

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 2)*

Для цитирования: Котелевская В. В. «Музыкальность» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (часть 2). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2024, 21 (1): 42–60. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.103>

В статье исследуется музыкализация модернистской художественной прозы, отобразившая такие тенденции, как кризис языка и мимесиса, стремление к абстракции и нефигуративности. По мере редукции предметного мира возрастает роль плана выражения и саморефлексии формы. Музыка становится для модернистов тем языком, который позволяет выразить утопическое, незримое и (не)возможное. Культурный пессимизм, «ужас перед историей» (М.Элиаде) повлияли на освоение абстрактных, универсально-архетипических моделей мира и человека. Музыка была воспринята Дж.Джойсом, В.Вульф, Г.Гессе, Т.Манном, Х.Волльшлегером, Т.Бернхардом и другими модернистами как инструментарий, с помощью которого можно попытаться изжить абсурд бытия. Восприимчивость читателя и исследователя к медиальным кодам позволяет обнаружить в подражании модернистского романа музыке не только экстравагантность авторской фантазии, но и разоблачение референциальной иллюзии, а также тенденцию к перформативности. 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. В качестве примера музыкальной прозы рассматривается роман австрийского писателя Томаса Бернхарда «Известковый завод» («Das Kalkwerk», 1970). Он интерпретируется как итог творческой эволюции автора от лирики, подражающей барочному стилю и мироощущению, к экспериментальной поэзии и прозе и, наконец, к прозе с усложненным синтаксисом, подражающим романтической фразировке. Полифоническая структура прозы Бернхарда, ее строгий, абстрактный композиционный рисунок интерпретируются как модернистские приемы упорядочения хаоса бытия.

Ключевые слова: интермедальность, музыкализация прозы, Томас Бернхард.

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

Первая часть статьи опубликована в выпуске № 3 за 2023 год. См.: 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>

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2024

Введение

Оживление интереса литераторов к музыкальной форме в XX в. было спровоцировано ситуацией кризиса языка, поисками такого художественного кода, который был бы выключен из связей с дискурсами повседневности и идеологии, будь то коммерция, политика, образование или церковь. Этот интерес направлял писателей и живописцев в сторону все более радикальной абстракции, нефигуративности, аналитики (таковы были пути в искусстве К. С. Малевича, В. В. Кандинского, П. Клее, П. Пикассо, П. Мондриана). В восстании против репрезентации просматривается сразу несколько причин: культурный пессимизм модернистов («ужас перед историей» [Элиаде 2000: 105]), осознание кризиса языка и попытка преодолеть границы (словесного) языка в утопическом его пересоздании¹. Музыка — как Другой словесности, пространство чисто языкового эксперимента — отвечала всем направлениям этой критики. «Абсолютная музыка», в свою очередь, как эквивалент кантианского автономного искусства стала общим эпистемологическим горизонтом и поэтологической моделью разнообразных литературных экспериментов. Ниже представлены поэтологическое обоснование и анализ модернистских форм воплощения «трансмюзикального» [Махов 2005: 22–35] — от «искусства фути» А. Жиды и музыкально-акустической стилистики Дж. Джойса до музыки внутренних (головных) ландшафтов Т. Бернхарда.

Абсолютная музыка против мимесиса: к проблеме «чистого романа»

Кантианский поворот изменил ситуацию не только в теории познания, но и в эстетике и художественной практике. С начала XIX в. в абстрагировании, достигаемом музыкой благодаря гипертрофированности и структурированности плана выражения, в неизреченности мысли, доверенной «иероглифическому» нотному письму (Э. Т. А. Гофман)², стали усматривать признаки автономного искусства, свободного от связи с повседневной реальностью и повседневной, «прозаической» речью. Выделение инструментальной музыки в самостоятельный вид искусства с соответствующими жанрами (соната, симфония, концерт), избавленного от риторического обязательства быть «звучащей речью» (Klangrede) и «звучащей живописью» (Tonmalerei), воплощать «язык сердца»³, сопровождалось интенсивной философско-эстетической дискуссией. Этот «абсолютный» язык, высвободившийся из барочного синкретизма вокала и аккомпанемента⁴, стал своего рода утопиче-

¹ Подробнее см.: [Kotelevskaya 2021: 255–269].

² Указание на тайнопись, «иероглифический» характер нотного письма в отличие от естественного языка характерно для поэтологии Ф. Шлегеля, Новалиса, Гофмана (см. обзор К. Дальхауса: [Dahlhaus 1978: 16–19]). В. Г. Вакенродер и Гофман отмечали присутствие в музыке «механики» и «магии», «сконструированности» и «волшебства» [Dahlhaus 1978: 148–149]. (Здесь и далее перевод иноязычных цитат автора настоящей статьи.)

³ Об изменении барочной концепции музыки и формировании романтической идеи «абсолютной музыки» см.: [Dahlhaus 1978: 7–23; Бондс 2019; Хейнс 2023: 116–117].

⁴ Как известно, барочная музыка сочинялась и трактовалась по аналогии с убеждающей речью как своего рода «риторика», звуковое воплощение тропов и фигур. Инструментальная музыка подчинялась или подражала вокалу, служила выражению аффектов [Dahlhaus 1978; Махов 2005; Хейнс 2023].

ским идеалом для целого ряда литературных направлений — немецкого романтизма, французского и русского символизма, модернистских поэтик.

Таким образом, разговор о формах и самой возможности «музыкализации» художественной прозы, воплощающей с 1830-х гг. до настоящего времени, вопреки — или благодаря? — влияниям авангарда, «западноевропейский идеал референциальной точности» [Компаньон 2001: 125], так или иначе сталкивается с проблемой реализма.

С одной стороны, речь идет о проблеме семиотической: диалог искусств, синестетическое мышление модернизма поставили под вопрос доминирование принципа жизнеподобия, адаптировав к словесности чужие медиальные коды — визуальные, сценические, музыкальные. С другой стороны, полемика модернистов была направлена против совершенно определенной исторически сложившейся в XVIII–XIX вв. модели репрезентации, воспринимавшейся ими как эпигонская, — против **буржуазного романа**, который тем не менее не желал сдавать свои позиции и вызвал волну дискуссий в 1920-х и 1950–1960-х гг.⁵ Между тем маркиза (по-прежнему) выходит в пять: перефразируя курьезный топос жизнеподобного повествования, кочующий в XX в. от П. Валери и А. Бретона к К. Мориак, Ж. Женетту и Х. Кортасару, следует признать, что эпистемологический, психотерапевтический (катарсический) и эстетический ресурсы реализма не исчерпаны и сегодня. Судя по успеху романов по-бальзаковски многословного Дж. Франзена или различных изводов автофикшна, удовольствие от **узнавания** типического и потребность в шоке от единичного, документальной «жизни врасплох»⁶, наслаждение мастерством психологической и сюжетной мотивировки, доведенное до эффекта «естественности», — все эти добродетели искусства мимесиса Нового времени не исчезли из литературы и сегодня. Напротив, охватываемые термином «метамодернизм» приметы начала нашего века — «этический поворот» [Rennhak 2012: 206] и поворот к аффекту, новая искренность, новый натурализм (гипертрофированная телесность), постирония [Akker et al. 2017] — подтверждают всплеск интереса к миметическому.

Именно на фоне этого поворота более зримо проясняются генезис и типология интермедийальных процессов, изменивших облик романа и, шире, художественной прозы⁷ век назад. Обострившаяся в эру «технической воспроизводимости» [Беньямин 2012: 190] восприимчивость читателя и исследователя к медиальному коду и субстрату всякого искусства позволяет сегодня увидеть в подражании романа музыке, «беспредметности» ее неизреченных страстей не только экстравагант-

⁵ Достаточно вспомнить эссеистику и прозу (художественную, дневниковую) В. Вульф, П. Валери, М. Бланшо, С. Беккета, А. Роб-Грийе, Н. Саррот, Ф. Соллерса.

⁶ Сошлемся здесь на авангардиста Дзигу Вертова — яркого зачинателя документализма в кино. Неонатуралистическая метафора «жизни врасплох» как искомого объекта «разведки киноаппарата» в действительной жизни [Вертов 1966: 117] легла в основу альтернативного названия одной из первых картин «киноков» («Кино-глаз» / «Жизнь врасплох», 1924). Она также фигурировала в качестве программной «неигровой» установки в ряде манифестов и статей Дзиги Вертова 1920–1930-х гг.: «Рождение “киноглаза”» [Вертов 1966: 75], «Временная инструкция кружкам “Киноглаза”» [Вертов 1966: 100], «Из истории киноков» [Вертов 1966: 117], «Киноправда» [Вертов 1966: 143]. Намерением киноков было довести мимесис до приема медиального (кино)копирования действительности.

⁷ Некоторые экспериментальные произведения Беккета, Бланшо, Валери, Саррот, Бернхарда с трудом поддаются жанровому определению.

ность авторской фантазии⁸, но и свойственную модернизму попытку разоблачить «референциальную иллюзию» [Riffaterre 1982: 91–118], освободить искусство от буржуазного обязательства служить чему-либо, утопическое устремление вернуть искусство самому себе.

Если буржуазный роман XVIII–XIX вв. (роман воспитания, карьеры, романы натуральной школы и т. п.) развивался под знаком «восстания индивида против идеализма» (Д. Лукач)⁹, то модернистский роман, начиная с эпохи *fin de siècle* — и здесь яркий пример подал Ж.-К. Гюисманс («Наоборот», 1884), — стремится вернуть индивида в камерное пространство «я» (прустианское «всё — в сознании»). Открытый исторический мир, сотрясаемый техническим/военным грохотом и унифицируемый вульгарным «орнаментом массы» [Кракауэр 2019: 41], подменяется «путешествием вокруг [своей] комнаты»¹⁰. И хотя в этой интроспективной линии модернистского романа по-своему продолжало развиваться искусство описания (без него трудно представить художественные миры Гюисманса, М. Пруста, Джойса, Вульф, А. Дёблина), ожидаемым следствием упования на демиургическую силу сознания стал интерес к музыке как «абсолютному», автономному искусству, лучше всего приспособленному для выражения незримого и (не)возможного¹¹.

Несмотря на необозримое разнообразие форм и идей, включая новейшие веяния (джаз, атональную музыку), так или иначе ассимилированные модернистской прозой, концептуальной рамкой этого поворота к *ut musica poiesis* следует признать романтическую идею музыки, идущую от Гофмана, Шлегеля, Новалиса, Л. Тика, Вакенродера, Г. фон Клейста (у французов — от С. Малларме) и, уже догматически, закрепившуюся в формалистской музыкальной эстетике Э. Ганслика¹². Внимание романтиков сосредоточено именно на знаковой природе музыки, лучше всего раскрывающейся в музыке инструментальной, иллюстрирующей законы композиции и гармонии как бы во внеличной форме. По аналогии с *musica mundana* Боэция естественный язык тоже мыслился в свете утраченной им музыкально-математической точности, передающей, по мысли Новалиса, «причудливую игру соотношений самих вещей» («Монолог», 1798 [Novalis 2001: 426]). Клейст в духе *musica mundana* указывает на музыку как на «корень... алгебраическую формулу всех прочих [искусств]»¹³. А. Шопенгауэр считает высшей целью всякого искусства

⁸ Здесь можно упомянуть интроспективные медитации прустовского Свана вокруг фразы из сонаты Вентейля, синестетические фантазии пианокотейля или проведение темы Хлои из композиции Дюка Эллингтона в «Пене дней» Б. Виана, барабанные экзерсисы Оскара Мацерата из «Жестяного барабана» (1959) Грасса, способного отстучать на жестянке рождение, смерть, страх, вожделение, целые картины и исторические эпохи (Грасс аранжирует эти демиургические и эсхатологические жесты неологизмами *zertrommeln* ('разбарабанить вдребезги'), *vortrommeln* ('заранее пробарабанить'), *zuricktrommeln* ('барабанить вспяты'), *zersingen* ('разбить голосом вдребезги')).

⁹ Цит. по: [Компаньон 2001: 125].

¹⁰ «Путешествие вокруг моей комнаты» («Voyage autour de ma chambre», 1794) — роман Ксавье де Местра, написанный им в качестве своеобразного дневника во время 42-дневного домашнего ареста. Саморефлективное повествование во многом наследует традиции философской прозы Монтеня.

¹¹ См. о развитии идеи «абсолютной музыки»: [Dahlhaus 1978; Бондс 2019].

¹² Речь о трактате «О музыкально-прекрасном» (1854), в котором он определяет музыку чисто формально, через движение тонов и подчинение собственным законам.

¹³ Из письма, адресованного Мари фон Клейст (лето 1811 г.). Цит. по: [Eckel 2015: 14].

уподобление музыке, выражающей мировую «волю» в чистом, непосредственном виде [Eckel 2015: 17].

Впоследствии Т. Адорно и В. Беньямин, хотя и с пессимистическими оговорками, усматривают именно в музыке (утраченный) божественный язык, бытийствующий в чистой форме, без посредства вербальных понятий [Boucquet 2010]. По Беньямину, музыка ближе всего изначальному, божественному «языку вообще», который человечество, обремененное первородным грехом, утратило и должно теперь опосредовать, **переводить** на собственный, мирской¹⁴. Недоверие Беньямина «человеческому языку» кроется не в последнюю очередь в том, что он тесно связан с «самими вещами»: «Языки вещей несовершенны, и они немые. Вещам недоступен чистый языковой принцип формы — звук» [Беньямин 2012: 15]. Именно звук предстает в мистической философии Беньямина «духовным» средством «магической общности» человека с вещами [Беньямин 2012: 15]. В определенном смысле вся экспериментальная модернистская проза пытается избавиться от бремени вещей — бремени реалистического мимесиса.

Отголоски шопенгауэровской иерархии искусств и органов чувств (музыка ставится им в «Мире как воле и представлении» выше изобразительных искусств, а слух — выше зрения) [Шопенгауэр 2001: 23–28, 374–384] ощутимы в немецко-язычных образцах «литературного музицирования» [Odendahl 2008]. Так, манновский Адриан Леверкюн

презирал всякую зрительную усладу, и крайняя острота слуха сочеталась у него с неизменным равнодушием к произведениям изобразительного искусства. Деление людей на глядящих и слушающих («Augen- und... Ohrenmensch». — В. К.) он считал неопровержимо верным и решительно относил себя ко второму типу [Манн 1960: 231].

Сосредоточенность на слухе и музыке коррелирует у персонажа-творца с равнодушием к опыту, путешествиям и социальным связям: одержимый музыкой интеллектual — как правило, анахорет, его отрешенность от мира прямо пропорциональна его гениальности. Это не только Леверкюн в «Докторе Фаустусе...», но и касталийцы в «Игре в бисер» Г. Гессе, апологеты Alleinsein в прозе Бернхарда — Гленн Гульд и Вертхаймер в «Корректуре», Конрад в «Известковом заводе», Рудольф в «Бетоне», анонимный рассказчик в «Племяннике Витгенштейна». При безостановочном разрастании медитативно-риторического дискурса у Гессе и Бернхарда зримый мир, напротив, редуцирован: описания касталийского пространства схематичны и скудны, интерьеры и пейзажи у Бернхарда даны в карикатурных деталях или крайне обобщенно, без бытовой конкретизации. Герой романа Бернхарда «Известковый завод», пишущий трактат о слухе и превозносящий слух как высшую интуитивную и интеллектуальную способность, отрешается от мира в заброшенном фабричном знании, а его уход во внутреннюю музыку символизируется в одном из сновидений буквальным отказом от зримого: он закрашивает все помещения черной краской. Это любопытная реплика нефигуративного жеста Малевича. Вспомним также, что пространство и «портреты» персонажей у М. Бланшо («Темный Фома») и Беккета («Уотт», «Моллой», «Мэлон умирает», «Безымянный»),

¹⁴ См. эссе Беньямина: «О языке вообще и о человеческом языке», «Письмо Мартину Буберу [О сущности языка]», «Задача переводчика» в сборнике [Беньямин 2012].

мастеров герметичной прозы, недостоверны, сюрреальны. Пропорционально редукции предметного мира возрастает роль плана выражения: ощутимы прозрачность структуры, роль повтора языковых элементов, ритмизации и звукописи, растущая саморефлексия формы.

В. Эккель указывает на важную для романтической — и модернистской — эстетики идею синтеза, преодолевающего просветительское, а затем позитивистское разделение труда, специализацию профессий и искусств, органов чувств: «универсальная поэзия» в шлегелевском понимании должна была преодолеть рациональную разделенность *Augenmensch* и *Ohrenmensch* в идеалистическом рефлексивном акте воображения [Eckel 2015: 33–39]. Здесь как будто возникает противоречие: музыка и слух главенствуют в сенсорно-эстетической романтической иерархии, ей вторят модернистские адепты «музыки прежде всего»¹⁵, но при этом именно в романтизме разрабатывается концепция синтеза *Gesamtkunstwerk*. Однако здесь музыка выступает не столько как конкурент пластических искусств, сколько как абстрагирующее все искусства **сверхискусство**, всеобщий поэтологический код, символизирующий существование искусства как такового в его автономном бытии для себя. Эту идею воплотит Гессе в универсализации музыкального языка до сверхъязыка духа — *Glasperlenspiel*.

Один из выразительных примеров подобной концептуализации представлен в «Фальшивомонетчиках» (1925) Жиды. Стало традицией толковать этот роман как квинтэссенцию модернистской саморефлексии и при этом обоснование и конструктивную модель грядущего постмодернистского метаромана. В нем есть все признаки зеркальной структуры *mise an abyme* (роман в романе), элементы поэтологической полемики (писатель-экспериментатор Эдуард против удачливого беллетриста Робера да Пассавана). Суть полемики для Эдуарда во многом сводится к противостоянию буржуазному роману. Начиная с первых сцен, регулярно обсуждается миметический принцип жизнеподобия, что выводит рассказчика к интермедийным вопросам: путь к «чистому роману» лежит, по мнению Эдуарда [Жид 1999: 93], через избавление от наглядности и детализации (с этим справляется фотография), диалогов (они доверены фонографу), сюжетной динамики (это вотчина кино), дидактики (это удел школы, церкви и беллетристики). В стремлении избавиться от жанровых детерминант, сковывающих воображение, персонаж-писатель ищет форму некоего автономного, отличающегося «отвлеченностью и искусственностью» [Жид 1999: 114], эмансипированного от уз «правдоподобия» [Жид 1999: 231] произведения, которое одновременно вмещало бы в себя «всё» [Жид 1999: 233] и при этом было образцом стилизации, абстрактного искусства наподобие «Искусства фуги» [Жид 1999: 235–238]. Дискуссия о будущем романе и будущем романа разворачивается именно вокруг противостояния пластического мышления и мышления музыкального. Характерно, что герой декларирует раннеромантическую, шлегелевскую модель романа как образца самокритики, бесконечной саморефлексии: дневник писателя Эдуарда — и наблюдение за таким становящимся (как ребенок) творением, бесконечно осуществляющим ироническую самокритику, и сам этот роман [Жид 1999: 236]. Эта обращенность на себя грозит, по мысли полемизирующей с Эдуардом мадам Софроницкой, разрывом с жизнью, порожде-

¹⁵ Поль Верлен: «De la musique avant toute chose...» («Art poétique», 1874). См.: [Verlaine 1891: 19].

нием «абстрактного шедевра скуки», из которого изгнан «всякий пафос и человечность», ведь «музыка есть искусство математическое» [Жид 1999: 238].

Безусловно, автор, представивший крайности такого романа-проекта, кроме того, намеренно смонтировавший поэтологический роман-дневник с типичным буржуазным романом¹⁶, понимал утопичность романного искусства *фуги*. Цикл Баха представляет собой образец музыкальной мысли, очищенной от случайных аффектов, сублимированной в устремлении к божественной *musica mundana*: для автора «Фальшивомонетчиков» он становится недостижимым идеалом чистого искусства.

Абстрагирование и метафикциональная рефлексия порождают соответствующего художника — того, кто самозабвенно погружен в собственное искусство и может быть, как манновский автор «*Apocalypsis cum figuris*» Фаустус, обвинен в «бездушии» [Манн 1960: 487] или, как Йозеф Кнехт у Гессе, спастись для *musica humana* в акте жертвенности, покинув утопический мир чистого искусства. На «холодный романтизм» новой абстракции указывал Клее, сформулировав в дневниковой записи от 1915 г. экзистенциальную причину поворота к абстракции: «Чем ужаснее этот мир (как, например, сегодня), тем абстрактнее наше искусство, в то время как счастливый мир порождает искусство здесь и сейчас. <...> В огромной яме форм лежат разбитые фрагменты, за некоторые из которых мы все еще цепляемся. Они обеспечивают абстракцию материалом» [Klee 1957: 323].

Модернистский роман требовал наложения двух поэтологических кодов — миметического и антимиметического. Об этом новом эпистемологическом правиле пишет К. Прендергаст в книге «Порядок мимесиса», ссылаясь на понятие Ж. Батая «*limit of representation*» и предлагая мыслить не только о «пределе репрезентации», но и о «репрезентации как пределе» [Prendergast 1986: 14–17]. Он подчеркивает, что, в то время как Сартр в эссе «Что такое литература?» «усматривает в письме инструментальную аналогию “оконного стекла”, Батаю оно представляется непрозрачным», воплощая «сопротивление усилию сознания выразить пережитое» [Prendergast 1986: 17].

Модернистские утопии показывают в обращении к искусству музыки симптом кризиса языка. То, что для музыки является *exercitia spiritualia*, для романа может обернуться чистым *exercices de style*.

Музыкальное исполнение повествования

На звукоподражательной игре, осуществляемой Джойсом в 11-й главе «Улисса» («Сирены») [Joyce 1992: 328–376], трудно построить 700-страничное повествование. Невозможно рассказать историю, бесконечно ее разыгрывая на дологическом дада-языке. Этого, собственно, Джойс и не делает, ограничиваясь вкраплениями музыкальных аллюзий, тем, жанровых имитаций и в целом орнаментализацией прозаической речи. Объем подобных пассажей, содержащих имитацию музыкальной речи, ограничен, однако их частота обращает на себя внимание читателя и становится по мере чтения одой из важных стратегий воздействия текста и его рецепции. Эта стратегия состоит в усилении акустически-музыкальной и в итоге

¹⁶ В нем ощутимы элементы картины нравов, семейного и авантюрно-криминального романа в духе столь любимого Жидом Достоевского.

композиционно-формальной связи слов (наподобие музыкальных тонов, обретающих семантику только в синтагматических связях): паронимазия здесь не просто часто используемый прием, а стратегия.

Следы стилистической имитации музыки можно обнаружить во всех главах «Улисса». В 1-й главе («Телемах») пародируются фрагменты католических молитв и песнопений. В 7-й главе средствами звукописи и ритма создается механизированное, под стать футуристическим акустическим опытам Л. Руссоло, А. Руссоло, Ф. Т. Маринетти звучание современной «эоловой арфы» — типографских станков, пишущих машинок, броуновского движения служащих по редакции, монтажа их реплик, шороха бумаг (ср. механическую словесную музыку в фрагменте главы: «The machines clanked in threefour time. Thump, thump, thump. Now if he got paralysed there and no one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over and up and back. Monkeydoodle the whole thing. Want a cool head» [Joyce 1992: 151]). Набранные заглавными буквами заголовки-выкрики¹⁷, делящие эту главу на фрагменты-сцены, каждая из которых отличается особой стилистикой, темой, во-первых, ритмизирует дискурс, разрезает-компонует главу, во-вторых, воспринимается как звучащая речь, напоминающая **выкрики** будущих разносчиков газеты, придавая повествованию отчетливо перформативный характер. Исключительно на игре внутренними рифмами, на звукописи и звукоподражании построен в этой главе эпизод «Rhymes and reasons» («Склад и лад»)¹⁸.

RHYMES AND REASONS

Mouth, south. Is the mouth south someway? Or the south a mouth? Must be some. South, pout, out, shout, drouth. Rhymes: two men dressed the same, looking the same, two by two.
...la tua pace
...che parlar ti piace
...mentreche il vento, come fa, si tace.

He saw them three by three, approaching girls, in green, in rose, in russet, entwining, per l'aer perso in mauve, in purple, *quella pacifica oriafiamma*, in gold of oriflamme, *di rimirar fe piu ardenti*. But I old men, penitent, leadenfooted, underdarkneath the night: mouth south: tomb womb.

— Speak up for yourself, Mr O'Madden Burke said [Joyce 1992: 175].

Обилие неологизмов и каламбуров, ритмических и звуковых сближений слов, орнаментализация речи за счет синтаксического параллелизма, анафор ведет к гипертрофии плана выражения, усилению метаязыковой функции (эта стратегия бу-

¹⁷ «Выкрик» здесь фигурирует и как экспрессивно-звуковая характеристика эпизода, и как журналистский жаргонизм (так называют набранные крупным шрифтом фрагменты текста, подзаголовки, короткие цитаты из речи ньюсмейкеров).

¹⁸ Русский перевод, хотя и воссоздает музыкальную основу эпизода, не передает всей сути джойсовского подзаголовка: в сознании журналиста Майлса Кроуфорда, на мгновение оторвавшегося от беседы с О'Мэдденом Берком (реплика в конце эпизода возвращает и его, и читателя к этой беседе), обыгрываются чисто звуковые связи между словами и поднимаются наивные философско-лингвистические вопросы о связи «ритма» и «причин», порождающих те или иные словесные образы. Слова сближаются с помощью паронимазии, при этом персонажем припоминаются образы и цитаты из «Божественной комедии» Данте Алигьери. Весь эпизод демонстрирует синестетическое мышление: визуальные образы дантовских дев, олицетворяющих терцины, проплывают в воображении персонажа под аккомпанемент дантовских же строк и собственных ложноэтимологических измышлений.

дет радикализована в «Поминках по Финнегану»). Чрезвычайно ценны в этом отношении размышления Х. Волльшлегера — переводчика «Улисса» Джойса на немецкий язык, наследовавшего также, вслед за А. Шмидтом, некоторые приемы Джойса в своей писательской практике. В эссе-комментарии к своему переводу «Улисса» он осмысляет поэтику ирландца, распространяя свои наблюдения и выводы на принципы перевода в целом и, в частности, на рецепцию прозы, стиль которой приковывает внимание к самому языку. Отметая расхожее мнение об «Улиссе» как пастише «Одиссеи», он пишет: «“Улисс” не Handlungs-Roman (сюжетный роман. — В. К.)», в котором «в утонченной травестии материал гомеровской “Одиссеи” переносится на почву дублинской повседневности» [Wollschläger 2020: 365]. Волльшлегер настаивает на поэтологической доминанте джойсовского стиля:

Странствия Одиссея-Блума разыгрываются в самой речи, и не в том числе, а прежде всего и единственным образом в ней... «Улисс» — это языковая структура с автономной динамикой, какой она, безусловно, прежде никогда не существовала в литературе: роман, чьим героем является язык, чьим содержанием является язык и в чьем сюжете описывается собственная жизнь языка как такового... язык больше не является медиумом развертывающегося сюжета; напротив, сюжет является медиумом языкового действия [Wollschläger 2020: 366].

Стиль «Улисса» описывается Волльшлегером как «непроходимые языковые джунгли, формальное пространство оглушительного звучания» [Wollschläger 2020: 361], «самовластие воспринятого исключительно на слух языка действительности» [Wollschläger 2020: 370]. Кроме того, у Волльшлегера всплывает музыкальная метафора, столь близкая всем модернистам, — «симфония» бессознательного. В эссе «Джойс pro toto, или прообраз языка» он пишет о «симфоническом языке самого бессознательного» [Wollschläger 2020: 386].

Волльшлегер в своем романе «Листва сердца, или грехопадение Адама: Фрагментарная биография в неслучайных макулатурных листах» («Herzgewächse oder Der Fall Adams: Fragmentarische Biographik in unzufälligen Makulaturblättern», 1961–1982 [Wollschläger 2011])¹⁹ создает столь же многослойное, «симфоническое» подражание музыке: 1) он соединяет высокий стиль и кич подобно Г. Малеру, одному из своих кумиров; 2) так же, как Малер 10-ю симфонию, представляющую для музыковедов шифр, прерванный герметический текст, не завершает свой роман и тематизирует отсутствие в нем целого ряда дневниковых «тетрадей» рассказчика; 3) всячески оживляет романтические музыкальные аллюзии (в том числе с помощью гофмановской линии); 4) создает затрудненный стиль, играя словами, словосочетаниями, синтаксисом, типографскими средствами, уподобляя текст черновой партитуре, а само повествование — сложной симфонической музыке XX в.; 5) использует звукоподражание, акустическую и ложно-этимологическую игру, смещая внимание с сюжета на стилистику. Эти и другие приемы музыкализации романа

¹⁹ Многослойное название романа отсылает одновременно к подзаголовку романа Гофмана о коте Мурре и, косвенно, его музыкально-литературной «Крейслериане», далее — к музыкальному сочинению А. Шёнберга «Herzgewächse» (op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe, 1911), которое, в свою очередь содержит аллюзию на одноименное стихотворение «Feuillage du coeur» («Листва сердца», 1889) М. Метерлинка. При этом слово Herzgewächse является также устаревшим медицинским термином, обозначающим «рубцы на сердце» (главный герой романа страдает болезнью сердца).

превращают процесс чтения в процедуру расшифровки старинной партитуры, а эффект мимесиса (сопереживания героям, катарсиса) достигается демонстрацией руинированной формы — зеркала руин бытия, прощающегося с гуманизмом. Главный герой, эмигрант, вернувшийся в послевоенную Германию эпохи «развалин», пишет трактат «Прощание с гуманизмом», и фрагментарность формы, как бы утратившей тональный центр, дробящейся на атональные фрагменты-серии, и разорванность его памяти не позволяют собрать рассказанное воедино.

Здесь угадывается та же стратегия, что и у Джойса: при масштабном охвате материала сам материал дробится, атомизируется. Как верно заметил один из первых читателей «Улисса» К. Г. Юнг, у Джойса мир воспринят периферийной нервной системой, органами чувств («Монолог Улисса» [Юнг, Нойманн 1998]). Таков эффект устранения из романа централизующего нарративного сознания, одного из условий романного мимесиса XIX в. Если одни модернисты (Жид, Гессе, Бернхард) ищут в интермедияльных опытах чистый язык, то Джойс и Волльшлегер, напротив, монтируют разнородное, избегая окончательности и тотальности.

Языковой образ человека, который набрасывается в «Улиссе», — пишет Волльшлегер, — как и сам Улисс, является «выродком, исторгнутым из нечистот и огня»; он скрепляет несовместимое, не амальгамируя его; никогда еще в литературе целое не проявлялось так резко в простом соположении и взаимопроникновении элементов. Здесь нет «чистого» языка... есть только... повседневность, нечистая, истерзанная и раздробленная, придавленная трудами и бременем к такому дну, на котором от нее остаются только руины, обломки закарстованного и заметенного песком смысла [Wollschläger 2020: 371].

Отказ от центростремительного сюжетостроения, организованного вокруг идущего к цели героя, характерологии, моделирования описаний, претендующих отныне не столько на синекдохическую функцию представительства за реальность по принципу *pars pro toto* [Fludernik 2009: 53–58], сколько на алхимический, индизонный шифр — подвигает модернистов к поиску иных оснований поэтики. По этому пути идет и Вульф, создавая музыкально-импрессионистическое полотно «Волн», в котором поток сознания шести персонажей стилизован под своего рода цикл фуг, в котором, как *aria da capo*, в конце возвращаются ключевые темы, словно закольцовывая и день (от морского рассвета до заката), и, метафорически и космологически, цикл бытия целого поколения. Магистральная метафора волн — прилива и отлива голосов, памяти, боли и радости — становится главным композиционным принципом.

Таким образом, «музыкальный» модернистский роман становится все более экспрессивным, подменяя, в терминах Дж. Остина, «констатив» «перформативом» [Остин 2010: 23–34], гипертрофируя план выражения и принуждая тем самым читателя к структурному восприятию текста наподобие партитуры.

Далее мы приведем пример музыкальных трансформаций в творчестве австрийского писателя Т. Бернхарда, чья жизнь и эстетические вкусы были напрямую связаны с музыкой. Себя он называл «музыкальным человеком»²⁰, а свою литературную технику сравнивал с музыкальной композицией.

²⁰ В нескольких интервью Бернхард повторял, варьируя, фразу: «Ich bin ja ein musikalischer Mensch...» («Я ведь музыкальный человек...»), продолжая ее затем, по обстоятельствам, размыш-

Томас Бернхард: «Ich bin ja ein musikalischer Mensch»

Отрочество и юность Бернхарда связаны с Зальцбургом: здесь он обучался игре на скрипке, окончил знаменитый Моцартеум, академию музыки и сценических искусств, слушал католические мессы и лютеранские кантаты, брал уроки вокала, мечтая об оперной карьере, здесь, а затем в Вене слушал симфоническую музыку. На лирику Бернхарда оказала влияние барочная литургическая музыка и поэзия: он был страстным поклонником кантат и пассионов Баха и даже планировал публиковать собранные и отредактированные им тексты кантат в зальцбургском издательстве. В поэтических сборниках «На земле и в аду» («Auf der Erde und in der Hölle», 1957), «in hora mortis»²¹ (1958) не только присутствуют цитаты из литургических текстов, псалмов, но и ощутима барочная картина мира, с ее ужасом перед катастрофизмом бытия, чувством бренности земного (*Vanitas vanitatum*), амбивалентными лейтмотивами смирения и богоотступничества. Характерно, что уже в лирике пластическая образность отходит на второй план, акцентируется перформативность — голосоведение, интонации молитвы и литании. Уже здесь формируется авторская аллегореза слуха: одинокий человеческий голос вызывает к Богу и людям, но остается не услышанным, в то время как сам вызывающий обладает болезненно обостренным абсолютным слухом.

Еще одна важная веха, связанная с музыкой, — общение и сотрудничество Бернхарда с композитором и популярным в 1950–1970-е гг. австрийским культуртрегером Г. Ламперсбергом, который стал его проводником в мир Новой (атональной) музыки. Для двух его экспериментальных опер Бернхард написал либретто: «розы пустыни» («die rosen der einöde», 1959), «Головы» («Köpfe», 1960). В них текст служит некой элементарной, минималистичной опорой для довольно свободного движения инструментальной текстуры и интонирования голосовых партий. Повтор, редукция лексического арсенала, синтаксический параллелизм — важнейшие средства музыкализации речи — являются здесь основными приемами. Стратегия фрагментации, вычленения и комбинации минимальных языковых элементов (лексем, морфем) сближает технику либретто с ранним романом «Амрас»²², а также с лирикой из циклов «Помешанные Заключенные» («Die Irren Die Häftlinge», 1962), «Ave Vergil» (1960/1981), где с помощью монтажа собирается образ раздробленного мира. Ритм симметричных конструкций (антитеза, хиазм, цепочки сравнений, анафора) сближает композицию и стилистику «Помешанных Заключенных» и роман «Племянник Витгенштейна» («Wittgensteins Neffe», 1982): в обоих произведе-

лением о ритме и дыхании, контрапункте, построении предложений наподобие музыкальных фраз и т. п. (например, в интервью журналисту Курту Хофману: «Я музыкальный человек. А сочинение прозы всегда сродни занятиям музыкой. Один человек дышит животом — певцы дышат только животом, иначе не смогут петь, — а другому нужно перевести это дыхание с живота на мозг. Это один и тот же процесс». Цит. по: [Hofmann 2004: 23]). Исследовательница С. Лёфлер выбрала эту фразу в качестве названия своей монографии о «функции музыки в литературном творчестве» Бернхарда [Löffler 2018].

²¹ «В смертный час» (лат.) — цитата из молитвы «Anima Christi, sanctifica me...», которая приписывается францисканскому монаху св. Бернардино из Фельтре (XV в.). Полностью фраза звучит так: «In hora mortis meae voca me / Et jube me venire ad te, / Ut cum Sanctis tuis laudem te / In saecula saeculorum. / Amen» («В час смерти моей призови меня, / И повели мне прийти к Тебе, / Дабы со святыми Твоими восхвалять Тебя / Во веки веков. / Аминь»).

²² Подробно о поэтике «Амраса» см.: [Котелевская 2018: 235–282].

ниях акцентируется семантика границы, пространственной и ценностной (мир здоровых vs помешанных, мир бюргерской повседневности, **прозы** vs мир **музыки**, хаос мира vs эстетический порядок), и там и тут семантизируется амбивалентный жест — акт разделения, рассечения (в том числе, в романе «Стужа», хирургическо-го) и мифопоэтического собирания заново (воскресения).

Симптоматично для музыкального отношения к слову то, что и повествовательные произведения Бернхарда сконструированы наподобие музыкальных композиций — арий и дуэтов, фуг, канонов²³, секвенций, атональных серий. Если в раннем творчестве преобладают приемы фрагментирования, «освобождения диссонанса» [Schoenberg 1950: 104], нефинализма, фразы с коротким дыханием, то начиная с повести «Gehen»²⁴ Бернхард развивает «секвенциальную» поэтику [Marten 2020], создавая в технике legato развернутые длинные предложения, подобные романтической «фразе-радуге», связывающей несколько мотивов-жестов» и исполняемой как бы на одном дыхании, с эффектом *sostenuto* [Хейнс 2023: 263, 276–277]²⁵.

Как правило, Бернхард подражает простым формам фуги, таким как канон или инвенция²⁶, находя в их строгости, непрерывности развития темы, антитетичности двух голосов, циклической структуре средство гармонизации разорванного, абсурдного мира его героев. Одно из таких произведений — роман «Известковый завод» («Das Kalkwerk», 1970), который почти не рассматривается в музыковедческих монографиях о Бернхарде. В них предпочтение отдается прозе, более явно рассказывающей о музыке и музыкантах (например, роману «Пропавший», посвященному вымышленному двойнику канадского пианиста Гленна Гульда и его менее удачливым вымышленным друзьям, или роману «Бетон», в котором герой пишет книгу о Феликсе Мендельсоне-Бартольди).

Итак, Конрад, герой романа, около 20 лет пишет трактат о феномене слуха. Недвусмысленно отсылая к романтической иерархии искусств и органов чувств, выраженной радикальнее всего Шопенгауэром, автор создает персонажа, одержимого идеей слуха как высшей человеческой способности. Погруженный в саркастические наблюдения над веком «функционеров», Конрад убежден, что эта способность «вымирает» («das aussterbende Gehör» [Bernhard 1973: 65]) и «идеалом» для современного общества была бы «вконец оглошшая и безмозглая масса» («völlig

²³ Канон, как и фуга, строится на многоголосии, но в отличие от фуги является чисто имитационной формой: второй, третий и т. д. голоса полностью повторяют мелодию первого голоса через определенный временной интервал и лишь в более сложных жанровых вариациях преобразуют ее с помощью приемов обращения, ракохода или ускорения/замедления темпа. Канон представляет собой музыкальную иллюстрацию барочных идей зеркальности и непрерывности развития темы.

²⁴ В. Шмидт-Денглер считает, что в названии использован инфинитив: «Текст называется “Ходить”, инфинитив редко используется в качестве заглавия книги. Еще более странной, загадочной предстает связь между процессами ходьбы и мышления» [Schmidt-Dengler 1997: 35]. Перевести название на русский язык можно также, более вольно, как «Хождение» или даже «Прогулка», создав для русского читателя аллюзию на тексты Р. Вальзера. Ср. мотив прогулки в его одноименной новелле, ряде прозаических миниатюр и романе «Семейство Таннер», а также биографический сюжет в книге К. Зеелига «Прогулки с Робертом Вальзером» (русский перевод фрагмента: [Зеелиг 2007: 212–228]).

²⁵ Ср.: романтическая фразировка Пруста и Ф. Шопена [Curtius 2021: 68].

²⁶ Инвенция — простейшая форма двух- или трехголосной полифонии, демонстрирующая, при простоте мелодического рисунка, определенную композиционную идею.

gehör- und gehirnlose Masse» [Bernhard 1973: 64]). Он импровизирует на фортепиано, пишет и тут же уничтожает заметки о слухе, вовлекает больную жену в свои фонологические эксперименты, изолирует ее и себя на выкупленном им заброшенном заводе по переработке известняка, который превращается в итоге в тюрьму и могилу²⁷.

Исследование слуха должно совершаться в полной тишине, поэтому единственный живой звук извне, который может вынести чувствительное ухо Конрада, — плеск озерной воды за окном, хотя иногда он жалуется редким гостям на доносящиеся до него голоса людей с другого берега. Поистине сакральное отношение героя к акустическим и музыкальным эманациям бытия тем не менее не находит финального воплощения в трактате — музыкально-эстетическая мысль остается неизреченной. Как другой модернистский исследователь-дилетант, прустовский Сван, влюбленный в творения Вермеера и так и не окончивший о нем книги, Конрад остается «художником без произведения»²⁸, а его исповедь, растянувшаяся на весь роман, транслируется несколькими искажающими голосами: ее компонует, **пересказывая со слов** знакомых Конрада, Фро и Визера, безымянный нарратор-протоколист.

Такая повествовательная фразировка создает синтаксическую многослойность и вариативность мнений, своим орнаментом словно бы затрудняющих доступ к (голосовой) партии протагониста²⁹. Утрата абсолютного слуха, в которой герой винит современный мир, демонстрируется на формальном уровне этой цепочкой бесконечных опосредований. Вступающие голоса трех нарративных инстанций имитируют, как в каноне, или обращают и варьируют, как в фуге, тему Конрада.

Безусловно — и с этим согласны не только интерпретаторы музыкальных аналогий в поэтике Бернхарда, но и все исследователи интермедиального трансфера — речь не идет о полной эквивалентности словесных и музыкальных **структур**. Не идет речи и о звукоподражании. Бернхард не подражает музыке на фонологическом уровне: созвучия если и возникают, то создаются путем повтора единиц более высокого уровня языковой системы — морфемного, лексического, грамматического и синтаксического. Он работает не столько со звуковой окраской подбираемых слов, сколько с композицией — фразировкой, своего рода мускулатурой, жестикуляцией речи. Важно при этом, что и рассматриваемый роман, и другие его тексты, подражающие в той или иной мере музыкальному строю («Ходить», «Корректур», «Бетон», «Рубка леса», «Старые мастера», «Изничтожение»), написаны в манере устной речи: они исполняются, произносятся про себя как вслух, сближаясь с драмами Бернхарда, даже если в сюжетной рамке романа есть указание на то, что речь письменная, —

²⁷ В романе развертываются всевозможные лексические вариации мотива добровольного заточения (Kerker, Studie-Kerker, Arbeitshaus, Strafanstalt, Zuchthaus), изоляции (Abgeschiedenheit, Abgeschnittenheit, Alleinsein), а для жены этот «остановленный, заброшенный, так называемый мертвый завод» [Bernhard 1973: 42] становится действительно последним пристанищем: Конрад убивает жену из винтовки Mannlicher. Повествование начинается в момент, когда Конрада арестуют по подозрению в убийстве — его ждет отнюдь не метафорическое тюремное заключение.

²⁸ Концепция Г. Фойльнер [Feulner 2010], исследовавшей сюжет творческой неудачи в модернистском романе.

²⁹ Проблема помех, экзистенциальных искажений, недостоверности сообщений в «эпоху технической воспроизводимости» разрабатывалась примерно в те же годы П. Хандке в пьесе «Каспар» (1967) на примере коллективного образа суфлеров.

как правило, это заметки героя («Стужа», «Бетон», «Корректурa», «Изничтожение»). Эта перформативность художественной речи сближает романы Бернхарда не только с его драмами, но и с вокальным сценическим искусством. Так, зная о восхищении писателя кантатами и «Страстями» Баха, нельзя не усмотреть в композиции поочередного выступления Фро, Визера и протоколиста, свидетельствующих, как евангелисты, о «страстях» Конрада и его жены, структуры этих жанров.

Если на микроуровне (такт — фраза) задействованы морфемика, грамматика, синтаксис, то на макроуровне автор организует сверхфразовые единства, в которых сначала задается какая-то словесная тема (*Schneepflug, Funktionär, Rufweite, Gehör, Gehirn, Augenblick, Zimmer, Studie, Jäger und Jagd, Ruhe*, etc.), затем она многократно повторяется («проводится»), разрабатываясь в окружении новых мотивов, доводится до кульминации и то ли разрешается (в финальной сентенции), то ли, так и не разрешившись, уступает место новой теме. Как правило, постепенно формируется целый ряд тем, которые возвращаются вновь и вновь на очередном витке (весьма схематичного) сюжета или хода мысли героя.

Так формируется характерный для стиля Бернхарда барочный лабиринт непрерывного ветвления тем с вариациями. Непрерывность тематического развития поддерживается повторяемостью, ритуализованностью или монотонностью действий/жестов персонажей различных его текстов: прогулка по одному городскому маршруту в романе «Ходить», прогулка между павильонами Герман и Людвиг в «Племяннике Витгенштейне», регулярность визитов Регера в музей в «Старых мастерах», вязание, которым непрерывно занята жена Конрада, или повторение ею под тираническим контролем мужа фоном по методу Урбанчика, чтение супругами вслух одних и тех же книг — Кропоткина, Витгенштейна и Новалиса и прослушивание ими одной и той же пластинки — «Симфонии Хаффнер» Моцарта.

Полифонический принцип непрерывного проведения темы организует композицию бернхардовской прозы. И если сюжет «Известкового завода» повествует о крушении философско-акустического проекта протагониста (подобным образом терпят катастрофу в музыке и музыковедении герои его романов «Племянник Витгенштейна», «Пропавший», «Бетон»), текстура романа демонстрирует виртуозное овладение квазимузыкальной формой. Безостановочное говорение репродуцирующих Конрада голосов умножает и усиливает, как эхо, его отчаяние, «сумасбродство» («Narratei», «Geistesnarratei» [Bernhard 1973: 56–57]), упрямство, самой искусственностью этой речевой ситуации показывая, что исследование слуха для человека, утратившего экзистенциальный слух, превращается в механизм «безостановочного исследования одиночества» («unaufhörliches Studieren der Einsamkeit» [Bernhard 1973: 49])³⁰.

А. Беттен, анализируя «синтаксическую акробатику» Бернхарда, подчеркивает метаязыковой, поэтологический характер его повествовательной манеры [Betten

³⁰ Пересборку реплик Конрада, выстраивающихся в непрерывную косвенную и несобственно-прямую речь, можно отчасти сравнить с современной технологией сэмплирования, когда записанные аудио-фрагменты (сэмплы) используются для создания новых композиций (сэмплы могут извлекаться из любого акустического материала, от фрагментов музыкальных произведений до записанной речи или звуков природы). Композиционные приемы обработки такого материала тоже могут быть разнообразными в жанрово-стилевом плане — в стиле хип-хоп, джазовыми, барочно-полифоническими и т. д. Попадая на чужую медиальную территорию (например, в роман или драму), эти приемы приобретают вторичное семиотическое значение.

2011a: 143–144]. По ее верному наблюдению, наряду с экспериментами Э. Яндля, Ф. Майрёкер, М. Штреерувиц, Э. Елинек, бернхардовская стилистика служит обнажению механизмов работы языка, прежде всего — форм языковой несвободы. Так, экзистенциальные метафоры тюрьмы, камеры, заточения «миметически» воплощаются в названном романе в конструкции объемистого сложноподчиненного предложения с разветвленными логическими связями, с многоуровневой структурой косвенной речи (Inquit-Formel), которая словно опутывает, заточает и субъекта речи, и реципиента в тюрьме языка [Betten 2011a; 2011b]. Мимесис фокусируется на воспроизведении смыслов самой структурой речи, вызывая не столько к эмоциональному сопереживанию рассказанному, сколько к **структурному** чтению, к отстраненному удовольствию от «музыкального» текста.

Холодность, протокольность стиля Бернхарда можно соотнести с тем кризисом субъективной выразительности, о котором писал Т. Адорно в связи с холодным, «сейсмографическим» экспрессионизмом додекафонии [Адорно 2001: 90–105]: «Радикально отчужденное, абсолютное произведение искусства в своей слепоте тавтологически соотносится лишь с самим собой» [Адорно 2001: 101].

Заключение

Подводя итог, можно заключить, что музыкализация прозы отобразила тяготение литературы к орнаментально-беспредметному фантазированию, к избавлению от реалистических конвенций характерологии и сюжетостроения. По этому пути шла и музыка, обретая в освобожденном диссонансе, избавлении от власти тонального центра, в алеаторике и внимании к чисто акустическим феноменам новые принципы композиции и оформления музыкальной мысли, понимания природы музыки как таковой. Культурный пессимизм, «ужас перед историей» повлияли на освоение абстрактных, универсально-архетипических моделей мира и человека. Музыка была воспринята Джойсом, Вульф, Гессе, Манном, Воллышлегером, Бернхардом и другими модернистами как инструментарий, с помощью которого можно попытаться избыть абсурд бытия, или, словами Джойса, «проснуться от кошмара истории»³¹. Эти формальные поиски имели под собой эпистемологическую и экзистенциальную основу, будучи сосредоточены вокруг главной гуманистической проблемы столетия — понимания, способности слушать и слышать друг друга.

Источники

- Вертов 1966 — Вертов Д. *Статьи. Дневники. Замыслы*. М.: Искусство, 1966.
Джойс 1993 — Джойс Дж. *Улисс*. Хинкис В., Хоружий С. (пер. с англ.). М.: Республика, 1993.
Жид 1999 — Жид А. *Фальшивомонетчики*. Франковский А. (пер. с фр.); Токарев Л. (ред.). СПб.: Амфора, 1999.
Зеелиг 2007 — Зеелиг К. Прогулки с Робертом Вальзером. Седельник В. (пер. с нем.). *Иностранная литература*. 2007, (7): 212–229.

³¹ Знаменитая реплика Стивена Дедала во 2-й главе «Улисса»: «История, — произнес Стивен, — это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться» [Джойс 1993: 30]. Именно джойсовский образ истории как случайного нагромождения кровавых событий, лишенных провиденциального смысла, берет за основу М. Элиаде, создавая метафору «ужаса истории» (terror of history) [Элиаде 2000: 105].

- Манн 1960 — Манн Т. *Собрание сочинений*. В 10 т. Т. 5: Доктор Фаустус: жизнь немецкого композитора Андриана Левверкюна, рассказанная его другом. Апт С., Ман Н. (пер. с нем.). М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960.
- Шопенгауэр 2001 — Шопенгауэр А. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 2: Мир как воля и представление. Чанышев А. (пер. с нем., ред.). М.: Терра — Книжный клуб; Республика, 2001.
- Bernhard 1973 — Bernhard Th. *Das Kalkwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1973.
- Joyce 1992 — Joyce J. *Ulysses*. London: Penguin Books, 1992.
- Klee 1957 — Klee P. *Tagebücher*. Klee F. (Hg.). Köln: M. DuMont Schauberg, 1957.
- Novalis 2001 — Novalis. *Werke*. Schulz G. (Hrsg.). München: C. H. Beck, 2001.
- Verlaine 1891 — Verlaine P. *Jadis et naguère*. Paris: Léon Vanier, 1891.
- Wollschläger 2011 — Wollschläger H. *Herzgewächse oder Der Fall Adams: Fragmentarische Biographik in unzufälligen Makulaturblättern*. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Wollschläger 2020 — Wollschläger H. *Der Gang zu jenen Höhn*. Körber Th. (Hrsg.). Göttingen: Wallstein, 2020.

Литература

- Адорно 2001 — Адорно Т. *Философия новой музыки*. Скуратов Б. (пер. с нем.); Чухрукидзе К. (вступ. ст.). М.: Логос, 2001.
- Беньямин 2012 — Беньямин В. *Учение о подобии. Медиаэстетические произведения*. Болдырев И. (пер. с нем.). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2012.
- Бондс 2019 — Бондс М. Э. *Абсолютная музыка: история идеи*. Рондарев А. (пер. с англ.). М.: Дело, 2019.
- Компаньон 2001 — Компаньон А. *Демон теории. Литература и здравый смысл*. Зенкин С. (пер. с фр.). М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001.
- Котелевская 2018 — Котелевская В. В. *Томас Бернхард и модернистский метароман*. Ростов-н/Д.; Таганрог: Изд-во Южн. федер. ун-та, 2018.
- Кракауэр 2019 — Кракауэр З. *Орнамент массы*. Агафонова В., Кацура А., Филиппов-Чехов А. (пер. с нем.). М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019.
- Махов 2005 — Махов А. Е. *Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Intrada, 2005.
- Остин 2010 — Остин Дж. Л. Перформативы — констативы. В сб.: *Философия языка*. 3-е изд. Кобозева И. М. [и др.] (пер. с англ.); Сёрл Дж. Р. (ред.). М.: УРСС, 2011. С. 23–35.
- Хейнс 2023 — Хейнс Б. *Конец старинной музыки*. Нодель Ф. (пер. с англ.). М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- Элиаде 2000 — Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение). В кн.: Элиаде М. *Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское*. Васильева А. А. и др. (пер. с фр.); Калыгин В. П., Шептунова И. И. (науч. ред.). М.: Ладомир, 2000. С. 23–126.
- Юнг, Нойманн 1998 — Юнг К. Г., Нойманн Э. *Психоанализ и искусство*. Бутузов Г., Чистяков О. О. (пер. с нем.). М.: Рефл-бук, 1998.
- Akker et al. 2017 — Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. (ed.). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Betten 2011a — Betten A. Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: *Sprache — Literatur — Literatursprache. Linguistische Beiträge*. Betten A. (Hg.). Berlin: Schiewe, 2011. S. 132–153.
- Betten 2011b — Betten A. Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Knappe J., Kramer O. (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 63–80.
- Boucquet 2010 — Boucquet K. Adorno liest Benjamin: Sprache und Mimesis in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. *Musik und Ästhetik*. 2010, 54 (Februar): 1–8.
- Curtius 2021 — Curtius E. R. *Marcel Proust*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, 2021.
- Dahlhaus 1978 — Dahlhaus C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978.

- Eckel 2015 — Eckel W. *Ut musica poesis: Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Feulner 2010 — Feulner G. *Mythos Künstler: Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 2010.
- Fludernik 2009 — Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. London; New York: Taylor & Francis Group, 2009.
- Hofmann 2004 — Hofmann K. *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
- Kotelevskaya 2021 — Kotelevskaya V. V. Between Imitation and Thematization of Music: Towards an Inter-medial Utopia in Late German Modernist Literature. *Philological Class*. 2021, 26 (3): 255–269.
- 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.
- Marten 2020 — Marten C. *Bernhards Baukasten: Schrift und sequenzielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2020.
- Odendahl 2008 — Odendahl J. *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld: Aisthesis, 2008.
- Prendergast 1986 — Prendergast C. *The order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Rennhak 2012 — Rennhak K. Metaisierung und Ethik. Der postmoderne Roman als *grand récit*? In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven — Metagattungen — Funktionen*. Hauthal J., Nadj J., Nünning A., Peters H. (Hg.). Berlin: Walter de Gruyter, 2012. S. 206–226.
- Riffaterre 1982 — Riffaterre M. L'illusion référentielle. In: *Littérature et réalité*. Genette G., Todorov Tz. (eds). Paris: Éditions du Seuil, 1982. P. 91–118.
- Schmidt-Dengler 1997 — Schmidt-Dengler W. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, 1997.
- Schoenberg 1950 — Schoenberg A. Composition with Twelve Tones. In: Schoenberg A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950. P. 102–143.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2022 г.

Статья рекомендована к печати 3 ноября 2023 г.

Vera V. Kotelevskaya

Southern Federal University,
105/42, ul. Bol'shaya Sadovaya, Rostov-on-Don, 344006, Russia
vvkotelevskaya@sfned.ru

The “musicality” of modern prose: Towards the genesis and typology of forms (part 2)*

For citation: Kotelevskaya V. V. The “musicality” of modern prose: Towards the genesis and typology of forms (part 2). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2024, 21 (1): 42–60. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2024.103> (In Russian)

The article explores the musicalization of modern fiction, reflecting such tendencies as the crisis of language and mimesis, the desire for abstraction and non-figurativity. With the reduction of the represented world, the role of the plan of expression and self-reflection of form increases. For the modernists, music becomes the language that allows them to express the

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

See the first part of the paper: 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)

utopian, the invisible and the (un)possible. The susceptibility of the contemporary reader and researcher to medial codes allows us to detect in the modernist novel's imitation of music not only the extravagance of the author's imagination, but also the unmasking of referential illusion and the tendency towards performativity. 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. As an example of musical prose, the novel "The Lime Works" ("Das Kalkwerk", 1970) by the Austrian writer Thomas Bernhard is considered. It is interpreted as the culmination of the author's creative evolution, from the lyricism imitating the baroque style and attitude, to experimental poetry and prose, and finally to the prose with a sophisticated syntax imitating the romantic musical phrasing. The polyphonic structure of Bernhard's prose, its strict, abstract compositional pattern, is interpreted as a modern technique of ordering the existence chaos.

Keywords: intermediality, musicalization of fiction, Thomas Bernhard.

References

- Адорно 2001 — Adorno T. *Philosophy of New Music*. Skuratov B. (transl. from German); Chukhruidze K. (preface). Moscow: Logos Publ., 2001. (In Russian)
- Беньямин 2012 — Benjamin W. *The doctrine of similarity. Media aesthetic works*. Boldyrev I. (transl. from German). Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2012.
- Бондс 2019 — Bonds M. *Absolute Music: the History of the Idea*. Rondarev A. (transl. from English). Moscow: Delo Publ., 2019. (In Russian)
- Компаньон 2001 — Compagnon A. *The Demon of Theory: Literature and Common Sense*. Zenkin S. (transl. from French). Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 2001. (In Russian)
- Котелевская 2018 — Kotelevskaya V. V. *Thomas Bernhard and the modernist metafiction*. Rostov-on-Don; Taganrog: Izdatel'stvo Iuzhnogo federal'nogo universiteta Publ., 2018. (In Russian)
- Кракауэр 2019 — Kracauer S. *The Mass Ornament*. Agafonova V., Katsura A., Filippov-Chekhov A. (transl. from German). Moscow: Ad Marginem Press; Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", 2019.
- Махов 2005 — Makhov A. E. *Musica literaria: The idea of verbal music in European poetics*. Moscow: Intrada Publ., 2005. (In Russian)
- Остин 2010 — Austin J. L. Performatives are constatives. In: *Philosophy of Language*. 3rd ed. Kobozeva I. M. [et al.] (transl. from English); Searle J. R. (ed.). Moscow: URSS Publ., 2011. P. 23–35.
- Хейнс 2023 — Haynes B. *The End of Early Music*. Nodel F. (transl. from English). Moscow: Ad Marginem Press Publ., 2023. (In Russian)
- Элиаде 2000 — Eliade M. The Myth of the Eternal Return (Archetypes and Repetition) In: Eliade M. *The Myth of the Eternal Return. The Images and Symbols. The Sacred and the Profane*. Vasil'eva A. A. et al. (transl. from French); Kalygin V. P., Sheptunova I. I. (sci. ed.). Moscow: Ladonir Publ., 2000. P. 23–126. (In Russian)
- Юнг, Нойманн 1998 — Jung K. G., Neumann E. *Psychoanalysis and Art*. Butuzov G., Chistiakov O. O. (transl. from German). Moscow: Refl-buk Publ., 1998. (In Russian)
- Akker et al. 2017 — Akker R. van den, Gibbons A., Vermeulen T. (ed.). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2017.
- Betten 2011a — Betten A. Das Öffnen des Mundes und das Öffnen der Sprache. Die Konzentration auf die Sprache in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: *Sprache — Literatur — Literatursprache. Linguistische Beiträge*. Betten A. (Hg.). Berlin: Schiewe, 2011. S. 132–153.
- Betten 2011b — Betten A. Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis. In: *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Knappe J., Kramer O. (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 63–80.
- Boucquet 2010 — Boucquet K. Adorno liest Benjamin: Sprache und Mimesis in Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion. *Musik und Ästhetik*. 2010, 54 (Februar): 1–8.
- Curtius 2021 — Curtius E. R. *Marcel Proust*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co, 2021.

- Dahlhaus 1978 — Dahlhaus C. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978.
- Eckel 2015 — Eckel W. *Ut musica poesis: Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.
- Feulner 2010 — Feulner G. *Mythos Künstler: Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt, 2010.
- Fludernik 2009 — Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. London; New York: Taylor & Francis Group, 2009.
- Hofmann 2004 — Hofmann K. *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
- Kotelevskaya 2021 — Kotelevskaya V. V. Between Imitation and Thematization of Music: Towards an Inter-medial Utopia in Late German Modernist Literature. *Philological Class*. 2021, 26 (3): 255–269.
- 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.
- Marten 2020 — Marten C. *Bernhards Baukasten: Schrift und sequenzielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2020.
- Odendahl 2008 — Odendahl J. *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld: Aisthesis, 2008.
- Prendergast 1986 — Prendergast C. *The order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Rennhak 2012 — Rennhak K. Metaisierung und Ethik. Der postmoderne Roman als *grand récit*? In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven — Metagattungen — Funktionen*. Hauthal J., Nadj J., Nünning A., Peters H. (Hg.). Berlin: Walter de Gruyter, 2012. S. 206–226.
- Riffaterre 1982 — Riffaterre M. L'illusion référentielle. In: *Littérature et réalité*. Genette G., Todorov Tz. (eds). Paris: Éditions du Seuil, 1982. P. 91–118.
- Schmidt-Dengler 1997 — Schmidt-Dengler W. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, 1997.
- Schoenberg 1950 — Schoenberg, A. Composition with Twelve Tones. In: Schoenberg A. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950. P. 102–143.

Received: December 18, 2022

Accepted: November 3, 2023