями и представлениями. Этот пассаж особенно подчеркивает, возможно, имеющуюся здесь стилизацию под «ракоходную» тему фуги. В таком случае и весь роман может, в конечном счете, представлять подобную стилизацию «малого барочного цикла»: первая, меньшая, половина в роли вступления (прелюдия, токката...), бóльшая, согласно нашему предположению, – в роли фуги.

Среди недавних работ Елинек – пьеса “Rein Gold” («Чисто рейнское золото»), жанр которой обозначен автором как «сценическое эссе» (Bühnenessay). В этой работе легко увидеть дань уважения как Т. Манну, так и Т. Адорно, и влияние обоих можно отметить уже на уровне заголовка – здесь явная отсылка к тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнера, кумира Манна и скрытого прототипа Леверкюна¹, первая опера которой называется «Золото Рейна» (“Das Rheingold”); однако заложенная в титуле игра слов придает ему новый смысл: теперь его можно прочесть как «чистое золото».

¹ Элькан О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна // Вестник Московского государственного университета культуры, 2016. №2 (57). С.113–119.

Это уже аллюзия на второй основной источник пьесы – «Капитал» К. Маркса. Многочисленные дословные цитаты из либретто «Золота Рейна» и других опер «Кольца» почти на каждой странице перемежаются цитатами из «Капитала» и «Манифеста Коммунистической партии» (впрочем, «не забыт» и сам Вагнер и его работа «О революции» 1849 года – периода, когда Вагнер был близок с анархистом М. Бакуниным и участвовал в немецких революционных событиях); помимо них, автор называет в качестве источников работы Фрейда: «Немного Зигмунда Фрейда, но уже не помню, что именно...»¹.

Пьеса выстроена в форме диалога между Вотаном и его дочерью, валькирией Брунгильдой. Долг великанам за строительство Вальхаллы, дающий толчок сюжету вагнеровской тетралогии, здесь превращается в кредитную задолженность банку, за которую дочь осуждает отца. При сохранении общей сюжетной основы, пьеса пестрит современными реалиями и «артефактами»; в целом она не только остро социальна, но и актуальна, затрагивает важные социально-политические катаклизмы недавней истории Германии.

Таким образом, пафос «Чисто рейнского золота» подтверждает тезис Е. А. Минаева и Н. А. Гнисюка о том, что «художественный мир есть результат волеизъявления творческой свободы человека, без которой существование самого искусства невозможно»².

Литературные лейтмотивы “Rein Gold” совпадают со многими из важных музыкальных лейтмотивов тетралогии (искупление и раскаяние, судьба, злые силы, проклятие, огонь, герой и др.) Даже «добавленный» лейтмотив «капитала» представляет «переиначенные» лейтмотивы кольца или золота; вот так же и вагнеровский лейтмотив «... метаморфозен. Персонажи вагнеровского мифа взаимозаменяемы. Предельная качественная

¹ Елинек Э. Чисто рейнское золото / пер.с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: АСТ, 2016. С. 258.

² Минаев Е. А., Гнисюк Н. А. Музыка в повседневности // Культурное наследие России. 2019. № 1 (24). С. 9–14.

определенность, воплощенная в имени, оборачивается предельной качественной изменчивостью, вплоть до перехода в противоположность...»¹. И здесь этот лейтмотив, как и у Вагнера, доминирует – несмотря на то, что персонажи не производят впечатления людей, реально разобравшихся с марксовой теорией капитала, обращаются к ней они непрерывно. Вотан, например, обычно прямо признает, что не очень понимает, о чем говорит: «Капитал – это больше, чем деньги. Тут к деньгам добавляется что-то еще, знал бы я, что, я мог бы присвоить и это ...»².

Но главным средством музыкализации текста, на наш взгляд, на сей раз становится его *интонация*, значение которой здесь гораздо выше «среднестатистического» для литературного произведения. Интонационно-экспрессивные знаки чередуются, как выставленные композитором динамические знаки («форте», «пиано» и т.п.) в произведении музыкальном; на 3274 повествовательных предложений в русскоязычном переводе пьесы Елинек мы насчитали 683 восклицательных и 458 вопросительных – что, конечно, кажется довольно необычным. В целом, полагаем мы, Елинек ориентируется здесь не столько на тексты либретто опер, сколько именно на их музыку. Общая – и тоже достаточно грубая – схема музыкальной композиции в тетралогии Вагнера может быть представлена так: преобладание долгих, «тягучих» речитативно-медитативных пассажей с неожиданно прерывающими их мелодическими фрагментами высочайшей степени эмоциональности, глубины и красоты. И то же можно сказать о прозе «Чисто рейнского золота» Э. Елинек. Главное же сходство видится нам в ощущении «текучести», того мощного «потока», о котором говорят, вспоминая музыку Вагнера – говорит в том числе и сама Елинек в этой пьесе: «Все течет, люди текут вокруг и давят друг друга, в такт музыке, я, к сожалению, бестактна, поэтому я и пишу это, поэтому: постоянно писать!

¹ Кузнецова А. В., Кузнецов А. В. Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце Нибелунга» Рихарда Вагнера // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 4 (12).

² Елинек Э. Чисто рейнское золото. 2016. С. 103.

Только не останавливаться!..» – и чуть ниже снова: «все течет, и музыка тоже, совершенно беспрепятственно...»¹.

Помимо присущих творчеству Э. Елинек стилистических приемов, создающих эффект «музыкализации» (аллитерация, ритмизация, поэтизация прозаической речи, игра слов, акцент на интонационных модуляциях и др.), в пьесе «Чисто рейнское золото» выделим:

1) практически непрерывное употребление в речи персонажей *вводных слов* («да», «нет», «ну да», «м-да», «так», «так-так», «итак», «вот», «э-э», «эм») и *вводных фраз* («что я хотел сказать», «я имею в виду» и т.п.). Сюда же отнесем и постоянные обращения персонажей друг к другу: «папа» (78 раз), «дитя» (84 раза). Словно отвергая «классическую» функцию вводных слов и фраз (связь элементов речи), Елинек, напротив, достигает с их помощью эффекта резкого разделения высказываний, «дробления» их на более мелкие структурные единицы;

2) *вариативные повторы*, характерные и для музыки Вагнера, на что указывает Кузнецова А. В. и др.: «Наращивание ассоциаций, сближение образов, обремененность многими смыслами оборачивается у Вагнера и повторами, возобновляющейся цепью переключек, драматургических отражений...»².

Приведем несколько примеров: «И что мне теперь делать? И что нам теперь делать?..»; «Он идет и в то же время лежит, капитал. Он странствует, как я, но в то же время лежит...»; «... любви и денег. Денег или любви, нет, деньги или жизнь, тоже нет. Денег и любви»; «движение сидящих, засевших, сидящих ни на чем»; «Теперь он горит, крыша горит, шапка горит, все горит»; «Я же ничего не сделала. Я не сделала ничего, чего не сделал ты!.. »; «я буду для него губительна, погублен твоими душегубами [...] я погублю все [...] я его погублю, прежде чем он погубит меня. Убивайте то, что

¹ Елинек Э. Чисто рейнское золото. 2016. С. 189.

² Кузнецова А. В., Кузнецов А. В. Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце Нибелунга» Рихарда Вагнера // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 4 (12).

убивает вас, да»; «Кто меня любит, следует за мной. Кто тебя, отец, бог, любит, пусть следует за тобой, а ты послушно следуешь за женой»; «Ты сама определяешь, кого видишь, ты определяешь, совершенно определенно!»; «Они работают. Работают. Герой их освободит от этого? Герой освободит всех?»;

«... ты же не всерьез этого хочешь, дитя? Ты хочешь чего-нибудь хотеть? Ты хочешь того же, чего и все хотят? Ты не хочешь? Папа, приготовься, если ты ничего не хочешь! Ты должна чего-то хотеть, и это, естественно, должно быть то, чего хочет и твой отец...»;

«Тебе не стоило на меня обижаться. Ведь я сам величайший обиженный [...] Обиженных пожирают их собственные разочарования. Все пожирают или пожираемы. Некоторые пожирают самих себя...» и т.п.

3) *оксюмороны типа*: «Этого не хватило бы даже для бога, хотя этого уже хватит»; «Это говорит о чем-то, что я знаю, хотя я этого еще не знаю»; «Я хотел бы, чтобы это кончилось, но не знаю что!»; «Кто приносит что-то многим, не захочет никому ничего нести»; «мы поможем Африке, хотя Африке уже не помочь»; «сами обещания нерушимы, которые никогда не исполняются»; «золото пребывает в покое, пока странствует»; «Сын сотворит отца, который сотворил его прежде»; «немотивированная мотивация» и т.п.

4) *эффект «стаккато»*. Стилизация подобных эффектов обнаружена еще С. Хоружим в «Сиренах» Дж. Джойса («Мы [...] улавливаем эффекты стаккато (Ты? Я. Хочу. Чтоб) ...»)¹.

Э. Елинек также использует их, варьируя в собственном стиле: «Так. Что. Деньги есть нельзя»; «Любовь? Пусть. Теперь спи, дитя!»; «Я, только я. Бог», «Я человек! Я? Я бог...»; «я, бог...»; «он, кто? ну он!»; «скоро, товар, какой товар? товар! ты?»; «не на, а в»; «Но я, я, я предвижу...»; «За это, нет, не за это, может быть, из-за этого? нет, и не из-за этого»; «Только Он. Ты! Отец! »; «отцу, да, тебе! Отец!»; «уйти от тебя, дитя, это не без, это, не то

¹ Хоружий С. Комментарии // Джойс Дж. Ulysses; пер. С. Хоружего, В. Хинкиса. М.: Терра, 1997. С. 453

чтобы...» и т.п. Встречается также подобная стилизация под музыкальную фермату («А за кражей следом кража следом кража следом кража...»).

Итак, элементы, подходы и приемы, которыми Г. Гессе и Т. Манн наполнили в XX веке КХП «синтез искусств», активно развивают в дальнейшем другие немецкоязычные авторы, трансформируя литературные и музыкальные принципы построения художественного произведения в индивидуальной авторской манере.

Таким образом, результаты проведенного анализа подтвердили гипотезу о многокомпонентной связи романа Г. Гессе «Паломничество в страну Востока» с оперой венского классика В. А. Моцарта. Страстный поклонник барочной полифонии, почитавший великого И. С. Баха и его склонность к «играм» в музыкальную, в том числе нумерологическую символику, и так называемую «музыкальную риторику», ставившую своей задачей вербализацию музыкальных текстов, Г. Гессе мог в качестве «игровой партии – или, возможно, конкретного «хода» подобной партии – «зашифровать» в романе «Игра в бисер» гениальный органнй цикл «Токката и фуга ре-минор» (BWV 565) И. С. Баха как воплощение идеи зарождения мира, становления, формирования и развития, непрекращающейся трансформации духа.

Сделан вывод о гипертекстуальности романа Г. Гессе. Выявлены характерные черты музыкально-литературного синтеза Г. Гессе – преодоление хронологических и географических границ под мощным влиянием древневосточной традиции, а также социальный аспект в «Игре в бисер» – однако в целом гессевская концепция уже откровенно противостоит вагнерианской: в наследии романтиков писатель выделяет «музыку гибели», предвещавшую и отчасти способствовавшую катастрофе, постигшей немецкое общество в XX веке. Позиции же «баховской» традиции в концепции Гессе со временем только усиливаются. Это касается как уже выявленных выше аналогичных подходов (юмор и ирония, «ребусный»

характер отдельных произведений), так и относительно «новых» – таких, например, как все возрастающая роль автоинтертекста. Эту роль можно отметить и у И. С. Баха, но творчество Г. Гессе «самоцитатно» еще в большей степени.

Идейным преемником «Паломничества в страну Востока», продолжавшего и развивавшего тематику и символику более ранних произведений Г. Гессе, становится роман «Игра в бисер», заимствующий, в том числе, и ряд персонажей.

Концепция Гессе не «повторяет» баховскую, а представляет собой уникальное явление. По сути, она совпадает с созданной воображением автора игрой в бисер из одноименного романа, который сам представляет собой пример игровой партии, проведенной самим автором. Так, отныне сопоставление двух конкретных объектов – литературного и музыкального – получает свое теоретическое обоснование.

Практическими же приемами воплощения концептуальных гессевских положений в литературном тексте (гипертексте!) выступают изоморфизм объектов и развитие общих для них мотивов.

В произведениях Т. Манна, одного из ближайших друзей и единомышленников Г. Гессе, разрабатывается авторская концепция синтеза искусств, также основанная на «музыкализации».

«Доктор Фаустус» предельно насыщен музыкой; писатель ищет собственные пути воплощения идеи литературно-музыкального синтеза. Так, например, литературный «лейтмотив бабочки» оказывается и собственно музыкальным мотивом из 5 нот *h-e-a-e-es*.

В целом связь (Манн имеет в виду, скорее, совпадение, отношение – *Verhältnis*) своего романа с «Игрой в бисер» сам Т. Манн признавал «потрясающей». Принято считать, что ни один из этих романов не мог служить источником для другого; однако мы заключаем, что Т. Манн за три года, прошедшие с тех пор как он получил полный текст романа Г. Гессе,

вполне мог внести любые желательные для него дополнения, призванные эту «потрясающую связь» особенно подчеркнуть и развить.

В числе других, более «очевидных» литературных источников «Доктора Фаустуса» мы особенно выделяем следующие:

- «Фауст» И. В. Гете и, в меньшей степени, произведения, послужившие источниками последнему (легенда и «народная книга» о докторе Фаусте, «Трагическая история доктора Фауста» К. Марло и пр.);

- «Братья Карамазовы» и «Идиот» Ф. М. Достоевского;

- труды Ф. Ницше, которого Т. Манн в «Романе одного романа» признавал единственным реальным прототипом «вдохновенно-больного музыканта» А. Леверкюна; литературным же источником для общей литературно-философской концепции «Фаустуса» послужили «Так говорил Заратустра», «Ессе Ното», «Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм»;

- «Русалочка» Г. Х. Андерсена;

- «Мефисто» К. Манна.

Г. Гессе в своем творчестве применял стилизацию под конкретные музыкальные произведения; Т. Манн находит еще один путь к воплощению литературно-музыкального синтеза: в романе «Доктор Фаустус» биография музыканта, «повторяет»... биографию музыканта (и даже не одного), причем биографию именно музыкальную, творческую: если реальные жизненные коллизии почерпнуты автором из опыта Ницше, то творческая биография Леверкюна, список его музыкальных трудов и их общая характеристика практически совпадают с таковыми в творческой биографии Р. Вагнера, которым Т. Манн всегда восхищался и творчество которого серьезно изучал, посвятив ему несколько специальных работ. В явно прослеживающемся параллелизме вагнеровских и леверкюновских «эдиповых» сюжетов мы склонны видеть дань памяти недавно ушедшему З. Фрейду, которого Манн глубоко уважал и с которым поддерживал личные отношения.

В стремлении к литературно-музыкальному синтезу Манн выбирает «объект» не менее точно, чем это сделал Гессе. Р. Вагнер вошел в историю культуры не только как гениальный композитор и реформатор музыки, но и как недюжинный поэт и драматург, самобытный философ, автор серьезных и глубоких трудов по теории музыки, оперного и драматического искусства. Примечательно также, что именно с именем Вагнера связывают один из самых известных концептов в области «синтеза искусств» – Gesamtkunstwerk, суть которого – призыв к объединению различных видов и «сред» искусства в попытке всемерной интеграции.

Существенное влияние оказали на автора «Доктора Фаустуса» также представители постромантической музыкальной традиции (А. Брукнер, Г. Малер), но главным образом – немецкого музыкального экспрессионизма: Т. Адорно (в качестве музыкального консультанта Т. Манна) и – особенно – еще один «неназванный прототип» Леверкюна, автор приписываемой последнему в романе додекафонной системы А. Шенберг, сам испытавший влияние Р. Вагнера.

Проанализировано, в силу каких внутренних и внешних причин персонаж Манна Леверкюн воплотил в себе «сгущение» (термин З. Фрейда) трех таких разных образов, как Р. Вагнер, Г. Малер и А. Шенберг. Именно авторские концепции данных авторов оказали существенное влияние и на концепцию самого Манна.

Мы выделяем еще два музыкальных произведения, имеющих множество «точек соприкосновения» с романом Т. Манна «Доктор Фаустус». Во-первых, это произведение вымышленное и подробно описанное в том же романе – последний и главный опус его героя, кантата «Плач доктора Фаустуса»; во вторых – Девятая симфония Л. ван Бетховена. В обоих случаях встает проблема прототипии, однако в каждом случае она представлена по-разному:

1) Если для «Игры в бисер» Г. Гессе мы обнаружили конкретный музыкальный прототип в творчестве И.С. Баха, то вымышленная кантата вряд ли может служить аналогичным прототипом для романа Манна; напротив, скорее она сама построена в определенном смысле «в подражание» роману и выступает как концентрированное отображение его содержания, мотивики и поэтики.

2) Бетховенскую же симфонию мы не можем назвать прототипом как кантаты, так и романа – в силу того факта, что сама кантата изначально была задумана в качестве антитезы Девятой симфонии Бетховена.

Подходы Г. Гессе и Т. Манна к музыкализации литературно-художественного текста, использование ими традиционных и новаторских, ими самими разработанных приемов такой музыкализации развивались в дальнейшем и другими представителями немецкоязычной литературы; их, соответственно, с полным правом можно назвать последователями Гессе и Манна именно в «синтетическом» аспекте восприятия их художественных текстов. К таким последователям, в творчестве которых наиболее отчетливо отразилось влияние рассматриваемых нами авторов, мы можем отнести, напр., поэтов и прозаиков послевоенного периода М. Розенкранца, П. Целана, И. Бобровского, а из более близких к нам по времени – известных писателей Томаса Бернхарда и лауреата Нобелевской премии Эльфриду Елинек.

Показательно, что именно «музыкальная» составляющая творчества этих литераторов послужила поводом к ряду острых и продолжительных академических дискуссий – литературоведческих, музыковедческих и культурологических. Их участники отстаивали зачастую полярные мнения по поводу самой возможности реализации такого трансфера художественных средств одного вида искусства в область другого, который действительно давал бы основания говорить о художественном произведении как об интермедийном (в частности, о литературном произведении как о

воплотившем в себе также и определенные характеристики произведения музыкального). Спектр высказываемых мнений – от убеждения в «метафорическом» характере использования музыкальных средств в литературе до скрупулезного поиска «примет» и «следов» музыкальности в тех или иных фрагментах прозаического и/или поэтического текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Парадигматический анализ музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX в. дает основание для следующих выводов.

1. В изучении особенностей тех или иных авторских разновидностей культурно-художественной парадигмы синтеза искусств, в первую очередь синтеза литературы и музыки, мы приходим к отождествлению категории «музыкальность» с «симфонизмом», «гармонией».

Процесс музыкализации художественного текста актуализируется в стремлении автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им немusicalного текста путем частичного вовлечения механизмов, традиционно характерных для перцепции произведений музыкального искусства.

«Музыкализация» литературного произведения, обеспечиваемая специфическими, глубинными характеристиками музыки как древнейшего из искусств, реализуется с помощью следующих приемов: «насыщение» текста музыкальной тематикой и мотивикой; подробное описание музыкальных произведений в литературном тексте; использование традиционно «музыкальных» приемов для создания в произведении художественной литературы эффекта музыкальности (таких как: имитация специфически музыкальных эффектов, в частности придание словесному тексту музыкальной формы; использование лейтмотивов; «текучесть», преобладание слитности над структурностью, расчлененностью текста; «аккустизация» литературного текста, «звукопись», словесное моделирование музыкальной материи); наконец, «союз» музыки и слова в виде оперного либретто на основе литературного произведения, положения стихотворений на музыку и др.

2. Достаточно объективный анализ процессов художественного синтеза – в том числе процессов, которые мы понимаем как «музыкализационные», – в немецкой культуре XX века невозможен без рассмотрения той культурной традиции, результатом развития которой они выступают. Стремление к синестетизму, вообще характерное для немецкой культуры, в предыдущие периоды ее развития особенно отчетливо проявлялось в музыкальной сфере. Так, великий немецкий композитор И. С. Бах известен, помимо прочего, высокой степенью «синтетичности» своего искусства. Его творчество, наполненное музыкально-символическими и музыкально-риторическими экспериментами, впервые продемонстрировало истинный потенциал «слияния» музыкальной мощи с литературно-поэтической основой, а также возможности «музыкальной живописи». В XX веке «изобретенные» Г. Гессе принципы Игры в бисер и устав сообщества ее адептов выступают квинтэссенцией идеологии «Общества музыкальных наук», участником которого был И. С. Бах.

Другой яркий пример синестетической традиции в немецкой культуре, сыгравший значительную роль в ее развитии, – концепция *Gesamtkunstwerk*, в основе которого лежит общее представление о синестетизме в человеческом восприятии. В искусствоведческом и культурологическом смысле синестезию понимают как форму восприятия, характеризующуюся связями между чувствами в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях искусства. Основные положения данной концепции были разработаны в теоретических работах Р. Вагнера, им же были предприняты серьезные попытки воплощения этих принципов на музыкальной сцене. Принципы, изложенные Вагнером, развивали в своих произведениях музыканты позднейших исторических периодов – в частности, представители постромантизма (А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус) и Новой венской школы (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и др.).

3. Для культуры исследуемого региона в высокой мере характерно стремление к синтезу и взаимодействию искусств. Если в предыдущие эпохи основные достижения в сфере синтеза искусств достигались в музыке, – на рубеже XIX–XX вв. в этот процесс все активнее вовлекаются и представители иных видов искусства – например, живописи, драмы. Ближе к середине XX синестетическая традиция И. С. Баха и Р. Вагнера получает новое развитие, особенно в творчестве Р. Штрауса, Р. Штайнера, В. В. Кандинского, П. Клее, в «эпическом театре» Бертольда Брехта и др. Ведущая же роль в этом процессе переходит к литературе.

4. Ключевым для нашего исследования выступает понятие «парадигма», а именно – «культурно-художественная парадигма» (КХП), которая задает в качестве образца ориентацию на объединение различных видов искусства при создании одного произведения». Европейская (в частности, немецкая) культура XIX–XX столетий демонстрирует настоящий расцвет идеи культурного синтеза. Однако сама эта идея, в качестве диахронической культурно-художественной парадигмы, существовала тысячелетиями – начиная с древних мистерий и празднеств. На всем протяжении развития данной парадигмы особое внимание в ее рамках уделяется духовно-религиозному аспекту. Мы убедились, что в сфере культурного творчества особенную важность обретает «авторский» аспект парадигмальности. В результате проведенного исследования мы выделили такие индивидуальные, авторские разновидности культурно-художественных концепций синтеза искусств, как баховская и вагнерианская, для которых наиболее характерны (помимо общего для обоих признания за музыкой ведущей роли в любом культурном синтезе):

- для баховской концепции – стремление к визуализации и вербализации музыкального текста средствами музыкальной риторики и символики, высокая степень его конкретизации; одновременный обратный процесс метафоризации, архетипизации материала; «космические»

масштабы, доминирование христианской тематики и мотивики; юмор, ирония; самоцитирование; интеллектуальный «детективизм»;

- в вагнерианской концепции «загадке» противопоставляется «таинство», мистериализм, а ведущему для И. С. Баха мотиву Божественного творения – мотив «гибели богов». Духовный аспект вагнеровской концепции синтеза искусств обогащается социальным и социально-политическим. Задачу вербализации музыкального текста, которую ставили перед собой композиторы барокко, Р. Вагнер решает, вводя в широкий оборот использование лейтмотивов и даже целых лейтмотивных систем.

5. Гессевскую концепцию синтеза искусств мы именовали «Игра в бисер» – по названию романа, в котором эта концепция получила наиболее законченное свое воплощение. Как литературное творчество Г. Гессе в целом, так и его авторскую концепцию синтеза искусств отличают два важных и взаимосвязанных фактора – 1) выраженный полифонизм и 2) психологизм. Полифония в романах Г. Гессе базируется на его психологическом мастерстве, а психологическая глубина достигается путем использования полифонии.

6. В романе «Паломничество в страну Востока» автор уже делает попытку литературно-музыкального синтеза и формирования собственной концепции культурного синтеза. «Паломничество в страну Востока» написано по мотивам любимой оперы Г. Гессе – «Волшебной флейты» В. А. Моцарта, на что указывают:

- неоднократные отсылки в тексте романа к сказочным сборникам известного швабского автора К. М. Виланда, послужившим основой для либретто «Волшебной флейты»;

- многочисленные мотивные и сюжетно-фабульные совпадения в романе и опере: место действия – условный «Восток»; поиск главными героями восточных принцесс как основная причина предпринятых ими походов; подаренные им для защиты в пути магические артефакты, позднее

утерянные и вновь возвращенные; иерархически организованные духовно-религиозные сообщества в качестве «коллективных персонажей» – в опере это жрецы «храма познания и добра», в романе члены Ордена паломников в страну Востока; мотив инициатических испытаний, с успехом пройденных героями; торжественные заседания сонма высших должностных лиц, на которых герои признаются достойными предназначенной им судьбы, и т.д.; также – выраженный антивоенный мотив и столь же выраженный мотив протеста против современной авторам реакционно-шовинистической политики властей: «антилеопольдовский» у масонов В. А. Моцарта и Э. Шиканедера (автор либретто), антинацистский – у пацифиста и космополита Г. Гессе;

- еще более многочисленные совпадения на уровне деталей (эпизоды с портретами разыскиваемых героями принцесс в начале оперы и в финале романа, детали характеристик и внешнего облика Папагено и Лео, дудочка и ее пятизвучный мотивчик как «музыкальная эмблема» Папагено – художественный свист как «музыкальный символ» Лео и множество других характерных деталей);

- стих Г. Гессе «С билетом на “Волшебную флейту”», написанный уже после издания «Паломничества в страну Востока» («*Die Morgenländfahrt*») и с использованием специфической лексики этого романа: *Morgenländfahrer* – «паломники в страну Востока», *Diener* – „слуга», слово, в романе примерно в трети случаев появления имени Лео сопутствующее ему;

– обнаруженный нами возможный «недостающий источник» между оперой и романом – два произведения современников Г. Гессе, также написанных по мотивам «Волшебной флейты»: роман П. Адлера «Волшебная флейта» (1916) и одноименная «фантазия» Г. Л. Дикинсона (1920).

По нашему мнению, хотя в «Паломничестве...» черты будущей гессевской концепции пока лишь намечаются, автор находит уже собственный механизм ее практического воплощения: достижению

синестетического эффекта служит так называемый «триггерный» эффект, создающий в мозгу воспринимающего новые нейронные связи между литературным и музыкальным произведением.

7. Зрелая гессевская концепция – в том виде, в каком мы обнаруживаем ее в романе «Игра в бисер» и которая по сути совпадает с описанной в нем Игрой, – во многом опирается на баховскую, разделяя с ней такие характерные черты, как, например, своеобразный «детективизм», юмор и ирония, автоинтертекстуальность и др. Но не только баховская традиция синтеза искусств, а также само его творчество сыграло значительную роль в формировании концепции Г. Гессе.

«Игру в бисер», последний роман и истинную кульминацию творчества Г. Гессе мы рассматриваем также как пример проведенной самим автором «игровой партии», имея в виду титульную для произведения Игру; следовательно, в особенностях именно этой партии мы можем видеть возможный «ключ» и ко всей Игре, и к одноименной концепции писателя. Так, выбор конкретного произведения в качестве музыкального объекта здесь уже получает свое теоретическое обоснование и выступает одним из стратегических моментов всей концепции.

Роман охватывает собой большую часть важнейших тем, мотивов и образов, разрабатывавшихся в рамках более ранней прозы того же автора. Метафорически в нем можно увидеть финальную часть некоего гиперромана, написанного Г. Гессе на протяжении всей жизни. Его структура содержит 2 неравные по объему части: краткое введение в сущность и историю Игры и «жизнеописание» ее Магистра И. Кнехта с приложением его сочинений. Правила Игры базируются на выявлении скрытых внутренних закономерностей, ассоциаций и соответствий между самыми разнообразными искусствами и науками, их смыслами и значениями – «концентрированными идеями» или культурными архетипами из самых различных сфер интеллекта и эстетики, а также всевозможными способами,

методами и приемами их группировки, комбинации, соединения и противопоставления. Сами эти способы, методы и приемы используются определенным, строго регламентированным и формализованным образом. Мы обнаруживаем здесь оригинальный вариант сложной и разветвленной семиотической системы, подчиненной строго определенным алгоритмам. Партии Игры тем или иным образом нотируются, при этом ее семиотический ряд обретает еще один уровень – уровень «кода», на котором существуют правила и законы трансформации символов и знаков одной сферы искусства и/или науки в другую сферу: напр., «перевода» знаков и означаемых ими содержаний астрономии в знаки и содержания музыки, философии и математики и др. Язык Игры представляет собой «язык знаков и формул», в тексте неоднократно встречается и выражение «иероглифы Игры».

Следуя логике автора, концепция Игры в бисер оказывается весьма плодотворным теоретическим базисом, получающим активное и многомерное практическое воплощение в огромном количестве игровых «партий». Напрашивается предположение, что и в тексте своих романов автор мог «зашифровать» подобные игровые партии, опираясь на указанные выше основные принципы: универсальный культурный синтез как основа Игры и поиск всевозможных аналогий и соответствий между различными культурными текстами как ее инструмент. Опираясь на те же принципы, а также на имеющиеся документальные свидетельства о поиске Г. Гессе возможных путей реализации «литературно-музыкального синтеза», мы сделали попытку выявить «следы» подобного синтеза в его последних романах.

Опыт музыкально-литературного синтеза в «Паломничестве в страну Востока» оказался достаточно условным, сохранив явный крен в сторону литературы (мотивные и сюжетно-фабульные параллели с литературным же либретто оперы). В «Игре в бисер» Г. Гессе уже «стилизует» роман под конкретное произведение И. С. Баха, пристрастие к музыке которого питал с

детских лет. Выбор обусловлен и высокой степенью «синтетичности» искусства самого Баха.

Мы полагаем, что первоначально в качестве объекта стилизации был выбран цикл «Искусство фуги». Об этом свидетельствует структурное и мотивное подобие финальных частей романа и музыкального цикла: обе состоят из 3 частей (трехтемная заключительная фуга у И. С. Баха, три жизнеописания в романе – при том, что именно эта, заключительная часть романа по времени появления предшествовала всем остальным), в каждой «обыгрывается» имя автора («БАХ-мотив» и «вариации» на тему имени Кнехта как автора всех трех жизнеописаний). Однако, вероятно, уже в ходе работы писатель изменил решение, выбрав другое произведение – а именно шедевр музыкального искусства Токкату и фугу ре-минор (BWV 565).

Во-первых, в числе произведений Кнехта в «Игре в бисер» – стих «По поводу одной Токкаты Баха», в котором явственно проводится тема «Божественного творения». Что позволяет достаточно уверенно идентифицировать баховскую токкату, о которой идет речь в стихотворении, именно как Токкату BWV 565 – поскольку именно ее музыковеды традиционно и вполне резонно трактуют как выражающую ту же тему.

Во-вторых, структура романа практически воспроизводит (естественно, на доступном для воспроизведения литературными средствами уровне) структуру BWV 565:

Общая структура – двухчастная: Токката (в роли вступления) + фуга и «Введение в Игру» + основная часть о Кнехте.

Начало произведений: «удвоение» основной мысли-эпиграфа и перевод ее в «иной регистр».

Структура первой части. В баховском цикле после «эпиграфического» вступления 3 контрастных импровизационных построения, в «Игре в бисер» сразу вслед за «удвоенным» эпиграфом – 3 крупных контрастных фрагмента. В обоих случаях структура первой части словно бы выстраивается как

гегелевская «триада»: второй фрагмент контрастен первому (антитезис, или «отрицание»), третий – второму («отрицание отрицания», или синтезис, на новом витке спирали возвращающий к тезису).

Финал первой части. Мощная аккордовая каденция, завершающая Токкату, – и мощный финал введения в Игру, завершаемый пассажем Кнехта о классической музыке вообще и творчестве И. С. Баха в частности.

Вторая (основная) часть. У И. С. Баха – fuga. У Г. Гессе – жизнеописание Кнехта, в начале которого юный герой подробно обсуждает с Магистром музыки принципы построения фуги. В фуге 12 проведений темы, в «Жизнеописании Кнехта» 12 глав. Грандиозная кода фуги состоит из большого числа коротких импровизационных фрагментов, «кода» «Жизнеописания» – из множества небольших произведений, якобы принадлежащих перу Кнехта.

В процессе наших изысканий был выявлен также весьма возможный кандидат на роль протонима и прототипа Иозефа Кнехта, главного героя «Игры в бисер», – швабский музыкант и органист XVIII в. Йустин Кнехт, земляк Гессе, с творчеством которого писатель должен был быть хорошо знаком и от которого его герой мог унаследовать фамилию, инициалы (J.K.), профессию музыканта и страстное преклонение перед И. С. Бахом (последнее разделив также и со своим создателем – Германом Гессе). Скорее всего, именно фамилия реального музыканта Й. Кнехта (в переводе «слуга») могла навести автора на мысль наделить своего нового героя символом «служения», уже отчетливо заявленного им в «Паломничестве в страну Востока». Помимо того, имя Иозефа, сохраняя инициал «реального» Й. Кнехта, может служить и отсылкой к имени самого И. С. Баха: **JO**hann **SE**vastian – **JOSE**ph.

Таким образом, практическими приемами воплощения концептуальных гессевских положений в вербальном тексте Г. Гессе «Игра в бисер» выступают изоморфизм обоих объектов – литературного (роман) и

музыкального (Токката и фуга ре-минор И.С. Баха), а также развитие общих для них мотивов.

8. Поиск Т. Манна в аналогичном направлении и его авторская концепция синтеза искусств отличаются своими особенностями. Связь своего «главного» романа «Доктор Фаустус» с «Игрой в бисер» сам Т. Манн признавал «потрясающей». Принято считать, что ни один из этих романов не мог служить источником для другого; однако мы полагаем, что Т. Манн за три года, прошедшие с тех пор как он получил полный текст романа Г. Гессе, вполне мог внести любые желательные для него дополнения, призванные эту «потрясающую связь» особенно подчеркнуть и развить; отсюда, как мы считаем и заметное влияние гессевской концепции на манновскую.

В целом «Доктор Фаустус» – плод самых разнообразных литературных и музыкальных влияний. Особо отметим здесь влияние И. В. Гете, в первую очередь его трагедии «Фауст». Герой «Доктора Фаустуса» Т. Манна – не гетевский Фауст, и в этом его трагедия. Подчеркнутый индивидуализм, гордыня, любование собственной исключительностью и гениальностью роднят его скорее с другими немецкими гениями, Ф. Ницше и Р. Вагнером. Не случайно сюжетную канву жизни А. Леверкюна Т. Манн, по собственному признанию, напрямую заимствует из биографии Ф. Ницше.

9. Значение вагнерианской традиции для формирования концепции манновской столь же велико, как баховской – для Г. Гессе. О том, что еще один аспект биографии Леверкюна – биография творческая, композиторская – практически «списан» с биографии Р. Вагнера, Т. Манн предпочел умолчать, хотя внимательный читатель может заметить параллели, подробно проанализированные нами в третьей главе диссертации. Писатель находит новый путь к воплощению литературно-музыкального синтеза: если реальные жизненные коллизии главного героя почерпнуты автором из опыта Ф. Ницше, то творческая биография Леверкюна, список его музыкальных трудов и их общая характеристика практически совпадают с таковыми в

творческой биографии Р. Вагнера. Параллелизм вагнеровских и леверкюновских «эдиповых» сюжетов отсылает нас к наследию З. Фрейда, которого Т. Манн глубоко уважал и с которым поддерживал личные отношения.

Именно двойственное отношение к Р. Вагнеру (посредством, как сказали бы З. Фрейд или К. Г. Юнг, «проекции» этого отношения на современную ему «новую» музыку, роль которой в развитии сюжетной основы романа еще более велика), побудило писателя придать своему герою, «новую» музыку олицетворяющему, вагнерианские и ницшеанские черты, в значительной мере обусловившие высокий трагизм его судьбы и произведения в целом. Существенное влияние оказали на автора «Доктора Фаустуса» также представители постромантической музыкальной традиции (А. Брукнер, Г. Малер), но главным образом – немецкого музыкального экспрессионизма: Т. Адорно (в качестве музыкального консультанта Т. Манна) и – особенно – еще один «неназванный прототип» Леверкюна, автор приписываемой последнему в романе додекафонной системы А. Шенберг, сам испытавший влияние Р. Вагнера.

Леверкюн воплотил в себе «сгущение» (термин Фрейда) трех таких разных образов, как Р. Вагнер, Г. Малер и А. Шенберг. Именно концепции этих творцов оказали наибольшее влияние на формирование манновской концепции синтеза искусств: вагнерианская (*Gesamtkunstwerk*), малеровская (постромантическая) и нововенская (додекафония, «музыкальный сериализм»).

В результате проведенного исследования системы лейтмотивов и микросерий в романе «Доктор Фаустус» мы пришли к определению концепции Т. Манна как «литературного сериализма».

Т. Манн, друг и единомышленник Г. Гессе, находит собственные пути «музыкализации» литературного текста. Однако в отношении «музыкальных аналогов» данного романа (которых мы выделяем два: вымышленная самим

Манном кантата его героя-композитора А. Леверкюна «Плач доктора Фаустуса» и Девятая симфония Л. ван Бетховена; многочисленные параллели и антиномии между музыкальными и литературным текстом Манна также рассмотрены нами достаточно подробно) возникает проблема прототипии. В кантате мы не можем видеть «музыкальный прототип» романа – скорее, автор стремился «уподобить» ее роману, уже большей частью написанному. С другой стороны, Девятую симфонию следует рассматривать скорее как музыкальный антипрототип – поскольку при написании «Доктора Фаустуса» автор руководствовался четко обозначенной им целью противопоставить ее поэтике и мотивике общему пафосу симфонии Л. ван Бетховена и ее литературного источника, «Оды к радости» Ф. Шиллера.

10. Гессевская и манновская концепции синтеза искусств представляют собой концепции синтеза литературно-музыкального. При этом особая роль в их формировании отводится «музыкальности» как эффекту общности приемов и структурных принципов художественных текстов – вербального и музыкального. Г. Гессе и Т. Манн в своих поздних романах активно используют лейтмотивы, вербальное описание музыкальных произведений, имитацию специфически музыкальных эффектов. Анализ поздней прозы данных авторов позволяет также расширить и уточнить список приемов музыкализации, включив в него следующие:

- выбор конкретного музыкального произведения в качестве условного «прототипа» (либо, как в случае с романом Т. Манна и Девятой симфонией Л. ван Бетховена, «антипрототипа»);

- задание такой композиционной структуры литературного произведения, которая совпадала бы со структурой выбранного «прототипа» (финальные эпизоды «Игры в бисер» Г. Гессе – финальная часть «Искусства фуги» И.С. Баха, весь текст «Игры в бисер» – Токката и фуга ре-минор И. С. Баха);

– ориентация поэтики, мотивики, развития сюжетных линий литературного произведения на литературный источник (либретто) произведения музыкального («Паломничество в Страну Востока» Г. Гессе и «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, «Плач доктора Фаустуса» в романе Т. Манна и «Ода к радости» Ф. Шиллера, выступающая основой финальной части Девятой симфонии Л. ван Бетховена);

– обогащение системы лейтмотивов собственно-музыкальными (пяти нотный «мотив бабочки» и двенадцатитоновый мотив «Умираю дурным, но добрым христианином» в романе Т. Манна и кантате А. Левверкюна);

– акцентуация в литературном тексте особенностей, характерных для описываемого музыкального произведения, выбранного в качестве музыкального аналога (например, «строгость» и «единство» как наиболее характерные черты Девятой симфонии и «Плача доктора Фауста»);

– в определенной степени в романе Т. Манна та же роль отводится стилизации «под старину»: как речь рассказчика, так и стиль описываемой им кантаты выдержаны в «старинном» стиле, отсылая к массиву более ранних литературных и музыкальных произведений.

Компаративный анализ авторских концепций Г. Гессе и Т. Манна показывает их сходство во многих существенных деталях. В первую очередь следует указать на внимание к духовно-религиозному аспекту, важность которого для подавляющего большинства парадигматических подходов к синтезу искусств мы уже неоднократно отмечали.

Среди характеристик, общих именно для концепций Т. Манна и Г. Гессе, в качестве существенных мы выделяем следующие:

– конкретно-исторические условия, в которых писали Г. Гессе и Т. Манн, обусловили практически беспрецедентное внимание к *социально-политической* компоненте их концепций. В противоположность «социально-ориентированной» концепции Р. Вагнера, в которой подразумевалось

возможное и неопределенное будущее, Г. Гессе создает образы Касталии и Игры в бисер, во многом противопоставляя их современным ему реалиям; концепция Т. Манна разрабатывается «на фоне» горестных размышлений о тех же современных реалиях и словно «аккомпанирует» им;

- концентрация синтеза в литературном произведении – т.е. вербальном тексте. Сами романы, в которых мы находим «зрелые» концепции данных авторов, представляют собой наиболее яркие примеры «философского» (или интеллектуального) романа – особого жанра, выделяемого исследователями немецкой литературы XX века. И опять же, основным «предшественником» здесь выступает Р. Вагнер, стремившийся объединить в своих теоретических работах и музыкальном творчестве не только различные виды искусства, но также искусство и философию;

- читателям оригинальных романов Г. Гессе и Т. Манна необходимо приложить определенные интеллектуальные усилия и решить ряд загадок, находящихся «на грани» литературы и музыки;

- доминирующая роль «музыкальности» и «музыкализации».

В связи с последним необходимо акцентировать внимание и на других важных факторах:

- оба автора задолго до написания рассматриваемых в нашей работе романов неоднократно выражали намерение создать такое литературное произведение, которое тем или иным образом *«свяжет» литературу и музыку*: Г. Гессе писал о своей мечте создать литературно-художественными средствами нечто схожее с «Волшебной флейтой» В. А. Моцарта, Т. Манн – подобное операм Р. Вагнера;

- своеобразный «дилетантизм» в реализации данными авторами идеи культурного синтеза. Г. Гессе и Т. Манн, не будучи профессиональными музыкантами, ставят перед собой сложную задачу литературно-музыкального синтеза; само слово «дилетантизм» мы используем здесь не в уничижительном смысле – но в значении, придаваемом ему самим

Т. Манном, писавшем о Р. Вагнере и драматурге Г. Ибсене: «В самой идее объединения искусств есть нечто дилетантское, и если бы не достигнутое ценою величайшего напряжения сил подчинение их всех его титаническому, всеовещающему гению – идея эта, несомненно, увязла бы в дилетантизме»¹;

– для избежания же дилетантизма в обычном его понимании (чтоб не «увязнуть в дилетантизме»), и Г. Гессе, и Т. Манн получили в ходе работы над этими романами серьезную музыкальную подготовку, их консультантами выступали лица, весьма авторитетные в области теории музыки (у Гессе – К. Изенберг, обучавший его основам классического контрапункта, у Манна – Т. Адорно, консультировавший его по вопросам додекафонной и серийной музыки);

– отсюда же, мы полагаем, и такое внимание, уделяемое в обоих романах *теме ученичества и музыкального образования* их главных героев. Несколько более опосредованно эта тема «проникает» и в концепции наших авторов: художественный синтез, идеи которого они проводят в своих романах, требует от авторов глубокого понимания принципов того искусства, которое они выбирают для культурного диалога в своих произведениях;

– сами произведения Т. Манна и Г. Гессе, в которых разрабатываются их авторские концепции, представляют собой *сочетание «чисто литературных» жизнеописаний и своего рода теоретических трактатов*. У Г. Гессе такой «трактат» выделен в особую часть романа, содержанием которого выступает история и теория Игры в бисер. В романе Т. Манна музыкально-теоретические изыскания достаточно органично вплетены в основной текст;

– «полифонизм», уже отмеченный нами ранее у Г. Гессе. В романе Т. Манна он представлен отчетливым двухголосием: «голос» рассказчика Цейтблома – и во многом противостоящий ему «голос» Леверкюна, хотя его

¹ Манн Т. Странствия и величие Рихарда Вагнера // Художник и общество. Статьи и письма; пер. с нем., сост. С. Апта. М.: Радуга, 1986. С. 44.

идеи, в первую очередь музыкальные, также доходят до нас в основном в цейтбломовской передаче;

– выраженная *гипертекстуальность* и *интертекстуальность* обеих концепций. В случае Г. Гессе, как и у И. С. Баха, – также *автоинтертекстуальность*: общий массив произведений Г. Гессе представляет собой единую систему, основные сюжеты и мотивы которой оказываются наиболее выявлены в поздних романах – «Паломничество в страну Востока» и «продолжающей» его Игре в бисер». Большое количество интертекстуальных отсылок мы находим не только в собственно-литературных текстах романов (множественные литературные источники), но и в их музыкальной «компоненте» (как наиболее яркие примеры – влияние И. С. Баха и Р. Вагнера. И. С. Бах «был для Гессе одним из символов духовного сопротивления напору агрессивного бескультурья, в музыке великого композитора его привлекали строжайшая внутренняя дисциплина и безусловное подчинение нравственному закону»¹. Отношение Т. Манна к своему кумиру Р. Вагнеру было более сложным и противоречивым, однако значение наследия композитора и теоретика музыки в формировании манновской концепции сложно переоценить;

– сюда же отнесем и последовательно проводимые в обоих романах *фаустианские* мотивы – прямо или опосредованно «пересекающиеся» с идеей синтеза искусств. «Фаусту»-Левверкюну договор с дьяволом, пусть даже представляющий плод больного воображения, дает возможность и способность создать новаторскую додекафонную и серийную музыку, основанную на своего рода вербально-музыкальном синтезе. «Игра в бисер» сама есть высшее воплощение культурного синтеза, однако у Г. Гессе главный герой, подобно главному герою «Фауста» И. В. Гете, находит в себе силы предпочесть «игре» реальные вызовы реального мира.

¹ Седельник В. Д. Комментарии // Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра. 1994. С. 471.

Если столь важная роль, выполняемая в этих романах интертекстом, позволяет соотносить их с инновационным для того периода постмодернистским направлением, то достаточно выражена и противоположная тенденция – к *архаизации* – как литературного текста (речи рассказчиков), так и «музыкализированных» или «музыкально-теоретических» его фрагментов (анализ значения классической музыки в «Игре в бисер», описываемые в «Докторе Фаустусе» стилизации Левекюна под старинную музыку и т.п.).

Схожи и некоторые *практические приемы* музыкализации литературного текста – например, проведение параллелей между самим этим текстом и «коррелирующим» с ним текстом музыкальным.

Сходство гессевской и манновской концепций носит, с одной стороны, «синхронистический» (в юнговском понимании) характер: немецкие писатели были близкими друзьями и единомышленниками, разделяли общий интерес к музыке, к истории и философии культуры и т.д. С другой же стороны, при анализе этого сходства следует учитывать и факт прочтения Т. Манном готового романа Г. Гессе за несколько лет до окончания им «Доктора Фаустуса». Влияние гессевской концепции на манновскую представляется очевидным, хотя и обратное воздействие также должно было иметь место.

При сопоставлении литературного текста с его музыкальным «аналогом» важное значение придается их структурному подобию. Особенно выражен изоморфизм между «Игрой в бисер» и баховской Токкатой и фугой ре-минор, однако и между романом «Доктор Фаустус» и кантатой Левекюна «Плач доктора Фауста» несложно найти подобные структурно-композиционные соответствия (напр., «параллельные» эпизоды исповеди Фауста и т.п.)

И Г. Гессе, и Т. Манн используют так называемый «триггерный» механизм достижения синестетического эффекта, создающий новые нейронные связи при восприятии художественного текста.

Отметим теперь наиболее выраженные различия между этими двумя концепциями.

Главное среди них, на наш взгляд, – *генетическое*. Гессевская концепция ориентирована в первую очередь на баховскую традицию, манновская – на вагнеровскую. Даже наиболее заметные исключения из этого «правила», при более глубоком анализе, находят свое объяснение. Так, музыкальную криптографию, столь характерную для баховской традиции, мы находим скорее в «Докторе Фаустусе» («мотив бабочки» *h-e-a-e-es*). Однако в данном случае мы, безусловно, наблюдаем влияние не столько баховской, сколько именно вагнеровской традиции, а именно – дальнейшее развитие нововенцами разработанной Вагнером системы лейтмотивов.

Различен и выбор *хронологических рамок*, определяющих музыкальные «параллели» с литературным текстом. Тяготение Г. Гессе к баховской, а Т. Манна – к вагнерианской традиции носит не случайный характер – оно определяется их отношением к музыкальному наследию определенных исторических эпох. Персонажи произведений Г. Гессе убеждены, что «творческие эпохи» человечества завершились уже барочным и послебарочным периодами, после которых – начиная уже с Л. ван Бетховена – развитие музыкального искусства трансформировалось в нагнетание дисгармоничной «музыки гибели». Для героев Т. Манна, напротив, именно Л. ван Бетховен и последующая романтическая традиция открывают в музыке эру истинно свободного и вдохновенного творчества.

Духовно-религиозный аспект. Концепция Г. Гессе, воспринимаемая в этом аспекте, достаточно традиционна: синтез искусств есть одно из важных условий достижения гармонии человека, социума и Космоса. Эта тема развивается, в том числе, и в образе Ордена паломников в страну Востока,

коллективного члена другого Ордена – игроков в бисер. Соответственно, как и в предыдущем романе, Г. Гессе демонстрирует мощное влияние древневосточной мысли (в том числе – понимание музыки восточными мудрецами); особенно это касается китайской классической Книги перемен (И Цзин). У Т. Манна синтез искусств представлен в ключе, особенно характерном для романтического направления в искусстве: возможность всеобщей гармонизации ставится здесь под сомнение, «духовное» фактически заменяется «сверхъестественным», «инфернальным», «демоническим».

Хотя обеим концепциям свойствен бесспорный *психологизм*, проявляется он по-разному. И это отличие также во многом определяется влиянием психологических теорий, разделяемых авторами (фрейдистского психоанализа – у Т. Манна, юнгианской аналитической психологии – у Г. Гессе).

«Игра в бисер» Г. Гессе носит более *абстрактно-теоретический* характер, хотя сам роман и был написан в качестве примера репрезентации в нем концептуальных положений. В «Докторе Фаустусе» практическое воплощение его собственной концепции «литературный сериализм» имеет характер более предметный.

Г. Гессе выбирает *в качестве музыкального прототипа* реальные произведения – как правило, наиболее известные, находящиеся «на слуху» у современной ему аудитории (и сегодня чрезвычайно популярные!). Манн в качестве такого прототипа выбирает вымышленное им самим музыкальное произведение, подробно описанное в «Докторе Фаустусе». В связи с этим возникает даже определенная проблема прототипии (что именно в данном случае следует признать «первичным» – музыкальный объект или «соответствующий» ему литературный текст?). Реально же существующую Девятую симфонию Л. ван Бетховена, на которую манновский текст также в

какой-то степени опирается, мы расцениваем скорее как некий «антипрототип».

Завершим сравнительный анализ следующим замечанием: гессевская концепция синтеза искусств уже достаточно давно обрела статус общепризнанного образца или модели; на сегодня само словосочетание «игра в бисер» воспринимается широкой аудиторией едва ли не как синоним «синтеза искусств» или даже «синтеза искусств и наук». Так, «игрой в бисер» иногда метафорически называют сферы семиотических, кибернетических и/или синергетических исследований. Г. Гессе задал в своем романе паттерн возможных «игровых партий» – образец, на который, как мы думаем, ориентировались (сознательно или бессознательно) в том числе и авторы столь разнородных работ, как «Клон» (Х. Кортасар), «Гедель, Эшер, Бах» (Д. Хофштадтер) и др.

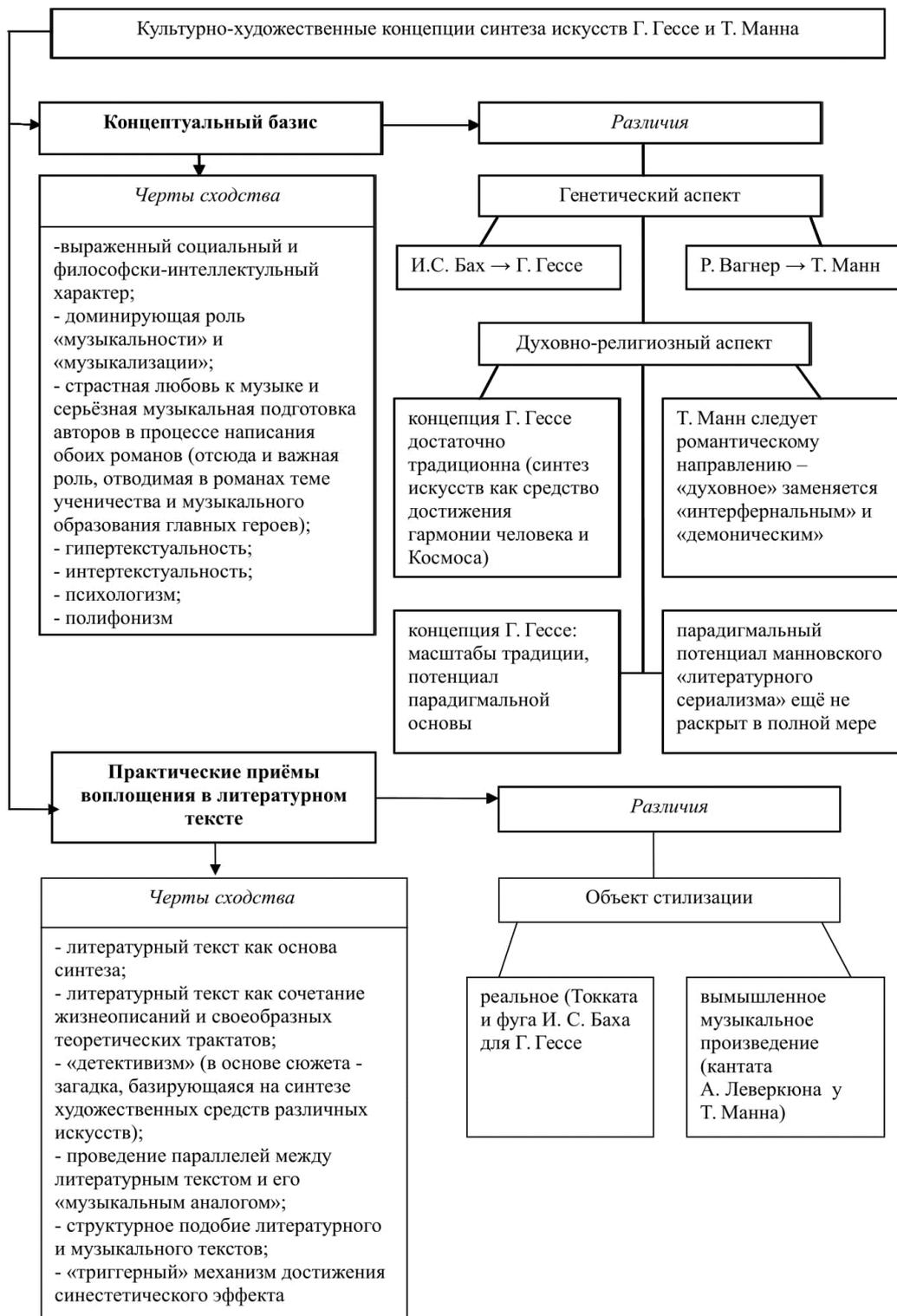
Наиболее близок по духу концепции «Игра в бисер», на наш взгляд, концепт семиосферы Ю. М. Лотмана – семиотического континуума, или семиотического универсума, заполненного разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. С подобным «континуумом» или «универсумом» можно напрямую сопоставить, в частности, загадочный «архив Игры» – этот термин постоянно встречается в тексте романа, но нигде не определяется достаточно подробно. Одна из немногих попыток внятного определения: «свод всех до сих пор проверенных и допущенных знаков и ключей, число которых давно уже значительно больше числа знаков древнекитайского письма...»¹.

Парадигмальный потенциал «литературного сериализма» Т. Манна, его «способность» стать образцом для новых поколений художников предоставляет возможность новых и интересных решений проблемы

¹ Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Йозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. Т.5. С. 34.

вербально-музыкального синтеза. Возможно, в будущем она привлечет большее внимание авторов именно в качестве паттерна такого синтеза.

Результаты сравнительного анализа гессевской («Игра в бисер») и манновской («Литературный сериализм») концепций синтеза искусств приведем в виде схемы:



11. Изучение дальнейшей истории немецкой художественной литературы демонстрирует активное развитие представляющими ее авторами традиций, заложенных в КХК Г. Гессе и Т. Манна. При этом широко используются элементы как гессевского и манновского подходов, так и положения, общие для обеих этих КХК. Наиболее яркие примеры рассмотрены нами в настоящей работе – мы отнесли к ним стихотворные «фуги» М. Розенкранца и П. Целана, а также творчество И. Бобровского, Т. Бернхарда и Э. Елинек.

Совокупность подходов и приемов Г. Гессе и Т. Манна к музыкализации художественного текста, представляющая их авторские культурно-художественные концепции в рамках КХП «синтез искусств», в ходе дальнейшего развития немецкоязычной литературы обретает статус парадигмы – комплекса образцов и моделей, на которые ориентировались многие немецкие и австрийские литераторы, начиная со второй половины ХХ века и вплоть до настоящего времени.

Мы прослеживаем своеобразное «генеалогическое древо» этого развития. Если КХК Гессе и Манна базируются большей частью на баховской (Гессе) и вагнеровской (Манн) КХК синтеза искусств, то, в свою очередь, в произведениях их последователей мы находим характеристики как гессевского, так и манновского подходов. Учитывая также, что, как мы показали выше, «музыкализационный» подход Гессе сам оказал значительное влияние на формирование подхода манновского – так же, впрочем, как и вагнеровская концепция художественного синтеза во многом опиралась на баховскую.

Так, последователи Гессе и Манна (к которым мы относим в первую очередь М. Розенкранца, П. Целана, И. Бобровского, Т. Бернхарда и Э. Елинек) продолжили остросоциальную и философски-интеллектуальную направленность творчества первых; в контексте нашей темы можно предположить, что «социальность» и актуальность либо замещают в их произведениях традиционную для истории развития синтеза

искусств ориентацию на доминирование духовной составляющей, либо корреспондируют этой составляющей.

Что касается собственно музыкализационных приемов и способов, в послевоенной и современной немецкоязычной литературе мы наблюдаем своего рода свободное сочетание средств, широко используемых прежде Г. Гессе (приоритет классических музыкальных форм в качестве уртекстов), Т. Манном (предпочтение, отдаваемое революционным и инновационным музыкальным формам и направлениям), а также ими обоими (напр., литературный текст как основа синтеза, выбор конкретного музыкального произведения в качестве Einzelwerkreferenz, использование «литературного подоби́я» музыкально-риторических средств, «детективизм», проведение явно прослеживаемых аналогий между литературным и музыкальными текстами, их изоморфизм и т.д.).

В то же время, применение тех или иных приемов музыкализации в творчестве современных немецкоязычных писателей вызвало не прекращающиеся по сей день дискуссии о потенциале и роли музыки в литературном произведении. В данном контексте проведенная работа позволяет нам присоединиться к «компромиссным» позициям, согласно которым:

- с одной стороны, следует избегать гипертрофированной оценки подобной интермедийности: во многих случаях речь идет скорее о метафорическом использовании литераторами и литературоведами музыкальной терминологии;

- с другой стороны, невозможно игнорировать существование определенного пласта художественной литературы, в которой авторы, используя те или иные музыкализационные приемы, действительно добиваются своеобразного интермедийного синестетического эффекта. Именно к этому пласту следует относить рассмотренные выше произведения Г. Гессе, Т. Мана и их современных последователей. Главную роль при этом,

как мы аргументировали, играют психологические процессы своеобразного «замещения», в рамках которых предполагаемым музыкальным уртекстам отводится роль психологических «триггеров», вызывающих в памяти читающего конкретные мелодии, лейтмотивы и характерные особенности этих музыкальных произведений.

12. Выводы, полученные в результате нашего исследования, в значительной степени можно распространить и на всю культурную ситуацию в немецкоязычном мире XX века. Ведь рассматриваемый интеллектуальный роман «Игра в бисер» Г. Гессе – одно из ключевых литературных произведений и даже, больше того, одно из наиболее значимых достижений всей немецкой культуры прошлого столетия, в серьезной мере определившее ее дальнейшее развитие.

Отметим непосредственное воздействие гессевской концепции музыкально-литературного синтеза «Игра в бисер» и музыки как основы этого синтеза на создание романа Т. Манна «Доктор Фаустус» – а также их влияние (возможно, более опосредованное) на теоретические концепции композиторов Новой венской школы.

Гессевская и манновская концепции синтеза искусств представляют собой концепции вербально-аудиального синтеза. При этом особая роль в их формировании отводится «музыкальности» как эффекту общности приемов и структурных принципов художественных текстов

Гессевская концепция приобретает масштабы традиции и проявляет потенциал парадигмальной основы синтеза искусств в немецкой художественной культуре. Важное место может занять КХК «игра в бисер» в исследованиях музыкальности как основы универсального художественного синтеза в литературе и прочих немзыкальных видах искусства. Таким образом, открываются перспективы дальнейших научных изысканий.

Еще более весомым, однако, представляется то значение, которое, в свете обнаруженных нами факторов, будут иметь дальнейшие

искусствоведческие и культурологические исследования феноменов культуры с позиций парадигматического подхода, что обеспечит историческую преемственность опыта, накапливаемого человечеством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт, Г. В. А. Моцарт: в 2 ч. / Герман Аберт; пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1990. – Ч. 2. кн. 2. изд. 2-е. – 560 с.
2. Аверинцев, С. С. София – Логос. Словарь / С. С. Аверинцев. – М. : Дух и Литера, 2006. – 912 с.
3. Автономова, Н. Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время / Н. Б. Автономова, Д. В. Сарабьянов. – М. : Галарт, 1994. – 174 с.
4. Автономова, Н. Б. Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Н. Б. Автономова, Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2003. – 573с.
5. Адорно, Т. Философия новой музыки / Адорно Теодор; пер. с нем. Б. Скуратова. – М. : Логос, 2001. – 352 с.
6. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
7. Азначеева, Е. Н. Типологические особенности музыкального и литературно художественного текстов [Текст] / Е. Н. Азначеева // Межуровневая организация текста / Челяб. гос. пед. ин-т. – Челябинск : [б. и.], 1987. – С. 16–24.
8. Азначеева, Е. Н. Фуга в поэтике Франца Фюмана [Текст] / Е. Н. Азначеева // Филол. науки. – 1988. – № 3. – С. 30–36.
9. Азначеева, Е. Н. Вербализация музыки средствами художественной прозы / Е. Н. Азначеева // Проблемы деривации: семантика и поэтика. Пермь, 1991. – С. 113–124.
10. Азначеева, Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно художественного текста [Текст] : в 3 ч. / Е. Н. Азначеева. – Пермь : [б. и.], 1994. – Ч. 1. – 1994. – 84 с. Ч. 2. – 1994. – 73 с. Ч. 3. – 1994. – 77 с.
11. Азначеева, Е. Н. Интрасемиотические связи между литературно художественными и музыкальными текстами (на материале немецкоязычной

художественной прозы): дис.... д-ра филол. наук / Е. Н. Азначеева. – Челябинск: 1996. – 392 с.

12. Азначеева, Е. Н. К вопросу о музыкальности прозаических литературных текстов / Е. Н. Азначеева // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. Астрахань, 1997. – С. 80–86.

13. Азначеева, Е. Н. Вариационная форма как модель концептуальной организации художественного текста [Текст] / Е. Н. Азначеева // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах : тез. Междунар. на уч.-практ. конф., 7–9 дек. 2001 г., Челябинск / отв. ред. Е. Н. Азначеева Челяб. гос. ун-т. – Челябинск : [б. и.], 2001. – С. 69

14. Азначеева, Е. Н. Принципы симфонического развития в лирической прозе [Текст] / Е. Н. Азначеева // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах : материалы II Междунар. науч. конф., 5–6 дек. 2003 г., Челябинск. – Челябинск : [б. и.], 2003. – С. 209–210.

15. Алексеев, В. М. Записка о научных трудах и научной деятельности профессора-китаеведа Юлиана Константиновича Щуцкого / Щуцкий Ю. К. // Китайская классическая «Книга перемен» : 2-е изд., испр. и доп. под ред. А. И. Кобзева. – М. : Изд-во «Восточная литература» РАН, 1990 – С. 64–67.

16. Андерсен, Г. Х. Русалочка / Ганс Христиан Андерсен; пер. с дат. А. Ганзен, П. Ганзен. – М. : Росмэн, 2015. – 68 с.

17. Апт, С. Предисловие // Манн Т. Тристан: рассказы. – М.: Художественная литература, 1983. – 45 с.

18. Апт, С. Послесловие переводчика // Гессе Г. Избранное. – СПб : Азбука-классика, 2006. – 1104 с.

19. Апт, С. Томас Манн. – Текст: электронный / Соломон Апт. – М. – Мюнхен: Im Werden Verlag. [Сайт]. 2004. – 174 с. – URL: http://imwerden.de/pdf/o_thomase_manne_appt_biografia.pdf (дата обращения: 10.08.2017).

20. Аристотель. Сочинения. В 4-х т. Т. 3: Перевод / Вступ. статья и примеч. И.Д. Рожапский. – М.: Мысль, 1981. – 613 с.
21. Астафьева, О. Н. Синергетический подход к исследованию культуры / О. Н. Астафьева // Теория культуры: разнообразие подходов и возможности их интеграции: коллективная монография / Под ред. Ю. М. Резника / Москва, 2012. – 479 с.
22. Астафьева, О. Н. Диалог как инструмент преодоления «рисков культуры» / О. Н. Астафьева // Мир культуры и культурология. Вып. V. – СПб: Научно-образовательное культурологическое общество, 2016. – С. 20-31.
23. Астафьева, О. Н. О фрактальных горизонтах будущего культуры / О. Н. Астафьева // Моисеевские чтения: культура и гуманитарные проблемы современной цивилизации. Доклады и материалы Всероссийской научной конференции. – М.: Изд.-во: Моск. гуманитарный ун-т, 2018. – С. 92–101.
24. Ахматова, А. Стихи и проза / Анна Ахматова. – Л. : Лениздат, 1976. – 616 с.
25. Ашхотов, Б. Г. О трансформации традиционной культуры в XXI веке / Б. Г. Ашхотов // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 15. – С. 1026–1030.
26. Ашхотов, Б. Г. Размышления об аксиональности традиционной культуры в современном социокультурном пространстве / Б. Г. Ашхотов, А. И. Рахаев // Культурная жизнь Юга Росси. – № 2 (61). – 2016. – С. 24–30.
27. Бакач, Н. Б. Культурная парадигма как объект социально-философского анализа: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / Наталья Борисовна Бакач. – Волгоград, 1998. – 136 с.
28. Балль, Х. Бегство из времени / Хуго Балль; вступ. ст., сост., пер. и прим. В. Седельника // Вопросы литературы. – 2007. – №4. – С. 263-309.
29. Бардыкова, И. В. Проблемы культуры и духовности в романе Г. Гессе «Игра в бисер» / И. В. Бардыкова, Н. В. Бардыкова // Научные ведомости

Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки.– 2014. – № 26 (197), вып. 24. – С. 32-39.

30. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – М.: Сов. композитор, 1975. – 496 с.

31. Барт, Р. Смерть автора / Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1994. – С. 384-391.

32. Басин, Е. Я. Искусство и логика (очерки из истории философско-эстетической мысли) / Е. Я. Басин. – М. : БФРГТЗ "СЛОВО", 2012. – 164 с.

33. Батракова, С. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо / С. П. Батракова; отв. ред. А. В. Бартошевич. Гос. институт искусствознания. – М. : Наука, 1997. – 176 с.

34. Батырева, С. Г. Традиции в искусстве как фактор в диалоге этнических культур / С. Г. Батырева // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия. Сборник научных статей по итогам Международного научного форума. Ответственный редактор И.И. Горлова. Изд-во Родные традиции. – 2017. – С. 237–242.

35. Бауман, Г. Герман Гессе и психология К. Г. Юнга. – Текст: электронный / Гюнтер Бауман; доклад на 9-м Международном коллоквиуме, посвященном Гессе, Кальв, 1997 // URL : https://www.hermannhesse.de/files/pdfs/ru_lebenskrise.pdf (дата обращения: 2.03.2016).

36. Бах, И. С. Токката и fuga ре минор BWV 565./ Музыкальная литература. Разбор. – Текст: электронный / URL : http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1357:2011-05-09-11-02-00&catid=52:2010-10-17-14-53-23&Itemid=356 (дата обращения: 27.02.2016).

37. Бахманн-Медик, Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре / Д. Бахманн-Медик. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 504 с.

38. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 364 с.
39. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
40. Белобратов А. В. Томас Бернхард: двадцать лет спустя // Иностранная литература. — 2010. — № 2. — С. 4—10.
41. Белый, А. Симфонии / А. Белый. – Л.: Художественная литература, 1991. – 527 с.
42. Бенн, Г. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Готфрид Бенн / Гл. ред. П. М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 736 с.
43. Бердяев, Н. А. Воля к жизни и воля к культуре // Н. А. Бердяев Смысл истории. – М.: Республика, 1990. – С. 162-174.
44. Бердяев, Н. А. Философия свободного духа / Н. А. Бердяев. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
45. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. – Т.1. / Н. А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – 542 с.
46. Березина, А. Г. Герман Гессе / А. Г. Березина. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1976. – 128 с.
47. Берестовская, Д. С. Слово, цвет и звук как воплощение «закона всеобщей аналогии» (из наблюдений над образом крымского пейзажа) / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 1997. – № 1. – С. 35–39.
48. Берестовская, Д. С. Диалог культур: Восток и Запад / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 2008. – N 150. – С.44-48.
49. Берестовская, Д. С. Духовная свобода мыслителя и художника в социокультурных противоречиях XX века (П. Флоренский и В. Кандинский) / Д.С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 2008. – №150. – С. 20-24.

50. Берестовская, Д. С. Духовные ценности в воззрениях В. И. Вернадского / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 2008. – № 150. – С. 11-13.
51. Берестовская, Д. С. Синтез искусств и образный язык художественного творчества / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 2008. – №150. – С. 99–104.
52. Берестовская, Д. С. Синтез искусств как принцип создания крымского пейзажа / Д. С. Берестовская // Культура народов Причерноморья. – 2008. – № 150. – С. 70-84.
53. Берестовская, Д. С. Синтез искусств в художественной культуре: монография / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь: АРИАЛ, 2010. – 230 с.
54. Берестовская, Д. С. Человек и культура / Д. С. Берестовская // Гражданское общество в эпоху тотальной глобализации; науч. ред. проф. И. И. Кальной, доц. А. В. Горбань. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2011. – С. 109–128.
55. Берестовская, Д. С. Символический мир ранней прозы С. Н. Сергеева-Ценского / Д. С. Берестовская. – Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2012. – 116 с.
56. Берестовская, Д. С. Экфрасис и (или) синтез искусств / Д. С. Берестовская // Уникальные исследования XXI века. – 2015. – № 7. – С. 30–39.
57. Бернхард Т. Пропащий // Иностранная литература». - 2010. - № 2. - С. 11-114.
58. Беспалова, Т. В. Религиозный патриотизм в христианской парадигме / Т. В. Беспалова // Философия права. Ростов-на-Дону: Ростовский юридический институт Министерства внутренних дел Российской Федерации. – 2009. – № 5(36). – С. 99–100.
59. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму) / В. С. Библер. – М.: Гнозис, 1991. – 176 с.

60. Бистер, В. и др. Энциклопедия глубинной психологии: в 15 т. – Т. 2. Новые направления в психоанализе. Психоанализ общества С. 1-50. Психоаналитическое движение С. 401-450. Психоанализ в Восточной Европе С. 51-700. / Вольфганг Бистер. – М.: Когито-Центр, МГМ, 2001.– 752 с.
61. Блок, А. Интеллигенция и революция. Собр. соч. в 8 т. / А. Блок // подг. текста Д. Е. Максимова и Г. А. Шабельской; прим. Г. А. Шабельской, под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. – М.; Л.: Государственное издательство худож. литературы, 1962. – Т.6. – Проза: 1918 – 1921. – 556 с.
62. Богатырева, Е. Н. Техника анализа текстов культуры: учебно-методическое пособие / Е. Н. Богатырева. – Саратов : СГУ, 2014. – 23 с.
63. Богданова, П. Б. Игра в постмодернистском культурном поле // П. Б. Богданова // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. Наука и образование. Краснодар, 2015. – №10-1. – С. 17–19.
64. Бодлер, Ш. Соответствия; пер. с фр. К. Бальмонта // Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв. – М.: Прогресс, 1973. – 624 с.
65. Бонфельд, М. Ш. Введение в музыковедение / М. Ш. Бонфельд – М.: Владос, 2001. – 221 с.
66. Борисов, Б. П. Значение сохранения культурной идентичности народов в условиях глобализации / Б. П. Борисов // Культурная жизнь России: Социальная память. Актуализация. Модернизация. Материалы III Международной научно-практической конференции. – 2018. – С. 43–47.
67. Борисов, О. С. К вопросу о культурно-исторической трансформации понятия «Синтез искусств» / О. С. Борисов, Н. В. Филичева // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. – 2010. – Том 2. – №4. – С.154–161.
68. Бороденко, Н. В. Символика материнского образа в романе Г. Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» / Н. В. Бороденко // Вестник гуманитарного

института Тольяттинского государственного университета. Спецвыпуск. – 2010. – С. 223-231.

69. Бороденко, Н. В. Противостояние двух миров в романе Г. Гессе «Игра в бисер» / Н. В. Бороденко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т. 13, №2(6). – С. 1444–1446.

70. Бороденко, Н. В. Символика Игры в бисер в новых контекстах романа Г. Гессе «Игра в бисер» / Н. В. Бороденко // Известия Самарского научного центра РАН. – 2012. – Т. 14, №2(4). – С. 998–1001.

71. Бразговская, Е. Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод / Е. Е. Бразговская // Критика и семиотика. – 2014. – № 1. – С. 30–47.

72. Брехт, Б. Об использовании музыки в эпическом театре // Б. Брехт Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – Т. 5/2; коммент. Е. Г. Эткинда. – М.: Искусство, 1965. – С. 174–183.

73. Бритвин, Г. В. Динамика представлений о символе в психоаналитической традиции: дисс. ... канд. филос. наук.: 09.00.03/ Герман Владимирович Бритвин. – М., 2011. – 165 с.

74. Бриткевич, Д. В. Музыкальные основания живописи П. Клее // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2011. – № 2 (16). – С. 55–60.

75. Брузгене, Р. О динамизме формы: музыкальность литературного текста / Р. О. Брузгене // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. № 5. – С. 79–85.

76. Будур, Н. В. и др. Сказочная энциклопедия / Н. В. Будур, Е. В. Дунаева, Э. И. Иванова и др.; под общ. ред. Наталии Будур. – М.: ОЛМА-Пресс, 2005. – 606 с., 32 л. ил.

77. Булгаков, С. Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения / С. Н. Булгаков. – М.–Харьков : Изд. АСТ – Фолио, 2001. – 672 с.

78. Буряк, В. В. Динамика культуры в эпоху глобализации: ноосферный контекст: монография / В. В. Буряк. – Симферополь: ДИАЙПИ, 2011. – 462 с.

79. Бычков, Ю. Там, где есть жизнь, там есть и радость, и страдание: Музыка в романе Г. Гессе «Игра в бисер»/ Ю. Бычков // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Сб. научных статей. Вып. II. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке. Кафедра теории и истории музыки, 2009. – С. 7–18.
80. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. - С. 119-155.
81. Вагнер, Р. Немецкая опера // Р. Вагнер Избранные статьи / Ред. Р. Грубер. – М.: Музгиз, 1935. – 107 с.
82. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. - С. 286-540.
83. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер; сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступит. статья А. Ф. Лосева; пер. с нем. М.: Искусство, 1978. - С. 155-286.
84. Валяева, М. В. Василий Кандинский : альбом / М. В. Валяева // Великие имена (из собрания ГТГ). – № 5. – М. : Юни-Пресс, 2007. – 32 с.
85. Ванечкина, И. Л. Скрябин, теософия, синестезия / И. Л. Ванечкина // Современный Лаокоон. Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 14–16.
86. Ванечкина, И. Куда скачет "Синий всадник"? Шенберг, Кандинский, Скрябин: идея синтеза искусств / И. Л. Ванечкина // Музыкальная академия. 1994. – № 1. – С. 122–124.
87. Варгафтик, А. Партитуры тоже не горят / А. Варгафтик. – М.: АСТ, 2017. – 286 с.
88. Веберн, А. Струнный квартет. 1936–1938. Ор. 28. – Текст: электронный – URL:
<http://notes.tarakanov.net/download/?file=%2Fu%2Fnotes%2Finstrum%2Fwebern-strunquartet.zip> (дата обращения: 03.05.2020).

89. Вейкшан, В. А. Л. Н. Толстой – народный учитель / В. А. Вейкшан. – М. : Учпедгиз, 1959. – 100 с.
90. Великовский А. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла // Научный вестник Московской консерватории. - 2011. - №2. – С. 174-190.
91. Венгеров, С. А. Толстой Лев Николаевич // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – СПб: АО «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1901. – Т. 33. – С. 448–457.
92. Вернадский, В. И. Избранные сочинения: в 5 т./ В. И. Вернадский – М.: Издательство АН СССР, 1954–1960.
93. Вернадский, В. И. Научная мысль как планетарное явление / В. И. Вернадский; сост. Ф. Т. Яншина, ред. Н. Б. Золотова. – М.: Наука, 1991. – 271 с.
94. Виланд, К. М. Оберон. Музарион / К. М. Виланд; пер. с нем. Е. В. Карабеговой. – М. : Лабиринт, 2008. – 287 с.
95. Вильгельм, Р. Понимание «И Цзин» : сборник / Рихард Вильгельм, Гельмут Вильгельм; пер. с нем., англ. В. Б. Курносовой. – М.: Алетейа, 1998. – 208 с.
96. Вильмонт, Н. Гете и его «Фауст» / Н. Вильмонт // Гете И. В. Фауст; пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. – М.: Госуд. издательство художественной литературы, 1969. – С. 5–29.
97. Виндельбанд, В. От Канта до Ницше: История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками/ Вильгельм Виндельбанд. – М.: КАНОН-пресс, Кучково поле, 1998. – 496 с.
98. Власов, В. Г. О системном подходе к терминологии в художественном, эстетическом и техническом формообразовании. — Интернет журнал «Культура и общество» (ГЛОБЭКС). — М.: МГУК, 2009. — № 4.

99. Володина, Т. И. Модерн: проблемы синтеза искусств. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры; в 2 кн. Кн. 1 / Т. И. Володина. – М. : НИИ РАХ, 1997. – С. 261–276.
100. Волошинов, А. В. Пифагор: союз истины, добра и красоты / А. В. Волошинов. – М.: Просвещение, 1993. – 224 с.
101. Волшебная флейта: опера в двух действиях. Либретто Эмануэля Шиканедера. – Текст: электронный.– URL: <http://libretto-oper.ru/mozart/magic-flute> (дата обращения: 14.06.2017).
102. Встречи с Мейерхольдом: сборник воспоминаний / Ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Росточкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин. Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. – М.: ВТО, 1967. – 622 с.
103. Вязкова, Е. «Искусство фуги» И. С. Баха / Е. Вязкова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 482 с.
104. Габриелян, О. А. Ноосферное искусство: взаимообусловленность развития современной науки и культуры / О. А. Габриелян, И. Э. Сулейменов // Таврические студии. Серия: культурология. Издательство: ГБОУ ВО РК «КУКИиТ», Симферополь. – 2013. – С. 3–7.
105. Габриелян, О. А. Пространство смысловых кодов современной цивилизации / О. А. Габриелян, И. Э. Сулейменов, Д. Б. Шалтыкова, К. И. Сулейменова // История и современность. 2014. – № 1 (19), – С. 46-68.
106. Габриелян, О. А. Идеология: pro et contra. Монография. В соавторстве. – Симферополь: «АРИАЛ», 2015. – 564 с.
107. Габричевский, А. Примечания / А. Габричевский // Манн Т. Собрание сочинений в 10 т. – Т. 5. Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Томас Манн; пер. с нем. С. Апта, Н. Ман; прим. А. Габричевского. – М.: Гослитиздат, 1960. – 695 с.

108. Гайденко, П. П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой / П. П. Гайденко. – М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 456 с.
109. Галеев, Б. М. О синестезии у Максима Горького / Б. М. Галеев // Ученые записки Казанского университета. Т.135. Языковая семантика и образ мира. – Казань: Унипрес, 1998. – С. 196–201.
110. Галь, Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М.: Феникс, 1998. – 901 с.
111. Гартман, Ф. Об анархии в музыке / Ф. Гартман // Синий всадник; под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. – М.: Изобраз. Искусство, 1996. – 192 с.
112. Гастев, А. Делакура / Алексей Алексеевич Гастев. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 224 с.
113. Гафуров, А. Имя и история: об именах арабов, персов, таджиков и тюрков / А. Гафуров. – М.: Наука, 1987. – 221 с.
114. Геллер, Л. Утопия в России / Геллер Леонид, Нике Мишель. – СПб.: Гиперион, 2003. – 312 с.
115. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 480 с.
116. Гесиод Теогония / Гесиод // Полное собрание текстов; вступ. ст. В. Н. Ярхо, коммент. О. П. Цыбенко и В. Н. Ярхо; пер. В. В. Вересаева, О. П. Цыбенко. – М.: Лабиринт, 2001. – 256 с.
117. Гессе, Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – М.: Художественная литература, 1969. – 544 с.
118. Гессе, Г. О работе над «Игрой в бисер» // Гессе Г. «Начало всякого искусства есть любовь»; вст. ст., сост. и примеч. Р. Каралашвили, пер. А. Михайлова // Вопросы литературы. – 1978. – № 9. – С. 194 – 226.

119. Гессе, Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе; пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седелник. – М.: Прогресс, 1987. – 400 с.
120. Гессе, Г. Флейта мечты / Г. Гессе // Блюз Сонни: повести и рассказы зарубежных писателей о музыке и музыкантах; сост. Р. Л. Рыбкин, пер. Е. Факторовича – М.: Музыка, 1991. – С. 287–291.
121. Гессе, Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра Игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / Г. Гессе; пер. с нем. С. К. Апта. Собрание сочинений в 8 т. – Т.5. – М.: Прогресс–Литера, Харьков: Фолио, 1994. – 484 с.
122. Гессе, Г. Курортник / Г. Гессе Собрание сочинений в 4 т. – Т. 2. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – 415 с.
123. Гессе, Г. Легенда об индийском царе; пер. Г. Снежинской / Г. Гессе Сон о флейте. – СПб.: Азбука, 2004. – С. 202–207.
124. Гессе, Г. Фауст и Заратустра // *Theologia teutonica contemporanea*. Германская мысль конца XIX – начала XX в. о религии, искусстве, философии: сборник; сост. И. Фокин. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2006. – 385 с.
125. Гессе, Г. Петер Каменцинд / Г. Гессе; пер. В. Седелник. – М.: АСТ, 2010. – 256 с.
126. Гессе, Г. Магия книги / Г. Гессе // Эссе о литературе; пер. с нем. Г. Снежинской. – СПб.: Лимбус-Пресс, Изд-во К. Тублина, 2010. – 336 с.
127. Гессе, Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 1.: Пер. с нем. / Составители: Н. С. Павлова, В. Д. Седелник; Предисл. Н. С. Павловой; Коммент. В. Д. Седелника; Художники: М. Е. Квитка, О. Л. Пустоварова. – М.: АО Изд. группа "Прогресс"- "Литера"; Харьков: Фолио, 1994. – 464 с. – (Urbi et Orbi).
128. Гессе, Г. Последнее лето Клингзора. Душа ребенка. Клейн и Вагнер / Г. Гессе; пер. С. Апта. – М.: АСТ, 2011. – 230 с.

129. Гессе, Г. Игра в бисер: сборник / Г. Гессе; пер. Н. Федоровой, С. Апта, В. Седелника, Е. Шукшиной, С. Апта. – М.: АСТ, 2014. – 992 с.
130. Гессе, Г. Из ранних рассказов / Г. Гессе; пер. с нем. В. Куприянова // Иностранная литература. – 2016. – N 1. – С.169–196.
131. Гессе, Г. Орган. – Текст: электронный / Пер. О. Комкова // Из Германа Гессе (1877–1962).– URL: <http://olkomkov.narod.ru/index/0-58> (дата обращения: 01.08.2017).
132. Гете, И. В. Фауст / И. В. Гете; пер. Б. Пастернака, вступ. ст. и коммент. Н. Вильмонта. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1969. – 520 с.
133. Гильфанова Г. Т. Романы И. Бобровского (художественная концепция истории): Дис. ... канд. филол. наук. - Казань, 2000. – 183 с.
134. Горанов, К. Художественное произведение и его социально-психологические измерения // Вопросы эстетики: сборник, Минкультуры СССР, Ин-т истории искусств; отв. ред. Шахназарова Н. Г. – М.: Искусство, 1971. – С. 227–254.
135. Горлова, И. И. Современное общество, культурное наследие и гражданская идентичность (вместо предисловия) / И.И. Горлова // Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия [Текст]: сб. науч. ст. / отв. ред. И. И. Горлова; редкол. Т. В. Коваленко, А. В. Крюков, Н. А. Костина, А. А. Гуцалов. – Краснодар: Родные традиции, 2017. – С. 18–23.
136. Гриценко В. П. Миф и интеллектуальные игры глобализации / В. П. Гриценко, Т. Ю. Данильченко // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации. Материалы международной научной конференции. Адыгейский государственный университет. – 2016. – С. 220–226.
137. Гулыга, А. В. Немецкая классическая философия / А. В. Гулыга. – М.: Айрис-пресс, Рольф, 2001. – 416 с.

138. Гульд Г. Гольдберг-вариации // Гульд Г. Избранное. Т. 1. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – С. 35-39.
139. Густав Малер (Gustav Mahler) – Текст: электронный [сайт] – URL: <http://www.belcanto.ru/mahler.html> (дата обращения: 10.03.2018).
140. Гутерман, Ю. О. Поэтика романа Г. Гессе «Игра в бисер» в контексте философии буддизма и даосизма: автореф. дисс.... к. филол. наук: 10.01.05 / – Юлия Октябровна Гутерман. – Моск. пед. гос. ун-т. – М., 1999. – 16 с.
141. Гучинская, Н. Предисловие / Н. Гучинская // Гессе Г. Собрание сочинений в 4 т. – Т. 2. – СПб.: Северо-запад, 1994. – С. 6–30.
142. Гюнтер, Г. Как это могло случиться именно со мной? (интервью с Густавом Грюндгенсом) – Текст: электронный // Сеанс: журнал [Сайт]. – 27 марта 2012. – № 47/48.– URL: <https://seance.ru/n/47-48/portret-mefisto/kak-eto-moglo-sluchitsya-imenno-so-mnoy> (дата обращения: 10.08.2017).
143. Деменцова, Э. Мefисто-царевич – Текст: электронный // Комсомольская правда [Сайт]. – 24.06.2015. — URL: <https://www.kp.ru/daily/26397/3274232/> (дата обращения: 12.08.2017).
144. Денисов, А. В. Гиперцитирование в музыкальном искусстве XX века: формы и функции / А. В. Денисов // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Материалы II Международной научной конференции. 2019. – Издательство: Александрия. – С. 32–33.
145. Денисов, Н. Г. Идеология и культура: противоречивое единство прошлого, настоящего и будущего / Н. Г. Денисов // Культурная жизнь Юга России. Изд-во: Краснодарский государственный институт культуры. – 2017. – №4 (67). – С. 7–12.
146. Деррида Ж. О грамματοлогии / Ж. Деррида; пер. с фр. и вст. ст. Наталии Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 520 с.
147. Дмитриевская, Л. Н. Проблема синтеза слова и музыки (на примере романа-мистерии А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха») /

- Л. Н. Дмитриевская // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М.: МПГУ, 2006. – С. 92–100.
148. Джойс, Дж. *Ulysses* / Дж. Джойс. Избранное в 2 т. – Т. 1; сост. С. Хоружий; пер. с англ. С. Хоружего, В. Хинкиса. – М.: Терра, 1997. – 672 с.
149. Донская, Е. В. Музыкально-поэтический синтез как явление культуры (на материалах произведений искусства Серебряного века) : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Елена Викторовна Донская. – Симферополь, 2011. – 197 с.
150. Драч, Г. В. Античная философия как культурная парадигма / Г. В. Драч // Цивилизационная парадигма в философии и смысло-жизненная рефлексия. Сборник трудов научной конференции с международным участием; науч. ред. А. М. Старостин. – 2015. – С. 46–57.
151. Драч, Г. В. Культура в контексте цивилизационного развития: эффект глобализации / Г. В. Драч, Н. А. Малишевская // Научная мысль Кавказа. – 2016. – №4 (88). – С. 26–35.
152. Драч, Г. В. Реквием по Западу? (К 100-летию книги Шпенглера «Закат Европы») / Г. В. Драч, Н. А. Малишевская // Научная мысль Кавказа. – 2017. – №4 (92). – С. 14–21.
153. Драч, Г. В. Культурная самобытность, этноцентризм, европоцентризм: эффект глобализации / Г. В. Драч // Межкультурная коммуникация и проблемы толерантности (междисциплинарный подход). Материалы Международной научной конференции; под ред. А.С. Молчана. – 2017. – С. 19–25.
154. Драч, Г. В. Взаимодействие культур в пространстве культурологического дискурса / Г. В. Драч // Контуры будущего в контексте мирового культурного развития. XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17–19 мая 2018 г. – СПб.: СПбГУП, 2018. – С. 404–405.
155. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах / М. С. Друскин. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.

156. Друскин, М. С. История зарубежной музыки / М. С. Друскин.– Вып. 4. – М.: Музыка, 1983. – 528 с.
157. Друскин, М. С. О периодизации истории зарубежной музыки XX века // М. С. Друскин Исследования. Воспоминания. – Л.; М.: Советский композитор, 1977. – 267 с.
158. Дьяков, А. В. Жак Лакан. Фигура философа / А. В. Дьяков. – М.: Изд. дом «Территория будущего», 2010. – 560 с.
159. Дюхтинг, Х. Василий Кандинский. Революция в живописи / Х. Дюхтинг; пер. с нем. Е. Ю. Суржаниновой. – М.: Арт-Родник, 2002. – 96с.
160. Дядченко, М.С. Малер сегодня – проблемы восприятия симфоний / М.С. Дядченко, Г.Р. Тараева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3 (28). – С. 30–35.
161. Едошина, И. А. Тема Баха в эпистолярной Марии Юдиной / И. А. Едошина // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – №6. – С. 238–243.
162. Елинек Э. Пианистка / пер. с нем. А. Белобратова. – СПб: Симпозиум, 2002. – 397 с.
163. Елинек Э. Чисто рейнское золото / пер.с нем. А. Филиппова-Чехова. – М.: АСТ, 2016. – 320 с.
164. Еремеева А. Н. Искусство как социокультурный феномен: опыт актуализации / П. С. Волкова, А. Н. Еремеева // Теория и практика общественного развития. Краснодар: Изд. Дом «ХОРС». – 2012. – № 2. – 204–212.
165. Ерохина, Т. И. Концепт пограничности в современном искусствознании / Т. И. Ерохина, М. А. Семенова, Н. О. Григорьева, М. А. Матанцева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №4. – С. 262–270.
166. Ерохина, Т. И. Модус пограничности в современном гуманитарном знании / Т. И. Ерохина, И. А. Хрящева, М. И. Захарова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №. 3. – С. 233–239.

167. Жизнь замечательных людей. В 3 т. – Т.3 XVIII–XIX вв. / Биографическая библиотека Ф. Павленкова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 800 с.
168. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб. : Аксиома, 1996. – 230 с.
169. Забияко, А. А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности / А. А. Забияко. – Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2004. – 215 с.
170. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М.: Наука, 1977. – 168 с.
171. Заливадный, М. С. К истории изучения музыкальных синестезий / М. С. Заливадный // Перспективы развития современного общества: Искусство и эстетика; материалы Всерос. науч. конф. – Казань: Изд-во Казанского гос. техн. ун-та, 2003. – Ч. 4. – С. 59–66.
172. Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи. Том 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / Сост. М. Гершензон. – М. : Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. – С. 120–247.
173. Зись, А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств // А. Я. Зись Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, 1978. – С. 5–20.
174. Золотухина, О. Б. Эволюция психологизма Германа Гессе / О. Б. Золотухина. – Гродно: Гродн. ГУ им. Я. Купалы, 2007. – 163 с.
175. Зорилова, Л. С. О научном изучении музыкальной культуры / Л. С. Зорилова // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. Московский гос. ин-т культуры (Химки). – 2016. – №3. – С. 37–44.
176. Зорилова, Л. С. О философском мировоззрении А. Н. Скрябина // Вестник МГУКИ. – 2016. – №6 (74). – С. 80–86.
177. Зримая музыка. Европейская живопись и графика XIV – начала XIX веков; вступ. ст. А. Е. Майкапар; сост. кат. В. А. Садков и др. – М. : Константа, 2000. – 47 с.

178. Иванов, Вяч. Дионис и прадионисийство / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Алетейя, 1994. – 352 с.
179. Иванов, Вяч. Вс. Семиосфера и история / Вяч. Вс. Иванов // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. VII–XIV.
180. Иванов, Вяч. Вс. Доминанта творчества М. М. Бахтина: диалог и карнавал // Вяч. Вс. Иванов. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Том 6: История науки: недавнее прошлое (XX век). – М.: Знак, 2009. – С. 115–122.
181. Иванова, Е. В. Загадочные каноны и серийный метод композиции в музыке XX века: к проблеме взаимодействия – Текст: электронный // Universum: филология и искусствоведение. 2015. – №11 (23). – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zagadochnye-kanony-i-seriynnyy-metod-kompozitsii-v-muzyke-hh-veka-k-probleme-vzaimodeystviya> (дата обращения: 10.03.2018).
182. Иванова, О. Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера / автореф. дисс... канд. культурологии: 24.00.01 / Ольга Николаевна Иванова. – Киров, 2007. – 17 с.
183. Интервью с Жаком Деррида // Arbor Mundi / Мировое дерево. – 1992. – Вып.1. – С.73–80.
184. Ионкис, Г. Евреи и немцы в контексте истории и культуры / Г. Ионкис. – СПб: Алетейя, 2006. – 400 с.
185. История зарубежной музыки // Вып. 6 (Начало XX века – середина XX века) / Общ. ред. В. В. Смирнова. – СПб: Композитор, 2001. – 632 с.
186. Иттен, И. Искусство цвета / Иоханнес Иттен; пер. с нем. Д. Монаховой. – М. : Д. Аронов, 2004. – 96 с.
187. Ишимбаева, Г. Г. Образ Фауста в немецкой литературе XVI–XX веков – 2-е изд., стер./ Г. Г. Ишимбаева. – М. : изд-во «Флинта», 2014. – 350 с.

188. Каабак, Л. В. Бабочки в мифах, легендах и литературе / Л. В. Каабак // Химия и жизнь. – 2006. – № 11. – С. 60–63.
189. Каган, М. С. Эстетика / М. С. Каган // Философский энциклопедический словарь; ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия. – 1983. – 840 с.
190. Канарш, Г. Ю. «Терапия творчеством» в жизни Германа Гессе / Г. Ю. Канарш // Психотерапия. – 2006. – № 10. – С. 28–31.
191. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992 – 110 с.
192. Кандинский, В. В. Желтый звук. Сценическая композиция. / В. В. Кандинский // Синий всадник; под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. – М. : Изобраз. Искусство, 1996. – 192 с.
193. Кандинский, В. В. Куда идет «новое искусство»? // В. В. Кандинский Избранные труды по теории искусства: в 2 т. – Т. I (1901–1914). – М. : Гилея, 2008. – 334 с.
194. Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т.– Т. 2. (1918 – 1938) / В. В. Кандинский. – М.: Гилея, 2008. – 446 с.
195. Карабегова, Е. В. К изданию книги Кристофора Мартина Виланда «Оберон» // «Меценат и Мир». – 2008. – №№ 37–40.
196. Каралашвили, Р. Г. Философские основы позднего творчества Г. Гессе: автореф. дисс.... канд. филол. наук. / Реваз Георгиевич Каралашвили. Тбилисский гос. ун-т – Тб., 1971. – 32 с.
197. Каралашвили, Р. Г. Паломничество Гессе в страну Востока / Р. Г. Каралашвили // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации; редкол. Л. Б. Алаев и др. – М. : Наука, 1982. – С. 174–215.
198. Каралашвили, Р. Г. Проблемы поэтики Г. Гессе: К типологии немецкого романа XX в.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05 / Реваз Георгиевич Каралашвили; Тбилисский гос. ун-т. – Тбилиси, 1983. – 51 с.

199. Каралашвили, Р. Г. Мир романа Германа Гессе / Р. Г. Каралашвили. – Тб. : Изд. Сабчота Сакартвело, 1984. – 261 с.
200. Карпенко, Л. А. Краткий психологический словарь / Л. А. Карпенко; под общей ред. А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского. – Ростов-на-Дону: ФЕНИКС, 1998. – 512 с.
201. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры – Текст: электронный / Э. Кассирер. –URL: http://adhdportal.com/book_3584_chapter_2_I_Krizis_chelovecheskogosamoroznaniya.html (дата обращения: 02.03.2019).
202. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т.1. Язык / Эрнст Кассирер; пер. с нем С. А. Ромашко. – М., СПб. : Университетская книга, 2002. – 271 с.
203. Кассирер, Э. Философия символических форм. – Т.2. Мифологическое мышление / Эрнст Кассирер; пер. с нем С. А. Ромашко. – М., СПб. : Университетская книга, 2002. – 280 с.
204. Кассирер, Э. Философия символических форм. – Т.3. Феноменология / Эрнст Кассирер; пер. с нем С. А. Ромашко. – М., СПб. : Университетская книга, 2002. – 398 с.
205. Князева, Е. Н. Основания синергетики. Синергетическое мировидение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. – М.: КомКнига, 2005. – 240 с.
206. Кобзев, А. И. Краткая биография Ю. К. Щуцкого / А. И. Кобзев // Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен» : 2-е изд., испр. и доп. под ред. А. И. Кобзева. – М. : Изд-во «Восточная литература» РАН, 1990 – С. 50–53.
207. Кобзев, А. И. Категория «философия» и генезис философии в Китае / А. И. Кобзев // Универсалии восточных культур: сборник РАН. – М. : Восточная литература, 2001. – С. 200–219.
208. Коваленко, Г. Ф. Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. – М.: Наука, 2003. — 443 с.

209. Коваленко, Т. В. Интенсивность художественного творчества в свете теоретикоинформационной парадигмы: драматургия и театральная жизнь России и Западной Европы XV – XX века / Т. В. Коваленко, П. А. Куличкин // Теория информации и искусствознание: сб. науч. ст. / Гос. ин-т искусствознания; под ред. В.М. Петрова, А.В. Харуто. – М.: КРАСАНД, 2009. – С. 245–264.
210. Коляденко, Н. П. Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна / Н. П. Коляденко // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. Консерватории, 1997. – С. 109–132.
211. Коляденко, Н. П. Музыкальность как неакустический феномен / Н. П. Коляденко // Сибирский музыкальный альманах. – 1. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. Консерватории, 2001. – С. 28–34.
212. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Монография / Н. П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. – 392 с.
213. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века: автореф. дисс.... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Нина Павловна Коляденко. – Новосибирск, 2006. – 49 с.
214. Коляденко, Н. П. Проблемы музыкальной синестетики. Монография / Н. П. Коляденко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2015. – 153 с.
215. Коляденко, Н. П. Роль синестетики в становлении «неклассического» музыкознания // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №25. – С. 82–89.
216. Коляденко, Н. П. Синергетический подход в интерпретации музыкальных текстов / Н. П. Коляденко // Вестник музыкальной науки. Новосибирск. №2 (20). – 2018. – С.12-19.

217. Коляденко, Н. П. Эдисон Денисов и Пауль Клее: синестетические пересечения / Н. П. Коляденко, А. Н. Мельникова // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. – Вып.2. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2018. – С. 135-146.
218. Коляденко, Н. П. Предисловие / Н. П. Коляденко // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика. – Вып.2. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2018. – С. 3–5.
219. Коляденко, Н. П. Синестетичность универсального языка Игры в бисер Г. Гессе / Н. П. Коляденко // Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика. Материалы III Международной научной конференции, 2020. – С. 127–129.
220. Кондаков, И. В. Самосознание культуры на рубеже тысячелетий / И. В. Кондаков // Общественные науки и современность. 2001. – № 4. – С. 138–148.
221. Кондаков, И. В. Между экраном и книгой: к осмыслению интертекстуальности современной культуры / И. В. Кондаков // Мир культуры и культурология. – Вып. V. – СПб.: Научно-образовательное культурологическое общество, 2016. – С. 295–306.
222. Кондаков, И. В. Географический «сдвиг» и культурный «стресс». Искусство в условиях эмиграции и иммиграции / И. В. Кондаков // География искусства: инсайд-аут: сборник статей, – М.: ГИТР, 2018. – С. 125–142.
223. Кондаков, И. В. Культурогенез исторических поворотов / И. В. Кондаков // Лики культуры в эпоху социальных перемен. Материалы Всероссийской с международным участием научной конференции, 23–24 марта 2018 г. – Екатеринбург Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина ; Урал. гос. пед. ун-т ; под ред. Н. Б. Кирилловой и др. – Екатеринбург, 2018. – С. 13–16
224. Конончук, Д. В. Культурная парадигма: опыт концептуального осмысления / Д. В. Конончук, С. Е. Ячин // Ойкумена. Регионоведческие исследования. – 2012. – № 2. – С. 7–13.

225. Конфуций Лунь юй / Конфуций; пер. с кит. Л. Переломова. – М. : Восточная литература, 2001. – 168 с.
226. Коростелев, В. Между Л. Мицлером и И. Маттезоном (Творческий процесс И. С. Баха и «музыкальная математика») / В. Коростелев // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – №1 (12). – С. 27–35.
227. Кортасар, Х. Пояснения на тему о короле и мести принца / Хулио Кортасар // Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет. / Г. Г. Маркес; рассказы / Борхес Х. Л., Кортасар Х. – М.: Олма-пресс. – 2003. – С. 606–609.
228. Котелевская, В. В. «Внутренний человек» модернизма: языки визуализации у Томаса Бернхарда и Френсиса Бэкона // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. - 2016. – Том I (1). – С. 16-43.
229. Котелевская В.В. Созидание «я» и «других» в прозе Т. Бернхарда (на материале романов «Причина: намек», «Пропащий» и «Лесоповал: смятение») // Известия Южного Федерального университета. Филологические науки. – 2013. - №3. – С. 46-54.
230. Котелевская В.В. Томас Бернхард и модернистский метароман. - Ростов-на-Дону – Таганрог: Изд-во Южного федерального университета, 2018. – 351 с.
231. Костина, А. В. О возможностях и пределах осуществления диалога культур / А. В. Костина // Диалог культур в условиях глобализации: XI Международные Лихачевские научные чтения, 12–13 мая 2011 г. – Т.1: Доклады. – СПб.: СПбГУП, 2011. – С. 337–338.
232. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. В 9 т. – Т. 6. – М. : СЭ, 1971. – 1056 с.
233. Краткий толковый психолого-психиатрический словарь – Текст: электронный / Под ред. К. Игишева. – М., 2008. – URL: <http://med.niv.ru/doc/dictionary/psycho-psychiatric/index.htm> (дата обращения: 16.04.2017).

234. Краткий латинско-русский словарь / Сост. П. М. Евдокимов и др. ; под общ. ред. А. М. Малинина. – М.: Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1941. – 671 с.
235. Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. – М. : Художественный журнал, 2003. – 320 с.
236. Кристева, Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Ю. Кристева. – М.: Академический проект, 2013. – 289 с.
237. Крылова, А. В. Фоносфера мегаполиса как феномен звукового синтеза: к проблеме экологии аудиальной среды / А.В. Крылова // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 9 (26). – С. 27–32.
238. Кудрявцева, Т. В. Особенности литературной ситуации на рубеже XIX–XX веков // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 6–32.
239. Кузнецова, А. В. Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце Нибелунга» Рихарда Вагнера / А. В. Кузнецова, А. В. Кузнецов // Наука. Искусство. Культура. 2016. №4 (12). – С. 34-40.
240. Культурология. XX век. Энциклопедия в 2 т. – Т.1. / ред. и сост. С. Я. Левит. – СПб.: Университетская книга; ООО Алетейя, 1998. – 447 с.
241. Кун, Т. Структура научных революций / Томас Кун; пер. с англ. И. З. Налетова; общ. ред. и послесл. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
242. Курт, Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Эрнст Курт ; пер. Л. Товалевой, О. Галкина, коммент. О. Галкина // Homo Musicus. – Альманах музыкальной психологии. – М.: МГК, 2001. – С. 3–44.
243. Лавров, А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии»). Вступит. статья / А. В. Лавров // Белый А. Симфонии. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 5–34.
244. Лазарев, Ф. В. Вселенная культуры: стратегемы и ценности / Ф. В. Лазарев, Б. А. Литтл. – Симферополь: СОНАТ, 2005. – 192 с.

245. Лазарев, Ф. В. Новый взгляд на философию XXI века / Ф. В. Лазарев // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского, 2009. – Т. 22. – № 1 (61). – С. 3–14.
246. Лазарев, Ф. В. Основные стратегемы выживания человечества в постиндустриальном обществе / Ф. В. Лазарев // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского, 2012. – Т. 24. – № 3 (65). – С. 103–113.
247. Лалетин, Д. А. Парадигма в культуре. – Текст: электронный / Д. А. Лалетин. – URL: <http://culturolog.ru/content/view/670/8/> (дата обращения: 18.11.2017).
248. Лао-Цзы Дао Дэ Цзин / Лао-Цзы; пер. и прим. Ян Хин-шуна. – СПб.: Азбука, 2015. – 138 с.
249. Лебедева, Е. А. «Долбление и клевание», или буддизм в романе Гессе «Игра в бисер» / Е. А. Лебедева // Актуальные вопросы современной науки: сб. науч. тр. Центр разв. науч. сотруд. Новосибирск, 2011. – Вып. 17. Ч. 1. – С. 174–181.
250. Лейбин, В. М. Психоанализ / В. М. Лейбин. – СПб : Питер, 2008. – 592 с.
251. Левая, Т. Н. Рождение серийности из духа синестезии: Скрыбин, Шенберг, Хауэр. Текст: электронный / Т. Н. Левая. – URL: <http://test.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/LevayaMF12.pdf> (дата обращения: 15.01.2018).
252. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). – 2003. – 607 с.
253. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия. – М.: Флинта, 2010. — 360 с.

254. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избранные произведения; пер. Е. Эдельсона, под ред. Н. Н. Кузнецовой. – М. : Художественная литература, 1953. – С. 385–516.
255. Лейнер, Х. Основы глубинно-психологической символики. – Текст: электронный / Ханскарл Лейнер. – URL : http://lib100.com/book/symboldrama/basics_depth_psysc/html/ (дата обращения: 03.03.2016).
256. Линков, В. Я. Комментарии / В. Я. Линков // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22т. – Т. 3. – М.: Художественная литература, 1979. – С. 445.
257. Линкова, Я. С. XVIII век в эстетике Стефана Малларме / Я. С. Линкова // XVIII ежегодная богословская конференция. – М. : Изд. ПСТГУ, 2008. – С. 122–124.
258. Липов, А. Н. Павел Филонов — очевидец незримого. Из истории художественного авангарда в России / А. Н. Липов // *Przegląd Wschodnioeuropejski*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie (Polska). – 2013. – № 1У. – С. 351–363.
259. Литература и музыка: сборник статей / Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова; отв. ред. Б. Г. Реизов. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. – 227 с.
260. Литературная энциклопедия в 11 т. – Т.2. – М.: Художественная литература, 1929. – 768 с.
261. Лобзакова, Е. Э. Музыковедческая терминология в поле взаимодействия гуманитарных наук / Е.Э. Лобзакова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – №1 (30). – С. 5–9.
262. Лосев, А. Ф. Античная музыкальная эстетика / А. Ф. Лосев. – М.: Музгиз, 1961. – 305 с.
263. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1974. – 589 с.

264. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
265. Лосев, А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера / А. Ф. Лосев // Вагнер Р. Избранные работы; сост. и комм. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. – М.: Искусство, 1978. – С. 7–48.
266. Лосев, А. Ф. Форма – Стиль – Выражение: сборник / А. Ф. Лосев; сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; авт. послесл. В. В. Бычков и М. М. Гамаюнов. – Москва: Мысль, 1995. – 944 с.
267. Лосев, А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии // Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. – М.: Мысль, 1996. – С. 11–681.
268. Лосев, А. Ф. Высший синтез. Неизвестный Лосев / А. Ф. Лосев. – М.: ЧеРо, 2005. – 264 с.
269. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. – Т. 1. / Ю. М. Лотман – Таллин: Александра, 1992.– 478с.
270. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
271. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман Об искусстве; вступ. ст. Р. Г. Григорьев, С. М. Даниэль ; послеслов. М. Ю. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. – С. 14–285.
272. Лотман, Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1992) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
273. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
274. Лугуценко, Т. В. Культурная парадигма социокультурного бытия человека // Информатизация населения и устранение цифрового неравенства как фактор социально-экономического развития региона. Материалы международной научно-практической конференции / Ред. Дронов В. Н.,

- Печников А. С. – Рязань: Рязанский ин-т экономики Санкт-Петербургского ун-та управления и экономики, 2015. – С. 56–61.
275. Львов, К. Песни судьбы. – Текст: электронный / К. Львов. – URL: <http://www.svoboda.org/a/28028994.html> (дата обращения: 12.08.2017).
276. Лях, В. И. Биографический метод в культурологическом исследовании / В. И. Лях, Н. И. Манжелевская // Культурная жизнь Юга России. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры. – 2016. – № 3 (62). – С. 14–16.
277. Лях, В. И. Место музыкального искусства в современном обществе и особенности его изучения в дискурсе культурологии / В. И. Лях, Н. Г. Аракелян // Общество: философия, история, культура. – Краснодар: Издательский дом «ХОРС». – 2017. – № 11. – С. 121–125.
278. Малащенко, В. В. Феномен игры в прозе Германа Гессе: «Демиан», «Кляйн и Вагнер», «Последнее лето Клингзора» : дисс... канд. филол. наук: 10.01.03 / Владимир Владимирович Малащенко. – Калининград, 2008. – 213с.
279. Малащенко, В. В. Мотив игры с демоном в романе Г. Гессе «Демиан» / В. В. Малащенко // Вестник РГУ им. И. Канта. 2008. – Вып. 8. Филологические науки. – С. 81–85.
280. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. / Сост., вступ. ст. И. А. Вакар, Т. Н. Михненко. – М. : РА, 2004. – 584 с., 680 с.
281. Манн, К. Мефистофель / Клаус Манн; пер. с нем. К. Богатырева. – СПб. : Азбука, 2000. – 380 с.
282. Манн, Т. Доктор Фаустус / Томас Манн; пер. с нем. Н. Ман, С. Апта / Собрание сочинений в 10 т. – Т. 5. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 693 с.
283. Манн, Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн Собрание сочинений в 10 т. – Т. 9. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 199–364.

284. Манн, Т. Тристан: рассказы / Томас Манн // Собрание сочинений в 10 т. – Т.7. – Рассказы, 1896–1911 гг. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 123–167.
285. Манн, Т. Предисловие к папке с иллюстрациями // Густав Малер. Письма. Воспоминания. – М.: Музыка, 1968. – 634 с.
286. Манн, Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера // Т. Манн Художник и общество. Статьи и письма; пер. с нем., сост. С. Апта. – М.: Радуга, 1986. – 440 с.
287. Манн, Т. Фрейд и будущее / Т. Манн // Иностранная литература. – 1996. – №6. – С. 95–208.
288. Манн, Т. Волшебная гора // Томас Манн. Собрание сочинений в 8 т. – Т. 1., Т. 2.; пер. с нем. А. Кулишер и Е. Эткинд. – М.: Терра, 2009. – 496 с., 464 с.
289. Манн, Т. Иосиф в Египте // Томас Манн Собрание сочинений в 8 т. – Т. 4.; пер. с нем. С. Апта. – М.: Терра, 2009. – 512 с.
290. Марек, Д. Рихард Штраус. Последний романтик / Джордж Марек; пер. с англ. – М.: Центрполиграф, 2002. – 398 с.
291. Маркин, Ю. П. Экспрессионисты. Живопись. Графика / Ю. П. Маркин. – М.: АСТ, Астрель, ОАО «ВЗОИ», 2004. – 335с. с илл.
292. Маркович, Е. Предисловие: Герман Гессе и его роман Игра в бисер / Е. Маркович // В кн. Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания Иозефа Кнехта, магистра Игры, с приложением собственных его сочинений; пер. с нем. Д. Каравкиной и Вс. Розанова. – М.: Художественная литература, 1969. – С. 5–27.
293. Мартыненко, Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: дисс.... канд. культурологии : 24.00.01 / Люцина Римовна Мартыненко. – Нижневартовск, 2011. – 137 с.
294. Мартынов, В. Ф. Фундаментальная культурология : Курс лекций / В. Ф. Мартынов. – Минск: Современные знания, 2010. – 336 с.

295. Маточкин, Е. П. Н. К. Рерих: космический синтез красоты / Е. П. Маточкин // Грани эпохи. – 2012. – № 50.
296. Махов, А. Е. Музыкальность / А. Е. Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: ИНИОН РАН, 2001. – 1596 с.
297. Махов, А. Е. *Musica literaria*: идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
298. Межуев, В. М. Идея культуры / В. М. Межуев. – М. : Прогресс – Традиция, 2006. – 408 с.
299. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа : монография / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
300. Милка, А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации / А. П. Милка. – СПб: Композитор, 2009. – 456 с.
301. Минаев, Е. А. Музыка как парадигма в системе ценностных ориентаций информационного пространства / Е. А. Минаев // Культурное наследие России. – 2018. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-kak-paradigma-v-sisteme-tsennostnyh-orientatsiy-informatsionnogo-prostranstva> (дата обращения: 09.10.2019).
302. Минаев, Е. А., Гнисюк Н. А. Музыка в повседневности / Е. А. Минаев, Н. А. Гнисюк // Культурное наследие России. – 2019. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-povsednevnosti> (дата обращения: 09.10.2019).
303. Мистерии // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVIII. – СПб, 1896. – С. 279.
304. Михеева, Л. Н. Проблемы глобализации и горизонты культуры молодого поколения / Л. Н. Михеева // Вестник славянских культур. – М.: ФГБОУВО «Московский государственный университет дизайна и технологии». – 2009. – № 4 (14). – С. 7–12.

305. Михеева, Л. Малер. «Песнь о Земле». – Текст: электронный / Л. Михеева. – URL: <http://www.belcanto.ru/or-mahler-ozemle.html> (дата обращения: 05.07.2017).
306. Михеева, Л. Малер. Симфония № 8. – Текст: электронный / Л. Михеева – URL: <http://www.belcanto.ru/or-mahler-symphony8.html> (дата обращения: 05.03.2016).
307. Мориц, Ю. И. «Мелодия на два голоса»: содержательность ритмов словесно-речевого уровня в романе Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» / Ю. И. Мориц // Вестник Самарского гос. ун-та. – 1999. №3 (13). – С. 167–176.
308. Морозов, С. А. Бах / С. А. Морозов // Жизнь замечательных людей. – М.: Молодая гвардия, 1975. – 256 с.
309. Мосолова, Л. М. О предметном поле культурологии / Л. М. Мосолова // Культура и текст. 2012. – №1. – С. 90–95.
310. Мосолова, Л. М. Год культуры: культурология в поисках стратегий развития / Л. М. Мосолова, А. В. Бондарев // Альманах Научно-образовательного культурологического общества России «Мир культуры и культурология». – СПб.: НОКО, 2015. – Вып. IV. – С. 537–542.
311. Мосолова, Л. М. Культурология в контексте междисциплинарных исследований / Л. М. Мосолова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – №. 5. – С. 247-251.
312. Мотылева, Т. Л. Зарубежный роман сегодня / Т. Л. Мотылева. – М. Советский писатель, 1966. – 472 с.
313. Мотылева, Т. Л. Томас Манн и русская литература / Т. Л. Мотылева. – М.: Знание, 1975 – 64 с.
314. Моцарт, В. А. Волшебная флейта [Ноты]: опера в двух действиях / В. А. Моцарт; либретто Э. Шиканедера по мотивам сказок К. Виланда; пер. М. Улицкого. – Переложение для пения с фортепиано. – М. : изд. «Музыка», 1982. – 223 с.

315. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Т. 3 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1976. – 1104 с.
316. Мун, Л. Н. Синтез искусств как постоянно развивающийся процесс порождения нового в искусстве, образовании, науке и его импровизационная природа. – Текст: электронный // Электронный научный журнал «Педагогика искусства». – 2008. – N2. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mun_1.n.pdf (дата обращения: 15.12.2016).
317. Мурева, И. Ф. Искусство Японии / И. Ф. Мурева. – М.: Рипол Классик, 2013. – 156 с.
318. Мышьякова, Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века: дисс.... д-ра искусствоведения : 24.00.01 / Мышьякова Наталия Михайловна – СПб, 2003. – 234 с.
319. Мюнстер, Е. Г. Музыка и живопись в творчестве Гессе. – Текст: электронный / Е. Г. Мюнстер – URL: <http://www.hesse.ru/articles/muenster/read/?ar=muz> (дата обращения: 06.08.2017).
320. Нагорная, Н. А. Миф о Майе в романе Г. Гессе "Игра в бисер" / Н. А. Нагорная // Культура и текст. – 1998. – № 3. – С. 81–92.
321. (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso : сб. ст. к 65-летию Б. А. Каца / ред.-сост.: А. Долинин, И. Доронченков, Л. Ковнацкая, Н. Мазур. – СПб: Издательство Европейского университета, 2013. – 672 с.
322. Некрасов, И. А. История и культура Германии (Средневековье – XX век). Конспект лекций. – М.: МИИТ, 2009. – 54 с.
323. Ницше, Ф. К генеалогии морали // Ф. Ницше Сочинения в 2т. – Т. 2./ Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. – М.: Мысль, 1996. – С. 407–524.

324. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра // Ф. Ницше Соч. в 2 т. – Т. 2. / Сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. – М. : Мысль, 1996. – С. 5–237.
325. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ф. Ницше Соч. в 2 т. – Т. 1.; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. – М.: Мысль, 1996. – С. 231–490.
326. Ницше, Ф. Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм // Ф. Ницше Соч. в 2 т. – Т. 1.; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. – М.: Мысль, 1996. – С. 47–157.
327. Ницше, Ф. Казус Вагнер // Ф. Ницше Соч. в 2т. – Т. 2; сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. Л. Свасьяна; пер. с нем. – М.: «Мысль», 1996. – С. 525–555.
328. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского. – СПб.: Азбука-классика, 2000. – 230 с.
329. Ницше, Ф. Сумерки идолов; Ессе Номо / Ф. Ницше. – М.: АСТ, Астрель, 2011. – 255 с.
330. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» / В. Б. Носина. – ГМПИ имени Гнесиных, 1991. – 54 с.
331. Носина, В. Б. О композиции и содержании Французских сюит И. С. Баха / В. Б. Носина. – Минск: ИПП Госэкономплан, 1993. – 28 с.
332. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Б. Носина. – Тамбов: Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С. В. Рахманинова, 1993. – 104 с.
333. Нулина, Е. А. Звукопись эпизода «Сирены» в романе Дж. Джойса «Улисс». – Текст: электронный / Е. А. Нулина. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/zvukozapis-epizoda-sireny.htm> (дата обращения: 18.03.2016).
334. Образцова, А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX веков / А. Г. Образцова. – М.: Наука. – 1984. – 333 с.

335. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. — 28 е изд., перераб. — М.: ООО «Издательство «Мир и Образование»: ООО «Издательство Оникс», 2012. — 1376 с.
336. Павлова, Н. Экспрессионизм / Н. Павлова // История немецкой литературы: в 5 т. — Т. 4. (1848 — 1918). — М. : Наука, 1968. — 537 с.
337. Павлова, Н. С. Типология немецкого романа, 1900—1945 / Н. С. Павлова; АН СССР и Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1982. — 279 с.
338. Павлова, Н. «У всех пропастей на краю...» // Гессе Г. Игра в бисер; пер. с нем. А. Апта. — М.: Правда, 1992. — С. 5–18.
339. Павлова, Н. С. История швейцарской литературы / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького /редкол.: Н. С. Павлова (отв. ред.), А. В. Маркин, В. Д. Седелник. Т.1, Т. 2. — М.: ИМЛИ, 2002. — 598 с.; 365 с.
340. Павсаний. Описание Эллады / Павсаний. В 2 т.; пер. с древнегреч. Кондратьева С.П. под ред. Никитюк Е.В. — М.: АСТ- Ладомир, 2002. — 982 с.
341. Парфентьева, Н. В. Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлениса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи) / Н. В. Парфентьева, Е. А. Андреева // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2015. — т. 15. Вып. 2. — С. 71–76.
342. Парч, С. Пауль Клее: 1879 — 1940 / Сюзанна Парч; пер. с англ. О. Л. Карловой. — М.: Арт-родник; Köln : Taschen , 2004. — 96 с.
343. Пасько, Ю. В. Взаимопроникновение музыки и языка в творчестве Э. Елинек (на материале романа «Пианистка») // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Лингвистика». — 2010. — № 3. — С. 165-169.
344. Пасько. Ю. В. Песенные циклы Ф. Шуберта как интертекст в романе Э. Елинек «Пианистка» // Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика». — 2011. - № 1. — С. 179-183.

345. Переписка З. Фрейда с Т. Манном // Энциклопедия глубинной психологии / Ред. А. М. Боковиков. В 4 т. – Т. I. Зигмунд Фрейд: жизнь, работа, наследие. – М. : Cogito–MGM, 1998. – 800 с.
346. Петренко, С. П. Германия в третьей четверти XIX века: создание национального государства / С. П. Петренко // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. – 2009. – № 2. Гуманитарные науки. – С. 108–113.
347. Петренко, С. П. Германия в первой половине XIX века: формирование нации и национальной символики / С. П. Петренко // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. – 2010. – № 2. Гуманитарные науки. – С. 234–241.
348. Петренко, С. П. Германия в третьей четверти XIX века: путь к национальному единству / С. П. Петренко // Вестник Таганрогского ин-та им. А. П. Чехова. – 2011. – №2. Гуманитарные науки. – С. 274–280.
349. Петров, М. К. Самосознание и научное творчество / М. К. Петров. – Ростов-на-Дону: Изд. РГУ, 1992. – 272 с.
350. Петров, Ю. П. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире И. С. Баха (1 том) / Ю. П. Петров // Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха / Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 109. – М., 1990. – С. 5–32.
351. Потапова, Е. Н. «Дух времени» как культурно-историческая основа синтеза искусств: онто-гносеологический аспект (на материалах анализа западноевропейской и российской культур XIX-начала XX в.в.): дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Елена Николаевна Потапова. – Тамбов, 2012. – 150 с.
352. Поттосина, В. Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01/ Виктория Геннадьевна Поттосина. – М., 2001. – 181 с.
353. Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: КомКнига, 2005. – 296 с.

354. Прокофьева, Л. П. Синестезия в современной научной парадигме / Л. П. Прокофьева // Известия Саратовского университета. – 2010. – Т. 10. – Вып. 1. – С. 3–10.
355. Пронин, В. Наследник гения / В. Пронин // Манн К. Мефистофель. История одной карьеры. – М. : Терра, 1999. – С. 3–14.
356. Протопопов, В. В. Полифония // Музыкальная энциклопедия в 6 т. – Т.4. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 344–364.
357. Психология. Словарь / Общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. 2-е изд., испр. и доп. – М. : Политиздат, 1990. – 494 с.
358. Пузырникова, Е. Ю. Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» в советском литературоведении: проблема жанровой дефиниции / Е. Ю. Пузырникова // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – №2. – С.149–153.
359. Путилов, Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору: Сборник статей памяти В. Я. Проппа. – М.: Наука, 1975. – С. 141–155.
360. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – СПб.: Наука, 1994. – 239 с.
361. Пушкин, А. С. Моцарт и Сальери / А. С. Пушкин // Собр. соч. в 2т. – Т. 2 – М.: Художественная литература, 1978. – С. 256–263.
362. Райгородский, Д. Я. Психология личности. Т. 1. Хрестоматия / Д. Я. Райгородский. – Самара: Изд. Дом «БАХРАХ-М», 1999. – 449 с.
363. Рамачандран, В. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми / В. Рамачандран. – М.: Карьера Пресс, 2015. – 414 с.
364. Рапацкая, Л. А. Искусство «Серебряного века» / Л. А. Рапацкая. – М.: Просвещение, 1996. – 191 с.
365. Рассел, Дж. Б. Мефистофель. Дьявол в современном мире / Джеффри Бартон Рассел; пер. с англ. Усова Г. С. под общей ред. Петровой А. А., вступ. статья Витковский Е. В. – СПб: Евразия. 2002. – 445 с.

366. Рерих, Е. И. Время необходимости синтеза в искусстве // Е. И. Рерих Учение жизни. – М.: Litres, 2017. – 1452 с.
367. Рерих, Н. К. Гете // Н. К. Рерих. Твердыня Пламенная. – Париж: Изд. «Всемирная Лига Культуры», 1933. – 383 с.
368. Рихард Штраус «Так говорил Заратустра» [Электронный источник] // Музыкальные сезоны. 29.09.2017. – URL: <https://musicseasons.org/richard-shtraus-tak-govoril-zaratustra/> (дата обращения: 25.04.2018).
369. Росин, В. Девятая симфония Бетховена [Электронный источник] – URL: <http://www.proza.ru/2014/11/26/1745> (дата обращения: 9.03.2018).
370. Ростоцкий Станислав Иосифович (1922—2001) // Кто есть кто в современной культуре : эксклюзивные биографии / Гл. ред. С. М. Семенов, авт. и сост. Н. И. Шадрина, Р. В. Пигарев и др./ В 2 вып. – вып. 1. – М.: МК-Периодика, 2006. – 783 с.
371. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
372. Руднев, В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 432 с.
373. Сабанеев, Л. «Прометей» Скрябина / Л. Сабанеев // Синий всадник /Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммен. и статьи З. С. Пышновской. – М.: Изобраз. искусство, 1996. – С. 40–45.
374. Саввина, Л. В. Музыка и живопись первой половины XX века: параллели и взаимодействия / Л. В. Саввина // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2009. – №2. – С. 255–259.
375. Саввина, Л. В. Звуковой космос Скрябина: к проблеме взаимодействия искусств / Л. В. Саввина // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 3. – С. 230–236.
376. Сарабьянов, Д. В. К своеобразию русского авангарда начала XX века / Д. В. Сарабьянов // Советское искусствознание. – 1989. – №25. – С. 98–112.

377. Сарабьянов, Д. В. Творчество В. Кандинского в контексте научной и философской мысли XX века / Д. В. Сарабьянов // Русский авангард в кругу европейской культуры. – М., 1994. – С. 27–40.
378. Сафиуллина, Э. И. Полифония: Конспект лекций / Э. И. Сафиуллина. – Казань: Высш. школа искусств им. С. Сайдашева ИФМК КФУ. – 2014. – 37 с.
379. Свасьян, К. А. Философия символических форм Э. Кассирера / К. А. Свасьян. – Ереван: АН Арм.ССР, Ин-т философии и права, 1989. – 238 с.
380. Седелник, В. Д. «Я верю в законы человеческого рода...» / В. Д. Седелник // Гессе Г. Письма по кругу / пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. В. Д. Седелник. – М.: Прогресс, 1987. – С. 5–21.
381. Седелник, В. Д. Комментарии // Гессе Г. Игра в бисер. Опыт жизнеописания магистра игры Иозефа Кнехта с приложением оставшихся от него сочинений / пер. с нем. С.К Апта // Гессе Г. Собрание сочинений в 8т. – Т.5. – М.: Прогресс – Литера, Харьков: Фолио, 1994. – С. 467–478.
382. Семеренко, Л. Ф. Об инвенциях И. С. Баха / Л. Ф. Семеренко. – Белгород: Отчий край, 2000. – 63 с.
383. Сенэс, Ж. Герман Гессе, или Жизнь Мага / Ж. Сенэс, М. Сенэс. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 277 с.
384. Серафимова, В. Д. Смысловая насыщенность системы мотивов в сюжете романа В. Маканина «Две сестры и Кандинский», генезис мотивов. Поэтика романа. Роман в оценке критики / В. Д. Серафимова // Современные подходы к изучению и преподаванию русской литературы и журналистики XX-XXI вв. : Материалы 17 Шешуковских чтений / Под ред. проф. Л. А. Трубиной. – М.: МПГУ-Прометей, 2012. – С. 103–113.
385. Серов, А. Н. Девятая симфония Бетховена // Серов А. Н. Критические статьи. Т. 1. – СПб, 1892. – С. 483–491.
386. Сиднева, Т. Б. Концепт «искусство» как предмет современных культурологических рефлексий / Т. Б. Сиднева // Вестник Вятского

государственного университета. Серия : Культура. Культурология. – 2013. – №1. – С. 142–145.

387. Сиднева, Т. Б. Музыка, музыкальное, музыкальность: к вопросу о границах понятий / Т. Б. Сиднева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – 2013. – № 1 (27). – С. 69–74.

388. Сидоров, А. А. Вагнер / А. А. Сидоров; сер. ЖЗЛ. – М.: Журнально-газетное объединение. – 1934. – 272 с.

389. Симбирцева, Н. А. Культурологический потенциал категории «текст культуры» / Н. А. Симбирцева // Человек в мире культуры. – 2013. – №3. – С. 27–32.

390. Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. – М.: Изобраз. искусство, 1996. – 192 с.

391. Сицилийский, Д. Греческая мифология / Д. Сицилийский // Историческая библиотека; пер., ст., комм. О. П. Цыбенко.– Книга V. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.

392. Скрябин: Человек, художник, мыслитель. Сборник статей. – М.: ГУК «Мемориальный музей А. Н. Скрябина», 2005. – 220 с.

393. Словарь иностранных слов / Гл. ред. Ф. Н. Петров. – М. : Сирин, 1996. – 608 с.

394. Соколов, Б. М. «Шрамы заживают. Краски оживают...». Кандинский – теоретик искусства, мифотворец и моралист / Б. М. Соколов // Кандинский В. В. О понимании искусства. Стихотворения и статьи 1910–1920-х годов // Знамя. – 1999. – №2, С. 101-122.

395. Соколов-Ремизов, С. Н. Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С. Н. Соколов-Ремизов; Акад. Наук СССР, ВНИИ искусствознания. – М.: Наука, 1985 – 311 с.

396. Соловьев, Вл. Сочинения: в 2 т. – Т.2. / Вл. Соловьев. – М.: Мысль, 1990. – 822 с.
397. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр / Пер. с франц. А. М. Сухотина под ред. и с прим. Р. И. Шор. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
398. Способин, И. Музыкальная форма / И. Способин. – Москва: Музыка, 1984. – 400 с.
399. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Коммент. И. Н. Соловьевой. 622 с.
400. Степанов, Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств / Г. П. Степанов. – Л. : Художник РСФСР, 1984. – 319 с.
401. Степин, В. С. Теоретическое знание / В. С. Степин. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 744 с.
402. Сугрובה, Ю. Ю. Информационные технологии в аспекте современного культуротворчества / Ю. Ю. Сугрובה // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2014. – №2 (16). – С. 183–190.
403. Судзуки, Д. Т. Какуан: Десять рисунков о пастухе и быке // Д. Т. Судзуки Антология дзен-буддийский текстов. – СПб.: Наука, 2005. – С. 184–201.
404. Судзуки, Д. Т. Основы Дзен-Буддизма // Д. Т. Судзуки, С. Кацуки Дзен-Буддизм. Основы Дзен-Буддизма. Практика Дзен./ Пер. с англ. – Бишкек: МП «Одиссей», 1993. – 672 с.
405. Сухорукова, Н. А. Музыкальность как свойство живописи: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Сухорукова Наталия Анатольевна. – Барнаул, 2006. – 257 с.
406. Сыма Цянь. Из книги «Исторические записки» // Дао дэ цзин; пер. и примеч. Ян Хин-Шуна. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – С. 131–134.
407. Тараева, Г. Р. Музыкальный мотив как семантическая единица / Г. Р. Тараева // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 3 (70). – С. 57–61.

408. Тараканова, Е. М. Современная музыка и экспрессионистская традиция / Е. М. Тараканова // Западное искусство. XX век: проблемы развития западного искусства XX в.: сб. ст. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – С. 127–154.
409. Таршис, Н. А. Учеба у Брехта // Н. А. Таршис Музыка драматического спектакля. – СПб: Изд-во СПбГАТИ, 2010. – С. 50–52.
410. Тасалов, В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства / В. И. Тасалов // Взаимодействие и синтез искусств. – Л.: Наука, – 1978. – С. 20–43.
411. Терехова, Т. В. Проблематика и особенности поэтики раннего творчества Германа Гессе 1890-х–1920-х годов : дисс. ... канд. филол. наук :10.01.03 / Терехова Татьяна Викторовна. – Орел, 2009. – 211 с.
412. Толмачев, В. М. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : Учебное пособие / В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др. – М.: Академия, 2003 – 496 с.
413. Толстой: памятники творчества и жизни /в 4 т. – Т. 4. / Под ред. В. И. Срезневского и А. Я. Бема. – М.: Кооп. т-во изуч. и распространения творений Л.Н. Толстого, 1923. – 216 с.
414. Толстой, Л. Н. Избранные письма // Л. Н. Толстой Собр. соч. в 22 т. – Т. 17-18. – М. : Художественная литература, 1979. – 911 с.
415. Толстой, Л. Н. Учение Лао-Тзе // Дао дэ цзин; пер. и примеч. Ян Хин-Шуна. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – С. 135–137.
416. Торосян, В. Г. «Возрастание к культуре» как выход из кризисного состояния общества / В. Г. Торосян // Культура и образование в современном обществе: стратегии развития и сохранения. Сборник научных статей по материалам всероссийской научной конференции с международным участием. Ответственный редактор Т. В. Коваленко. – 2013. – С. 22-30.

417. Торосян, В. Г. Культурные ценности в условиях социальных потрясений / В. Г. Торосян, И. В. Пальцева // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 2 (65). – С. 48–53.
418. Торчинов, Е. А. Престарелый Старец, или Старец-дитя / Е. А. Торчинов // Пути обретения бессмертия: Даосизм в исследованиях и переводах Е. А. Торчинова. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 608 с.
419. Туровская, М. Когда боги смеются. – Текст: электронный /Майя Туровская // Сеанс : журнал. – 27 марта 2012. – № 47/48. – URL: <http://seance.ru/blog/kogda-bogi-smeyutsya> (дата обращения: 01.09.2017).
420. Турчин, В. С. Маршруты неоавангарда / В. С. Турчин // Творчество. – М., 1986. – № 2.
421. Турчин, В. С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В. С. Турчин. – М. : Знание, 1988. – 46 с.
422. Турчин, В. С. Абстрактное искусство. Опыт переосмысления / В. С. Турчин // Советское искусствознание. – 1991. – № 27. – С. 96–121.
423. Турчин, В. С. «Желтый звук» – синестетическая концепция В. В. Кандинского / В. С. Турчин // Декоративное искусство. – 1993.– № 1–2.
424. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд. МГУ, 1993. – 248 с.
425. Турчин, В. С. Германия и мы. О художественной культуре двух стран / В. С. Турчин // Творчество. – М., 2001. – № 1.
426. Турчин, В. С. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем / В. С. Турчин. – М. : Прогресс – Традиция, 2003. – 325 с.
427. Уметалиева-Баялиева, Ч. Речевой и музыкальный языки – две фундаментальные формы человеческого языка / Ч. Уметалиева-Баялиева // Альманах Научно-образовательного культурологического общества России «Мир культуры и культурология». Вып. V. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 106–109.

428. Фаликов, Б. Астральный цвет: Кандинский и теософия // Б. Фаликов Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 256 с.
429. Фейнберг, Л. Е. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» / Л. Е. Фейнберг // Поэзия и музыка: сборник статей и исследований. – М.: Музыка, 1973 – С. 281–301.
430. Феномен К. Д. Бальмонта в современном культурном пространстве : сб. материалов Всероссийской науч.-практич. конф. с международным участием «XXIV Бальмонтские чтения» (ИвГУ — ШГПУ, г. Шуя), 16 июня 2012 года; под ред. В. П. Океанского и др. — Иваново: Издатель Епишева О. В., 2012. — 200 с.
431. Федоров, А.А. Концепция музыки Рихарда Вагнера у Томаса Манна / А. А. Федоров // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36 – №4. – С. 325–337.
432. Филонов, П. Н. Идеология аналитического искусства и принцип сделанности // Павел Филонов. 1883–1941. Каталог. Новосибирск: Академгородок, 1967 – С.6–12.
433. Философия: Энциклопедический словарь; под ред. А. А. Ивина.– М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.
434. Флиер, А. Я. Культура как символическая деятельность: этап становления / А. Я. Флиер // Культура культуры. 2015. – №1 (5). – С. 27–40.
435. Флиер, А. Я. Культурология: прогноз погоды на завтра / А. Я. Флиер // Культура культуры. 2015. – №4 (8). – С.33–39.
436. Флиер, А. Я. Интерпретации культуры в контексте мифа // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2018. – № 2. – С. 35–44.
437. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.

438. Флоренский, П. А. Храмовое действо как синтез искусств / П. А. Флоренский // Избранные труды по искусству. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 199–215.
439. Форкель, И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И. Н. Форкель; пер. В. Ерохина; коммент. и послесловие Н. Копчевского. – М.: Музыка, 1987. – 111 с.
440. Франтова, Т. В. Латентный канон (реальные и виртуальные формы бытования) / Т.В. Франтова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 3 (32). – С. 17–25.
441. Фрейд, З. «Я» и «Оно»: тр. разных лет, в 2 кн. / З. Фрейд. – Тбилиси : Мерани, 1991. – Т.1. – 396 с.
442. Фрейд, З. Тотем и табу / З. Фрейд // «Я» и «Оно»: тр. разных лет, в 2 кн. – Тбилиси : Мерани, 1991. – Т.1. – С. 193–350.
443. Фрейд, З. Почему война? (Письмо А. Эйнштейну) // З. Фрейд Психоанализ. Религия. Культура. – М. : Ренессанс, 1992. – С. 197–204.
444. Фрейд, З. Человек Моисей и монотеистическая религия // З. Фрейд. Психоанализ. Религия. Культура. – М.: Ренессанс, 1992. – С. 135–256.
445. Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – М.: Олма Медиа Групп, 2012. – 304 с.
446. Фрейджер, Р. Личность. Теории, упражнения, эксперименты / Роберт Фрейджер, Джеймс Фейдимен; пер. с англ. – СПб. : Прайм-Еврознак, 2006. – 704 с.
447. Фролов Г., Гильфанова Г. Проза Иоганнеса Бобровского: интертекстуальный диалог с немецкой классикой // Филология и культура. - 2018. - №4(54). – С. 223-228.
448. Фрэзер, Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Джейм Джордж Фрэзер; пер. с англ. М. К. Рыклина. – М.: Изд-во политической литературы, 1980. – 832 с.

449. Хангельдиева, И. Г. Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М.: Знание, 1984. – 195 с.
450. Хильшер, Э. Поэтические картины мира: Генрих Манн, Томас Манн, Герман Гессе, Роберт Музиль, Лион Фейхтвангер / Эберхад Хильшер; пер. с нем. Е. Грин. – М.: Художественная литература, 1979. – 195 с.
451. Ходякова, Л. А. Методика интерпретации текста как феномена культуры / Л. А. Ходякова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 2. – Том II. Психолого-педагогические науки. – С. 76–81.
452. Холопов, Ю. Н. Кто изобрел двенадцатитоновую технику / Ю. Н. Холопов // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов. – М.: Институт им. Гнесиных, 1983, – С. 34–58.
453. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 1999. – 490 с.
454. Холопова, В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М.: Directmedia, 2014. – 378 с.
455. Холопова, В. Н, София Губайдулина / В. Н. Холопова, Э. Рестаньо М.: Композитор, 1996 - 360 с.
456. Хоружий, С. Комментарии / С. Хоружий // Джойс Дж. Ulysses ; пер. С. Хоружего, В. Хинкиса. – М.: Терра, 1997. – С. 363–558.
457. Хофман, В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы; пер. с нем. А. Белобратова / В. Хофман. – СПб.: Академический проект, 2004. – 560 с.
458. Хофштадтер, Д. Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда / Д. Хофштадтер. – Самара: Издательский Дом «Бахрах-М», 2001. – 752 с.
459. Храмов, В. Б.. Glenn Gould как интерпретатор Пятой симфонии Бетховена / В. Б. Храмов, Н. Г. Денисов, Д.О. Устрижицкая // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. Изд.-во: Национальный исследовательский Томский государственный университет. – 2018. – С. 177–182.

460. Храмов, В. Б. Интерпретация музыки: монография / В. Б. Храмов. – Саарбрюккен: LAP LAMBERT, 2017. – 88 с.
461. Храмов, В. Б. Исполнение как интерпретация идеи музыкального произведения / В. Б. Храмов // Культурная жизнь Юга России. – № 4. – 2016. – С. 101-104.
462. Храмов, В. Б. Импровизация как форма творческой деятельности / В. Б. Храмов // Культурная жизнь Юга России. – № 4. – 2011. – С. 10–13.
463. Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. В 2-х кн. Кн. 1 / отв. ред. В. П. Толстой, Д. О. Швидковский. – М. : НИИ РАХ, 1997. – 399 с.
464. Цветаева, М. Через сотни разъединяющих лет... / Марина Цветаева; коммент. А. А. Саакянц. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1989. – 416 с.
465. Цицерон, М. Т. О законах; пер. В. О. Горенштейна // Марк Туллий Цицерон Диалоги. – М.: Наука, 1966. – С. 89–150.
466. Цукерман, В. С. Исследование культуры как структурного явления / В. С. Цукерман // Проблемы планирования, прогнозирования, управления и изучения культуры как целого: тез. докл. / Перм. обл. совет НТО и др. – Пермь, 1981. – Ч. I. – С. 86–88.
467. Черная, Е. С. Моцарт и австрийский музыкальный театр / Е. С. Черная. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 457 с.
468. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер; пер. с нем. Я. С. Друскина. – М.: Музыка, 1965. – 728 с.
469. Швецова, А. В. Культурная политика в контексте глобализации современного мира / А. В. Швецова // Сборник статей Международной научно-практической конференции «Государственное управление и развитие России: модели и проекты». Т. III. – М.: Проспект, 2017. – С. 495–501.
470. Швецова, А. В. Национальная идентичность как социокультурный феномен / А. В. Швецова // Обсерватория культуры. 2017. – Т. 14, № 6. – С. 653–661.

471. Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения в 2 т. / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг; пер. с нем.; Т. 1. сост., ред., авт. вступ. ст. А. В. Гулыга. – М. : Мысль, 1987. – 637 с.
472. Шенберг, А. Вариации для оркестра. 1926-1928, Op. 31. – Текст: электронный. – URL: <http://notes.tarakanov.net/download/?file=%2Fu%2Fnotes%2Finstrum%2Fwebern-strunquartet.zip> (дата обращения: 06.05.2020).
473. Шенберг, А. Сюита для фортепиано. 1921,1923, Op. 25. – Текст: электронный. – URL: <https://primanota.ru/schoenberg-arnold/syuita-op25-sheets.htm> (дата обращения: 06.05.2020).
474. Шервашидзе В. Западноевропейская литература XX века. - М.: Флинта: Наука, 2010. - 272 с.
475. Шеринг, А. Экспрессионизм в музыке / Арнольд Шеринг // Экспрессионизм : сб. ст. : ред. Браудо Е. М., Радлова Н. Э. – Л. : Всемирная литература, 1923 – 234 с.
476. Шоркин, А. Д. Общество в ноосферном ракурсе / А. Д. Шоркин // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. 2011. – Т. 24. № 2 (63). – С. 287–309.
477. Шоркин, А. Д. Ноосферные модели персонального бессмертия / А. Д. Шоркин // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. – Симферополь, 2013. – Т. 24. № 1-2 (65). – С. 17–32.
478. Шоркин, А. Д. Информационные технологии как фактор культурных деструкций / А. Д. Шоркин // Ученые записки Таврического национального Университета им. В. И. Вернадского. Т. 27 (66). № 3. Сер.: Философия. Культурология. Политология. Социология. – Симферополь, 2014. – С. 269–294.
479. Щуцкий, Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен» / Ю. К. Щуцкий; 2-е изд., испр. и доп. под ред. А. И. Кобзева. – М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, 1990. – 544 с.

480. Щуцкий, Ю. К. Жизнеописание // Ю. К. Щуцкий Китайская классическая «Книга перемен»: 2-е изд., испр. и доп. под ред. А.И. Кобзева. – М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, 1990. – С. 55–60.
481. Щуцкий, Ю. К. Дао и дэ в книгах Лао-цзы и Чжуан-цзы / Ю. К. Щуцкий // От магической силы к моральному императиву: категория дэ в китайской культуре: сб. ст.; отв. ред. Борох Л. Н., Кобзев А. И. – М.: Изд-во «Восточная литература» РАН, 1998. – 422 с.
482. Эйнштейн, А. Моцарт: личность, творчество / Альфред Эйнштейн; пер. с нем. под ред. Е. С. Черной. – М.: Музыка, 1977. – 450 с.
483. Эйхенбаум, Б. М. Мелодика русского лирического стиха / Б. М. Эйхенбаум. – Пб.: ОПОЯЗ, 1922. – 199 с.
484. Элькан, О. Б. Символический характер художественного творчества и проблема духовности (Э. Кассирер, В. Кандинский) / О.Б. Элькан // Культура народов Причерноморья. – 2009. – № 154. – С. 92–95.
485. Элькан, О. Б. Под знаком абстракции: группа «Юнгер Вестен» (1948-1962) / О. Б. Элькан // Культура народов Причерноморья. № 239. – Симферополь, 2012. – С. 78–80.
486. Элькан, О. Б. Культурология Вернера Хофмана: проблемы «символических форм» искусства XX века – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврійські студії. Культурологія № 4. – 2013. – URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/culturolog/kyltyrologiya-4.pdf> (дата обращения: 01.10.2019).
487. Элькан, О. Б. Символические формы семиосферы экспрессионизма – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврійські студії. Культурологія № 3. – 2013. – URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/culturolog/kyltyrologiya-3.pdf> (дата обращения: 21.06.2018).
488. Элькан, О. Б. Музыкальный смысл художественного творчества Т. Гроховьяка. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврійські студії.

- Культурология № 5. – 2014. – URL: <http://kukiit.ru/wp-content/uploads/2019/10/Tavrijski-studiyi-5.pdf> (дата обращения: 21.06.2018).
489. Элькан, О. Б. Семиосфера раннего экспрессионизма в новаторской музыке А. Шенберга. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Таврические студии. Искусствоведение № 7. – 2015. – URL: <http://kukiit.ru/docs/ts/arts/arts7.pdf> (дата обращения: 12.12.2018).
490. Элькан, О. Б. Механизмы символообразования в психоанализе З. Фрейда / О. Б. Элькан, В. А. Путьра // Вестник Московского государственного университета культуры, 2016. – №4 (72). – С. 59–64.
491. Элькан, О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна / О. Б. Элькан // Вестник Московского государственного университета культуры, 2016. – №2 (57). – С.113–119.
492. Элькан, О. Б. Репрезентация «И Цзин» в романе Г.Гессе «Игра в бисер» / О. Б. Элькан // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского: Философия. Политология. Культурология. – Т. 3 (69). – 2017. – № 4. – С. 174–189.
493. Элькан, О. Б. Влияние Новой Венской школы на творчество Т. Манна / О. Б. Элькан // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского: Философия. Политология. Культурология. – Т. 3 (69). – 2017. – № 2. – С. 145–155.
494. Элькан, О. Б. Роман Г.Гессе «Игра в бисер» как музыкально-литературный ребус / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №28. – С. 68–82.
495. Элькан, О. Б. Феномен «говорящих» имен собственных в ономасфере немецкоязычной культуры XX века (на примере романа Г. Гессе «Игра в бисер») / О. Б. Элькан // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – №25. – С.54–68.
496. Элькан, О. Б. Gesamtkunstwerk Рихарда Вагнера: интеграция музыкальных и немзыкальных художественных средств / О. Б. Элькан //

Ученые записки Комсомольского-на-Амуре Государственного технического университета. – 2017. – №3(31). – С. 85–90.

497. Элькан, О. Б. Формирование символической сферы культуры в представлениях аналитической психологии К. Г. Юнга / О. Б. Элькан, В. А. Путра // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – №3 (66). – С. 20–24.

498. Элькан, О. Б. Семиосфера как символическое ядро творческого своеобразия художников-экспрессионистов / О. Б. Элькан // Вестник Московского государственного университета культуры. – 2017. – №4 (78). – С.52–59.

499. Элькан, О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века: монография / О. Б. Элькан. – СПб. : ООО «Издательский дом Сатори», 2017. – 160 с.

500. Элькан, О. Б. Вербализация и визуализация музыкального текста в музыкальной риторике И. С. Баха / О. Б. Элькан // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. – 2018. – Т. 2. – №1 (33). – С. 72–78.

501. Элькан, О. Б. Музыкальность немецкой живописи XX века: монография / О. Б. Элькан. – Симферополь: ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2018. – 102 с

502. Элькан, О. Б. Формирование художественной системы немецкого экспрессионизма / О. Б. Элькан // Экспериментальные и теоретические исследования в современной науке: сб. ст. по матер. XII междунар. науч.-практ. конф. № 3(12). – Новосибирск: СибАК, 2018. – С. 28–36.

503. Элькан, О. Б. Фантазия как жанр инструментальной музыки / О. Б. Элькан // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. VII междунар. науч.-практ. конф. № 2(6). – Новосибирск: СибАК, 2018. – С. 17–23.

504. Элькан, О. Б. Эволюция жанра фортепианной фантазии в творчестве Ф. Шуберта (на примере фантазии «Скиталец») / О. Б. Элькан, Е. П. Мартыненко // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы развития : матер. IX Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 12 февр. 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 53–55.
505. Элькан, О. Б. Теоретические аспекты изучения жанра фортепианного ноктюрна / О. Б. Элькан // Образование и наука в современных реалиях : матер. IV Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 26 февр. 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 19–20.
506. Элькан, О. Б. Воплощение «символических форм» в живописи Э. Оксенфельд / О. Б. Элькан // Научные исследования и современное образование : матер. II Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 26 марта 2018 г.) / редкол.: О. Н. Широков и др. – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. – С. 25–27.
507. Элькан, О. Б. Фортепианные ноктюرنы Ф. Пуленка в контексте развития жанра. – Текст: электронный / О. Б. Элькан, Е. П. Мартыненко // Научный диалог: вопросы гуманитарных исследований – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс». – URL: https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion_platform (дата обращения: 18.06.2018).
508. Элькан, О. Б. Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста / О. Б. Элькан // Таврические студии. – Симферополь: ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2018. – № 14. – С. 43–52.
509. Элькан, О. Б. О «Волшебной флейте» П. Адлера и Г. Л. Дикинсона. – Текст: электронный / О. Б. Элькан // Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых ученых». – Выпуск №11(27). – 2018. – URL: <https://forum->

nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20-%202.pdf (дата обращения: 14.11.2018).

510. Элькан, О. Б. Юнгианская трактовка оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» и романа Г. Гессе «Путешествие к земле Востока» – Текст: электронный / О. Б. Элькан, В. А. Путра // Международное научно-практическое периодическое сетевое издание «Форум молодых ученых». – Выпуск №11(27). – 2018. – URL: https://forum-nauka.ru/domains_data/files/27/Elkan%20O.%20B.%20Putra%20V.A.%20-%201.pdf (дата обращения: 14.11.2018).

511. Элькан, О. Б. Тенденция к минимизации репрезентации художественных концептов – Текст: электронный / Е. В. Донская, О. Б. Элькан // Материалы VII Международной научно-творческой конференции «Искусство и наука третьего тысячелетия». Симферополь, 2018. – URL: <http://kukiit.ru/konferentsiya-iskusstvo-i-nauka-iii-tysyacheletiya-2018-god/> (дата обращения: 22.11.2018).

512. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко. СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.

513. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Т. XL. – СПб., Типография Акц. Общ. Брокгауз-Ефрон, Прачешный пер., №6. – 1904. – 468 с.

514. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин ; пер с нем Г. Гаева. – М. : Крон–Пресс, 2000. – 504 с.

515. Юнг, К. Г. Предисловие / К. Г. Юнг // Дзэн-Буддизм. Судзуки Д. Основы Дзэн-Буддизма. Кацуки С. Практика Дзэн.; Пер. с англ. – Бишкек : МП «Одиссей», 1993. – С. 5–18.

516. Юнг, К. Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг. – М. : Канон, 1994. – 320 с.

517. Юнг, К. Г. Предисловие к «И Цзин» // К. Г. Юнг О психологии восточных религий и философий. – М.: Медиум, 1994. – С. 226–254.

518. Юнг, К. Г. Аналитическая психология: ее теория и практика. Тэвистокские лекции / К. Г. Юнг. – Киев: Синто, 1995. – 236 с.
519. Юнг, К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг; пер. с англ. В. В. Наукманова под общ. ред. А. А. Юдина. – Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
520. Юнг, К. Г. Синхронистичность: акаузальный, связующий принцип // Юнг К. Г. Синхронистичность. – М.: «Рефл-бук», К. : «Ваклер», 1997. – 316 с.
521. Юнг, К. Г. Сознание и бессознательное / К. Г. Юнг; пер с нем. В. Бакусева. – М.: Академический проект, 2009. –188 с.
522. Юнг, К. Г. Вотан [Электронный источник] // URL: <http://jungland.ru/node/608> (дата обращения: 02.02.2017).
523. Яворский, Б. Л. Сюиты Баха для клавира: О символике «Французских сюит» И. С. Баха / Б. Л. Яворский; под ред. С. Протопопова. – М.–Л.: Музгиз, 1947. – 55 с.
524. Якобсон, Р. Футуризм / Роман Якобсон // Работы по поэтике. – М. : Прогресс, 1987. – С. 414–417.
525. Яковлева, Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха / Е. П. Яковлева. – Самара: «Агни», 1996. – 270 с.
526. Якушевич, М. В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Марина Валерьевна Якушевич. – Новосибирск, 2004. – 23 с.
527. Яншин, А. Л. Предисловие / А. Л. Яншин, Ф. Т. Яншина // Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление; под ред. А. Л. Яншина. – М.: Наука, 1991. – 270 с.
528. A companion to the works of Thomas Bernhard / Ed. M. Konzett. - 2002. - Rochester, NY: Camden House, 2012. – 251 p.
529. Abert, H. Goethe und die Musik / H. Abert. - Europäischer Musikverlag. - 2014. - 132 S.

530. Abret, H. „Der rätselhafte Fremdling...“ Hermann Hesse und Mozart. In: *Der literarische Zaunkönig // Zeitschrift der Erika Mitterer Gesellschaft*. Nr. 2/2008. S. 19- 29.
531. Amzoll St. *Gesten, Stimmen, Zusammenklänge*. Johannes Bobrowskis Musikwelt. Zum 50. Todestag des Dichters. Текст: электронный. – URL: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/983141.gesten-stimmen-zusammenklaenge.html> (дата обращения: 09.11.2019)
532. Anderson, M. M. *Fragments of a Deluge: The Theater of Thomas Bernhard's Prose // A companion to the works of Thomas Bernhard / Ed. M. Konzett*. – 2002. – Rochester, NY: Camden House, 2012. – P. 119–136.
533. Aznacheeva, E. N. *Compositional Principles of Musical Form in Fiction / E. N. Aznacheeva, Y. V. Mamonova // Russian Linguistic Bulletin*. – 2016. – № 3 (7). – С. 45–49.
534. Bach, I. S. *Toccatà et Fuga. BWV 565*. – URL: https://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/purchase/sm-80446_tokkata_i_fuga_re_minor_dlya_organa_bwv_565.html?key=O8wVJKMzw51CmcQ_x2Mqnjxr-WRjOlvN (дата обращения: 09.01.2020)
535. Ball, H. *Critique of the German Intelligentsia / H. Ball. Trans. Brian Harris*. Columbia University Press. – 1993. – 320 p.
536. Bánffi-Benedek A. *Intermedial System References: Paul Celan's Fugal Structures*. Текст: электронный. – URL: <https://studylib.net/doc/8817561/intermedial-system-references--paul-celan-s-fugal-structures> (дата обращения: 12.02.2020).
537. Barzun, J. *Berlioz and the Romantic Century / J. Barzun. Vol. 1*. – New York: Columbia University Press, 1969. – 1088 p.
538. Bazzana K. *The Loser Reviewed // National Library news. Nouvelles de la Bibliothèque nationale Ottawa, Library and Archives Canada*. – V. ILL., ports. 23-28 cm. – Vol. 24, № 7. (September 1992). – URL:

<https://www.collectionscanada.gc.ca/glenn Gould/028010-4030.05.07-e.html> (дата обращения: 01.02.2020)

539. Behrmann A., Keilberth Th. Realien in der Fiktion Dietrich Buxtehude im Werk Johannes Bobrowskis // Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – April 1976. – Volume 59. – Issue 1–2. – P. 238–258.
540. Benois, A. Die moderne Kunst // Melnik, J.: Russen über Russland. – Frankfurt a. M., Rütten & Loening, 1906. – S. 517–538.
541. Bernhard T. Amras. - Frankfurt am Main: Bibliothek Suhrkamp, 1987. – 489 S.
542. Bernhard T. Der Untergeher. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. – 191 S.
543. Bernhard T. Holzfällen. Eine Erregung. - Suhrkamp, Frankfurt/M. 1984. – 320 S.
544. Betten A. Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart // Betten A., Schiewe A. (Hg.). Sprache — Literatur — Literatursprache. Linguistische Beiträge. Berlin: Erich Schmidt, 2011. - S.132–153.
545. Blackbourn, D. The Long Nineteenth Century: A History of Germany, 1780–1918 / D. Blackbourn. – 2nd ed. – Oxford, Wiley-Blackwell. – 452 p.
546. Boor de, H., Newald R. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. - München: C.H. Beck Verlag, 2006. – 1295 S.
547. Borbély, S. Hermann Hesse's Spiritual Formula // Philologica Jassyensia, An II, Nr. 1, 2006. – P. 13–23.
548. Branscombe, P. W. A. Mozart. Die Zauberflöte / P. Branscombe. – Cambridge University Press, 1991.– 264 p.
549. Branscombe, P. The literary afterlife of Die Zauberflöte / P. Branscombe // Words on music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of his 75th Birthday. – Edited by David Rosen and Claire Brook. –

- Festschrift Series No. 20. – Pendragon press, Hillsdale, New York, 2003. – Pp. 14–30.
550. Burton, E. *Gesta Romanorum* // *The Catholic Encyclopedia*, Vol. VIII. – New York: Robert Appleton Company, 1910. – 2060 p.
551. Chailley, J. *The magic flute, masonic opera: an Interpretation of the Libretto and the Music*. Translated by H. Weinstock. London: Victor Gollancz, 1972. – 336 p.
552. Chung, T., Dev A., Bangwei W., Liming W. *Tagore and China*. – SAGE Publications Pvt. Ltd; 1 edition, 2011. – 420 p.
553. Clement, C. *The birth of the modern mystery drama from the spirit of Weimar. On the Relevance of Goethe and Schiller in the dramaturgy of Rudolf Steiner*. – Logos Verlag, Berlin 2007. – 124 p.
554. Copley, E. *Decentred Totalities in Doctor Faustus: Thomas Mann and Theodor W. Adorno* / E. Copley. – *Modernist Cultures*, Vol. 1(2). – Pp. 181–191.
555. Cruce, C. A. *Wassily Kandinsky, Rudolf Steiner, and the missing object* / C. A. Cruce. – Austin: The University of Texas, 2016. – 111 p.
556. Dowden S. D. *A Testament Betrayed: Bernhard and His Legacy* // *A companion to the works of Thomas Bernhard* / Ed. M. Konzett. – 2002. – Rochester, NY: Camden House, 2012. – P. 51-70.
557. Dumaine, S. C. *Synthesis of the Arts in the Romantic Period: European Painting, Poetry, Music* / S. C. Dumaine. – Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 2009. – 100 p.
558. Durr, W. *Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in der Dichtung* / W. Durr. – Stuttgart, 1957. – 119 S.
559. Eberhardt O. *Bobrowskis Roman «Levins Mühle». Die Rolle der “Musikanten” und der Musik und die Gemeinsamkeiten mit Dichtung der Romantikin* // *Wirkendes Wort*. – 2012. - №62 (H. 3). S. 413–434.
560. Feinberg A. *Embodied Memory: The Theatre of George Tabori*. University of Iowa Press, 1999. – 346 p.

561. Fetzer, J. F. *Romantic Orpheus. Profiles of Clemens* / J. F. Fetzer. – Brentano Berkeley, 1974. – 313 c.
562. Fetzer, J. F. *Music, Love, Death and Mann's Doctor Faustus (Studies in German Literature Linguistics and Culture)* / J. F. Fetzer. – Camden House, 1990. – 152 p.
563. Finckh Jens: Musik // Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hrsg.): *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2008, S. 271–275.
564. Fix U. Ein polyphoner Autor und ein polyphoner Text – Johannes Bobrowskis Erzählung «Epitaph für Pinnau» // N. Bolin, F. Markus. *Klang der Wirklichkeit. Musik und Theologie*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2011. – 369 p.
565. Giebenrath, S. Anmerkungen zu Hesses „Glasperlenspiel“. – URL: <http://hermann-hesse-forum.blog.de/2013/05/18/anmerkungen-hesses-glasperlenspiel-16009597/> (дата обращения: 16.11.2018).
566. Gilliam, B. R. *Richard Strauss and His World* / B. R. Gilliam. – Princeton, USA: Princeton University Press, 1992. – 425 p.
567. Görner R. The Broken Window Handle: Thomas Bernhard's Notion of Weltbezug // *A companion to the works of Thomas Bernhard* / Ed. M. Konzett. - 2002. - Rochester, NY: Camden House, 2012. – P. 89-104.
568. Grochowiak, T. Bilder wie Musik. – URL: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_tg_bilder_wie_musik_rastatt_2000.html (дата обращения: 16.11.2018).
569. Gutmann, P. Art of the Fugue – URL: <http://www.classicalnotes.net/classics4/bachart.html> (дата обращения: 16.11.2018).
570. Hadomi L. *Dramatic Metaphors of Fascism and Antifascism*. - GmbH: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2015. – 151 p.

571. Hapitta O.D., Aksa Y., Noorman S. Music and Sexuality in Elfriede Jelinek's Novel «Die Klavierspielerin» // METASASTRA. - Juni 2015. - Vol. 8. - N1. – P. 91—104.
572. Hertz, D. Mozart's operas. Edited, with contributing essays, by Thomas Baumann. – University of California press, 1992. – 382 p.
573. Henkys J. Kirchenlieder im Werk von Johannes Bobrowski // *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*. – 1994/95. – Vol. 3. – S. 136–152.
574. Hens G. Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. - Rochester, NY Camden House, 1999. – 204 pp.
575. Hermann Hesse. Musik: Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Hrsg. von Volker Michels. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag; Auflage: 13. – 1986. – 265 S.
576. Hermann Hesse und die Musik: Katalog / Eine Ausstellung zum 100. Geburtstag des Dichters vom 9. November. 1977 bis 31. Jänner 1978 // Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Wien, 1977. S. 7–21
577. Hesse, H. Die Morgenlandfahrt. Gedichte. Märchen. Kleine Prosa. Moskau: Verlag Progress, 1981. – 430 S.
578. Hesse, H. Piktors Verwandlungen / H. Hesse. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006. – 90 S.
579. Hesse, H. Das Glasperlenspiel / H. Hesse. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2012. – 160 S.
580. Hsia, A. Hermann Hesse und China / A. Hsia. – Darstellung, Materialien und Interpretationen; Frankfurt a.M. 1974. – 168 p.
581. Jobert, B. Delacroix / B. Jobert. – Princeton, NJ: Princeton UP, 1998. – 128 p.
582. Johannes Bobrowski: Gedichte aus dem Nachlass – Zweiter Band [Электронный источник]. – URL: <https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=de&tl=ru&u=http%3A%2F%2Fwww>

w.planetlyrik.de%2Fjohannes-bobrowski-gedichte-aus-dem-nachlass-zweiter-band%2F2017%2F10%2F&anno=2_(дата обращения: 01.12.2019).

583. Johnson, B. A. Training the composer: a comparative study between the pedagogical methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger / B. A. Johnson. – Cambridge scholars publishing, 2010. – 235 p.

584. Josipovici G. On Trust: Art and the Temptations of Suspicion. - Yale University Press, 1999. – 294 p.

585. Jürgensen, M. Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard // Jürgensen M. Annäherungen. – Bern, München: Francke. 1983. – S. 99-122.

586. Keyboard practice consisting of an Aria with thirty variations for the harpsichord with 2 manuals prepared for the enjoyment of music-lovers by Johann Sebastian Bach / Ed. R. Kirkpatrick. – NY; London: Schirmer, 1938. – 83 p.

587. Köhler, J. Nietzsche and Wagner: A Lesson in Subjugation / J. Köhler. – New Haven: Yale University Press, 1998. – 97 p.

588. Köhler, J. Wagner's Hitler: The Prophet and His Disciple / J. Köhler. – Wiley, 2001. – 384 p.

589. Kunst der 50er Jahre. Sammlung der Kunsthalle Recklinghausen. Broschüre: URL: <http://www.kunst-re.de/5kh.html> (дата обращения: 16.11.2018).

590. Ladenburger, M. Justin Heinrich Knecht (1752 – 1817): Leben und Werk. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen / M. Ladenburger. – University of Vienna, 1982–1984. – 32 S.

591. Leuner, I. Basierend auf dem tiefenpsychologischen Theorie der Symbole / I. Leuner // Materialien zur Psychoanalyse und analytisch orientierten Psychotherapie. Band IV/ Heft 2 Verl. «Vandenhoeck & Ruprecht», Göttingen und Zürich, 1978. – S. 64–71.

592. Liao, W.-Ch. A Study of Musical Rhetoric in J. S. Bach's Organ Fugues BWV 546, 552.2, 577, and 582. – Текст: электронный / W.-Ch. Liao. – University of Cincinnati, College-Conservator of Music. – 2015. – URL:

- <https://oatd.org/oatd/record?record=oai%5C%3Aetd.ohiolink.edu%5C%3Aucin1427983542> (дата обращения: 15.02.2019).
593. Long, J. J. *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function*. - Rochester, NY: Camden House, 2001. – 232 p.
594. Ludwig, O. *Shakespeare-Studien. Aus dem Nachlass des Dichters, herausgeg. von Moritz Heidrich / O. Ludwig*. – Leipzig, 1872. – 540 S.
595. Malina, J. *The Ultima Fugue / J. Malina*. – Stuttgart, Carus-Verlag, 2006. – 20 pp.
596. Matthias, K. *Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse: eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur / K. Matthias*. – Dissertation. –Universität Kiel, 1956. – 142 S.
597. Michels, V. *Hermann Hesse. Band 9: Märchen und Legenden. Hexameter-Dichtungen*. – Frankfurt: Suhrkamp, 2002. – 681 S.
598. Michels, V. *Hermann Hesse in the National Library in Jerusalem 2012*. – URL: <http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/documents/volker-jerusalem-2012-english-final.pdf> (дата обращения: 16.11.2018).
599. Mileck, J. *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner: Biographie / J. Mileck*. – München, 1979. – 400 S.
600. Mileck, J. *Hermann Hesse: Life and Art / J. Mileck*. – University of California: Press, 1981. – 412 p.
601. Neumann P.H. «Lieder jenseits der Menschen». *Das Motiv des Singens bei Celan und in neuerer deutscher Poesie // Danuser H.; de la Motte-Haber H. Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag: Laaber-Verlag, 1988. – P. 767-776.*
602. Ochsenfeld, E. *Chances Taken*. – URL: <http://www.elisabeth-ochsenfeld.com/resume.php> (дата обращения: 16.11.2018).
603. Odendahl J. *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld: Aisthesis, 2008. – 273 S.

604. Olschner L. Fugal provocation in Paul Celan's «Todesfuge» and «Engführung» // *German Life and Letters*, October 1989. – Vol. 43, Issue 1. – P. 79–89.
605. Patricia, L. D. Synesthesia in Literature. – URL: http://www.bluecatsandchartreusekittens.com/Synesthesia_in_Literature.pdf (дата обращения: 16.11.2018).
606. Peck D. Book Review – *My Prizes and Prose* by Thomas Bernhard // *The New York Times*. - *December 24, 2010*. URL: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2010/12/26/books/review/Peck-t.html>
607. Picar, C.J.S. *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter* / C.J.S. Picar. – Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 164 pp.
608. *Platonis opera*. – Ed . J . Burnet . – Vol . 1. – Oxford: Clarendon Press , 1900. – 604 p.
609. Pleßke H-M. *Bach in der deutschen Dichtung* // *Bach-Jahrbuch*. 1959. - № 46. S. 5-51; *Bach-Jahrbuch*. 1963-1964. - № 50. S. 9-22.
610. Powel L., Bethman B. «One Must Have Tradition in Oneself, to Hate It Properly»: Elfriede Jelinek's Musicality // *Journal of Modern Literature*. - 2008. - №32 (1). – P. 163–183.
611. Pusch, H. *Working Together on Rudolf Steiner's Mystery Dramas*. – SteinerBooks, 1980. – 160 p.
612. Reiter A. *Thomas Bernhard «Musikalisches Kompositionsprinzip»* // *Rowohlt Literaturmagazin*. – 1989. – S. 149-168.
613. Rinder, L. *Rudolf Steiner's Blackboard Drawings: An Aesthetic Perspective*. – URL: <http://antroposofi.org/blackboard/steineressay.html> (дата обращения: 10.11.2018).

614. Rosenberg, A. Der Mythos des XX. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit / A. Rosenbergeg. – // Comparative Literature. - Winter 2006. - Vol. 58/1. – P. 24–43.
615. Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early 'Margaret' and 'Sulamith' Paintings // Comparative Literature. -Winter 2006. Vol. 58/1. P. 24.
616. Sams, E. Cryptography, musical // The New Grove dictionary of music and musicians, Macmillan, 1980. – Vol.5. – Pp. 78–82.
617. Schäffer, W. Der Schriftsteller Hermann Hesse und Bachs «Toccatata der Toccaten». – URL: http://www.schwaebische.de/home_artikel,-_arid,104963.html (дата обращения: 12.11.2018).
618. Scher S.P. Literature and Music // Barricelli J.-P. Interrelations of Literature. - NY: MLA, 1982. – P. 225–250.
619. Schlegel, Fr.: Über Goethe's Meister. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück. – Berlin 1798. – S. 147–178.
620. Schulenberg D. The Keyboard Music of J.S. Bach. – New York: Routledge, 2006. – 535 p.
621. Schulz T. «Den Zuhörern stockte der Atem. Auf Bobrowski war keiner vorbereitet». Vor hundert Jahren wurde im damals nordöstlichsten Winkel Deutschlands Johannes Bobrowski geboren [Электронный источник] // URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/johannes-bobrowski-mein-dunkel-ist-schon-gekommen-ld.578597> (дата обращения: 09.02.2020).
622. Schumacher, E. Leben in der Malerei: Gespräche und Texte / E. Schumacher. – 1. Aufl. – Ostfildern : Hatje Cantz, 2008. – 234 S.
623. Serrano, M. Meine Begegnungen mit C. G. Jung und Hermann Hesse in visionärer Schau / M. Serrano. – Daimon, 1997. – 135 S.
624. Siepman, H. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde 1931 – 1998 / H. Siepman. – Kerber Verlag, 1999. – 384 S.

625. Slattery, M. Key ideas in sociology / M. Slattery. – Nelson Thornes, 2003. – 295 p.
626. Spengler, O. Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. – München: C. H. Beck, 1963 (Vollständige Sonderausg. in einem Band, 141.–157. Tsd d. 1. Bandes, 120.–136. Tsd d. 2. Bandes).
627. Spotts, F. Bayreuth: A History of the Wagner Festival / F. Spotts. – London: Yale University Press, 1996. – 344 p.
628. Stahl W. Dietrich Buxtehude / W. Stahl. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1937. – 56 S.
629. Steiner, R. Architecture as a Synthesis of the Arts / R. Steiner. – Forest Row, UK: Rudolf Steiner Press, 1999. – 192 p.
630. Stinson, R. P. The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms / R. P. Stinson. – Oxford University Press, 2010. – 240 p.
631. Stinson, R. P. J.S. Bach at His Royal Instrument. Essays on His Organ Works / R. P. Stinson. – Oxford University: Press, – 2012. – 203 p.
632. Ströle, I. Der Maler Thomas Grochowiak/ – URL: www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_stroele_der_maler_thomas_grochowiak.html (дата обращения: 10.11.2018).
633. Symphony guide: Beethoven's Ninth ('Choral'). – URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/sep/09/symphony-guide-beethoven-ninth-choral-tom-service> (дата обращения: 10.11.2018).
634. Taylor, Th. The Eleusinian and Bacchic Mysteries / Th. Taylor. – 3th ed. – London: J. W. Bouton, 1875. – 174 p.
635. Teuber, D. Thomas Grochowiak. Vortrag anlässlich der Eröffnung der Ausstellung im GKV-Spitzenverband, Berlin, am 4. August 2009. – URL: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_teuber_vortrag_gkv_spitzenverband_berlin.html (дата обращения: 18.11.2018).
636. Teuber, D. Laudatio. Thomas Grochowiak Retrospektive zum 85.Geburtstag. –

- URL: http://www.grochowiak.com/texte/grochowiak_texte_teuber_laudatio_retrospektive_zum_85sten_geburtstag.html (дата обращения: 18.11.2018).
637. The Art of Ancient Egypt. – Staff.: The Metropolitan Museum of Art, 1998. – 185 p.
638. Tovey D.F. Essays in musical analysis, Oxford university press, 1935. – 217 p.
639. Trahdorff K. Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst. – Berlin: Maurer, 1827. – 712 p.
640. Wagner R. Das Kunstwerk der Zukunft. – Leipzig: Wigand, 1850. - 233 S.
641. Wagner I. Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann (review) // Monatshefte. – 2010. - Vol. 102. - № 2.- P. 251-253
642. Wagner, I. Where is Wagner's Faust? Lecture to the Wagner Society. 13 May 2004. – URL: http://web.archive.org/web/20120205015040/http://www.americangoethesociety.org/article_wagners_faust.php (дата обращения: 18.11.2018).
643. Walton, Ch. Othmar Schoeck: Life and Works / Ch. Walton. – University Rochester Press, 2009. – 447 p.
644. Weimar, Karl S. Paul Celan's "Todesfuge": Translation and Interpretation. Published by: Modern Language Association. 1974. Vol. 89, № 1. Pp. 85–96.
645. Werckmeister, O. K. Versuche über Paul Klee / O. K. Werckmeister. – Frankfurt-Main: Syndikat, 1981. – 218 S.
646. Wieland, C. M. Oberon // Wieland C.M. Werke. Harenberg Kommunikation, Lizenz Carl Hanser Verlag, 1982. – 686 S.
647. Wolf, W. Music and narrative // Herman D., Jahn M., Ryan M.-L. (ed.). The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. – L.: Routledge, 2005. – 752 p.
648. Worringer, W. Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Bern vorgelegt von

Wilhelm Robert Worringer aus Köln am Rhein. R. Piper & Co. Verlag, München, 1919. – 7. Auflage. – 179 S.

649. Ziolkowski T. Foreword. The Glass Bead Game (Magister Ludi) / T. Ziolkowski // By Hermann Hesse [trans. Richard and Clara Winston]. – New York: Henry Holt and Co., Inc. – 1969. – 580 p.

650. Ziolkowski, T. Literary variations on Bach's Goldberg // The Modern Language Review. – July 2010. – № 105(3). – P. 625–640.

651. Theodore Ziolkowski, The Novels of Hermann Hesse: A Study in Theme and Structure Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1965. – Pp. 375.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. И. С. Бах. Токката и fuga ре-минор. Схема строения фуги

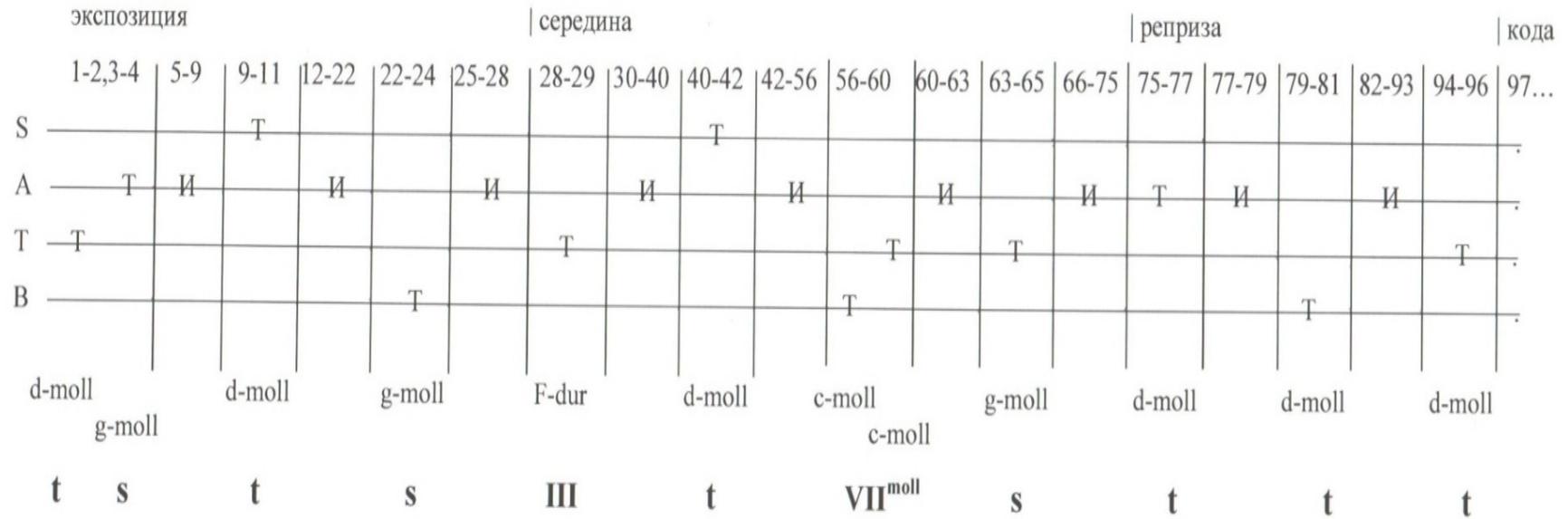


Рис. 1. Схема строения фуги (И.С. Бах, Токката и fuga ре-минор, BWV 565)

Условные обозначения: Т – проведения темы, И – интермедии

Приложение 2. Ноты

И. С. Бах. Токката и фуга ре-минор. BWV 565

Toccata et Fuga

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
BWV 565

TOCCATA

Adagio.

The Adagio section of the Toccata is written for a three-part piano. It begins with a treble clef, a bass clef, and a lower bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a slow, expressive melody in the treble with a steady accompaniment in the bass. The first system shows the initial melodic phrase and its accompaniment. The second system continues the melody with a more complex rhythmic pattern. The third system concludes the section with a final chord and a fermata.

Prestissimo.

The Prestissimo section of the Toccata is written for a three-part piano. It begins with a treble clef, a bass clef, and a lower bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is characterized by rapid, intricate passages. The first system shows the beginning of the section with a treble clef and a bass clef. The second system continues the rapid passages with a treble clef and a bass clef. The third system concludes the section with a treble clef and a bass clef.

The final section of the Toccata is written for a three-part piano. It begins with a treble clef, a bass clef, and a lower bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music continues the rapid, intricate passages from the previous section. The first system shows the beginning of the section with a treble clef and a bass clef. The second system continues the rapid passages with a treble clef and a bass clef. The third system concludes the section with a treble clef and a bass clef.

Musical score for measures 7-9. The system consists of three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Measure 7 features a triplet of eighth notes in the top staff and a triplet of eighth notes in the middle staff. Measure 8 continues with similar triplet patterns. Measure 9 shows a continuation of the eighth-note patterns in the top and middle staves, while the bottom staff remains empty.

Musical score for measures 10-12. The system consists of three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in bass clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature is one flat. Measure 10 is marked *(lento)* and features a triplet of eighth notes in the top staff and a triplet of eighth notes in the middle staff. Measure 11 includes a trill (*tr*) in the top staff and a triplet of eighth notes in the middle staff. Measure 12 is marked *(Allegro.)* and features a triplet of eighth notes in the top staff and a triplet of eighth notes in the middle staff. The bottom staff contains a few notes in measures 10 and 11.

Musical score for measures 13-14. The system consists of three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in treble clef, and a bottom staff in bass clef. The key signature is one flat. Measure 13 features a triplet of eighth notes in the top staff and a triplet of eighth notes in the middle staff. Measure 14 continues with similar triplet patterns in the top and middle staves, while the bottom staff remains empty.

15

Musical score for measures 15-16. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and eighth notes.

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and eighth notes.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with some rests and eighth notes.

21

Prestissimo.

Musical score for measures 21-22. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 21 features a melodic line in the treble with a fermata on the final note, and a bass line with a whole rest. Measure 22 is marked 'Prestissimo.' and features a triplet of eighth notes in both the treble and middle staves, with a whole rest in the bottom staff.

23

Musical score for measures 23-24. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 23 features a continuous eighth-note pattern in the treble and middle staves, with a whole rest in the bottom staff. Measure 24 continues the eighth-note pattern, with a sharp sign (#) appearing above the treble staff.

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). Measure 25 features a continuous eighth-note pattern in the treble and middle staves, with a sharp sign (#) appearing above the treble staff. Measure 26 continues the eighth-note pattern, with a sharp sign (#) appearing above the middle staff.

27

(maestoso)

BWV 565

FUGA

3

6

Musical notation for measures 6-8. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is an empty bass clef staff.

9

Musical notation for measures 9-11. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth notes and a fermata. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is an empty bass clef staff.

12

Musical notation for measures 12-14. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth notes. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is an empty bass clef staff.

15

Musical score for measures 15-17. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. The middle staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is also in bass clef and contains mostly rests, indicating it is not active in these measures.

18

Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line from the previous system. The middle staff has a more active role with a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff remains mostly inactive with rests.

21

Musical score for measures 21-23. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The middle staff continues with its accompaniment. The bottom staff becomes more active, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

24

Musical notation for measures 24-26, system 1. Treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth-note patterns. The bass clef has a whole rest in measure 24 and a half note in measure 25.

Continuation of musical notation for measures 24-26, system 1. Bass clef with eighth-note patterns and rests.

27

Musical notation for measures 27-29, system 2. Treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass clef has a whole rest in measure 27 and eighth-note patterns in measures 28-29.

Continuation of musical notation for measures 27-29, system 2. Bass clef with eighth-note patterns and rests.

30

Musical notation for measures 30-32, system 3. Treble clef with a key signature of one flat. The melody continues with eighth-note patterns. The bass clef has a whole rest in measure 30 and eighth-note patterns in measures 31-32.

Continuation of musical notation for measures 30-32, system 3. Bass clef with eighth-note patterns and rests.

33

Musical notation for measures 33-35. The system consists of three staves: a top treble staff with a complex melodic line of eighth and sixteenth notes, a middle bass staff with a simple accompaniment of eighth notes, and a bottom bass staff with whole rests.

36

Musical notation for measures 36-38. The system consists of three staves: a top treble staff with a melodic line featuring some chromaticism, a middle bass staff with a simple accompaniment, and a bottom bass staff with whole rests.

39

Musical notation for measures 39-41. The system consists of three staves: a top treble staff with a melodic line featuring some chromaticism, a middle bass staff with a simple accompaniment, and a bottom bass staff with whole rests.

42

Musical notation for measures 42-44. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a single whole rest in each of the three measures.

45

Musical notation for measures 45-47. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a single whole rest in each of the three measures.

48

Musical notation for measures 48-50. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a single whole rest in each of the three measures.

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains eighth-note patterns with some accidentals (sharps). The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and contains whole rests for all three measures.

54

Musical score for measures 54-55. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and contains whole rests for both measures.

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns and a wavy line labeled '(tr)' in the second measure. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns.

58

Musical score for measures 58-59. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 58 features a melodic line in the top staff with a wavy hairpin above it, and a bass line in the bottom staff. Measure 59 continues the melodic line in the top staff and the bass line in the bottom staff.

60

Musical score for measures 60-61. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 60 features a melodic line in the top staff with a wavy hairpin above it, and a bass line in the bottom staff. Measure 61 continues the melodic line in the top staff and the bass line in the bottom staff.

62

Musical score for measures 62-63. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 62 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 63 continues the melodic line in the top staff and the bass line in the bottom staff.

64

Musical score for measures 64-65. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 64 features a complex melodic line in the treble with many eighth notes and a sharp sign. The middle staff has a similar rhythmic pattern with eighth notes and a sharp sign. The bottom staff has a long note followed by a rest and then a few notes.

66

Musical score for measures 66-67. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 66 features a melodic line in the treble with eighth notes and a flat sign. The middle staff has a similar rhythmic pattern with eighth notes and a flat sign. The bottom staff has a long note followed by a rest and then a few notes.

68

Musical score for measures 68-69. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 68 features a melodic line in the treble with eighth notes and a sharp sign. The middle staff has a similar rhythmic pattern with eighth notes and a sharp sign. The bottom staff has a long note followed by a rest and then a few notes.

70

Musical score for measures 70-71. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music with various notes, rests, and accidentals. The middle staff is in bass clef and contains two measures of music with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of whole rests.

72

Musical score for measures 72-73. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains two measures of music with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of whole rests.

74

Musical score for measures 74-75. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music with eighth and sixteenth notes. The middle staff is in bass clef and contains two measures of music with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of whole rests.

76

Musical notation for measures 76-77. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The middle staff is in bass clef and contains a long, sustained note with a fermata. The bottom staff is also in bass clef and contains a long, sustained note with a fermata.

78

Musical notation for measures 78-79. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The middle staff is in bass clef and contains a long, sustained note with a fermata. The bottom staff is also in bass clef and contains a long, sustained note with a fermata.

80

Musical notation for measures 80-81. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including some triplets. The middle staff is in bass clef and contains a long, sustained note with a fermata. The bottom staff is also in bass clef and contains a long, sustained note with a fermata.

82

Musical notation for measures 82-83. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains eighth-note patterns and rests. The middle staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a sharp sign (#) and a flat sign (b) on notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

84

Musical notation for measures 84-85. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns and rests. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring eighth-note patterns and a sharp sign (#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

86

Musical notation for measures 86-87. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth-note patterns. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring eighth-note patterns and a sharp sign (#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

88

Musical notation for measures 88-89. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains eighth-note patterns. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and a sharp sign (F#) above the first measure. It contains eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains quarter notes with rests.

90

Musical notation for measures 90-91. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains eighth-note chords. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and a sharp sign (F#) above the first measure, containing eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains eighth-note patterns.

92

Musical notation for measures 92-93. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and contains eighth-note patterns. The middle staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains eighth-note patterns.

94

Musical score for measures 94-96. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Measure 94 starts with a treble clef and a B-flat key signature. The middle staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff has a simple bass line with a few notes.

97

Recitativo.

Musical score for measures 97-98. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked "Recitativo." and features a melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Measure 97 starts with a treble clef and a B-flat key signature. The middle staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff has a simple bass line with a few notes.

99

Adagissimo.

Musical score for measures 99-101. The system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle treble clef staff, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The music is marked "Adagissimo." and features a melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Measure 99 starts with a treble clef and a B-flat key signature. The middle staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff has a simple bass line with a few notes.

102

Presto.

105

Adagio.

107

Vivace.

110

Molto adagio.

Musical score for piano, measures 110-115. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a separate bass clef staff at the bottom. The tempo is marked 'Molto adagio.' The music features complex chordal textures in the upper staves and a more rhythmic, eighth-note pattern in the lower staves. The piece concludes with a final cadence in measure 115.