

Котелевская Вера Владимировна

Южный федеральный университет,
Россия, 344006, Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42
vvkotelevskaya@sfedu.ru

«Музыкальность» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (часть 1)*

Для цитирования: Котелевская В. В. «Музыкальность» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (часть 1). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (3): 516–531. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.307>

В статье рассматривается явление интермедиального диалога, литературно-музыкальный трансфер, в результате которого изменилось само представление о жанре романа и о «прозе», идеалом которой в западной литературе XVIII–XIX вв. была референциальная прозрачность. С использованием методов интермедиальных исследований, компаративной поэтики, нарратологии и стилистики прослеживается логика развития этого диалога. Если роман воспитания, роман карьеры, натуралистический роман развивались под знаком «восстания индивида против идеализма» (Лукач), то модернистский роман стремится вернуть индивида в интимное пространство «я» и абстрактной спекуляции. Модернистский литературный герой, как правило, испытывает «ужас перед историей» и пытается укрыться от грохота техники и катастроф, от влияния «орнамента масс» (Кракауэр) в мифе, архетипах, кодах других искусств. Таким утопическим пространством для Дж. Джойса, В. Вульф, А. Жида, Г. Гессе, Т. Манна, Т. Бернхарда становится музыка, которая реализуется ими под влиянием романтической идеи «абсолютного», автономного искусства, выражающего незримое и (не)возможное. Музыка выполняет в таком контексте функцию поэтологического кода, при этом конкретные воплощения диалога романа с музыкой принимают разные формы, от имитации старинных жанров (фуга, пассион) до современных стилей (джаз, атональная музыка). Влияние музыки приводит к усложнению структуры романа, к созданию герметичного стиля, превращению процесса чтения в расшифровку партитуры. Новизна исследования состоит в уточнении типологии музыкально-литературного диалога, а на историко-литературном уровне — в выявлении семиотических, эпистемологических и поэтологических оснований модернистской квазимузыкальной прозы, разработавшей на пути деконструкции буржуазного романа собственные эквиваленты музыкальных приемов и стилей.

Ключевые слова: интермедиальность, мимесис, музыкальность модернистской прозы.

* Публикация выполнена в рамках программы поддержки публикационной активности Южного федерального университета.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

Введение

Одной из ведущих идей модернизма был синтез искусств, осуществившийся как в создании гибридных произведений, так и в новом витке поэтологической рефлексии о природе, границах и «избирательном сродстве» художественных языков. Музыка и словесность, переживавшие с конца XIX в. радикальную трансформацию, оказались вовлечены в игру взаимных симуляций. Это позволило двум искусствам не только изобрести оригинальные формы интермедиального перевода, но и уточнить и существенно отредактировать собственные поэтологические принципы.

В. Вольф, один из влиятельных исследователей литературно-музыкального трансфера, подчеркивает, что сравнение двух художественных медиумов основано на признании как их сходства, так и расподобления: сопоставление необходимым образом влечет за собой установление границ взаимовлияния [Wolf 1999: 11]. А. Е. Махов, анализируя феномен «трансмюзикального», справедливо указал на сосуществование двух тенденций — «влечение слова к музыке», с одной стороны, и неисполнимость «желания стать музыкой» — с другой [Махов 2005: 6].

В самом деле, отсутствие в музыкальной семантике изобразительного кода и неустранимость предметно-пластического начала в литературном образе составляют парадокс этого диалога. Музыкальный знак (тон) в отличие от лексемы лишен денотата и обретает значение, вступая в «соотношения» с другими тонами [Шёнберг 2006, т. 2: 293–295]. Хотя за отдельным тоном и признают уникальные акустические свойства, его музыкальная семантика формируется лишь при соединении с как минимум еще одним тоном². При добавлении тона или тонов можно говорить соответственно — на вертикально-гармоническом уровне — об интервале (консонансе/диссонансе) или аккорде, а на линейно-горизонтальном — о построении такта, фразы, пассажа и т. д. или — в атональной музыке — серии. Кроме того, тон, исходно обладая лишь высотностью, семантизируется, занимая определенное место в такте (по отношению к сильной/слабой доле), будучи встроенным в определенный вид лада и гармонии, а также в зависимости от собственной длительности и длительности ближайших тонов.

Все эти факторы указывают на то, что семантика музыкального знака обусловлена не референциально, а **структурно**. В литературе такая обусловленность характерна для языковых единиц внутри стихового ряда, но не в столь строгом смысле, а в традиционной прозе и вовсе ослаблена. Проза ориентирована на развернутое воспроизведение воображаемого мира, в композиционном же отношении — в сравнении с музыкальными или стихотворными формами, с их опорой на регуляр-

¹ Цит. по: [Валери 1994: 166]. Цикл произведений П. Валери о господине Тесте — одно из любимых произведений Т. Бернхарда. В «Известковом заводе» и других романах и пьесах он рисует «оргии самоуглубления» [Валери 1994: 187] и проводит главную тему Валери: «Я создал внутри себя остров и не жалел времени, чтобы его освоить и укрепить» [Валери 1994: 165].

² А. Шёнберг в «Учении о гармонии» использует химический термин «валентность», подчеркивая тяготение — в рамках лада и тональности — одного звука к другому, несводимость каждого из них только к собственным акустическим свойствам [Schönberg 1992: 15].

ность, повторяемость элементов, структурную прозрачность — она бесформенна³. Эффект аструктурности особенно характерен для реалистического романа, существенно отступающего от жанровых нарративных схем (и предопределенных ими хронотопов)⁴ и развивающегося в сторону описательности, которая отвечает стремлению охватить в тексте индивидуальную необозримость исторического мира (ср.: [Венедиктова 2018: 69–72, 169–177])⁵. (Отсюда происхождение полотен «Человеческой комедии», «Войны и мира». Отсюда и стремление «чистого романа» избавиться от чрезмерной детализации, обилия картин и четкости контуров⁶.)

Здесь кроется принципиальное отличие чисто экспрессивной содержательности музыки от многоуровневой содержательности литературного произведения: архитектоника его формируется как на уровне означающих и их организации, так и на уровне означаемого — в порядке репрезентации предметов антропоморфной и неантропоморфной природы.

Если продолжить ряд интермедийальных аналогий, музыка сопоставима с абстрактной (беспредметной, или так называемой нефигуративной) живописью и графикой, в то время как традиционная для XIX в. проза — с реалистической живописью или игровым реалистическим кино. Связь беспредметного изобразительного искусства с музыкой осознавалась художниками прошлого века: П. Клее создает «Фугу в красном цвете» (1921); М. Чюрленис, музицировавший с детства на органе и знакомый с барочной полифонией, пишет абстрактную композицию «Фуга» (1908), в которой три горизонтальных ряда елей, расположенных один над другим наподобие линий нотного стана, выражают идею «бегства»⁷ темы, колори-

³ О стилиевой гетерогенности, «раскрепощенной природе», «бесформенности» и иллюзии «прозрачности» прозы размышляет В. С. Аллен [Allen 2016: 56–57] (здесь и далее перевод автора настоящей статьи); о «кажущемся буквализме и вызывающей (по меркам “риторической” словесности) бесформенности» реалистической прозы пишет Т. Д. Венедиктова [Венедиктова 2018: 177].

⁴ Жанры если и используются, то переосмысляются, вплоть до иронической деконструкции. Достаточно упомянуть трансформацию авантюрно-криминальной новеллы в «Красном и черном» Стендаля, транспозицию детектива и жития в романах Ф. М. Достоевского, деконструирование биографического романа в «Воспитании чувств» или семейной идиллии в «Мадам Бовари» Г. Флобера, в «Анне Карениной» Л. Н. Толстого (в двух последних произведениях разрушаются также интенция и целостность хронотопа любовной авантюры). Реалистический роман, как правило, демонстрирует невозможность описать жизнь в соответствии с топикой — сюжетной, пространственно-временной, характерологической (системой жанровых амплуа).

⁵ Ср. у Венедиктовой: «В романе... сюжет, как правило, ветвится, “пухнет” от изобилия фигур и боковых линий. К тому же повествование более чем охотно впускает в себя осколки социального разноречия, подражает то одному, то другому внелитературному дискурсу» [Венедиктова 2018: 69]. В целом мысль Венедиктовой в монографии о «буржуазном читателе» перекликается с размышлениями В. Бенъямина в эссе «Рассказчик» (1936) о неисполнимом намерении реалистического романа «показать человеческую жизнь во всей ее полноте», оборачивающемся показом «ее предельной неспостижимости» [Беньямин 2004: 389].

⁶ О «*roman pur*» как утопическом «абстрактном» романе, не похожем ни на что из прежних образцов жанра, рассуждает писатель Эдуард в «Фальшивомонетчиках» (1925) А. Жида [Gide 1985: 75]; практикой и теорией такой прозы занимались Бланшо (ср. его экспериментальное произведение «Темный Фома»), Валери (цикл текстов о господине Тесте, «Тетради»), С. Беккет («Уотт», «Безымянный»), французские «новые романисты» (ср. в особенности: «Тропизмы» и «Эру подозрения» Н. Саррот; «Драму», «Рай» Ф. Соллерса; «В лабиринте» А. Роб-Грийе). Следы этой поэтики обнаруживаются также в прозе Бернхарда («Ходить», «Корректур», «Известковый завод»), в гибридном жанре «сценического эссе» Э. Елинек («Ничего страшного», «Чисто рейнское золото» и др.).

⁷ Фуга — от лат. *fuga* ‘бег’, *fugere* — ‘бежать, убежать’. Техника фуги состоит в том, что музыкальная тема перебегает из одного голоса в другой.

зированной вариациями, из одного «голоса» в другой (вариации выражены цветовыми и композиционно-ритмическими отличиями каждого ряда). На общность лабиринтообразного кружения музыкальной темы в фугах И. С. Баха и «бесконечного канона» пространственных фантазий графика М. Эшера указывал Д. Хофштадтер [Хофштадтер 2001: 11]. В. В. Кандинский создавал абстракции, вдохновленные музыкой⁸, а идею высвобождения изобразительных элементов из-под власти причинно-следственных, нарративных связей он активно обсуждал с Шёнбергом. На схожесть абстрактно-космологической природы музыки и нового (вымышленного) искусства комбинаторики указывает хроникер в романе Г. Гессе «Игра в бисер».

Несмотря на указанное выше семиотическое различие музыки и словесности, их роднит два существенных свойства — это материал, **звучащие** означающие, пусть и организованные в разные системы, и **временной** характер образности. В отношении обоих дискурсов применимы синтагматические категории **длительности** и **длины** текста. И там и тут речь идет о линейном развитии образов, их изменении, а также о возможности повтора элементов; повтор, в свою очередь, упорядочивает образы и мотивы, позволяет варьировать их, в итоге акцентируя и концептуализируя определенное музыкальное или поэтическое содержание⁹. Соответственно, в обоих случаях можно говорить: 1) о категориях ритма и темпа¹⁰; 2) о выдвигании (в лирике, квазимузыкальной прозе) или редукции (в верлибре, реалистической прозе) структурного принципа; 3) о выдвигании (в реалистической литературе, программной музыке) или редукции (в некоторых образцах лирики, экспериментальной прозе) изобразительного начала; 4) соответственно, об ослаблении/усилении начала экспрессивного (в частности, о перформативности словесного жеста — его коммуникативной открытости, изустности, мимической артикулированности и театральности). В данных конструктивных аналогиях сосредоточены семиотические основания литературно-музыкального диалога.

В статье будут рассмотрены эпистемологические и культурно-исторические истоки формирования европейской «музыкальной» прозы модернизма, а также ключевые типы литературно-музыкального трансфера. В ходе работы мы обращаемся к методам компаративистики, интермедиальной поэтики, музыковедения, катего-

⁸ Его знаменитый синестетический эксперимент «Желтый звук» (1909) соединяет абстрактно-экспрессивный символизм звука, танца, музыки. По пути абстракции, депсихологизации, атомизации эмоций двигалась и музыкально-драматическая мысль А. Шёнберга («Ожидание», «Счастливая рука», «Лунный Пьеро»).

⁹ Ср. наблюдения Е. Фарыно над функциями повтора в тексте, в частности, над его свойством перекодировать повторяющийся элемент с уровня синтагматики (окружающий контекст) на уровень парадигматики: сквозной элемент (лейтмотив, деталь, фраза) или настойчиво повторяющийся прием вторично семантизируется в рамках художественного целого, обретает концептуальный смысл [Фарыно 2004: 5–21]. Эти наблюдения чрезвычайно важны для понимания той повышенной роли «структурного» восприятия, которое имманентно музыкальному и квазимузыкальному дискурсу.

¹⁰ Хотя наличие ритма и темпа является безусловным в поэзии, в прозе оно обнаруживается тоже, причем не только в модернистской или постмодернистской (см., напр.: [Гиршман 1982]). Ср. также в «Повествовательном дискурсе» Ж. Женетта классификацию «нарративных движений», основанную на скорости обновления «истории»: выводится четыре темпа (пауза, сцена, резюме, эллипсис), соотношенных с разреженностью или плотностью событий внутри повествовательного пассажа [Женетт 1998: 124–125]. Безусловно, степень выраженности ритма усиливается в «формалистской» (монтажной, орнаментальной, квазимузыкальной) прозе и ослабевает в прозе, ориентированной на естественность повседневной речи, — реалистической.

риям нарратологии и стилистики. Новизна исследования, как представляется, состоит в уточнении типологии музыкально-литературного диалога (теоретический аспект), а на историко-литературном уровне — в выявлении семиотических, эпистемологических и поэтологических оснований модернистской квазимузыкальной прозы, разработавшей на пути деконструкции буржуазного романа¹¹ собственные эквиваленты ключевых для музыкального мышления XX в. приемов, форм, стилей, как то: фразировки, диссонанса, сериальности и атональности, полифонизма, симфонизма, алеаторики, джаза, концепта «абсолютной музыки»¹². На материале творчества австрийского модерниста Томаса Бернхарда (1931–1989), в том числе произведений, ранее не включавшихся в музыковедческие интерпретации («Помешанные и заключенные», «Амрас», «Известковый завод» и др.), предлагается интерпретация становления его музыкального мышления. Обычно оно рассматривается германистами фрагментарно, в качестве Fallstudien (ср.: [Diederichs 1998; Poller 2007; Löffler 2018]). Интермедияльное прочтение произведений Бернхарда позволяет продемонстрировать ряд типологических черт «музыкальной» прозы и прояснить особенности порождающего ее литературного мышления.

Типология литературно-музыкальных корреляций

Прежде чем перейти к типологии, остановимся на нескольких методологических соображениях.

Выявляя истоки и характер влияния музыки на художественную словесность¹³, следует помнить, что музыка сама по себе не является чем-то однородным и однозначным. Подобно другим искусствам, она развивается в разных национально-культурных традициях¹⁴, в ходе истории претерпевает стилевые изменения, трансформируется под влиянием меняющихся условий бытования, исполнительской практики и рецепции¹⁵ и, что особенно важно, концептуализируется — внутри и за пределами профессионального сообщества — на новых эпистемологических, эстетических и социальных основаниях в разные эпохи. Поэтому может существенно разниться понимание и музыкальности как таковой и, соответственно, «обмена между музыкальным и словесным» — «области трансмузыкального» [Махов 2005: 22–36]).

Предпочтения, которые преднамеренно или бессознательно отдают писатели той или иной форме литературно-музыкального диалога, обусловлены, помимо личного художественного вкуса, сложным взаимодействием указанных факторов,

¹¹ Термин «буржуазный роман» введен в обиход в начале XX в. представителями философского литературоведения (Д. Лукач, Э. Ауэрбах, Г. Маркузе и др.) по следам гегелевской дефиниции романа как «буржуазной эпопеи», «эпоса частной жизни». Далее термин использовался как в полемических целях (например, «новыми романистами» во Франции), так и в рамках истории идей и истории литературы.

¹² Объем статьи позволяет остановиться лишь на некоторых из перечисленных элементов.

¹³ В статье мы исследуем именно эту сторону диалога, лишь по необходимости отсылая к фактам влияния словесности на музыку.

¹⁴ Ср.: китайская пентатоника, монодические лады западноевропейской средневековой музыки, африканский, афроамериканский и латиноамериканский джаз.

¹⁵ Так, современные музыковеды различают барочную, романтическую и модернистскую техники исполнения, при этом с 1970-х гг. развивается мода на аутентичное исполнение, соответствующее эпохе создания произведения. Подробнее см.: [Хейнс 2023].

пониманием природы музыки и речи. Так, издревле за музыкой признаются два противоположных начала — космологическое, т.е. **объективное**, связывающее ее с выраженной в числе и пропорциях гармонией универсума¹⁶, «архитектоникой космоса» [Махов 2005: 5, 24], и **субъективное**, выражающее движения человеческой души, что нашло отображение в дихотомии Боэция **musica mundana vs musica humana** [Боэций 2012: 11]. Признание математически-универсальной природы *musica mundana* закрепилось в классической образовательной системе семи свободных искусств: музыка входила в квадривиум наряду с точными науками арифметикой, геометрией и астрономией. Эти два начала не всегда разведены. Для йенских романтиков музыка являлась одновременно и индивидуальным языком души, и универсальным дословесным языком, выражающим гармонию стихий, в то время как вербальный язык воспринимался как рационализированная и упрощенная версия музыкальной грамматики¹⁷. Данное убеждение в целом разделяли символисты, модернисты¹⁸.

Следует также учитывать, что музыкальная практика эпохи не всегда соотнобразуется с ее «идеями о музыке» [Махов 2005: 15], а иные из этих идей переосмысляются потомками весьма неожиданным образом: так, фуги Баха, рожденные барочным музыкальным мышлением и исполнительской практикой той эпохи, в XX в. стали соотноситься с романтической идеей «абсолютной музыки».

Указанные особенности двух искусств учитываются при выявлении корреляций между ними [Wolf 1999; Diederichs 1998; Löffler 2018; Махов 2005]. Учитывая отмеченную выше семиотическую разноприродность музыки и литературы, атрибут «музыкальность» в отношении последней приходится всякий раз брать в кавычки,

¹⁶ Концепция гармонии сфер, восходящая к пифагорейской школе, далее к Платону («Государство»), Цицерону (сон Сципиона в его «Государстве») и средневековым мыслителям. Ср. у Боэция: «...из четырех математических дисциплин три стремятся исследовать истину; четвертая же, музыка, связана не только с умозрением, но и с нравственностью. Ибо нет ничего более присущего человеческой натуре, чем расслабляться от приятных и воодушевляться от противоположных [по характеру] мелодий. <...> ...Платон не случайно говорил: мировая душа скреплена музыкальной гармонией. Когда благодаря гармоническому согласию, существующему в нас, мы воспринимаем гармоническую согласованность [музыкального] звучания и наслаждаемся им, тогда мы осознаём, что и сами сложены в подобие [этой гармонии]. <...> Рациональный порядок в музыке неотделим от... небесного круговращения» [Боэций 2012: 3–4, 13].

¹⁷ Новалис во «Всеобщем черновике» («Das allgemeine Brouillon», 1798–1799) пишет об универсальности музыки, сопоставимой с языком математики (заметка 547), о «всеобщем» характере музыкального языка как некоего праязыка, из которого в результате «прозаизации» вычленилась человеческая речь и в который она снова должна вернуться, став «песней, пением» (заметка 245): «Sie [die Sprache] muß wieder Gesang werden» [Novalis 1798–1799]. Ф. Шлегель называл поэзию «духовной музыкой» (фр. 325, «Атенеум») (цит. по: [Lacoue-Labarthe, Nancy 2016: 181]), а музыку, в свою очередь, рассматривал в качестве «логики» поэтического языка (фр. 365, «Атенеум») (цит. по: [Lacoue-Labarthe, Nancy 2016: 193]); он указывал на неизреченность музыкальной мысли, приписывая инструментальной музыке имманентно присущую ей философичность («Philosophie an sich») (фр. 444, «Атенеум») (цит. по: [Lacoue-Labarthe, Nancy 2016: 213]).

¹⁸ Ср. в «Докторе Фаустусе» Т. Манна мысль Адриана Леверкюна: «То, что называется мудростью, посвященностью... вера в звезды, числа, пожалуй, и означает слияние разума с магией» [Манн 1960: 253]; композитор убежден в существовании «высшего и строжайшего устава, звездного, космологического устава и распорядка», пронизывающего музыку [Манн 1960: 251]; стиль Леверкюна сочетает экспрессивно-субъективное (*musica humana*) и объективное (*musica mundana*) начала: «Необузданное стремление к выразительности всегда сочеталось у него с рассудочной страстью к строгому порядку, к голландской линейности» [Манн 1960: 232].

подчеркивая тем самым идеальную, а не материальную природу их сродства, невозможность полной эквивалентности «перевода».

Опираясь на методологические идеи О. А. Ханзен-Лёве, Вольфа, Махова относительно интермедиального и, в частности, литературно-музыкального диалога, редактируя и дополняя их, мы предлагаем ниже типологию формально-содержательных аналогий между музыкальным и литературным произведениями.

1. Стилистическая имитация музыки. Это так называемая «словесная музыка»: подражание музыке как «акустическому феномену»¹⁹ осуществляется в прозе в виде звукописи и звукоподражания, ритмизации, повтора на лексическом, грамматическом, синтаксическом уровнях; в форме анафоры и эпифоры, повтора, осложненного антитезой, перекрестной композицией (хиазм). Ср. два фрагмента — из романа В. Вульф «Волны» («The Waves», 1929) и Дж. Джойса «Улисс» («Ulysses», 1922):

“I see a ring,” said Bernard, “hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.”
“I see a slab of pale yellow,” said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe.”
“I hear a sound,” said Rhoda, “cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.”
“I see a globe,” said Neville, “hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.”
“I see a crimson tassel,” said Jinny, “twisted with gold threads.”
“I hear something stamping,” said Louis. “A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps” [Woolf 2017: 6].

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyrining
Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the
Gold pitmacled hair.
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! who’s in the... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call [Joyce 1992: 328–329].

В первом фрагменте синтаксический и грамматический параллелизм задает ритм вступающих по очереди голосов, варьирующих две столь важные для Вульф сенсорные темы («я вижу», «я слышу»), местами рождается звукопись (в репликах Роды и Луиса), речь ритмизируется («something stamping»; «It stamps, and stamps, and stamps»). Это начало романа, и в нем уже эксплицирована установка на звучащую квазимузыкальную речь (одна из версий названий романа — «Музыка»). Еще более радикально музыкализируется речь в главе из «Улисса» «Сирены»: вводится звукоподражание, семантика редуцируется местами до перформативного эффекта, чистой экспрессии неологизмов и соединенных с ними общеизвестных слов.

¹⁹ Вольф называет этот тип подражания музыке также показом, демонстрацией («showing»). Подробно см.: [Wolf 1999: 57–71]. См. также его схему музыкально-литературного и «обратного» литературно-музыкального перевода: [Wolf 1999: 71].

При акустическом подражании актуализируется архаическое синкретическое бытование музыки и поэзии, следы которого сохранились не только в античной мелике, но и во всех видах современной лирики. Следует при этом отличать родовые признаки лирики (метрика, строфика, рифмовка, звукопись и пр.) от гипертрофии плана выражения, когда один или несколько акустических, композиционных приемов усиливают музыкальность стиха вплоть до ре- и десемантизации вербальных элементов или отказа от них в пользу чисто акустического субстрата. «Словесная музыка» наименее характерна для традиционной повествовательной прозы: она затемняет содержание, ее появление сигнализирует об орнаментальном поэтологическом намерении автора — стремлении ослабить референциальную интенцию, проблематизировать сам язык. Экспериментальная проза, в свою очередь, подражает вокалу или инструментальной музыке.

2. Музыкальный экфразис. Описание и интерпретация существующего или вымышленного²⁰ музыкального произведения, его фрагмента, а также композиторской и исполнительской техники. Особую роль могут играть описания воображаемой, не материализовавшейся музыки, как у Э. Т. А. Гофмана в «Кавалере Глюке» или у Манна в «Докторе Фаустусе».

3. Сюжетно-тематическая репрезентация музыки, музыканта, музыкальных институций: здесь очевидна связь с романом о музыканте, разновидностью романа о художнике (Künstlerroman), с метароманом о творчестве. Ср.: «Река без берегов» Х. Х. Янна, «Доктор Фаустус» Манна, «Пропавший» Бернхарда.

4. Музыкальный интертекст. К этому типу относятся упоминания реально существовавших или современных музыкантов (композиторов, исполнителей, дирижеров), лиц, связанных с музыкой (импресарио, переписчиков нот, домашних учителей музыки и консерваторских педагогов, музыковедов и т. п.), названий музыкальных произведений, аллюзий на них, цитат из текстов вокальных произведений и фрагментов нотной записи. Плотный интертекст представлен в «Улиссе» Джойса, пестрящем артефактами академической, народной, городской популярной музыки (в 17-й главе «Итака» имеются и ноты), в «Листве сердца...» Х. Вольфшлегера, романном цикле Пруста, «Пене дней» Б. Виана, «Игре в бисер» Гессе. В романе «Пропавший» («Der Untergeher», 1983) Бернхарда 32 раза упоминаются «Гольдберг-вариации» Баха — ровно столько, сколько пьес звучит в цикле (начальная ария, повторяющаяся полностью в конце в качестве *aria da capo*, и 30 вариаций) и сколько тактов в басовой линии арии.

Функции музыкального интертекста разнообразны. В последнем примере можно выделить как минимум следующие: **структурную**, поскольку повторяющееся упоминание «Гольдберг-вариаций» возвращает мысль рассказчика (и читателя) к главной музыкальной теме, как вариации темы в фуге сохраняют прочную память о ней (центробежная тенденция мотивной разработки уравнивается центростремительной тенденцией неуклонного проведения темы); **поэтологическую**, так как принципы канона и фуги, развиваемые Бахом в этом и других полифонических циклах, упорядочивают дискурс рассказчика и трехголосную систему персонажей, конкурируя с реалистическим сюжетостроением, и составляют отрефлексированный Бернхардом конструктивный принцип его прозы 1970–1980-х гг.; **тематиче-**

²⁰ Так М. Пруст описывает и музыку Ф. Шопена, Ф. Листа или Р. Вагнера, и сонату вымышленного композитора Вентейля.

скую, поскольку исполнение «Гольдберг-вариаций» встроено в истории героев — пианиста Гленна Гульда, «гленнгениально» исполнявшего этот цикл [Bernhard 1988: 60], а также Вертхаймера и анонимного рассказчика, потерпевших творческую неудачу в этом; **эпистемологическую**, ввиду того что барочная fuga, с ее идеей непрерывности развития и вечного возвращения²¹, становится моделью мира героя-рассказчика, хотя содержательно эта идея искажена — неизбывной тут является не отображенная в структуре полифонии божественная полнота и вращающаяся по кругу гармония [Berger 2007: 97–101], не «многократное утверждение единой идеи “воскрешения”» [Симакова 2013: 257], а вечное возвращение темы безутешного страдания от собственного несовершенства и несовершенства мира.

Добавим, что определенные фразы, темы, мелодии обретают парадигматическое значение, закрепляясь в культурной памяти как топосы: они узнаваемы на слух, за ними признаются определенное настроение, связь с жанрово-стилевым, ритуальным, иногда — биографическим и общественно-политическим контекстом²² (все это роднит музыкальную и литературную топику). Они активно вовлекаются в интертекстуальный диалог как в истории музыки, так и в литературе. Модернисты, будучи, по выражению манновского Леверкюна, «одновременно прогрессивными и регрессивными» [Манн 1960: 252], воссоздают своего рода «исторический музей языка»²³, в том числе музыкального и пластического.

5. Подражание формам и конструктивным принципам музыки. Ханзен-Лёве пишет о «переводе конструктивных принципов» одного медиа или искусства на язык другого, о «медиальной или конструктивной гомологии» [Ханзен-Лёве 2016: 41]. Вольф конкретизирует идею, указывая на подражание музыкальным жанрам, т.е. «макроформам» (фуге, сонате и пр.), и приемам, т.е. «микроформам», приводя в пример имитацию «куплетов», разделов сонаты с помощью композиционного членения текста типографскими, синтаксическими, пунктуационными средствами, подражание «полифонической симультантности» с помощью «контрапункта» сцен и персонажей, имитацию музыкальных приемов (эхо, остинато, мотивно-тематическая разработка) [Wolf 1999: 58–59]. Следует обратить внимание, особенно в связи с модернистской поэтологической рефлексией, на отсылку Вольфа к Дж. Расселлу Риверу, по верному наблюдению которого иные музыкальные жанры обрели в культурной памяти значимость «абстрактных идеальных форм» (цит. по: [Wolf 1999: 59]) и циркулируют, оторвавшись от конкретных музыкальных текстов, в качестве парадигматических моделей, музыкальных идей.

Такую перекодировку можно наблюдать, добавим, не только в отношении жанров, но любых макро- и микроформ, приемов и структур — именно так обстоит

²¹ Е. В. Вязкова пишет о «процессуальности» как основном свойстве развития темы в полифонии, выражающемся в непрерывном варьировании («мелодическом», «ритмическом», «фигурационном»), а также об особой «драматургии фуги — волне уходов и возвращений (тождественных и измененных) вариантов». Постоянство темы гармонирует с разнообразием ее вариаций [Вязкова 2006: 30–31].

²² В качестве топосов фигурируют, например, тема «Оды к радости», звучащей в оратории 9-й симфонии Л. ван Бетховена, или «Так судьба стучится в дверь» из 5-й, тема арии из «Гольдберг-вариаций» Баха. На стилизации и пародировании музыкальной топики строятся, например, произведения И. Ф. Стравинского, в модернистском романе к ней часто обращаются Джойс, Пруст, Манн, Вольфшлегер.

²³ Ф. Зенн об «Улиссе» Джойса (цит. по: [Wollschläger 2020: 374]).

в XX в. с рецепцией консонанса и диссонанса [Тенни 2021], тональности [Шёнберг 2006, т. 1: 125–157; Helbing 2016], фразировки [Хейнс 2023], финализма (трактовка его различается в тональной и серийной музыке, в алеаторике), полифонизма²⁴. Объектом подражания и концептуализации может быть также индивидуальный композиторский стиль, например Баха, Бетховена, Шёнберга, или стиль эпохи (новая венская школа, cool jazz и т. п.).

6. Поэтологическая концептуализация музыкальных моделей. Ханзен-Лёве пишет о «проекции концептуальных моделей» [Ханзен-Лёве 2016: 41], т. е. об абстрагированном, «авторerefлексивном» восприятии моделей чужих искусств в качестве собственной художественной программы. Теоретик подчеркивает, что именно такой тип «трансформации» определяет авангардную интермедиаальную поэтику — «от позднеантичного александризма до маньеризмов»²⁵ Нового времени: здесь сам артефакт является в одно и то же время полноценным художественным произведением и парадигмой для искусства, он превращается в парадигматическую модель возможной реализации некоего вновь разработанного кода и новой эстетической концепции» [Ханзен-Лёве 2016: 42].

Отметим, что любая из указанных корреляций может приобретать в «маньеристском» литературном произведении поэтологическое значение — чужой код становится метаязыковым инструментом, средством проблематизации и уточнения собственной поэтики, соответственно усиления авторerefлексивного начала²⁶. Это позволяет понимать под музыкальностью того или иного литературного произведения больше чем чисто техническое («τέχνη») подражание музыке. Возведение того или иного музыкального приема, жанра в программный принцип нередко порождают авторские или коллективные поэтологические метафоры, абстрагируя исходный технический смысл термина (ср.: «симфония» и симфонизм в романтической и экспрессионистской поэтике; «лейтмотив» как канонизированный литературоведческий термин; «полифония» у М. М. Бахтина, «контрапункт» у Манна, Гессе, О. Хаксли; итальянские обозначения темпа у Р. Олдингтона в «Смерти героя»; шопеновский синтаксис Пруста; сюжетно-композиционная «алеаторика» у Х. Кортасара, Дж. Фаулза, М. Павича; «абсолютная музыка» в поэтике Валери, Бернхарда, Беккета; джаз у Виана, Гессе («Степной волк»), Г. Грасса, У. Пленцдорфа; вагнеровская «бесконечная мелодия» и техника лейтмотивов у Манна, Елинек, Г. Йонке; и т. п.).

Остановимся в этой связи на интермедиаальной параллели Пруст — Шопен. Свойственная Прусту интенсивная поэтологическая рефлексия подталкивала его к постоянному умножению собственных эстетических двойников в романе — тех, чей стиль той или иной своей стороной схож с его художественным мышлением. Таковы вымышленные писатель Бергот, художник Эльстир, композитор Вентейль, актриса Берма. В этот ряд, вместе с реально существовавшими Джотто, Я. Вер-

²⁴ Речь идет именно о конструктивном принципе равноправного проведения голосов — полифонизме, полифоническом мышлении (см.: [Холопов 2003; Kotelevskaya 2019]).

²⁵ Здесь Ханзен-Лёве по умолчанию следует традиции Г. Вёльфлина, выделившего вневременные типы стилей. Свойственная историческому (барочному) маньеризму избыточность плана выражения, орнаментальная сосредоточенность на форме при социальной отчужденности может быть, с оговорками, отнесена к целому ряду экспериментальных произведений XX–XXI вв.

²⁶ О связи современного интермедиаального трансфера с «метаизацией» — гипертрофией «саморефлексивности» литературы и других искусств см.: [Hauthal et al. 2012].

меером, К. Моне и другими творцами попадает и Шопен. Пруст вводит экфразис в знаменитую сцену музыкального вечера у маркизы де Сент-Эварт в конце 2-й главы романа «По направлению к Свану», где мысли персонажей друг о друге перемежаются с их внутренними и произнесенными вслух ремарками по поводу исполняемых произведений (здесь же звучит и соната Вентейля, это самый развернутый в романном цикле музыкальный экфразис). Пианист играет неназванные прелюдию и полонез, и Пруст приписывает рецепцию шопеновской фразировки маркизе де Говожо. Вопреки салонной моде на Вагнера провинциалка де Говожо по-прежнему ценит «старомодную красоту» музыки Шопена [Пруст 1992: 286]²⁷:

Elle avait appris dans sa jeunesse à **caresser** les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, **si** libres, **si** flexibles, **si** tactiles, qui commencent par **chercher** et **essayer leur** place en dehors et **bien loin de** la direction de **leur** départ, **bien loin du** point où on avait pu **espérer** qu'atteindrait **leur** attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir **plus** délibérément, — d'un retour **plus** prémédité, avec **plus** de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à **faire crier**, — vous **frapper** au cœur [Proust 2007: 326]²⁸ (выделено нами. — В. К.).

Прустовский экфразис, дающий представление о шопеновской фразировке, стилистически изоморфен ей. Обратим внимание на средства словесной музыки. Повтор местоимений (*si, leur*), наречий (*plus*), инфинитивных форм глагола (*caresser, chercher, essayer, espérer, faire crier, frapper*), предложно-падежных конструкций (*bien loin de la direction... bien loin du point...*) создает пульсирующий ритм. Контекстуальные антонимы усиливают семантику отталкивания и притяжения (*la direction de leur départ* vs *leur attouchement*), свободы и порядка, развертывания и свертывания движения (*plus délibérément* vs *plus prémédité, avec plus de précision*), акцентируют образ циклически движущейся, от начала к концу и обратно, музыкальной текстуры. В сложноподчиненном предложении с несколькими придаточными, каждое из которых осложнено однородными членами предложения, с начала до конца проводится «музыкальная» тема бесплотного и незримого жеста, ласкающего фразы, с их «длинной изогнутой, непомерно вытянутой шеей» («*long col sinueux et démesuré*»): синтаксический рисунок и музыкальный образ изоморфны друг другу. При этом развернутая метафора извилистой, изогнутой *фразы-шеи* (наподобие лебединой?) оригинально характеризует романтический тип фразировки. Из-за протяженности, связности (*legato*), волнообразного (действительно, «*sinueux*»!) движения, направленного к кульминации, романтическую фразу, представляющую собой нередко «полную гармоническую последовательность» и заканчивающуюся «каденцией», музыковеды называют «фразой-радугой» [Хейнс 2023: 275, 263].

²⁷ Зачастую Пруст помещает важные для него эстетические идеи в средоточие вполне бытовых, даже комичных сцен, вовсе не обязательно вкладывая их в сознание программных персонажей вроде Свана или Бергота.

²⁸ «Она еще в юности привыкла ласкать фразы Шопена с их бесконечно длинной, изогнутой шеей, такие свободные, такие гибкие, такие осязаемые, тотчас же начинающие искать и нащупывать себе место в стороне, вдалеке от исходного пункта и вдалеке от пункта конечного, к которому они, казалось бы, должны были стремиться, тешащиеся причудливостью этих излучин, с тем чтобы потом еще более непринужденным и более точно рассчитанным движением обратиться вспять и, подобно неожиданному звону хрусталя, от которого мы невольно вскрикиваем, ударить нас по сердцам» [Пруст 1992: 285].

Э. Р. Курциус первым²⁹ обратил внимание на то, что, определяя стиль Шопена, Пруст, по сути, метафорически описывает свой «ритм предложений», собственную «модель фразы» [Curtius 2021: 68]. Критик пишет:

Пруста упрекали в том, что его периоды перегружены придаточными предложениями, утяжелены парентезами и оттого негармоничны. Но это как раз новая гармония, к которой нужно привыкнуть. <...> Притягательность такой модели фразы состоит в том, что напряжение, требующее разрядки, нарастает все сильнее и достигает почти болезненного пика, пока финал фразы не принесет наконец спасительного разрешения [Curtius 2021: 68].

Далее он приводит этот пассаж о Шопене и комментирует его, замечая, в частности, что музыка описана в нем с помощью «системы линий и изгибов», и эта шопеновская «мелодика» отображает узнаваемый стиль прустовской фразы [Curtius 2021: 68].

Как видим, модернистская проза может соединять разные типы подражания музыке, придавая музыкальным приемам и стилям **литературную** поэтологическую значимость. Подобная поэтологизация чужой медиальной модели характерна для периодов обновления художественных языков.

В предложенной типологии можно различить столь характерный для искусства модерна дуализм — его балансирование между «абстракцией», т. е. обнажением структуры, схематизмом, утопическим моделированием идеального языка (см. два последних типа) и «вчувствованием», усилением сенсорно-экспрессивного начала (см. два первых типа). Неслучайно у некоторых из них музыкальные структуры стали проекциями будущих жанров и произведений — скорее экспериментом, чем целостной формой: таков утопический горизонт полифонической комбинаторики «игры в бисер» у Гессе, романного «искусства фуги» у Жида, лирико-магической «прасонаты» у К. Швиттерса, монтажа музыкальных жанров и приемов у Джойса, романа-симфонии у Волльшлегера, серийной музыки у Роб-Грийе, Беккета и раннего Бернхарда, «алеаторики» у Ж. Перека, Кортасара, М. Данилевского.

Указанные типы могут выборочно использоваться писателем, но чаще они соединяются в одном произведении, усиливая тем самым эффект музыкализации. Отметим также, что рассматриваемые далее разновидности модернистской «музыкальной» прозы встречаются и в постмодернизме, не являясь его изобретением: речь идет об адаптации или транспозиции — стилизации, пародировании — новаторских приемов модерна³⁰.

²⁹ Его очерк о Прусте издан в 1925 г., до выхода полного издания романного цикла, что не мешало критику проникательно определить приметы прустовского мира и стиля.

³⁰ Так, например, литературно-музыкальные эксперименты Елинек с ритмом, синтаксисом, лексикой осуществляются с явной оглядкой на дискурсивный опыт Джойса, Бернхарда, Т. Адорно (усложненный синтаксис Адорно служит своего рода эквивалентом усложненности музыкального синтаксиса XX в., формой сопротивления поп-культуре, с ее всеядностью, «очевидностью» ее истин и приемов — Адорно борется с очевидностями как своим критическим инструментарием, так и **стилем** философствования. Не будем забывать также, что в музыкальной композиции он был учеником А. Берга, развивавшего технику додекафонии.)

Заключение

Подводя предварительный итог, можно заключить, что подражание модернистского романа музыке продиктовано кризисом культуры XX в., из которого роман вышел обновленным. Недоверие «материализму» буржуазного романа, бунт против репрезентации, критика дискурсов религии, политики, коммерции, образования — все эти причины вдохновили модернистов искать подчас утопические формы диалога с музыкой как «абсолютным», чистым искусством. Музыкализация прозы отобразила также тяготение литературы к орнаментально-беспредметному фантазированию, к избавлению от бремени «самих вещей» [Беньямин 2004], попытке освободить повествование от реалистических конвенций характерологии и сюжетостроения.

Источники

- Валери 1994 — Валери П. *Юная Парка. Стихи, поэмы, проза*. М.: Текст, 1994.
- Манн 1960 — Манн Т. *Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. Доктор Фаустус*. Апт С., Ман Н. (пер. с нем.). М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960.
- Пруст 1992 — Пруст М. В *поисках утраченного времени: По направлению к Свану*. Любимов Н.М. (пер. с фр.). М.: Крус, 1992.
- Bernhard 1988 — Bernhard T. *Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1988.
- Gide 1985 — Gide A. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1985.
- Joyce 1992 — Joyce J. *Ulysses*. London: Penguin Books, 1992.
- Lacoue-Labarthe, Nancy 2016 — Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien; Berlin: Turia + Kant, 2016.
- Novalis 1798–1799 — Novalis. *Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99*. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Novalis/nov_sbr0.html (дата обращения: 15.01.2022).
- Proust 2007 — Proust M. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 2007.
- Wollschläger 2020 — Wollschläger H. *Der Gang zu jenen Höhn*. Körber T. (Hrsg.). Göttingen: Wallstein, 2020.
- Woolf 2017 — Woolf V. *The Waves*. Moscow: T8RUGRAM, 2017.

Литература

- Беньямин 2004 — Беньямин В. *Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. Белобратов А. (пер. с нем. и фр., сост., предисл. и примеч.). СПб.: Symposium, 2004.
- Бозций 2012 — Бозций А. М. С. *Основы музыки*. Лебедев С. Н. (подгот., пер. с лат. и комм.). М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2012.
- Венедиктова 2018 — Венедиктова Т. Д. *Литература как опыт, или Буржуазный читатель как культурный герой*. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Вязкова 2006 — Вязкова Е. В. *«Искусство фуги» И. С. Баха: исследование*. М.: Федер. агентство по культуре и кинематографии; Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2006.
- Гиршман 1982 — Гиршман М. М. *Ритм художественной прозы*. М.: Советский писатель, 1982.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. *Фигуры*. В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.
- Махов 2005 — Махов А. Е. *Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005.
- Симакова 2013 — Симакова Н. А. *Контрапункт строгого стиля и фуга*. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского; Композитор, 2013.
- Тенни 2021 — Тенни Дж. *История консонанса и диссонанса*. Зайцев А. (пер. с англ.). СПб.: Jaromír Hladík Press, 2021.

- Фарыно 2004 — Фарыно Е. Повтор: свойства и функции. В сб.: *Алфавит: Строение повествовательного текста. Синтагматика. Парадигматика*. Смоленск: Смолен. гос. пед. ун-т, 2004. С. 5–21.
- Ханзен-Лёве 2016 — Ханзен-Лёве О. А. *Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду*. Скуратов Б. М., Смотрицкий Е. Ю. и др. (пер. с нем.). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2016.
- Хейнс 2023 — Хейнс Б. *Конец старинной музыки*. М.: Ad Marginem, 2023.
- Холопов 2003 — Холопов Ю. Н. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма. В сб.: *Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения*. Дубравская Т. Н., Меркулов А. М. (ред.-сост.). М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 4–31.
- Хофштадтер 2001 — Хофштадтер Д. *Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда*. Самара: Бахрах-М, 2001.
- Шёнберг 2006 — Шёнберг А. *Стиль и мысль. Статьи и материалы*. В 2 т. М.: Композитор, 2006.
- Allen 2016 — Allen W. S. *Aesthetics of Negativity: Blanchot, Adorno, and Autonomy*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Berger 2007 — Berger K. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkley: University of California Press, 2007.
- Curtius 2021 — Curtius E. R. *Marcel Proust*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, 2021.
- Diederichs 1998 — Diederichs B. *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards „Untergerher“*. PhD Thesis. Gießen, 1998.
- Hauthal et al. 2012 — Hauthal J., Nadj J., Nünning A., Peters H. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven — Metagattungen — Funktionen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- Helbing 2016 — Helbing V. Schönberg, Dahlhaus und das Problem der „emanzipierten Dissonanz“. Anmerkungen zu op. 15/14. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2016, 13 (Sonderausgabe [Special Issue]): 313–333.
- Kotelevskaya 2019 — Kotelevskaya V. V. Intermediale Utopie des 'literarischen Musizierens' in Bernhards Poetik: Bachs Fuge als ein (de)konstruktives Prinzip. In: *Österreichische Literatur: Kommunikation, Rezeption, Translation. Австрийская литература: коммуникация, рецепция, перевод*. Belobratow A. W. (Hrsg.). Bd. 13 (2017/2018). St Petersburg: Peterburg — XXI vek Publ., 2019. S. 109–117.
- Löffler 2018 — Löffler S. „Ich bin ja ein musikalischer Mensch“: Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2018.
- Poller 2007 — Poller T. R. *Strategien der Musikalisierung der Literatur: Eine Exemplarische Untersuchung der Erzählung Gehen von Thomas Bernhard* (2007). <http://trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.pdf> (дата обращения: 15.11.2022).
- Schönberg 1992 — Schönberg A. *Harmonielehre*. 3 Aufl. Wien: Paul Gerin, 1992.
- Wolf 1999 — Wolf W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi Publishing, 1999.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2022 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

The “musicality” of modern prose: Towards the genesis and typology of forms (part 1)*

For citation: Kotelevskaya V. V. The “musicality” of modern prose: Towards the genesis and typology of forms (part 1). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 516–531. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.307> (In Russian)

This article deals with the intermedial dialogue, a literary-musical transfer that has changed the idea of the novel and “prose” per se, the ideal of which in Western literature in the 18th and 19th centuries was referential transparency. Using the methods of intermedial and comparative studies, narratology and stylistics, the logic of the development of this dialogue is traced. Whereas the Bildungsroman, the career novel, and the novel of naturalism developed under the sign of “the individual’s rebellion against idealism” (Lukacs), the modernist novel seeks to return the individual to the intimate space of the self and abstract meditation. The character of modern novel tends to have a “terror of history” and seeks refuge from the rumble of technology and catastrophe, from the influence of the “ornament of the masses” (Kracauer) in myth, archetypes, and the codes of other arts. This utopian space for James Joyce, Virginia Woolf, André Gide, Hermann Hesse, Thomas Mann, and Thomas Bernhard is music, which they implement under the influence of the Romantic idea of an “absolute”, “autonomous” art that expresses the invisible and (un)possible. Music performs the function of a meta-poetic code in this context, with the specific embodiments of the dialogue between the novel and music taking various forms, from the imitation of early music genres (fugue, passion) to modern styles (jazz, atonal music). The influence of music leads to the complication of the structure of the novel, to the creation of a hermetic style, which turns the process of reading into a procedure of deciphering score. The novelty of the research consists in clarifying the typology of musical-literary dialogue, and in the historical-literary aspect in identifying the semiotic, epistemological and poetological foundations of modernist quasi-musical prose, which developed its own equivalents of musical techniques and styles on the way to deconstructing the bourgeois novel.

Keywords: intermediality, mimesis, musicality of modern fiction.

References

- Беньямин 2004 — Benjamin W. *Masks of Time. Essays on Culture and Literature*. Belobratov A. (transl., ed., preface, and comment.). St Petersburg: Symposium Publ., 2004. (In Russian)
- Боэций 2012 — Boethius A. M. S. *Institutiones musicae*. Lebedev S. N. (ed., transl. from Latin, comment.). Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P. I. Chaikovskogo Publ., 2012. (In Russian)
- Венедиктова 2018 — Venediktova T. D. *Literature as Experience, or the Bourgeois Reader as Cultural Hero*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (In Russian)
- Вязкова 2006 — Viazkova E. V. *“The Art of the Fugue” by Johann Sebastian Bach: A Study*. Moscow: Federal’noe agentstvo po kul’ture i kinematografii Publ.; Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh Publ., 2006. (In Russian)
- Гиршман 1982 — Girshman M. M. *Rhythm of Fiction*. Moscow: Sovetskii pisatel’ Publ., 1982. (In Russian)
- Женетт 1998 — Genette J. *Figures*. In 2 vols. Vol. 2. Moscow: Izdatel’svo Sabashnikovykh Publ., 1998. (In Russian)

* The publication was made within the framework of the program to support the publication activity of the Southern Federal University.

- Махов 2005 — Makhov A. E. *Musica literaria: The idea of verbal music in European poetics*. Moscow: Intrada Publ., 2005. (In Russian)
- Симакова 2013 — Simakova N. A. *Strict Style Counterpoint and Fugue*. Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P. I. Chaikovskogo Publ.; Kompozitor Publ., 2013. (In Russian)
- Тенни 2021 — Tenney J. A *History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. Zaytsev A. (transl.). St Petersburg: Jaromír Hladík Press, 2021. (In Russian)
- Фарыно 2004 — Faryno E. Repetition: Properties and Functions. In: *Alphabet: The Structure of Narrative Text. Syntagmatics. Paradigmatics*. Smolensk: Smolenskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2004. P. 5–21. (In Russian)
- Ханзен-Лёве 2016 — Hansen-Löwe O. A. *Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to Avant-garde*. Skuratov B. M., Smotritskii E. Yu. (transl. from German). Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2016. (In Russian)
- Хейнс 2023 — Haynes B. *The End of Early Music*. Moscow: Ad Marginem Publ., 2023. (In Russian)
- Холопов 2003 — Kholopov Yu. N. The Structure of Bach's Fugue in the Context of Historical Evolution of Harmony and Thematicism. In: Dubravskaia T. N., Merkulov A. M. (ed.). *Baroque Music Art: Styles, Genres, and Performance Traditions*. Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P. I. Chaikovskogo Publ., 2003. P. 4–31. (In Russian)
- Хофштадтер 2001 — Hofstadter D. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*. Samara: Bakhrakh-M Publ., 2001. (In Russian)
- Шёнберг 2006 — Schönberg A. *Style and Thought. Articles and Materials*. In 2 vols. Moscow: Kompozitor Publ., 2006. (In Russian)
- Allen 2016 — Allen W. S. *Aesthetics of Negativity: Blanchot, Adorno, and Autonomy*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Berger 2007 — Berger K. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkley: University of California Press, 2007.
- Curtius 2021 — Curtius E. R. *Marcel Proust*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, 2021.
- Diederichs 1998 — Diederichs B. *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards „Untergeher“*. PhD Thesis. Gießen, 1998.
- Hauthal et al. 2012 — Hauthal J., Nadj J., Nünning A., Peters H. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven — Metagattungen — Funktionen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- Helbing 2016 — Helbing V. Schönberg, Dahlhaus und das Problem der „emanzipierten Dissonanz“. Anmerkungen zu op. 15/14. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. 2016, 13 (Sonderausgabe [Special Issue]): 313–333.
- Kotelevskaya 2019 — Kotelevskaya V. V. Intermediale Utopie des 'literarischen Musizierens' in Bernhards Poetik: Bachs Fuge als ein (de)konstruktives Prinzip. In: *Österreichische Literatur: Kommunikation, Rezeption, Translation. Австрийская литература: коммуникация, рецепция, перевод*. Belobratow A. W. (Hrsg.). Bd. 13 (2017/2018). St Petersburg: Peterburg — XXI vek Publ., 2019. S. 109–117.
- Lacoue-Labarthe, Nancy 2016 — Lacoue-Labarthe Ph., Nancy J.-L. *Das Literarisch-Absolute. Texte und Theorie der Jenaer Frühromantik*. Wien; Berlin: Turia + Kant, 2016.
- Löffler 2018 — Löffler S. „Ich bin ja ein musikalischer Mensch“: Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 2018.
- Poller 2007 — Poller T. R. *Strategien der Musikalisierung der Literatur: Eine Exemplarische Untersuchung der Erzählung Gehen von Thomas Bernhard* (2007). <http://trpoller.de/WebsiteContent/Bernhard.pdf> (accessed: 15.11.2022).
- Schönberg 1992 — Schönberg A. *Harmonielehre*. 3 Aufl. Wien: Paul Gerin, 1992.
- Wolf 1999 — Wolf W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi Publishing, 1999.

Received: December 18, 2022

Accepted: May 15, 2023