ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

 «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**Музыка и музыкант в творчестве Томаса Бернхарда**

основная образовательная программа магистратуры по направлению подготовки 45.04.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса

Образовательной программы

 «Литература и культура народов зарубежных стран»

очной формы обучения

Кузьмина София Всеволодовна

Научный руководитель:

 к.ф.н., доц. Белобратов А. В.

Рецензент:

 к.ф.н., доц. Балаева С. В.

Санкт-Петербург

2018

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |
| --- | --- |
| **ВВЕДЕНИЕ……………………………………………………………………** | **3** |
| **ГЛАВА 1** | **МУЗЫКАНТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕРНХАРДА….....** | **11** |
| 1.1 | Профессиональные музыканты………………………………... | 11 |
| 1.2 | Музыковеды……………………………………………………... | 15 |
| 1.3 | Музыканты-любители…………………………………………... | 17 |
| 1.4 | Рефлексия о музыке…………………………………………….. | 20 |
| **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1……………………………………………………..** | **27** |
| **ГЛАВА 2** | **МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ БЕРНХАРДА……………….** | **28** |
| 2.1 | Литературно-музыкальная интермедиальность………………. | 28 |
| 2.2 | Структурное построение и ритм прозы Бернхарда…................ | 37 |
| 2.3 | Вариационность…………………………………………………. | 40 |
| 2.4 | Полифоничность………………………………………………... | 50 |
| 2.5 | «Музыкальные» метафоры…....................................................... | 58 |
| **ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2……………………………………………………..** | **63** |
| **ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………………………………** | **65** |
| **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ…… ………………...** | **67** |

**ВВЕДЕНИЕ**

Данная магистерская работа посвящена исследованию образа музыканта и репрезентации музыкального начала в творчестве австрийского прозаика и драматурга Томаса Бернхарда (1931-1989). Сложно переоценить значение музыки в культуре Австрии, которая внесла огромный вклад в развитие всей западноевропейской музыки, подарила миру целую плеяду выдающихся музыкантов - Венские классики (Моцарт, Гайдн, Бетховен), Франц Шуберт, Антон Брукнер, «король вальса» Иоганн Штраус-сын, композитор вокальной музыки и музыкальный критик Гуго Вольф, Густав Малер, а также представители Нововенской школы (Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн). При этом можно проследить взаимовлияние литературной и музыкальной составляющих культурного наследия в немецкоязычном пространстве. Например, крупнейший представитель музыкального романтизма Ф. Шуберт писал свои вокальные циклы на стихи Г. Гейне, Й. фон Эйхендорфа, А. Шамиссо, И.В. Гёте, Ф. Шиллера, Ф. Рюккерта и др. В свою очередь, характерной особенностью немецкоязычной литературы является частое обращение к образу музыканта и музыке, которые находят разное осмысление во множестве прозаических произведений: к ним относятся в том числе «музыкальные» новеллы Э. Т. А. Гофмана, новелла Ф. Грильпарцера «Бедный музыкант» (1847), повесть «Моцарт на пути в Прагу» (1856) Э. Мёрике, философский роман Т. Манна «Волшебная гора» (1924), роман Г. Гессе «Степной волк» (1927), пьеса П. Зюскинда «Контрабас» (1981), роман Э. Елинек «Пианистка» (1983). Наличие обширного литературного материала, отражающего взаимодействие музыки и литературы, является одним из показателей **актуальности** темы данного магистерского исследования. Кроме того, сама личность Томаса Бернхарда повышает интерес исследования и изучения способов тематизации образа музыканта и музыки в его произведениях в связи с биографическими предпосылками творчества писателя. Томас Бернхард родился 9-го февраля 1931-го года в Нидерландах. Вырос в Австрии – в семье бабушки и дедушки по материнской линии, писателя Иоганна Фроймбихлера. Дед-писатель позаботился о том, чтобы дать мальчику всестороннее эстетическое образование - под его присмотром Томас учился музыке, рисованию, языкам. Будущий писатель учился в католической школе, которую оставил в 1947 году, начав работать продавцом в лавке. Её владелец был любителем музыки, и она стала темой их многочасовых разговоров, напомнивших Бернхарду о занятиях музыкой, которые он оставил. У Бернхарда обнаружился незаурядный голос, и в скором времени он возобновляет уроки музыки под руководством преподавателя пения у бывшей оперной певицы Марии Кельдорфер. Параллельно Бернхард писал стихи. До 1948 года молодой человек пел во многих церквях Зальцбурга, пока не начал страдать последствиями перенесенного на ногах гриппа. В 1949-1951 годах он находился на излечении в лёгочном санатории, болезнью лёгких страдал всю жизнь. Постепенно литературное творчество занимает все более значительное место в жизни Бернхарда, и в 1950 году его произведения впервые напечатали, но не стихи, а очерк «Перед могилой поэта» (о Георге Тракле) в газете «Зальцбургер фольксблатт».

Пройдя курс лечения в санатории, Бернхард возобновил серьезное изучение музыки - сначала в Зальцбургском университете музыкального и драматического искусства «Моцартеуме», потом в Венской академии искусств. К увлечению музыкой добавилось еще одно - театр. С 1955 года будущий писатель обучался актёрскому мастерству в «Моцартеум», совмещая учебу с журналистской работой, - вел судебную хронику в социал-демократической газете. По ее поручению ему удалось побывать за рубежом - в Италии, Англии, Польше, Югославии. В 1957 году Бернхард защитил диплом о творчестве Брехта, затем полностью посвятил себя литературе. В том же году вышла первая книга Бернхарда - сборник стихов «На земле и в аду» (Auf der Erde und in der Hölle). Томас Бернхард также пробовал себя и в качестве автора либретто для балета, пантомим, интермедий [Архипов, 1983: 4]. Известно, что Бернхард является автором либретто для произведений австрийского композитора Герхарда Ламперсберга[[1]](#footnote-1), которые представляют собой любопытную сторону раннего творчества Бернхарда. Известна их совместная работа «Розы пустыни. Пять предложений для балета, голосов и оркестра» («Die Rosen der Einöde. Fünf Sätze für Ballett, Stimmen und Orchester»). Произведение было создано в 1957/58 г., когда Бернхард жил у композитора в Каринтии, но впервые поставлено только в 1995 г. в Бонне. Время создания либретто совпало с периодом большой популярности опер, которые ставились на основе произведений литературы. В отличие от позднеромантической традиции, опера XX в. не капитулирует перед текстом, что отразилось и в музыке Ламперсберга, написанной на бернхардовские либретто: текст служил только опорой, оставлял огромное пространство для композиторской фантазии. Бернхард в свою очередь в либретто «Розы пустыни» сводит к минимуму словесный материал, из ограниченного набора слов и предложений изолируются отдельные части, которые в дальнейшем повторяются, варьируются или собираются в нечто новое.

В начале 1960-х гг. в австрийских журналах появляются рассказы Бернхарда, которые были изданы в сборнике «Амрас» (Amras, 1964). Признание приходит к автору в 1963 году, с выходом его первого романа «Стужа». Бернхард становится лауреатом престижных литературных премий, таких как Австрийская государственная премия (1968) и премия Георга Бюхнера (1970). Бернхард ведет уединенное существование и пишет о злободневных проблемах австрийского общества, тем самым снискав репутацию очернителя и скандалиста. Каждый год автор создает новую пьесу или роман, среди которых «Помешательство» (Verstörung, 1967), «Известковый карьер» (Das Kalkwerk, 1970), «Корректура» (Korrektur, 1975), «Да» (Ja, 1978), «Любители дешевых обедов» (Die Billigesser, 1980), «Бетон» (Beton, 1982), «Племянник Витгенштейна» (Wittgensteins Neffe, 1982), «Пропащий (Der Untergeher, 1983), «Рубка леса» (Holzfällen, 1984), «Старые мастера» (Alte Meister, 1985), «Изничтожение» (Auslöschung, 1986).

Едва ли можно столкнуться с автором, который настолько часто ставит в центр своих литературных произведений рассуждения об искусстве и художнике. Образ творческой личности можно встретить в одиннадцати из восемнадцати пьес Бернхарда, среди которых «Праздник для Бориса» (Ein Fest für Boris, 1970), «Невежда и безумец» (Der Ignorant und der Wahnsinnige,  1972), «Охотничье общество» (Die Jagdgesellschaft, 1974), «Сила привычки» (Die Macht der Gewohnheit, 1974), «Знаменитые» (Die Berühmten, 1976), «Горные вершины спят» (Über allen Gipfeln ist Ruh, 1981), «Лицедей» (Der Theatermacher, 1984). Образам музыкантов Бернхард уделяет отдельное внимание, о чём свидетельствуют его произведения, главными действующими лицами которых становятся пианисты, исполнители: романы «Пропащий», «Старые мастера», пьеса «Сила привычки» (Die Macht der Gewohnheit, 1974). Более того, тексты писателя обращают на себя внимание стремлением к подражанию музыкальным структурам, что отмечается рядом зарубежных исследователей ([Schmidt-Dengler, 1997; 2001], [Bloemsaat-Voerknecht, 2006], [Latini, 2005], [Jurgensen, 1981], [Diederichs, 1998]).

К осмыслению и анализу литературного наследия Бернхарда обращались различные исследователи. А. Пфабиган описывает два «поколения рецепции» творчества писателя: внимание первого поколения было обращено главным образом на тематику произведений писателя, в которых превалируют такие мотивы как страх, одиночество, болезнь, безумие, (само)убийство, смерть [Pfabigan, 1999]. По мнению немецкого литературного критика М. Райх‑Раницки, Бернхард - «темный поэт», «горький провидец немецкой литературы», «упорный певец болезни и разрушения, гибели и смерти» [Reich‑Ranichki, 1990]. Смена парадигмы в исследовании творчества писателя была совершена вторым поколением ученых, воспринявшие его в первую очередь как сатирика и оценившие относительность его негативизма [Walitsch,1992]. Таким образом, современные исследователи все больше обращаются к анализу нарративных особенностей текстов Бернхарда, нежели к рассмотрению их тематики.

**Объектом** данного магистерского исследования являются произведения Бернхарда, затрагивающие тему музыки и музыканта. В последние годы в отечественном литературоведении возросло количество работ, посвященных анализу музыкальной тематики в литературе. Необходимо выделить две работы, посвящённые взаимодействию литературы и музыки - исследования Е. В. Павловой «Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности» [Павлова, 2010] и А. В. Медведева «Немецкий роман о музыканте 1930-1940 гг. Вопросы внутрижанровой типологии» [Медведев, 2001]. А. В. Медведев обращается к исследованию романа Клауса Манна «Патетическая симфония», романа Т. Манна «Доктор Фаустус» и романа Х. Х. Янна «Река без берегов». Исследователь выделяет при этом пять уровней «присутствия» музыки в тексте: метафорический, сюжетно-тематический, словесно-образный, композиционно-повествовательный и уровень музыкального цитирования [Медведев, 2001: 2]. Под метафорическим уровнем вслед за П. Э. Лейшнер[[2]](#footnote-2) понимается высший уровень репрезентации музыкального начала, который передаёт образ «состояния мира» в романе [Leuschner, 2000: 130]. Сюжетно-тематический уровень наиболее часто становится объектом традиционного литературоведческого исследования. Он связан либо с системой образов художественного произведения, либо с его сюжетно-фабульным построением. Анализ сюжетно-тематического пласта литературного произведения может включать рассмотрение образов музыкантов, композиторов, музыкальных произведений, описание процесса создания, исполнения и восприятия музыки. На композиционно-повествовательном уровне синтеза литературы и музыки анализируется сознательное, полу- или бессознательное заимствование писателем техники и приемов, свойственных музыкальному произведению, что может включать использование лейтмотивов, полифонии, контрапункта, ритмического рисунка, модуляции и т.д., а также копирование музыкальных жанров и их стилевых черт в текстах. К словесно-образному уровню взаимодействия музыки и литературы А. В. Медведев относит приёмы музыкализации прозы, например, через двоякую референциальную соотнесённость лексической единицы, наделение персонажей аудитивными характеристиками, за счет широкой представленности в произведении лексических единиц с музыкальной семантикой. Уровень музыкального цитирования содержит цитаты из собственных или заимствованных музыкальных текстов, при этом порой используется нотная запись. В данном случае речь идет уже не об интермедиальности, а об интерсемиотичности, так как происходит взаимодействие двух знаковых систем в пределах одного текста, в данном конкретном случае - нотно-звуковой и словесно-буквенной.

 Опираясь на существующие исследования в области музыкально-литературной интермедиальности, наша работа сосредоточена на изучении референциальной стороны включенности музыки в произведениях Бернхарда. **Предмет** исследования - роль музыкального начала в эстетике Бернхарда. При этом вслед за А. В. Медведевым мы выделяем следующие уровни анализа музыкальных отсылок в текстах: метафорический, сюжетно-тематический, композиционно-повествовательный и словесно-образный. Основным **материалом** исследования послужили романы романы «Пропащий» (Der Untergeher, 1983) и «Старые мастера» (Alte Meister, 1985), драматические произведения «Невежда и безумец» (Der Ignorant und der Wahnsinnige, 1972), «Сила привычки» (Die Macht der Gewohnheit, 1974), «Видимость обманчива» (Der Schein trügt, 1983), «Площадь героев» (Heldenplatz, 1988).

**Теоретическую базу** выпускной квалификационной работы составляют исследования отечественных учёных (Д. В. Затонский, Н. С. Павлова, А. В. Белобратов, В. В. Котелевская), в которых анализируются жанровые, тематические и нарративные особенности произведений писателя, и зарубежных исследователей (M. Райх-Раницки, Л. Блёмзаат-Фёркнехт, М. Виммер, Х. Хёллер, В. Шмидт-Денглер и др.). Анализ интермедиальных аспектов текстов писателя производится с опорой на работы А. Е. Махова, M. Хубера, M. Юргенсена, Х. Петри, A.  Зихельштиля, Л. Колаго.

**Цель** данной работы - анализ своеобразия образа музыканта и музыкального начала в творчестве Томаса Бернхарда. Исходя из поставленной цели, мы формулируем следующие **задачи** исследования:

1) обосновать значение интермедиальности для интерпретации и рецепции произведений автора;

2) описать существующие подходы анализа взаимодействия литературы и музыки;

3) дать характеристику персонажам-музыкантам произведений писателя;

4) провести анализ репрезентации музыкального в текстах Томаса Бернхарда на сюжетном, стилистическом и языковом уровнях.

Структура работы: Введение, две главы, Заключение и Список использованной литературы, включающий в себя 108 работ зарубежных и отечественных исследователей. В первой главе дана характеристика центральных персонажей-музыкантов бернхардовских произведений, представлены их суждения о музыке, отражающие позицию Бернхарда по отношению к искусству, осуществлен анализ ситуаций, связанных с репрезентацией музыкальных произведений в текстах автора. Вторая глава посвящена описанию подходов к рассмотрению связи музыки и литературы и анализу текстов писателя с точки зрения содержащейся в них репрезентации музыкального начала. В Заключении приводятся выводы о проделанной работе.

Основными **методами** исследованиями являются интермедиальный и конкретно-исторический анализ.

**ГЛАВА 1. МУЗЫКАНТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БЕРНХАРДА**

**1.1 Профессиональные музыканты**

В качестве профессиональных музыкантов в произведениях Бернхарда чаще всего выступают певцы и пианисты. Впервые образ вокалиста возникает в рассказе 1959 года «На горе. Попытка спастись, безумие» (In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn), который был опубликован посмертно, в 1989 году. Певица оперетты, вознамерившаяся сделать свое имя и музыкальное творчество бессмертным, мечтает взять самую высокую ноту, стать непревзойденной певицей с колоратурным сопрано, но, несмотря на все старания, ей не удается достичь желаемого. В этой ранней работе уже намечена тематика, которая разрабатывается Бернхардом на протяжении всего творчества: неспособность достижения чрезвычайно высоких творческих целей протагонистов [Wiborny, 2009]. Образ певицы из раннего рассказа Бернхарда можно рассматривать как прообраз Царицы ночи из пьесы «Невежда и безумец», прославленной обладательницы колоратурного сопрано, которая добилась признания только благодаря своей самоотверженности, полному погружению в творчество. Подобная самоотверженность и беспощадное отношение к себе во имя достижения высоких исполнительских идеалов разделяют и персонажи-пианисты романа «Пропащий».

Роман Бернхарда представляет собой богатый материал для осмысления образа музыканта, так как он повествует о судьбах нескольких пианистов. Кроме того, часты упоминания имён известных, реально живших исполнителей и делаются отсылки к другим представителям музыкального мира, что дает возможность говорить о нескольких констелляциях персонажей-музыкантов в романе. В центре повествования история становления и взаимодействия трёх персонажей - Гленна Гульда, Вертхаймера и рассказчика. Сюжет романа повторяет характерный для автора повествовательный принцип, в котором всё действие сведено к бесконечному потоку воспоминаний рассказчика, непрерывному солилоквиуму, причём описанию «реальных» деталей и обрисовке хронотопа не придается большого внимания [Virant, 2016]. Канва повествования сводится к одному событию: рассказчик, занятый написанием работы о знаменитом канадском пианисте Гленне Гульде, получив телеграмму о похоронах своего друга Вертхаймера, едет в местечко Ванкхам, чтобы посетить дом своего погибшего товарища в близлежащем Трайхе. Событие о смерти друга пробуждает в рассказчике воспоминания и рассуждения о судьбах Вертхаймера и Гульда. Читатель узнает, что рассказчик учился и жил вместе с Гульдом и Вертхаймером двадцать восемь лет назад в Леопольдскроне. Как и два других его товарища, он учился в классе Горовица в Моцартеуме. Однако, как признается рассказчик, сразу стало понятно, что Гульд превзошел в своем исполнительском мастерстве не только повествователя и Вертхаймера, но и самого Горовица. После выступления Гульда на Зальцбургском фестивале с «Гольдберговскими вариациями» рассказчик и Вертхаймер осознают, что им никогда не достичь уровня фортепианной виртуозности Гульда, что заставляет их отказаться от музыкальной карьеры и начать осваивать другие области для своей самореализации. Например, Вертхаймер, получивший от Гленна прозвище «Пропащий», погружается в изучение гуманитарных наук, пытается написать книгу о своём гениальном, одновременно любимом и ненавистном друге, но сжигает рукопись незадолго до самоубийства. Рассказчик же решает посвятить жизнь философствованию.

 В романе представлен характерный для Бернхарда тип персонажа-гения. Р. Барби анализирует, каким образом Бернхард усваивает идею Отто Вейнингера о гении в романе «Пропащий». Ссылаясь на Вейнингера, Барби пишет, что одно из главных проявлений гениального человека - умение сразу же видеть истинную сущность человека. Этой чертой обладает романный Гульд: повествователь романа упоминает, что Гульд якобы обладал способностью видеть человека насквозь, и поэтому сразу же закрепил за Вертхаймером характеристику «Пропащий». Вейнингер утверждает следующее: «Понять глубочайшую истинную природу свою человек не в состоянии. Это – факт! Другой может понять нас, мы же сами себя – никогда. Несомненно, у этого другого должна быть доля сходства с нами, чтобы он мог сделать это сходство предметом своего рассмотрения. Он может понять себя в другом, как и другого в себе. Значит, понять себя – это быть самим собой и еще этим другим человеком»[[3]](#footnote-3). Отталкиваясь от этой идеи, Барби приходит к выводу, что, некоторые качества Вертхаймера присутствуют и у Гульда [Barbey, 2003]. Играя с идеей Вейнингера, Бернхард искажает факты биографии Гленна Гульда, первоначально сближая его с двумя персонажами-конкурентами, Вертхаймером и рассказчиком. Товарищей объединяет критическое отношение к Австрии и Зальцбургу, которое как бы объективируется впечатлением о ней канадца: «Три дня Гленн был *очарован*  этим городом, а потом вдруг увидел, что очарование Зальцбурга, как говорится, — сплошной обман, что красота этого города отвратительна по своей сути и что люди, живущие в этой отвратительной красоте, омерзительны» [Бернхард, 2010: 4]. Следует отметить, что виртуоз намного чаще называется просто по имени, что подчёркивает доверительность их отношений, дружескую близость. Причём эта близость прослеживается как на духовном, так и на физическом уровне: рассказчик, также как и Гленн, страдает болезнью лёгких, которая в дальнейшем передаётся и Вертхаймеру. Другая черта, которая сближает персонажей, - подверженность к процессу увядания, разрушения («Verkümmerungsprozess»). В случае с рассказчиком и Вертхаймером спусковым механизмом этого процесса становится встреча с Гульдом, которая оставляет особо тяжкий след на судьбе Вертхаймера, самолюбию которого был нанесён смертельный удар, что стало причиной самоубийства («Гленн был гением, Вертхаймер был тщеславен, думал я») [Бернхард, 2010: 39]. Однако и сам гений становится жертвой процесса разрушения, который в его случае вызван тем же, что и превозносит его над другими - одержимостью музыкой и виртуозностью: в романе пианист умирает от сердечного приступа за исполнением прославивших его «Гольдберговских вариаций». Несмотря на то, что каждый из друзей сталкивается с процессом угасания, только рассказчик остается в живых и сохраняет способность осмыслить события прошлого. Одним из исследователей творчества Бернхарда была высказано предположение о том, что причина, по которой рассказчик не достигает физического самоуничтожения, заключается в том, что Вертхаймер приносит себя в жертву, давая тем самым возможность повествователю шанс на дальнейшее творческое развитие [Cousineau, 2008].

 Следует отметить еще одну особенность романа, которая проявляется в автофикциональном характере повествования. С одной стороны, сам рассказчик - сложный конструкт, созданный на основе автобиографических деталей Бернхарда и поэтических проекций [Котелевская, 2013]. С другой стороны, истории таких персонажей романа, как Гленн Гульд и Горовиц, которые были действительно существовавшими всемирно известными пианистами-виртуозами, наделены биографическими фактами, которые не находят соответствия в жизни реальных прототипов. Например, в тексте романа Гленн противостоит своей семье, не разделяющей его амбиций стать музыкантом. Более того, искажение биографии Гульда делает его фикционализированную фигуру в определённой степени отражением самого Бернхарда: гениальный пианист страдает от болезни лёгких, и его отличает прекрасное владение немецким языком. Кроме того, Бернхард изменяет год смерти Гульда, говоря голосом рассказчика о том, что Гленн умер в возрасте 51 года - возраст, в котором Бернхард писал роман. Читатель также узнаёт, что Гленн жил в хижине, расположенной в лесу, где вёл затворническую жизнь, хотя на самом деле реальный прототип жил с родителями в Торонто. Выдуманная деталь биографии имеет параллель с жизнью Т. Бернхарда, известного тем, что жил в уединении в своем доме в Обернатале. Томас Бернхард наделяет присущими себе пристрастиями и Вертхаймера: обувной фетишизм, предрасположенность к рабочему классу, любовь к произведениям Достоевского. И, наконец, в образе рассказчика распознаваема ещё одна сторона личности автора - тёплое отношение к Испании и Португалии (телеграмма о смерти друга застаёт рассказчика в Мадриде).

 Таким образом, можно говорить о нескольких важных особенностях, присущих изображению музыкантов в романе «Пропащий». Во-первых, это болезненность, вызванная стремлением к достижению исполнительского совершенства, который на страницах произведения связан с понятиями «Klavierradikalismus» («рояльный радикализм»), «Kunstbesessenheit» («артистическая одержимость»). Собственно музыка понимается бернхардовским рассказчиком не только как нечто прекрасное и возвышенное, но и как беспощадное оружие, убивающее веру в себя, влекущее смерть. Во‑вторых, важным характерным элементом является противопоставление гения, музыкально одаренного человека, и посредственности. В-третьих, большую роль в создании образов играет автофикциональность.

 **1.2 Музыковеды**

В произведениях Бернхарда представлена и еще одна группа персонажей, которые тесно связаны с музыкой - музыковеды или исследователи, которые помимо основного предмета своих исследований интересуются музыкой. Еще в повести 1964 года «Амрас» появляется герой Уолтер, который занимается изучением музыки, в то время как его брат интересуется естествознанием. В более поздних текстах писателя мы сталкиваемся с персонажами, которые соединяют в себе интерес к двум направлениям научных изысканий, одним из которых является музыка. Среди произведений, в которых появляются такие персонажи, - «Известковый карьер», «Корректура», «Да» и «Старые мастера».

В романе «Старые мастера» речь идет о восьмидесятидвухлетнем музыковеде Регере, который является своего рода музыкальным философом, прославившемся благодаря своим музыкально-критическим публикациям для «Таймс». Импульсом для создания своих музыковедческих статей на протяжении тридцати шести лет его жизни было посещение Художественно-исторического музея. История сообщается неизвестным рассказчиком, который опирается на записи некоего Атцбахера. О последнем известно, что он в течение нескольких лет работает над книгой, но ничего из написанного не публикует и ведет жизнь философа-одиночки. Регера удивляет способность Атцбахера сдерживать желание выговориться, а сам музыковед делает писателя «почти идеальной жертвой» своих душеизлияний. «У каждого человека есть глубочайшая потребность выговориться, у меня она приобрела музыковедческий характер», - признается Регер [Бернхард, 1995: 126].

 Интерес Регера к музыке вызван желанием уйти от жизни, спрятаться в искусстве. Он «укрылся в мире музыки», ставшей для него прибежищем, которого другие ищут в изобразительном искусстве или театре. Для Регера подобный отказ от участия в обыденной жизни закономерен: «Рано или поздно мы уходим от ненавистного нам мира в искусство, которое лежит за пределами этого мира. Я ушел в музыку, это мое тайное пристанище» [Бернхард,  1995: 128].

 Все монологи Регера представляют собой размышления об искусстве и музыке, которые подчинены особому методу: в любом произведении искусства он ищет «грубую ошибку». С помощью такой уловки он «разлагает» признанные совершенными произведения. «Достаточно вслушаться в Баха, чтобы услышать, как он терпит фиаско, или вслушаться в Бетховена, чтобы услышать, как он терпит фиаско, или вслушаться в Моцарта, чтобы услышать, как он терпит фиаско» [Бернхард, 1995: 32]. Постоянные повторы и преувеличения, которыми изобилуют рассуждения музыковеда, еще больше усиливают их критическую направленность. При этом критике подвергается как классическая, так и современная музыка. По мнению Регера, современные австрийские композиторы – «жалкие дилетанты», а музыка в концертных залах – «хоть уши затыкай» [Бернхард, 1995: 147]. Однако, несмотря на это, музыка все равно остается спасением для Регера, и пока ему интересно говорить о «Сонате бури» или об «Искусстве фуги», у него есть силы жить дальше. В одном из своих монологов персонаж говорит: «Как бы мы ее ни бранили, сколько бы ни считали музыку никчемной, сколько бы мы ни считали бесполезным искусство вообще, как бы мы ни убеждали себя после долголетнего и всестороннего изучения картин Старых мастеров, что все эти так называемые Старые мастера никому не нужны, потому что они, дескать, представляют собою лишь жалкие попытки человечества самоутвердиться с помощью искусства на этой земле, тем не менее нас может спасти только одно - это проклятое, до смерти надоевшее, фатально связанное с нами искусство <...>» [Бернхард, 1995: 163].

 **1.3** **Музыканты-любители**

Стремление достичь совершенства, вознамерившись выучить трудно исполнимое музыкальное произведение, - характерная черта бернхардовских музыкантов-дилетантов. Об этом говорит Конрад, персонаж романа «Известковый карьер», то ли гениальный, то ли безумный ученый, исследующий свойства слуха. Та же идея о стремлении дилетанта пробовать себя в наисложнейшем звучит в пьесе «Видимость обманчива». В то же время персонаж пьесы Карл, старый артист, называет игру своей спутницы жизни, пианистки Матильды, дилетантской и всячески критикует ее попытки «налегать» на произведения классической музыки, считая себя музыкальнее:

 «но на рояле она играла ужасно

 Моцарт

 она на Моцарта посягала»

 [Бернхард, 1999: 478].

Яркий пример исполнительской самоуверенности можно увидеть в пьесе «Сила привычки». Действие происходит в фургончике цирка на колесах. Карибальди, пожилой одноногий директор, одержим идеей исполнить шубертовский квинтет «Форель» силами артистов своей цирковой труппы. После того как врач посоветовал директору играть на каком-либо струнном инструменте, чтобы сохранить концентрацию внимания, он стал играть на виолончели. Директор цирка «с невероятной жестокостью» принуждает жонглера играть партию скрипки, своей внучке навязывает виолу, клоуну - контрабас, а своему племяннику-укротителю - пианино. Никто из «музыкантов» не умеет и не желает играть, но приходит на каждодневные репетиции только из-за страха перед гневом Карибальди. Все из исполнителей находятся во власти этого пожилого человека с подорванным здоровьем. Так соприкосновение с искусством оборачивается для персонажей ежедневной пыткой. Сам Карибальди, повинуясь силе привычки, тянется за высоким искусством, но за двадцать два года репетиций он ни к чему не приходит:

 «*Карибальди*

 То эта скрипка

 то виола

 то контрабас

 то пианино

 А то вдруг меня опять скрутят

эти адские боли в спине

 да будет вам известно

 я тогда от боли буквально корчусь

 и конечно вся вещь насмарку

 Только-только я клоуна доведу

 до нужной музыкальной кондиции

 тут же укротитель за роялем

 начисто теряет голову

 или внучка моя

 которая вот уже десять лет

 на скрипке играет

 все напрочь запорет

 <...>

 Откуда мне было знать

 что служение музыке

 столь тяжкое дело»

 [Бернхард, 1999: 34-35].

В финале пьесы разъяренный укротитель срывает репетицию перед выступлением в Аугсбурге, решив разбить пианино забинтованной рукой. Оставшиеся участники квинтета выводят «пианиста», и на сцене остается один Карибальди. В полном изнеможении он включает радио, и из динамиков раздаются первые такты шубертовского произведения. В результате получается, что единственный раз, когда в пьесе звучит квинтет, он звучит в записи, а не в живом исполнении, которое невозможно перезаписать и которое не может быть полностью избавлено от исполнительских погрешностей. Звучание квинтета по радио усиливает ощущение тщетности и абсурдности попыток Карибальди достичь непревзойденного совершенства в его исполнении. Однако у него есть на то своя причина, которая сообщает всей пьесе Бернхарда философский характер и раскрывается в диалоге Карибальди с жонглером:

 «Правда же в том

 что и я не люблю виолончель

 Для меня это мука

 но играть надо

 моя внучка не любит скрипку

 но играть надо

 клоун не любит контрабас

 но играть надо

 укротитель не любит пианино

 но играть надо

 Да и вы скрипку не любите

 Так ведь мы и жизнь не приемлем

 но ведь жить надо

 *(Щиплет струны)*

 Мы ненавидим квинтет “Форель”

 но играть надо»

 [Бернхард, 1999: 47].

 **1.4** **Рефлексия о музыке**

Рассуждающий о музыке субъект повествования - характерная фигура в произведениях Бернхарда. Будь то безымянный рассказчик-пианист в романе «Пропащий», музыковед Регер, профессор математики Шустер или писатель, персонаж романа «Рубка леса» - все они придерживаются определенного взгляда на музыку, и этот взгляд далек от восхищения искусством. Размышления, связанные с музыкой, нередко превращаются в неприкрытую критику, объектом которой становятся музыкальные учебные заведения, исполнители и композиторы.

С пространным описанием упадка музыкально-академической жизни Австрии читатель сталкивается в романе «Пропащий». С позиций рассказчика «Моцартеум», консерватория Зальцбурга, считающаяся одной из самых престижных в мире, - наихудшее высшее музыкальное заведение, которое только возможно себе представить: «Моцартеум и сейчас пользуется всемирной славой, но это самая худшая из всех мыслимых высших музыкальных школ, думал я». [Бернхард, 2010: 6]. Высказывая подобное резкое утверждение, персонаж автоматически выступает против целой культурной традиции, связанной с консерваторией. Одна из старейших консерваторий Европе, названная в честь В. А. Моцарта, первоначально была основана в 1841 году[[4]](#footnote-4) при участии вдовы Моцарта Констанцы (1762-1842). Изначально в задачи нового учреждения входило собирание и изучение творческого наследия Моцарта и обучение музыкантов, при этом особое внимание уделялось церковной музыке. В 1881 году «Моцартеум» объединился с Международным фондом «Моцартеум» («Internationale Mozarteumstiftung»). В 1914 году он получил статус консерватории. В настоящее время «Моцартеум» - это уникальный образовательный комплекс, в который помимо учебного заведения по подготовке студентов, входят симфонический оркестр и огромный концертный зал. В «Моцартеуме» преподаются не только программы, связанные с музыкальным искусством (музыковедение, теория музыки, специальность, вокал, дирижирование), но и такие дисциплины, как музыкальный театр, сценический дизайн и даже изобразительное искусство. Следовательно, вкладывая в уста протагониста любые критические замечания в адрес такого учреждения, автор автоматически выступает и против культурной традиции, и против искусства, олицетворенном зданием «Моцартеума» в целом. При этом бернхардовский протагонист весьма резок в своих оценках. В его глазах преподаватели консерватории предстают губителями искусства и духа, убийцами студентов, они, дилетанты, буквально правят этим зданием: «Эти учителя играют везде и засели повсюду, они уничтожают тысячи и сотни тысяч своих учеников, будто главная задача их жизни — душить в зародыше выдающиеся таланты юных музыкантов. Нигде больше не встретишь такую бездну безответственности, как в наших консерваториях, которые с недавних пор стали называться музыкальными *университетами,*  думал я. <…> Ежегодно десять тысяч студентов музыкальных училищ вступают на путь музыкально-училищного идиотизма и уничтожаются неквалифицированными учителями, думал я» [Бернхард, 2010: 4-5]. Все обличения героя безапелляционны, его высказывания полны намеренных преувеличений.

Настолько же критическую окраску имеют рассуждения Регера о Венском музыкальном собрании (Wiener Musikverein), которое является еще одной визитной карточкой музыкальной жизни Австрии. Здание Венского музыкального собрания было построено в 1863 году в качестве нового концертного зала для «Венского общества любителей музыки». Сейчас оно является концертным заломВенского филармонического оркестра. Благодаря своей акустике, зал Музыкального собрания принадлежит к лучшим концертным залам мира. Несмотря на это, Регер обнаруживает явное неприятие по отношению к этой концертной площадке: «Хоть бы Музыкальное общество устроило приличный концерт, сказал он, а то ведь программа зимнего сезона отвратительна, сплошное старье, мне давно уже действуют на нервы вечные концерты Моцарта, Брамса и Бетховена. Опера погрязла в дилетантстве» [Бернхард, 1995: 122]. В своем монологе персонаж постоянно возвращается к описанию якобы отвратительных уборных, и его кульминацией становится «приговор» о том, что Вена - город музыки, но одновременно и средоточие отвратительнейших уборных [Бернхард, 1995: 115].

Венский филармонический оркестр, выступающий на концертах Музыкального общества, по мнению Регера, превратился в «зауряднейший оркестрик». Ни «серая» и «туповатая» публика, ни оркестранты, ни певцы не способны впечатлить Регера. Не называя фамилии, он критикует вокалиста, исполняющего «Вещую птицу»[[5]](#footnote-5), которая ему «обрыдла» [Бернхард, 1995: 122]. Однако критике подвергаются не только малоизвестные исполнители, но и великие композиторы. Регер считает, что достаточно внимательно вслушаться в музыку любого из них, чтобы удостовериться в их творческой несостоятельности.

Если говорить о критических размышлениях о музыке в романе «Старые мастера», то, пожалуй, наибольшей критике подвергаются произведения Бетховена и Малера. В произведениях Бетховена протагонист слышит рокотания, а не музыку, и если он и оставляет за произведениями композитора статус музыки, то прибавляет определение «марширующая», и даже камерные произведения относятся персонажем в разряд «туповатых маршей». Подолгу слушая Бетховена, он входит в философское состояние, в котором он начинает осознавать, что у Бетховена действительно «*все марширует»* [Бернхард, 1995: 86]. Героя поражает восхищение образованных людей произведениями Бетховена, что он характеризует как извращение. Подобные суждения Регера основываются на неприятии всего государственного. Можно говорить о дихотомии «государственное» и «частное», которая проходит красной нитью в рассуждениях музыковеда. Регер хорошо расположен к Атцбахеру, ничего не публикующему писателю, к «частному человеку», но не терпим к любому атрибуту власти и чему-либо, что могло бы им стать. Создатель «Сонаты бури» и «Героической симфонии», о которых он беседует с Атцбахером, лишается ореола композиторского превосходства, - для Регера он в первую очередь композитор «государственный», «чиновник по делам искусств», чья музыка не призвана вызывать глубокое личное вовлечение слушателя.

Помимо неприятия потенциала музыки, подчиняющего себе волю человека и способного сделать его управляемым, Регера раздражают все «модные тенденции» в искусстве, что касается и музыки. Страдая «эстетическим эгоизмом» и желая единолично обладать каким-либо произведением искусства, он обрушивает критику на склонность музыкальной публики отдавать предпочтение определенным композиторам в ту или иную эпоху: «Сейчас предпочитают музыку Веберна, Шёнберга, Берга и их подражателей, а также музыку Малера, что не может не раздражать» [Бернхард, 1995: 171]. «Вечно Малер, Малер, Малер», - восклицает Регер о, говоря его словами, самом переоцененном композиторе двадцатого века [Бернхард, 1995: 122].

 Регер, как и другие протагонисты Бернхарда, ставят своей задачей, открыто или имплицитно, сопротивляться навязываемым в обществе мнениям, оценкам относительно музыки и других искусств. Они окарикатуривают окружающую их действительность, весь культурный ландшафт, в чем видят свое спасение. Поиск недостатков, «провалов» на великих полотнах или в музыкальных произведениях становится средством противостояния величию, безупречному сияющему фасаду, которое намеренно выстраивается государством. Бернхард, прекрасно знавший, насколько тесно переплетены величие и низость, наделяет своих персонажей способностью находить несовершенное в «совершенном», прежде чем последнее превратится в государственный или церковный символ. Размышляя о Зальцбурге, повествователь автофикциональной повести «Причина: Прикосновение» (Die Ursache. Eine Andeutung, 1975) называет красоту этого города «*самой губительной заразой на этой губительной земле»*, ведь все, что вызывает восхищение и восхваляется, становится в том числе и инструментом пропаганды[Бернхард, 1983: 156]. В той же повести описывается эпизод, который во многом объясняет характер рассуждений бернхардовских героев.

Обучаясь в интернате, Бернхард испытывал страх перед Грюнкранцем, пропитанным фашистскими идеями директором этого учреждения и к тому же руководителем зальцбургского хора. По окончании войны и развенчании культа фюрера Бернхард продолжает обучение, но уже в католической гимназии, и не обнаруживает перемен: «Мне стало ясно, до чего в интернате почти полностью совпадали воспитательные меры национал-социалистического режима с католическим воспитанием, тут все снова повторялось, только под другим названием, не было видно прежних офицерских или других сапог, тут ходили в черных башмаках, как полагалось духовным лицам, и носили не серые или коричневые униформы, а черные сутаны, конечно, без начищенных до блеска погон, но префект, в своем бумажном воротнике, был, в сущности, таким же Грюнкранцем, как в нацистское время Грюнкранц был уже, по существу, таким префектом <...>» [Бернхард,  1983: 173]. Со временем подозрение, что воспитатели относились к Иисусу Христу совершенно так же, как полгода назад к Адольфу Гитлеру, полностью подтверждается. Вероятно, именно этот опыт приводит писателя к пониманию того, что любая восхваляемая величина - всего лишь переменная, слепое поклонение которой может привести к катастрофе. Бернхард пишет: «Когда поют гимны и песни в честь какой-нибудь так называемой выдающейся личности - все равно, чем она прославилась, - как мы пели гимны и песни и в гитлеровские времена, и в посленацистское время, не надо забывать, что тексты всегда, по существу, одни и те же, хотя слова и несколько другие, но и текст похож, и музыка похожа, и все эти песни и гимны - только выражение тупости, пошлости и бесхарактерности тех, кто затвердил эти тексты, только их бессмысленная, бездумная привычка петь все эти гимны и хоралы, а привычка эта царит в нашем бездумном и бессмысленном мире. И то преступление, которое совершают по отношению к своим несовершеннолетним воспитанникам все эти воспитатели мира в закрытых учебных заведениях, - эти преступления всегда совершаются во имя какой-нибудь выдающейся личности, как ее ни называй - Гитлером, Христом или как-нибудь еще» [Бернхард,  1983: 176].

Таким образом, рефлексия персонажей Бернхарда о музыке, как и об искусстве в целом, прежде всего связана с критикой устоявшихся в обществе мнений относительно наиболее значимых и в то же время клишированных атрибутов музыкально-академической жизни, таких как «Моцартеум», Венское музыкальное собрание или Венский филармонический оркестр, а также первых величин музыкального искусства. Критика основывается главным образом на преувеличении и несет в себе черты абсурдистского взгляда на объекты критики, что ведет к окарикатуриванию выдающихся композиторов, а, следовательно, и поклоняющейся им публики. В радикально негативной позиции протагонистов по отношению к музыке содержится призыв трезво и самостоятельно выносить суждения о ней, не сотворяя себе кумиров, что имеет отношение к историческому контексту творчества писателя. Постоянное использование повторов в монологах персонажей в данном контексте может быть понято как обыгрывание бездумно подхватываемых и повторяющихся хвалебных речей о Великих, только со знаком минус.

**ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1**

На основе анализа отдельных персонажей-музыкантов можно сделать следующие выводы. Во-первых, на страницах произведений Бернхарда выделяются две противоположные группы героев - профессиональные музыканты, музыковеды, с одной стороны, и музыканты-любители, дилетанты – с другой. Однако иногда это разделение перестает быть четким. Например, профессионально занимающийся музыкой Вертхаймер ощущает себя дилетантом в сравнении с виртуозно владеющим инструментом Гульдом. В то же время музыкант-любитель Карл из пьесы «Видимость обманчива» считает себя талантливее своей спутницы жизни-пианистки. Общей особенностью как для музыкантов-профессионалов, так и музыкантов-любителей в произведениях Бернхарда является нацеленность на трудно достижимый исполнительский идеал или ориентация на гениального исполнителя, высокие требования к себе. В изображении музыкантов Бернхард использует приемы и топосы, характерные для романа о художнике («Künstlerroman»). Во-первых, присутствует топос творческого становления и утраты идентичности, что особенно характерно для романа «Пропащий» и «Старые мастера». Во-вторых, повествованию свойственна исповедальность, сосредоточение на различных деталях биографии музицирующего субъекта, которое в драматических произведениях передается длинными монологами героев (как это имеет место в случаях с Карибальди и Карлом) или неизвестным рассказчиком. Зачастую при построении образов музыкантов Бернхард соединяет автобиографический материал и художественный вымысел, что делает их сложными, неоднозначными. Проницательность персонажей-музыкантов неразрывно связана с их постоянными размышлениями об искусстве и музыке, которые носят критический характер. Однако в связи с неоднозначностью самих персонажей их рассуждения не могут рассматриваться в просвещенческой парадигме; они строятся на преувеличениях, которые нередко делают гротескными как критику, так и самих персонажей.

**ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ БЕРНХАРДА**

 **2.1 Литературно-музыкальная интермедиальность**

Последние десятилетия в гуманитарных науках отмечены возрастающим интересом к интермедиальному анализу. Среди причин, объясняющих такую тенденцию, исследователи называют современный этап развития самих гуманитарных наук, характеризующийся стремлением к междисциплинарности [Хаминова, Зильберман, 2014]. Однако сама идея синтеза искусств имеет давнюю традицию и связана с развитием такой отрасли литературоведческого знания как компаративистика. Еще в 1917 г. О. Вальцель в докладе под названием «Взаимное освещение искусств» призывает к междисциплинарному взгляду на произведения искусства. Основываясь на убеждении, что анализ формы - ключ к пониманию художественного произведения, он призывает к использованию инструментов анализа из области музыкального и изобразительного искусства при анализе поэтического текста. В статье 1923 года «Проблема формы в поэзии», изданной на русском языке В. М.  Жирмунским, О. Вальцель пишет: «Термины изобразительных искусств и музыки служат для выяснения формальных особенностей поэзии, причем это касается не только тех понятий, которые, благодаря одинаковому воздействию на слух, являются общими для музыки и для поэзии, как, например, ритм, такт, ударение и т. д., но музыкальные и пластические термины применяются в поэзии и в переносном смысле слова. В произведениях словесного искусства также находят аккорды, им также приписывают лейтмотивы, говорят о скерцо или каприччо и, отмечая мажоры, миноры и богатство звуков, отнюдь не имеют в виду чисто акустических моментов. Точно так же знают колорит поэмы, утверждают, что поэт проводит линии, работает кистью, накладывает мазки, распределяет светотень, рисует картину или лишь набрасывает эскиз»[[6]](#footnote-6).

Термин «интермедиальность» впервые появляется в работе австрийского слависта О. Ханзена-Леве «Интермедиальность и интертекстуальность: проблема корреляции литературы и изобразительного искусства - на примере русского модерна», однако, автором не даётся чёткого определения данного понятия или типов, функций интермедиальных процессов [Georgi, 2014]. Сам термин построен по аналогии с термином «интертекстуальность», который, опираясь на идеи М. Бахтина о полифонизме и диалогичности текста, был выдвинут в 1970-х гг. Ю. Кристевой и Р. Бартом. По мнению французского литературоведа, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Отрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагментов социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку до текста и вокруг него существует язык» [Barthes; цит. по «Антология “Семиотика”», 2001: 36-37]. Следуя за рассуждениями Барта, мы обнаруживаем следующие свойства интертекстуальности: во‑первых, понятие «текста» безмерно расширяется; во-вторых, по Барту, интертекстуальность предполагает взаимодействие и цитирование элементов внутри одного семиотического ряда. Принципиальным отличием и новизной интермедиального рассмотрения коммуникации, по Н. В. Тишуниной, является взаимодействие нескольких семиотических рядов, осуществляемое по определённой схеме: сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем они вступают во взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне[[7]](#footnote-7). Следовательно, интермедиальный подход к анализу произведения предоставляет возможность изучения не только репрезентацией в текстовом пространстве языка другого медиа, но и новые смыслы, порождаемые ею.

А. Ю. Тимашков выделяет два подхода к пониманию интермедиальности - структуральный и формальный [Тимашков, 2012]. С точки зрения структурального подхода интермедиальность представляет собой структуру взаимодействия медиа. Структуральный подход отражён в исследовании Ю. Мюллера, который определяет интермедиальность как концептуальное сотрудничество различных медиа, в результате которого возникает некая целостность, характеризуемая, с точки зрения реципиента, новыми гранями переживаний и опыта. Формальный подход к интермедиальности акцентирует внимание на формальных явлениях взаимодействия различных медиа [Müller, 1996: 16, 78, 89]. В качестве примера А. Ю. Тимашков приводит теорию И. Пэха, согласно которой интермедиальность - такие связи между медиа, которые способствуют эволюции каждого элемента взаимодействия, появлению новых видов медиа [Paech, 1998: 18]. Синтез структурального и формального подхода мы находим в статье Й. Шрётера, посвящённой дискурсу и моделям интермедиальности. Исследователь выделяет четыре подхода к пониманию интермедиальности.

1) синтетическая интермедиальность - слияние нескольких медиа в супер-медиа, - модель, корни которой уходят к вагнеровской идее Gesamtkunstwerk;

2) формальная (трансмедиальная) интермедиальность - соотношение проявлений одного и того нарратива в “медиальных субстратах”: например, использование инструментов разных видов искусства с целью новой интерпретации сюжета;

3) трансформационная интермедиальность - репрезентация одного медиа посредством другого, при которой происходит перевод одной знаковой системы в другую. При выделении этого подхода Шрётер отталкивается от уже существующих терминов «ре-репрезентация» («re‑representation»[[8]](#footnote-8)), «смещение» («displacement»[[9]](#footnote-9)), «ре-медиация» («re‑mediation»[[10]](#footnote-10)). В данном случае мы можем наблюдать, каким образом трансформируется информация при переходе в другой медиум. Например, скульптура в кино, или картина на фотографии уже не являются скульптурой или картиной, а становятся неотделимой частью репрезентирующего медиума.

4) онтологическая интермедиальность - наличие у разных медиа неких общих и отличительных черт, например музыкальность поэзии или театральность прозы [Schröter, 2011: 2].

Другой подход к рассмотрению интермедиальности предложила И. Раджевски, которая пишет о том, что феномен интермедиальности можно толковать как в широком, так и в узком смысле [Rajewsky, 2005] . По мнению исследовательницы, под интермедиальностью в широком смысле понимаются любые явления, которые происходят на границе медиа, что отличает её от интра- и трансмедиальности. Однако И. Раджевски считает, что такое видение понятия не отражает различий манифестации взаимодействия разных видов искусств и предлагает рассматривать интермедиальность в узком смысле как категорию детального анализа текста или другого медиального продукта, выделяя три категории:

1. интермедиальность как медиальная транспозиция (например, экранизация литературного произведения, новеллизация): акцент делается трансформацию исходного медиапродукта (соответственно текста и фильма);
2. интермедиальность как соединение медиа: явлена такими формами искусства как опера, фильм, театр, иллюминированные рукописи, комиксы (соединение как минимум двух различных форм искусства, каждая из которых наделена своей материальностью, и вносит вклад в создание целостного произведения);
3. интермедиальность как интермедиальные отсылки. К ним могут относиться элементы музыкализации прозы, экфрасис, transposition d’art (понимается как «вербальное воссоздание элементов, присущих другой художественной форме, будь то цвета, очертания, музыкальные звуки» и как намеренно искажённое изображение элемента одного вида искусства другим, «Um‑Deuten», «creative reworking») [Rajewsky, 2005: 52].

В центре данной выпускной квалификационной работы анализ использования музыкальных отсылок в произведениях Бернхарда. Рассуждения о синтезе музыки и литературы часто становилось предметом литературоведческих работ. Среди российских исследователей, занимавшихся вопросами музыкально-литературной интермедиальности, значительный вклад в исследование проблемы внёс А. Е. Махов. Стоит отметить, что он открывает свою книгу «Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике» предисловием с замечанием о том, что в цели автора не входило намерение проследить влияние музыки на литературу или проводить «рискованные» аналогии между двумя искусствами. Предметом рассуждений работы А. Е. Махова становится не музыка, а музыкальное, и разграничение этих понятий имеет принципиальный характер для исследователя [Махов, 2005: 5]. Говоря о влиянии музыки на слово, исследователь находит примеры переноса музыкальных понятий в область словесного, внутренне-духовного, который приобретает систематический характер в эпоху Средневековья: в библейской экзегетике практически все музыкальные реалии, упомянутые в Священном Писании, были осмыслены как аллегорические именования духовных сущностей и событий [Махов, 2005: 49]. А. Е. Махов описывает саму причину, которая лежит в основе частого сопоставления слова и музыки, - дискретность, присущую как литературной, так и музыкальной композиции. Указывает на это иерархия элементов речи и музыки: буква-слог-слово-текст; тон-интервал-мелодия. Прослеживая путь от слова к музыке, исследователь приводит факты, согласно которым постепенно происходил процесс «импорта» грамматических категорий в музыку. Например, на рубеже XVI-XVII вв. Иоахим Бурмейстер впервые применил к музыкальному «предложению» грамматическое понятие синтаксиса. Тогда же применительно к музыке оказались востребованными не только грамматические, но и риторические категории (к примеру, учение о фигурах и стиле). «Музыка, как и риторика, имеет свои украшения», - писал немецкий теоретик Генрих Эгер из Калькара еще в конце XIV века [Махов; цит. по: Huschen, 1952: 57]. В риторических категориях осмыслялись не только отдельные фигуры, но и целостная композиция музыкального произведения: музыка была осознана как воссоздание самой структуры ораторской речи. Так, Галлус Дресслер 1563 в трактате «Правила музыкальной поэтики» применяет к музыкальной композиции деление речи на exordium, medium и finis. Процесс сочинения музыки уподоблен процессу создания речи: стадии работы оратора inventio, dispositio, elocutio (decoratio, ornatio) переносятся на работу композитора. На рубеже XVI-XVII вв. в музыку переносится понятие «стиля», также воспринятое из риторики. Свое деление на стили ввел Кристоф Бернхардт ок. 1657 в «Tractatus compositionis augmentatus», в котором каждому стилю соответствует свой набор музыкально-риторических фигур [Махов, 2005: 42].

Модель музыки как «ученой», т.е. построенной по правилам риторики, в дальнейшем начинает устаревать, однако укореняется общее представление о том, что музыка по-своему «говорит», и это представление связывается отнюдь не только с вокальной, но и с инструментальной музыкой. Известно выражение Иоганна Маттезона, согласно которому инструментальная музыка уподобляется «музыкальной речи» (проводятся аналогии Klang-Rede/Ton-Sprache), и инструменты самостоятельно, без помощи человеческого голоса «как бы производят понятную речь». Восприятие музыки как речи приводит к тому, что она начинает осознаваться как «особая форма мысли» [Махов; цит. по: Михайлов, 1981: 60]. Например, немецкий композитор-романтик К. М. фон Вебер говорит о квартете как о «мыслящем начале в музыке» («das Denkende in der Musik») [Махов; Dahlhaus, 1978: 21].

Музыка стала усиленно осмысляться литературой начиная со второй половины XVIII века. Художники эпохи романтизма превозносили музыку за её способность передавать все тончайшие оттенки душевного состояния человека, искали её во всём окружающем. «Музыка собрала и облагородила самое прекрасное, что есть в природных звуках, она создала инструменты из металла и золота, и человек может теперь по своей воле вызвать сонм поющих духов, стоит ему захотеть», - пишет Вильгельм Генрих Вакенродер [Вакенродер, 1977: 151]. Книга Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1818/1844) и его философия музыки[[11]](#footnote-11) выступила посредником в понимании музыки в литературе на рубеже XIX-XX веков, равно как и эстетический трактат «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) Ф. Ницше. Мыслитель задается вопросом о том, чем является музыка в зеркале образности и понятий, и дает следующий ответ - музыка «является как воля в шопенгауэрском смысле этого слова, то есть как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению». В то же время Ницше понимает, что музыка не может быть волей, но музыка является - как воля [Ницше, 2017: 196]. Несмотря на некоторые разногласия, которые можно проследить, сопоставляя размышления философов, Ницше разделяет взгляд Шопенгауэра на позицию музыки среди других искусств, закрепляя за ней сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сравнению с музыкой язык может представляться только ее подобием, органом или символом, соприкасающимся с ней только внешним образом. Согласно концепции Ницше, слово не способно обнажить внутреннюю сторону музыки, раскрыть ее сокровеннейший смысл [Ницше, 2017: 198]. Данная идея отражает общее представление о музыке как речи, отличающейся своей непереводимостью, которое утверждается в XIX веке под знаком освобождения от прямой аналогии с вербальным языком. Неравноценные позиции словесного и музыкального искусства, по Ницше, обусловлено противоположностью их происхождения и целей. Слово принадлежит к аполлоническому искусству - искусству пластических образов, предпосылка которого - иллюзия сновидения; музыка же, как и другие «непластические» разновидности искусства, - часть дионисийского художественного мира, сущность которого выявляется Ницше по аналогии с опьянением. Два вида искусства существуют рядом, «чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединенных общим словом “искусство”» [Ницше, 2017: 160]. Исходя из этих рассуждений, Ницше выделяет два типа художника - это либо аполлонический художник сна, руководствующийся полным чувством меры, самоограничением и свободой от диких порывов, либо дионисический художник опьянения, который призван эти порывы высвободить, либо, наконец, - объединение двух ипостасей - художник опьянения и сна, единственно способного на создание греческой трагедии.

В зависимости от того, какой тип художника занят созданием музыкального произведения, оно принимает черты аполлонического или дионисийского начала: «Музыка Аполлона была дорической архитектоникой в тонах, но в тонах, едва означенных, как они свойственны кифаре. Тщательно устранялся, как неаполлонический, тот элемент, который главным образом характерен для дионисической музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, - потрясающее могущество тона, единообразный поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисический дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его символических способностей» [Ницше, 2017: 171].

Рецепция и распространение идей работы знаменитого теоретика модерна Т. Адорно «Философия новой музыки» (1949) в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» - еще один из многих примеров тому, что писателей продолжает интересовать связь между музыкой и литературой.

В области исследования музыкально-литературной интермедиальности важным событием стал выход монографии К. С. Брауна «Музыка и литература. Сравнение искусств» (1948) и его последующие работы, в которых он рассматривал структурные и жанровые элементы двух искусств, пытаясь обнаружить элементы музыкальных структур в литературе [Brown, 2008]. П. Шер внёс значительный вклад в систематизацию идей о корреляции музыкальных элементов и слова [Scher, 1968]. Он выделил три направления их взаимодействия в корпусе исследований, посвященных музыкально-литературной интермедиальности: музыка и литература (в первую очередь работы о вокальной музыке); литература в музыке (объединяет исследования о программной музыке); музыка в литературе.

Последнее из выделенных Шером направление ставит своей задачей анализ собственно литературных произведений. Исследователь сосредоточивает внимание на авторах, предпринимающих попытки интегрировать музыку как медиум в текст, которые могут быть представлены в качестве сильно ритмизированной, ориентированной на специфическое звучание языковой музыке («Sprachmusik») в лирике, в виде «вербальной музыки» - подражание музыкальному произведению языковыми средствами. Шер не в последнюю очередь заявляет о возможности «транспонировать» музыку в литературу на уровне формы и структурных параллелей. Опираясь на разграничение Шером отдельных направлений музыкально-литературного взаимодействия, М. Хубер делает анализ интеграции музыкальных элементов литературой предметом своей диссертации [Huber, 1992].

Вопросам взаимодействия литературы и музыки посвящена также и книга А. Зихельштиля о музыкальной композиционной технике в литературе [Sichelstiel, 2004]. Исследователь называет одной из отправных точек своего исследования работу Х. Петри «Литература и музыка. Формальные и структурные параллели» [Petri, 1964]. В своей работе исследователь приводит различные примеры имитации музыкальных форм (рондо, соната, фуга), а также таких композиционных техник как лейтмотив и контрапункт в произведениях современных австрийских авторов. По Зихельштилю, подражание музыкальным произведениям обнаруживаются на уровне означаемого и означающего. Конверсия музыкальных элементов на уровне означаемого происходит через схему взаимодействия персонажей, течение действия или музыкообразное изложение литературных тем и мотивов. На уровне означающего функционируют такие имитации, которые находят отражение на звуковой поверхности текста и обладают хотя бы одной из следующих особенностей: лингвистическо-стилистические вариации, подчеркивающие материальную сторону языка (как у Э. Яндля и Р. Кено); неконвенциональное расположение текста (как, например, у Х. Кортасара и А. Окопенко); повсеместное частое повторение определённых языковых конструкций. Последняя особенность, по мнению, Зихельштиля характерна как для лирики Швиттерса, Целана, так и для прозы Бернхарда [Sichelstiel, 2004: 15].

 **2.2 Структурное построение и ритм прозы Бернхарда**

Форма создается посредством повторения, что относится и к музыке, и к литературе. Об этом пишет в своей диссертации Б. Дидерикс [Diederichs, 1998: 45]. Ссылаясь на Фрея, исследовательница пишет о том, что языковые повторы определяют стилистическое и структурное построение текста [Frey, 1980: 59]. Французский лингвист и музыкальный критик Н. Рувет видит в повторении важнейший компонент, являющийся общим для литературы и музыки [Ruwet, 1972]. Как в музыке, так и в литературе повторение служит необходимым условием когерентности текста [Pütz, 1987: 218]. С большой долей уверенности можно сказать, что вариации лежат в основе повторения. Н. Рувет рассуждает таким образом: если правда, что вариации - душа музыки, то не менее правдиво и то, что, говоря «вариация», мы подразумеваем «повторение» [Ruwet, 1972: 136]. Повторяющиеся структуры могут пониматься как критерий литературности текста, ввиду того, что они замедляют темп восприятия: в искусстве процесс восприятия является самоцелью, и должен быть замедлен. В то время как действие и объекты повествования освобождаются от «автоматизма восприятия», формальные аспекты начинают главенствовать над содержательными. Лотман пишет о том, что повторение одного и того же элемента уменьшает его семантическую релевантность, и на первый план выходит сам процесс соединения этих элементов, которые уже утратили свою изначальную значимость. Таким образом, одновременно протекает процесс формализации элементов как таковых и семантизация их формального содержания [Лотман, 1996: 53].

Вопрос о форме неизменно возникает при анализе музыкальности текстов Бернхарда. Писатель делится своими рассуждениями об этом аспекте в одном из интервью. Первое высказывание Бернхарда, в котором он говорит о связи музыки с его писательской деятельностью - это многократно цитировавшаяся фраза из его телевизионного интервью 1970 года под названием «Три дня». Писатель признается, что видит в наложении предложений и слов друг на друга сходство с музыкальным композиционным процессом [Diederichs, 1998: 61-62]. В другом интервью Бернхард, отвечая на вопрос о значимости формы, говорит о том, что ритм является формообразующим фактором его прозы, без которого произведения бы «рассыпались» [Suchy; цит. по Dreissinger, 1992: 29]. Он также соглашается с предположением, что для прозы возможно заимствование метода письма, характерного для Шуберта и Брукнера: в отличие от их предшественников, они старались создать произведение при помощи наслоения музыкальных элементов, при этом образуется открытая форма, способная к расширению за счет их варьирования и наложения. Такая манера музыкального письма родственна бернхардовскому письму, и Бернхард находит ее естественной [Diederichs, 1998: 63]. Можно заключить, что форма литературных текстов писателя задается их особым ритмом, который в свою очередь строится на повторении и наложении языковых элементов.

 Подробные исследования музыкальной структуры прозы Бернхарда предлагают М. Юргенсен, И. Петраш, А. Райтер и Л. Кёпник ([Jurgensen, 1981: 99-121], [Petrasch, 1987], [Reiter, 1989: 149-168], [Köpnik, 1992:  267‑290]. Юргенсен в своем исследовании под названием «Языковые партитуры Томаса Бернхарда» анализирует произведения писателя, опубликованные до 1981 года. На основе «музыкального» толкования текстов писателя он размышляет о сложной системе политических, философских и религиозных взглядов современников Бернхарда [Jurgensen, 1981: 99]. В качестве ключевых особенностей музыкальности прозы Юргенсен выделяет тавтологию внутренних монологов, подражание музыкальной фразировке в композиции предложений, противопоставление двух повторяющихся слов и «композиторскую инсценировку соответствий», растворение языка в самоцитировании [Jurgensen, 1981: 105]. Последняя из перечисленных особенностей может быть рассмотрена как в связи со структурой текстов Бернхарда, так и с их содержанием: рассуждения о самоубийстве появляются и на страницах пенталогии «Всё во мне», и в ряде других произведений автора. Такое замечание дает возможность предположить, что Бернхард намеренно или непроизвольно подражает музыке: форма и содержание сливаются.

 Помимо самоцитирования и повторов ритм текстов Бернхарда создается на основе авторской пунктуации. Отсутствие или своевольная расстановка знаков препинания является характерной чертой бернхардовского письма и служит цели ритмизации «проповеднических» монологов, однако в постановке запятых не прослеживается четкой связи ни с грамматикой, ни с логикой. Согласно предположению М. Хайнца, особенности пунктуационного оформления текстов писателя можно рассматривать как феномен поэтизации языка, при этом Бернхард претворяет поэзию в свою особую форму передачи смыслов, которая характерна в равной степени и для его драматических, и для прозаических произведений. Ссылаясь на исследование Андерса, Хайнц видит в асинтаксизме интенцию Бернхарда избежать какого-либо прерывания речевого потока, перфорирования текстового единства, которая подчинена цели наиболее точно отобразить реальность [Anders; цит. по Hainz, 2004: 13]. В качестве примера можно привести первую прозаическую работу автора «На горе» 1959 г., содержащую более сотни страниц и синтаксически оформленную как одно предложение, строящееся на повторах:

 «Vaterland, *Unsinn*,

 Traditionen gebrauchen fortwährend dieselben Wör-

 ter, Redewendungen, Auftrumpfen: Entwicklung Ih-

 rer Familie, Ihrer Person, *Volksgenossen*: Volksstaat,

 Volksgrammatik, Volksgesundheit, Volksventil,

Volksparadies, Volkshymne, Volksverrat, Volksfest

usf.,»

[Bernhard, 1989: 5].

 В отказе от постановки знаков препинания или же в разрывании слов грамматически неправильным образом можно увидеть отказ от принятия логически обоснованного осмысления реальности, что сближает позицию Бернхарда с мнением Фуко: истина лежит по ту сторону рассудочности и здравого смысла, который есть не что иное, как химера [Foucault; цит. по Hainz, 2004: 14]. По мнению исследователя, авторская пунктуация Бернхарда призвана, во-первых, отразить описываемую реальность наиболее подлинным образом, а во-вторых, содержит в себе вопрос о легитимности и правдивости того, что называют действительностью. [Hainz, 2004: 14].

**2.3 Вариационность**

Музыка и рефлексия о ней занимают центральное значение в произведениях Бернхарда. На страницах его романов читатель сталкивается с рассуждениями рассказчика о музыке Малера, Брукнера, Бетховена, Шуберта, Моцарта. Всё же есть композитор, чьи сочинения являются для бернхардовских повествователей не только объектом размышления или критики, но и имеют сюжетно- и структурообразующее значение, - Иоганн Себастьян Бах (1685-1750). Например, «Искусство фуги» И. С. Баха упоминается в романе «Старые мастера» и «Пропащий». «Гольдберг-вариации»[[12]](#footnote-12) же при внимательном рассмотрении можно найти в любом тексте Бернхарда, и поэтому они представляют интерес не только для музыковедческого, но и литературоведческого исследования. Известны слова А. Швейцера о том, что изучение языка И.С. Баха является насущной потребностью музыканта: «Не зная смысла мотива, часто невозможно сыграть пьесу в правильном темпе, с правильными акцентами и фразировкой» [Швейцер, 1965: 356], тем более что композитор не оставлял соответствующих указаний в партитурах. С потребностью знания символики, структурных и стилистических особенностей и истории создания «Гольдберг-вариаций» неизбежно сталкивается и читатель текстов Бернхарда.

По сведениям первого биографа Баха И.Н. Форкеля, вариации создавались И.С. Бахом в 1741 году для того, чтобы быть исполненнными его учеником, виртуозным клавесинистом Иоганном Теофилиусом Гольдбергом, музыкантом при дворе графа Германа Карла фон Кайзерлинга (1697-1764), который являлся дипломатом на русской службе в Саксонии. Музыка была страстью Кайзерлинга, с одной стороны, и его утешением, с другой. Утомленный постоянными путешествиями и тяжестью ответственности тех миссий, которые доверялись ему Екатериной Великой, граф страдал бессонницей. Во время этих томительно долгих ночей для него играл молодой Гольдберг. Бах возлагал на своего ученика большие надежды, и то заметное предпочтение, которое он оказывал ему, способствовало быстро растущей славе чудо-ребенка. Но несмотря на свою музыкальную одаренность молодой музыкант тщетно искал некий магический рецепт, который помог бы заполнить мучительные для графа часы бессонницы беззаботными грезами. В результате Кайзерлинг обратился к Баху с просьбой сочинить какую-нибудь пьесу, которую Гольдберг играл бы ему во время бессонных ночей. Прошло немного времени, и Бах предложил Кайзерлингу композицию, озаглавленную «Ария с орнаментированными вариациями для клавесина с двумя клавиатурами». Благодарный Кайзерлинг послал Баху золотой кубок, наполненный сотней луидоров [Ландовска, 1991: 202].

Исполнение вариаций требовало виртуозного владения техникой. Рассказы об изумительной виртуозности, которую демонстрировал Гольдберг, передавались от музыканта к музыканту. Гольдберг считался одним из лучших учеников Баха по композиции и игре на клавесине. Польская клавесинистка В. Ландовска описывает, каким виделся Гольдберг кайзерлинговскому окружению: «Он изящен и нервозен, его взгляд меланхоличен и полон страсти. Застенчивый и молчаливый, он держится особняком среди этого блестящего общества, при том что сам весьма внимателен» [Ландовска, 1991: 202].

Неизвестно, насколько важна была для Бернхарда фигура исполнителя вариаций, но все же такие черты, как нервозность и отстраненность от внешней жизни, сосредоточенность на творчестве Гольдберга - характерные черты, которые считываются во многих портретах музыкантов-виртуозов, созданных писателем. Возникает ощущение, что автор с детства неизбежно оказывался под влиянием музыкантов подобного склада - нервных, предъявляющих чрезвычайно высокие требования как к себе, так и к другим. Например, в повести «Причина» автофикциональной пенталогии «Все во мне» Бернхард описывает своего преподавателя скрипки Штайнера как раз как человека нервного, злого и раздражительного. Штайнер вечно мучил своего ученика наказаниями и выговорами, что со временем сделало занятия музыкой для Бернхарда невыносимым испытанием [Бернхард, 1983: 152]. В определенной степени Гольдберг мог бы служить прототипом бернхардовских персонажей, зацикленных на достижении виртуозности, будто то Гленн Гульд, Вертхаймер или герой пьесы «Сила привычки» Карибальди - одержимый идеей исполнить шубертовский квинтет «Форель» силами артистов своей цирковой труппы.

Структура вариационного цикла также привлекает внимание исследователей-германистов, особенно в связи с интерпретацией романа «Пропащий» [Bloemsaat-Voerknecht, 2006]. И. Н. Форкель писал о том, что Бах считал создание вариаций неблагодарным делом, но несмотря на это композитором написано несколько вариационных циклов («Канонические вариации» BWV 769, «Ария, варьированная в итальянской манере» BWV 989, «Сарабанда с вариациями» BWV 990, хоральные партиты для органа), а также произведений, основанных на вариационном принципе («Органная Пассакалия и фуга» BWV 582, «Чакона из второй скрипичной партиты» BWV 1004, хор «Crucifixus» из «Высокой мессы»), из которых «Гольдберг-вариации» BWV 988 выделяются своей уникальностью [Великовский, 2011: 174].

Во-первых, если большинство из перечисленных примеров написаны в форме вариаций на basso ostinato, то композиционный метод «Гольдберг-вариаций» сочетает для принципа варьирования - принцип, свойственный вариациям на basso ostinato, и принцип жанрово-характерного варьирования. Цикл состоит 32-х пьес: Арии, тридцати вариаций, после которых повторяется видоизмененная тема Арии. Вариации в свою очередь составляют три рассредоточенных субцикла - сюитные танцы, виртуозные токкаты с частым перекрещиванием рук и интервальные каноны [Великовский, 2014: 120].

 Во-вторых, в основе вариаций лежит тема Арии, отличающаяся смысловой завершенностью и оригинальностью: И.С. Бах не заимствовал тему, что было характерно в эпоху барокко. Более того, звучание Арии по длительности выходит за рамки традиционных bassi ostinati пассакалий и чакон, которые как правило не превышали 4-8 тактов [Великовский, 2014]. Тема Арии строится на последовательности из 32-х звуков, «фундаментальных нот», каждая из которых соответствует одному такту. В Арии прослеживаются последовательности коротких остинатных мелодико-гармонических формул-моделей. Музыковеды подчеркивают структурированность и периодичность, которые присущи теме: с гармонической точки зрения тема охватывает три сферы: тоники, доминанты и тонической параллели (G-dur — D-dur — e-moll — G-dur), каждая из которых соответствует восьми тактам. Два восьмитакта составляют колено (16 тактов), которое повторяется. В результате артитектоническеская выстроенность темы проецируется Бахом на весь цикл: количество «фундаментальных нот» (32) и количество тактов арии (32) соответствует числу пьес в цикле (1+30+1=32), а также числу пронумерованных страниц в издании 1741 года [Великовский, 2011: 176].

Структура «Гольдберг-вариаций» позволяет провести две музыкально-литературные параллели. В первую очередь можно говорить о том, что роман Бернхарда «Пропащий» основан на вариационном принципе. Рассмотрим несколько примеров.

«Гленн Гульд, наш друг и величайший пианист столетия, тоже дожил только до пятидесяти одного года, думал я, входя в гостиницу». Этим предложением открывается роман «Пропащий». Перевернув еще несколько страниц, мы обнаружим расширенную версию этого предложения: «Очень многие кончают с собой в пятьдесят один год, думал я. Многие кончают с собой и в пятьдесят два, но большинство — все же в пятьдесят один. Все равно, кончают ли люди с собой в пятьдесят один год или умирают, как говорится, естественной смертью, все равно, умирают ли они как Гленн или как Вертхаймер. Причина зачастую кроется в том, что пятидесятилетние, пройдя пятидесятый год жизни, начинают стыдиться, что пересекли эту границу. Пятидесяти-то лет ведь более чем достаточно, думал я. Мы становимся злобными, если переступаем черту пятидесятилетия и продолжаем жить, продолжаем существовать. Мы — переступающие границу трусы, думал я, жалкие вдвойне, потому что мы миновали пятидесятый год жизни» [Бернхард, 2010: 13]. Как баховский мотив, лежащий в основе темы Арии, обрастает украшениями, дополнительными неаккордовыми звуками и модуляциями, так и бернхардовский «мотив», кружащий вокруг мыслей о пятидесятилетии и самоубийстве, развивается; повествователь, разворачивая внутренний монолог, нанизывает на него новые мысли. Здесь же можно разглядеть и другую литературно-музыкальную взаимосвязь: подобно тому как тема баховских вариаций строится на *нисходящих* тетрахордах, произведения Бернхарда сплетаются из размышлений героев, которые, о чем бы они ни были, спускаютсяк мысли о смерти, рассуждениям о низости общества. *Движение вниз* обыгрывается в названии романа «Пропащий» (« Der Untergeher»), главная проблема которого заключается в невозможности достичь уровня виртуозности Гленна Гульда, исполняющего «Гольдберг‑вариации», что приводит не только к движению вниз по лестнице музыкальной карьеры рассказчика и его друга Вертхаймера, но и к самоубийству последнего. Обращает на себя внимание и то, что первое предложение романа содержит помимо тематической основы для последующих текстовых «вариаций» свернутую модель трех планов повествования: отображение сюжетной линии, связанной с приездом рассказчика в гостиницу, внутренний монолог как господствующий текстуальный момент и маркирование монолога посредством повторяющегося «думал я». В целом, доминирование метаповествования над собственном рассказыванием о событии, которое мы видим в романе «Пропащий», как и в других произведениях Бернхарда, становится нарративной моделью, выражающей саморефлексию литературы [Котелевская, 2013: 77]. Наделение Бернхардом своих персонажей болезнью легких также отражает проницаемость границ между выдуманным и личным в романе. Пример саморефлексии и маркирование авторского «Я» можно обнаружить и в «Гольдберг-вариациях».



[Великовский, 2011: 106].

В приведенном фрагменте видна попытка композитора «поставить печать» на своем произведении гармоническим чередованием ступеней, латинские обозначения которых совпадают с фамилией композитора.

Кроме вариационных расширений темы в произведениях Бернхарда можно обнаружить и вариационные повторения. Говоря об авторском стиле Бернхарда, обратим внимание на выражение, служащее меткой характеристикой его повествования – «техника вариационного повторения»[[13]](#footnote-13). Во многих текстах автора одна и та же мысль появляется в рамках одного и того же произведения, каждый раз видоизменяясь. «Оглянитесь по сторонам, обойдите хоть целый свет, всюду та же злоба и подлость, предательство и лицемерие, ничего, кроме злобы и подлости, обмана и лицемерия. Выйдите на улицу, если вы вообще *рискнете* это сделать, вы не увидите там ничего, кроме подлости, злобы и лицемерия. Сделав лишь шаг из дома, вы сразу же столкнетесь с подлостью и бесстыдством, лицемерием и злобой, сказал Регер» [Бернхард, 1995: 142]. В данном фрагменте на синтаксическом уровне происходит варьирование четырех элементов «злоба», «подлость», «предательство», «лицемерие». Будучи изначально семантически связанными между собой, они изменяются по синонимическому принципу: «предательство» сначала заменяется «обманом», а в последнем предложении, повторяющим три изначальных элемента, уступает место новой переменной «бесстыдство». При этом в последнем из процитированных предложений происходит соединение крайних вариационных элементов «злоба» и «лицемерие». Надо отметить, что подобное сближение крайностей характерно для стиля Бернхарда, при этом об одном и том же его повествователя могут судить то в мажорном, то в минорном ключе. К примеру, музыка, являющаяся предметом противоречивых рассуждений Регера, предстает то «тайным пристанищем», то «тотальной гибелью».

Однако можно заметить, что у Бернхарда варьируются элементы не только в рамках одного произведения, но, напротив, они переходят из одного текст в другой. В дополнение к наблюдению о вариационном характере рефлексии о музыке и, в частности, о музыкантах, приведем в пример Баха, который в «Пропащем» явлен как создатель виртуозных «Гольдберг-вариаций», в то время как в представлении Регера «*толстый и потный*» Бах смешон и нелеп [Бернхард, 1995: 87]. Произведения Бернхарда строятся на неизменно повторяющихся образах, ситуациях, описаниях мест и предметов. Например, Гленн Гульд фигурирует не только в романе «Пропащий». Он упоминается Регером в романе «Старые мастера», только если в первом произведении виртуозность пианиста превозносится в связи с исполнением «Гольдберг-вариаций» и «Искусства фуга», то в «Старых мастерах» Гленн Гульд упоминается как лучший исполнитель «Сонаты бури Бетховена [Бернхард, 1995: 131]. Гленн Гульд упоминается и в пьесе «Площадь героев», из которой читатель узнает о том, что канадский музыкант был любимым пианистом покойного профессора Шустера. Музыкальные предпочтения профессора Шустера дополняют его портрет, что играет значительную роль, так как сам персонаж явлен читателю только через разговоры о нем других персонажей. Йозеф Шустер не только питает любовь к классической музыке, но и высказывает суждения о других людях, в зависимости от их музыкальных вкусов. Профессор считает, что люди, которые не любят Гульда - это «самые жуткие люди на свете», «просто опасные люди» [Бернхард, 1999: 636]. Профессор Шустер не испытывает доверия к людям, которые не разделяют его вкусов, более того, он склонен давать им резкие характеристики вне зависимости от личностных качеств этих людей.

Другим «общим местом» в произведениях писателя является описание Зальцбурга и Вены, важным элементом при этом становится описание австрийских гостиниц. В романе «Пропащий» повествователь, оказавшись в гостевом доме в Трайхе, так отзывается об окружающей обстановке: «Меня всегда тошнило от австрийских гостиниц, думал я: Посуда там никогда не бывает чистой, и столовые приборы при ближайшем рассмотрении почти всегда оказываются грязными» [Бернхард, 2010: 13]. То же самое раздражение по поводу гостиниц, уборных или обслуживающего персонала можно обнаружить и в монологах Регера, и в недовольстве профессора Шустера своей экономкой, которая, по его мнению, не умела правильно складывать его рубашки.

Владение сведениями об истории толкований «Гольдберг-вариаций» также могло бы расширить понимание проблематики произведений Бернхарда. Исследователь творчества писателя В. Шмидт-Денглер не упоминает о сознательном подражании Бернхардом композиционной структуре, стилистике баховских вариациях или о том, что он придерживался какой-то определенной музыковедческой интерпретации цикла, однако некоторые интерпретационные модели расширяют понимание о том, почему именно Бах привлекает внимание Бернхарда.

Согласно концепции М. Юдиной, музыка «Гольдберг-вариаций» пронизана религиозной тематикой. Определенные вариации ассоциируются у нее с образами из Псалмов Давида, Евангелия и православных молитв. В музыке начальной Арии[[14]](#footnote-14) Юдина видит отсылку к Псалму 83 (согласно нумерации Септуагинты), который проникнут благодарностью Всевышнему: «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи сил! Желает и скончавается душа моя во дворы Господни, сердце мое и плоть моя возрадовастася о Боге живе <…>» [Великовский, 2011: 108]. Особый интерес представляет ее интерпретация трех минорных вариацих, которые ассоциируются со страданиями Иисуса Христа: вариация 15 — это «Крестный путь» (в секундовых интонациях пианистке слышатся шаги Спасителя), вариация 21 (канон в септиму — предельно выразительный интервал) — молитва о спасении, вариация 25 — «Голгофа». Последняя из перечисленных минорных вариаций является для Юдиной религиозно-философской кульминацией всего цикла. Образ Голгофы видится вполне уместной метафорой страданий бернхардовских музыкантов, для которых постижение музыки и виртуозность становятся причиной их профессиональной гибели и служат не средством духовного возвышения, а личностного изничтожения. Музыка приносит страдания и близким музыкантов, делая их жертвами непрестанных монологов о музыке.

Что делает ситуацию мучений бернхардовских пианистов романа «Пропащего», стремящихся идеально овладеть «Гольдберг-вариациями», несколько гротескной, так это отсутствие необходимости исполнять некоторые вариации, становящиеся «камнем преткновения», в быстром темпе. Так, Х. Кори, который рассматривает вариационный цикл как сборник упражнений для клавира, пишет о том, что многие пианисты не берутся за исполнение цикла, так как не могут сыграть отдельные вариации, например, вариацию 26 в том же темпе, в котором ее исполняет Гульд. На самом деле, она представляет собой орнаментированную триольными шестнадцатами сарабанду, которая не подразумевает бешенного темпа. Кроме того, на практике допускается, что пианист может упростить некоторые моменты пересечения рук при исполнении ряда виртуозных вариаций, проведя голос другой рукой [Cory, 2005:  35‑39].

Канадский пианист Гленн Гульд также предложил свою интерпретацию «Гольдберг-вариаций» (1956). Именно он впервые высказал идею, что единство цикла достигается не классико-романтическими и не барочными средствами — здесь есть «свой собственный закон» [Гульд; цит. по Великовский, 2011]. Согласно мнению пианиста, «фундаментальную “вариационную идею” цикла следует искать не в конструктивной упорядоченности, но в общности чувств». «Эта музыка не имеет ни начала, ни конца, — подытоживает Гульд, — в ней нет ни настоящей кульминации, ни настоящего разрешения» [Великовский, 2011: 111]. Трактовка Гульда обнажает еще одну параллель между «Гольдберг-вариациями» и текстами Бернхарда. Так же как и непрерывный поток музыки баховских вариаций, проза Бернхарда не имеет начала, кульминации и конца, а скорее представляет собой постоянно разворачивающуюся мелодию, сотканную из вариационно повторяющихся мотивов. При этом каждое отдельное произведение автора, будучи оригинальным и индивидуальным, как и тема Арии «Гольдберг-вариаций», заключает в себе набор мотивов, по которым можно выстроить представление о многих других произведениях автора, что позволяет рассматривать творчество Бернхарда как масштабный цикл литературных вариаций.

**2.4 Полифоничность**

При сопоставлении музыки и литературы принято обращать внимание на их фундаментальное отличие. В структурно-композиционном отношении оно состоит в том, что, являясь так называемыми временными искусствами, они по-разному реализуют протяженность текста во времени. Литературный текст принципиально линеен и считывается реципиентом с листа последовательно - слово за словом, предложение за предложением, за исключением, если только речь не идет о театральной постановке драматического произведения, в которой персонажи могут произносить реплики одновременно. Восприятие музыки тоже линейно, но, как отмечает И. А. Делазари, линейность гомофонического произведения «существенно отличается от линейности движения полифонического “фронта”, в котором отдельные голоса сами представляют собой изначально самостоятельные и равноправные линии, сплетающиеся в некое единство» [Делазари, 2010: 59].

Полифония - вид многоголосия, основанный на одновременном звучании двух и более мелодических голосов. Существует несколько разновидностей полифонии. Например, распространенным в некоторых музыкальных культурах является подголосочный вид полифонии: в его основе - голос, от которого ответвляются мелодические обороты других голосов, подголоски, дополняющие основной напев, иногда сливающиеся с ним, чаще всего в кадансах. В зависимости от характера мелодии, проводящейся в разных голосах выделяют имитационную - при тождестве темы, имитационно проводимой в разных голосах, и контрастную - при различии сочетающихся мелодий. Одновременное звучание нескольких мелодических линий - коренное отличие музыки от литературы, пространство художественного мира которой не может быть представлено в своей одновременности; «голоса» литературного текста, могут быть переданы только поочередно, по принципу «а в это время…» Несмотря на это литература пытается приблизиться к построению литературного многоголосия.

В литературоведении термин «полифония» и «полифонический роман» применил М. М. Бахтин, рассуждая о творчестве Достоевского в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929). В полифоническом романе, по Бахтину, каждый персонаж, каждый «голос» ведет свою самостоятельную партию. Бахтин отмечает, что в полифоническом романе герои обрастают чужими голосами, приобретают идеологических двойников (двойниками Раскольникова являются Свидригайлов и Лужин, двойниками Ставрогина — Кириллов и Шатов) [Руднев, 2010]. Важной чертой полифонического романа Достоевского в отличие от монологического романа Толстого Бахтин считает то, что голос автора романа не имеет никаких преимуществ перед голосами персонажей. Например, Достоевский вводит рассказчика, принимающего участие в действии на правах второстепенного персонажа (хроникер в «Бесах») [Руднев, 2010:  46]. Отечественный философ и семиотик В. П. Руднев пишет о том, что модернистская проза XX в. выросла из Толстого и Достоевского, при этом авторы выстраивают свои тексты, опираясь на повествовательную традицию либо одного, либо другого писателя (так, Джойс полифоничен, а Пруст монологичен), или же парадоксальным образом сочетают две противоположные традиции, что можно проследить в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Полифонический тон романа создается рассказчиком Серенусом Цейтбломом, который в процессе написания биографии своего друга, выдающегося композитора Леверкюна, находится с ним в отношениях напряженной полемики. В романе содержится прямая отсылка к полифоническому роману Достоевского «Братья Карамазовым» - диалог Леверкюна с чертом, в котором герой хочет интериоризировать диалог, превратить его во внутреннюю речь и тем самым убедить себя в нереальности собеседника [Руднев, 2010: 47].

В. П. Руднев развивает идею «полифоничности», говоря о возникновении полифонического, мозаичного мышления, которое органически вошло в культуру ХХ века. Исследователь приводит слова, которые черт говорит Леверкюну: «Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, из которых ушла жизнь». Игра с мертвыми формами и цитатами - важнейшее проявление искусства ХХ века, наравне с появлением в культуре особого «полифонического характера». Его отличает сочетание в одной личности нескольких равноправных, но обычно не сочетаемых характерологических радикалов, свойственная людям, страдающим вялотекущей неврозоподобной шизофрении, которая к концу века трансформируется в шизофрению «нестрашную», бытовое безумие [Руднев, 2010: 54].

Описывая стиль Бернхарда, исследователи отмечают, что особая полифоничность характерна для всего творчества писателя. М. Концетт пишет, что многоголосие ранней лирики Бернхарда предвосхищает бернхардовскую драму [Konzett, 2002: 82]. Его пьесы напоминают полифонические произведения, в которых за каждым персонажем закреплена, пользуясь выражением австрийского писателя Элиаса Канетти, своя акустическая маска. Любой человек, по его мнению, не просто говорит по-немецки или на каком-либо диалекте, - ему присущи собственный язык и манера речи. При этом он использует около пятисот слов и постоянно повторяющихся оборотов речи, которые в комбинации с тембром голоса, темпом и ритмом речи, а также с учетом индивидуальной манеры говорить образуют так называемую акустическую маску [Canetti, 2005: 138]. Бернхард усваивает идею Канетти, но в написании своих пьес выводит ее на новый уровень: повторение персонажами Бернхарда определенных слов влечет за собой и полуманиакальное повторение одних и тех же клишированных мыслей, оно отражает механистичность языка, который предстает в пьесах Бернхарда набором клише, одерживающим верх над персонажем.

Особенно ярко полифоническое начало заметно в пьесах Бернхарда. В качестве примера рассмотрим пьесу «Площадь героев» (Heldenplatz) 1988 г. После самоубийства профессора Йозефа Шустера в квартире неподалеку от Площади героев его экономка Циттель и служанка Герта пакуют вещи, готовят квартиру хозяев к переезду в Оксфорд. Далее действие переносится в парк Фольксгартен, когда дочери профессора, Анна и Ольга, возвращаются с похорон вместе с дядей, профессором Робертом Шустером, чьи все более продолжительные монологи перерастают в лавину критики австрийской культуры и юдофобства. В заключительной сцене появляются Лукас - сын покойного профессора, а также коллега Йозефа - профессор Либих, госпожа Либих и господин Ландауэр. Профессор Роберт продолжает обрушивать критику на австрийскую прессу, состояние культурной и политической жизни, при этом голоса господина Ландауэра и профессора Либиха сливаются с голосом профессора Роберта, превращаясь в полифоническую лавину осуждения:

«*Господин Ландауэр*

 У австрийцев просто нет выбора

 кого бы и что бы они ни выбирали

 все равно оказывается мразь одна

*Профессор Либих*

 Новый приход нацистов к власти

 это только вопрос времени

 все только к тому и идет

 красные и черные сами сплавляют страну

 прямо нацистам в руки

*Профессор Роберт*

 То есть происходит как раз то

 о чем большинство австрийцев только и мечтает

 чтобы снова воцарился национал-социализм

 хотя подспудно национал-социализм

 давно уже снова у власти»

[Бернхард, 1999: 693].

Кроме того, на сцене появляется Хэдвиг - жена профессора Йозефа, которая в какой-то момент начинает слышать нарастающий рев народных масс на Площади героев, который преследует её с 1938 года. Шум слышит только она, в то время как все остальные продолжают есть суп. Пьеса заканчивается тем, что госпожа Шустер падает в обморок, не в силах перенести нестерпимый рев. Исследовательница М. Виммер видит, однако, что последние строчки показывают смерть героини. Согласно ее трактовке, смерть фигурирует как в начале, так и в конце пьесы, только сначала смерть явлена читателю и зрителю косвенно, через разговоры прислуги и близких о покойном профессоре Йозефе, а в финале смерть, в последнем случае смерть его супруги, показана прямо [Wimmer, 2014: 81].

 Языковая полифоничность пьесы в определенной степени сближает ее со структурой фуги, в которой каждый голос проводит свою тему. В музыковедческом понимании тема фуги определяется как относительно законченная по музыкальной мысли и оформленная по структуре мелодия, которая проводится в одном из вступающих голосов. Тема обладает запоминающимся мелодико-ритмическим обликом, благодаря которому каждое её вступление хорошо различимо. Например, «голос» Герты выстроен вокруг темы смены места службы, которая постоянно повторяется на протяжении первого действия:

«Госпожа профессорша

берет меня с собой в Нойхауз»

 [Бернхард, 1999: 626].

«В Нойхаузе столько подсолнухов»

[Бернхард, 1999: 630].

Реплики Герты напоминают однородные темы фуги, вариационные изменения которых ограничены:

«Господин профессор обещал

взять меня в Грац»

[Бернхард, 1999: 629, 630].

«А господин профессор приглашал меня в Грац»

[Бернхард, 1999: 638].

Тема Йозефа Шустера связана с его педантичностью и его постоянными требованиями, чтобы его рубашки складывались только одним определенным образом.

 «И пожалуйста впредь складывайте мои рубашки

 только так

 как я вам только что показал госпожа Циттель

 вы не представляете насколько для меня важно

 чтобы рубашки были сложены так как я люблю»

 [Бернхард, 1999: 636].

Экономка покойного, госпожа Циттерлих вторит ему, тема Роберта Шустера воплощается в его монологах о ненависти к укладу австрийской жизни. Можно провести и другие музыкальные аналогии. Как и темы фуги, образы персонажей пьесы «однотональны»: их взгляды, речевой облик в драме лишен модуляций. Никто из действующих лиц, вступая в коммуникацию с другим героем пьесы, не меняет своих взглядов на происходящее, не пытается вникнуть в чувства окружающих. Исключение составляет, пожалуй, лишь жена профессора, Хэдвиг, которая, теряя сознание (или умирая, что остается неизвестным), метафорически говоря, переходит в другое состояние, другую «тональность». Возможно, у этой героини и была потенциальная возможность сообщить что-то важное гостям, когда она слышит различимый только ей рев народных масс с Площади героев, и тем самым перевести общий разговор за столом в доме Шустеров в другое русло. Однако она находится в сильнейшем эмоциональном потрясении, отчего ее потенциальные реплики становятся заведомо несообщаемыми.

 Надо отметить, что речевую ситуацию, протекающую в третьей сцене, разговором можно назвать весьма условно. Символично, что действие происходит в столовой дома Шустеров, и за одним столом сидит семья профессора, его коллега профессор Либих с супругой и господин Ландауэр. Принято ассоциировать разделение общей трапезы с событием, способствующим укреплению связей между людьми, налаживанию доверительных отношений между ними. В финальной сцене пьесы «Площадь героев» сложно обнаружить признаки доверительности отношений, желания услышать собеседников. Во-первых, «голос» Роберта Шустера подавляет все остальные. Его пространные монологи, с которыми читатель сталкивается уже во второй сцене, постепенно разрастаются, достигая огромных размеров. Во-вторых, в третьей сцене до предела доводится контрапунктический характер речевого взаимодействия героев, точнее сказать, его отсутствие. Если в музыке контрапункт, т.е. одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических голосов, призван цели гармонического обогащения произведения, то в пьесе голоса действующих лиц явно не сливаются друг с другом:

 «*Профессор Роберт*

 <...>

 Я говорю о Шекспире сказал он ей

 она в ответ а мне все равно

 Я говорю о Клейсте

 но ей было все равно и это

 *Анна*

Я так хотела большой венок из нарциссов

 но вышло плохо

 *Профессор Либих*

Всякий покойник оставляет нам

 одни угрызения совести»

 [Бернхард, 1999: 692].

Вышеприведенный фрагмент иллюстрирует, как, озвучивая свои мысли и желания, персонажи не слышат друг друга, «с отрешенностью сомнамбул - или с монотонностью церковной литании - твердя каждый свое» [Рудницкий, 1999: 18].

 Однако полифоничность текстов Бернхарда имеет и обратную сторону: зачастую один из персонажей навязывает свою точку зрения и манеру говорить другим, лишая их своего «голоса». Такая лже-полифония проявляется как в драматическом, так и в романном творчестве Бернхарда. В пьесе «Площадь героев» замещение голосов заметно в репликах экономки покойного профессора, которая так часто повторяет его слова, что ее собственный голос теряется. Госпожа Циттерлих теряет свое личностное начало, превращаясь в функцию. Таким же образом представлен и Иррзиглер, персонаж романа «Старые мастера». Не получив квалификационного свидетельства и не подходя на полицейскую службу, он устроился смотрителем в Художественно-исторический музей, где каждый день обходит залы «с размеренностью часового механизма» [Бернхард, 1995: 8]. В музее происходит его знакомство с Регером, который за двадцать лет знакомства навязал Иррзиглеру свои мысли по поводу искусства, превратив смотрителя в рупор своих идей: «Порою надо всю жизнь искать такой рупор, но поиски остаются безуспешными, ибо идеального рупора не бывает. <...> После смерти моей жены у меня остался по крайней мере Иррзиглер, сказал Регер. До встречи со мной Иррзиглер, как и все бургенландцы, был обычным бургенландским тупицей, сказал Регер. Но в качестве рупора и нужен тупица. <...> Разумеется, все, что рассказывает Иррзиглер, он слышал от меня, сказал Регер, у него нет ничего своего, но пусть он пользуется заимствованиями, зато это лучшее, чем располагает моя голова» [Бернхард, 1995: 24-27]. На протяжении повествования Иррзиглер лишь передает размышления Регера (которые описываются Атцбахером, чьи слова в свою очередь переданы неизвестным рассказчиком). Иррзиглер - еще один бернхардовский персонаж-функция, без голоса, без собственных мыслей.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что литературное многоголосие текстов Бернхарда лишено гармонии. Полифоническая выстроенность речи персонажей служат двум основным целям: она либо усиливает разобщенность протагонистов, либо отражает властные отношения, строящиеся по модели хозяин-подчиненный.

**2.5 «Музыкальные» метафоры**

В. В. Котелевская отмечает, что музыковедческая эрудированность Бернхарда и органичность его мышления в музыкальных метафорах обнаруживаются во многих произведениях писателя: например, в пьесах «Лицедей», «Сила привычки» и в романе «Изничтожение: распад» [Котелевская, 2013: 77]. Музыка как искусство занимает первостепенную позицию для Бернхарда. Музыкальность прозы выступает не только как средство выразительности, но являет собой квинтэссенцию жизни в шопенгауэровском понимании. Она то служит утешением для персонажей, то отнимает всю радость их существования. Музыка как понятие приобретает гротескный характер, становится метафорой безвыходного стечения обстоятельств, усталостью и болезненным состоянием, связанным с невозможностью состояться в ней[[15]](#footnote-15).

 Метафоры, используемые Бернхардом, зачастую призваны усилить ощущение болезненности и усталости, которое порождает музыка. Многочисленные примеры этому можно найти в романе «Пропащий»: «Вертхаймер вставал в пять часов утра, я — в половине шестого, а Гленн вставал не раньше половины десятого, потому что приблизительно в четыре утра только ложился спать, и то не для того, чтобы спать, а чтобы, как говорил он сам, дать отзвучать изнеможению» [Бернхард, 2010: 15]. Эмоциональная усталость от постоянных попыток совершенствовать исполнение перерастает в физическое изнеможение и болезнь, на которую жалуется и персонаж романа «Старые мастера» Регер: «Чувствую я себя прескверно, мне постоянно кажется, будто я вот-вот свалюсь с ног. Когда я говорю, что меня вот-вот *хватит удар*, то мне действительно кажется, будто меня может разбить паралич, я твержу об этом по многу раз за день, в том числе и при вас [Атцбахеру], несмотря на то, что никакого удара до сих пор у меня не было, но ведь мне действительно постоянно кажется, что меня вот-вот хватит удар. Причем я говорю это не по привычке, а потому, что *и впрямь чувствую, будто меня сейчас хватит удар*. Похоже, весь мой организм разладился, сказал Регер» [Бернхард, 1995: 182].

Слова о внутренней «разлаженности» персонажей Бернхарда подводят нас к еще одному проявлению музыкальных метафор Бернхарда: они служат отсылками к «инструментальности» героев, уподобляют их музыкальным инструментам. Подтверждение этому можно найти в словах рассказчика романа «Пропащий», в которых он передает рассуждения Глена Гульда: «Идеальный исполнитель на рояле (он никогда не говорил *пианист!)* — тот, кто хочет быть роялем, и я, разумеется, каждый день просыпаюсь и говорю себе: хочу быть “Стейнвеем”, не человеком, который играет на “Стейнвее”, а самим “Стейнвеем”» [Бернхард,  2010: 30].

 Другой пример того, как исполнитель становится «инструментом», можно найти в пьесе «Невежда и безумец» (Der Ignorant und der Wahnsinnige, 1972), которая повествует о певице Венской оперы, исполняющей партию Царицы ночи из оперы Моцарта «Волшебная флейта». Пьеса открывается сценой, в которой Доктор и Отец певицы (которые предстают перед зрителем как безумец и невежда соответственно) ждут ее перед выступлением. В это время Доктор рассуждает об искусстве, голосе певицы и ее творчестве. Царица ночи приходит в гардеробную с опозданием, фрау Фарго наносит ей грим, одевает ее, но костюм рвется прямо на певице. Костюмерша успевает его зашить, и Царица ночи выходит в двести двадцать второй раз с исполнением своей партии. До гардеробной доносится речитатив «О, не страшись, мой юный друг» и ария «Я была создана для страданий». Во второй сцене Доктор, Отец и Царица ночи проводят ужин за разговорами о болезнях, вскрытии трупов, и певица говорит о постоянном давлении, которое она испытывает из-за выступлений, и решает от них отказаться. Сцена погружается в темноту. «Инструментализация» главной героини намечается уже тем, что читатель не узнает ее настоящего имени, она стала воплощением своего певческого образа. Она пытается от него освободиться, что метафорически прослеживается в начале пьесе, когда из-за ее резкого движения руки рвется платье - составная часть сценического образа, но эти попытки ни к чему не приводят.

 Превращение отдельных персонажей в инструмент тесно связан с мотивом власти одного человека над окружением, при этом эта власть нередко оказывается в руках человека, стремящегося навязать занятия музыкой или свои музыкальные предпочтения. Один из таких персонажей - Карибальди. Жонглер, один из участников квинтета, открыто говорит об антигуманном отношении директора цирка.

«Вот в эту дверь

входят ваши жертвы

господин Карибальди

Ваши инструменты

господин Карибальди

Не люди

инструменты»

[Бернхард, 1999: 39].

 Музыка часто сближается с понятием «бегство», становится метафорическим прибежищем для героев. Такое использование музыкальной семантики имеет автобиографические предпосылки. В автобиографической пенталогии Бернхард пишет: «Я, безусловно, был очень талантлив, но и очень недисциплинирован и, как считалось, чрезвычайно рассеян. Поэтому занятия со Штайнером только с каждым разом все больше и больше доказывали, насколько безнадежны все его старания. Именно в смене уроков английского и уроков музыки, двух совершенно разных дисциплин, я находил смысл, не говоря уж о том, чтооба эти урока давали мне в определенное время законную возможность убегать из интерната и дважды в неделю менять преподавателей <...>» [Бернхард, 1983: 151-152].

Но в сущности попытки бегства от той реальности, которая царила в интернате, оборачивались, по словам Бернхарда, провалом, как и желание деда-писателя сделать из внука виртуозного исполнителя. Бернхард описывает своего преподавателя скрипки в автобиографической повести «Причина» как человека нервного, злого и раздражительного. Штайнер вечно мучил своего ученика наказаниями и выговорами. После того как учительницы английского не стало, Бернхард потерял равновесие, и «уроки музыки на Вольфдитрихштрассе никак не могли смягчить, сгладить все то, что мне приходилось терпеть в интернате, наоборот - от них жизнь становилась еще невыносимее, нестерпимей». [Бернхард, 2006:  41].

 Речь персонажей Бернхарда содержит множество отсылок к метафизическим определениям музыки и чувству слуха. В связи с этим большое значение приобретают метафоры «абсолютного слуха». В основном они представлены косвенными или неопределенными намеками, которые открывают пути для многопланового истолкования. Абсолютный слух в метафорическом понимании означает способность чутко воспринимать любую ложь, сохраняя беспристрастный взгляд на происходящее: «<...> любая наука преподносится с точки зрения этой католической веры, так же как в нацистские времена все науки преподносились с точки зрения национал-социализма <...> Но мой дед воспитал во мне абсолютный слух и понимание, потому меня и не смогли ничем заразить, хотя трудно было вдруг не заразиться, не стать нацистом (перед концом войны) или (после окончания войны) не сделаться католиком, не подхватить как заразу нацистские убеждения, а ведь и нацизм, и католицизм - заразные болезни, болезни духа, и больше ничего» [Бернхард, 1983: 178]. При этом наличие «абсолютного слуха родственно той сверхъестественной наблюдательности, которая является одной из характерных черт бернхардовских персонажей и которая также восходит к авторскому пониманию своей сущности: «Методы преподавания в этом учебном заведении, так самоуверенно называвшемся гимназией, даже еще самоуверенней: Государственной гимназией (оно и до сих пор зовется так), походили на методы преподавания во всеми презираемой школе св. Андрея, и я при своей сверхъестественной наблюдательности в самом скором времени и в этой гимназии стал враждебно относиться ко всему, что тут творилось» [Бернхард, 1983: 179].

**ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2**

Анализ произведений Бернхарда, нацеленный на описание репрезентации музыкального начала, позволяет говорить о следующих результатах. Литературно-музыкальные параллели обнаружены на синтаксическом, композиционном и сюжетном уровне. Основными стратегиями музыкализации прозы Бернхарда на композиционном уровне являются вариационность и полифоничность. На сюжетном уровне преобладает вариационный принцип построения текстов, что проявляется в использовании общих топосов (топос ужасного места), мотивов (мотив стремления к совершенству, мотив самоубийства и смерти), появлении похожих по характеру и речевому поведению типажей:

1) персонажи, ведущие непрестанные монологи, - профессор Роберт из пьесы «Площадь героев» в данном аспекте похож и на Карибальди, персонажа пьесы «Сила привычки», и на Карла из драмы Бернхарда «Видимость обманчива», и на Регера, протагониста романа «Старые мастера»;

2) персонажи, выступающие «рупорами» других протагонистов, - госпожа Циттерлих из драмы «Площадь героев», повторяющая слова профессора Шустера, сопоставима с Иррзиглером из романа «Старые мастера», который говорит только то, что ему смог навязать Регер.

Кроме того, вариационность проявляется в отсылках к именам одних и тех же исполнителей (Глен Гульд) или композиторов (Бах, Моцарт, Бетховен, Малер).

 Другим принципом, служащим музыкализации произведений писателя, является их особая ритмизация, которая создается на основе лексических повторов и особенностей авторской пунктуации. В результате рождаются сильно ритмизированные тексты, которые сближаются в определенной степени с языковой музыкой (в понимании Шера), присутствующей как в лирических, так и в драматических и романных произведениях Бернхарда. «Музыкальность» ритма текстов писателя также служит цели поэтизации языка, придавая ему надбудничный характер.

На словесно-образном и тематическом уровне музыкальное начало репрезентируется метафорами и связанными с ними лейтмотивами. Наиболее частотными являются «музыкальные» метафоры, содержащие семантику болезни, смерти, бегства, отсылки к понятию «абсолютного слуха» и подчеркивающие «механистичность» природы музыкального исполнительства.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В ходе проведенного исследования мы выделили основные черты, присущие образам персонажей-музыкантов и особенностям репрезентации музыкального начала в текстах Бернхарда.

К основным особенностям изображения музыкантов у Бернхарда относится, во-первых, соединение характерных особенностей романа о художнике с широким использованием автобиографических деталей. Во-вторых, музицирующие персонажи произведений отличаются стремлением достичь совершенства путем самоотречения, доведенного до крайней степени, что делает их гротескными. Занятия музыкой не возвышают их, а превращают в механизмы, в жертв, одержимых идеей исполнительского перфекционизма.

Относительно музыкальности прозы Бернхарда, на которую указывают как отечественные, так и зарубежные исследователи творческого наследия писателя, анализ позволяет сделать следующее заключение. На наш взгляд, наиболее оправданно говорить о том, что литературно-музыкальная интермедиальность в произведениях Бернхарда представлена как особый вид ремедиации, по Й. Шрётеру, и как музыкальные отсылки в понимании И. Раджевски. На композиционном и сюжетном уровне преобладают отсылки к таким музыкальным формам как вариации и фуга, на тематическом уровне они содержатся в метафорах. На лексико-синтаксическом уровне музыкальность обнаруживается в виде особым образом «сконструированного» ритма. Сделанность языка - характерная особенность текстов автора. Для поэтики Бернхарда музыкальность имеет две важные и в то же время противоречащие друг другу функции: с одной стороны, формальная сторона языкового произведения заставляет читателя читать текст вслух для улучшения восприятия (в случае с пьесой - вслушиваться и всматриваться). С другой стороны, музыкальность прозы Бернхарда, создаваемая в том числе монотонными повторениями, подчеркивает механичность, разобщенность персонажей, гротескную болезненность их внутренних переживаний. В связи с этим можно сделать вывод о значении интермедиальной стороны текстов Бернхарда для их интерпретации и рецепции: перенос музыкальных приемов продуцирования произведений (повторяющийся ритмический рисунок, вариационность, полифония) сближают форму и содержание текстов Бернхарда, о чем также пишет А. Херцог в статье о поэтике «прозаической музыки» писателя [Herzog, 1994: 40].

Несмотря на отдельные «музыкальные» характеристики текстов Бернхарда, необходимо избегать прямых аналогий с музыковедческими понятиями. Например, А. Е. Махов предостерегает от проведения поверхностных сравнений между музыкальными и литературными формами. Применительно к анализу текстов австрийского автора весьма актуальной видится идея Махова об области трансмузыкального в искусстве. Один из подходов к рассмотрению трасмузыкальной области заключается в представлении о музыке «как принципе и обязательной составной части прочих искусств» [Махов, 2005: 27]. Вслед за исследователем, рассуждая о взаимодействии музыкального и словесного в творчестве Томаса Бернхарда, мы склонны полагать, что в его текстах музыка представлена тем музыкальным потенциалом, который уже изначально содержится в языке и объективируется Бернхардом через повторения и музыкальные отсылки. Однако, невзирая на то, что, бесконечно пытаясь приблизиться к музыке, музыкой тексты Бернхарда все же не становятся, они обладают своим магнетизмом, который продолжает удерживать интерес исследователей и читателей к его творчеству.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Bernhard T. Der Stimmenimitator. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. – 179 S.
2. Bernhard T. Amras. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 99 S.
3. Bernhard T. Der Untergeher. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. – 243 S.
4. Bernhard T. In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn. – Salzburg: Residenz Verlag, 1989. – 123 S.
5. Bernhard T. Werke. 22 Bände. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. – 9652 с.
6. Bernhard T. Alte Meister. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. – 246 S.
7. Бернхард Т. Избранное. Рассказы и повести / пер. с нем. / сост. и авт. предисл. Ю. Архипов. – М.: «Радуга», 1983. – 271с.
8. Бернхард Т. Старые мастера. – М.: «Медиум», 1995. – 286 с.
9. Бернхард Т. Видимость обманчива и другие пьесы / пер. с нем. М. Рудницкого. – М.: «Ad Marginem», 1999. – 719 с.
10. Бернхард Т. Всё во мне…: автобиография. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 576 с.
11. Бернхард Т. Пропащий // Иностранная литература / пер. с нем. А. Маркина. – М., 2010. – № 2. – С. 11–114.
12. Антология «Семиотика». – М.: «Академический Проект», 2001. – 691 с.
13. Архипов Ю. Предисловие // Бернхард Т. Избранное. Рассказы и повести. – М.: «Радуга», 1983. – С. 1-15
14. Белобратов А. В. Томас Бернхард в России и другие катастрофы // Диалог культур - культура диалога: Сборник в честь 70-летия Н.С. Павловой. – М., 2002. – С. 118-137.
15. Белобратов А. В. Томас Бернхард: постижение // Бернхард Т. Всё во мне…: автобиография. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – С. 558‑574.
16. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве / предисл. А. С. Дмитриева, комм. А. В. Михайлова. – М.: «Искусство», 1977. – 264 с.
17. Вальцель О. Проблема формы в поэзии [Электронный ресурс] // ОПОЯЗ. Материалы. Документы. Публикации. – URL: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html> (дата обращения: 06.10.17).
18. Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt> (дата обращения: 07.10.17).
19. Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк III. К истории интерпретаций и истолкований // Научный вестник Московской консерватории. – Москва, 2011. – №4. – С. 106-127.
20. Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» (Aria mit verschiedenen Veränderungen) в контексте позднего творчества И.С. Баха: автореф. дис… канд. филол. н. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2014. – 31 с.
21. Великовский А. Ю. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха. Очерк II. Композиционный метод и внутренняя структура цикла// Научный вестник Московской консерватории. – Москва, 2011. – №2. – С. 174-190.
22. Делазари И. А. Музыкальность в литературном контексте XIX-XX веков: очерк проблемы // Зарубежная литература. Проблемы метода. Границы литературы в гуманитарном пространстве. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета, 2010. – С. 55‑65.
23. Дементьев В. В. Непрямая коммуникация. – М.: «Гнозис», 2006. – 560 с.
24. Затонский Д. В. Томас Бернхард: мир рассказываемый, замкнутый, смещённый // Ин. литература. – М., 1983. – №1. – С. 183-189.
25. Котелевская В. В. Аудиальный дискурс в немецком романе модернизма и постмодернизма: опыт типологии // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – Т. 10. – С. 99-106.
26. Кравченко Л. С. «Австрийская проблематика» и её художественное воплощение в творчестве Томаса Бернхарда: авторефер. дис… канд. филол. н. – Киев, 1991. – 17 с.
27. Лейтес H. C. Конечное и бесконечное. Размышление о литературе XX века: мировидение и поэтика. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1992. – С. 187-190.
28. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи, исследования, заметки. – СПб.: «Искусство», 1996 – С. 31-107.
29. Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: «INTRADA», 2005. – 226 c.
30. Медведев А. В. Немецкий роман о музыканте 30 - 40-х годов XX века: Вопросы внутрижанровой типологии: дис. канд. филол. н. / Пермский государственный университет. – Пермь, 2001. – 194 с.
31. Менассе Р. Страна без свойств: Эссе об австрийском самосознании. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=315604> (дата обращения: 08.10.17).
32. Михайлов А. В. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Изд‑во Московской государственной консерватории им. Чайковского, 1981. – 414 с.
33. Ницше Ф. В. Сумерки идолов. Рождение трагедии. – М.: Изд-во «Э», 2017 – С. 158-351.
34. Павлова Е. В. Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедиальности: дис. канд. филол. н. / Российский государственный гуманитарный университет. – М., 2010. – 200 с.
35. Павлова Н. С. Реальность и жанр у Т. Бернхарда. – М.: «Языки славянской культуры», 2005. – C. 268-298.
36. Руднев В. П. Полифоническое тело. Реальность и шизофрения в культуре ХХ века. – М.: «Гнозис», 2010. – С. 44-58.
37. Ташкенов С. П. Проза Томаса Бернхарда: кризис языка и проблема диалогического слова: дис… канд. филол. н. / РГГУ. – М., 2009. – 185 с.
38. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис… канд. иск. н. – СПб, 2012. – 26 с.
39. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 07.10.17).
40. Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. – Томск, 2014. – №389. – С. 38-45.
41. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: «Музыка», 1965. – 356 c.
42. Эстетизация личного опыта в европейском романе XVIII-XX вв. / В. В. Котелевская [и др.] – Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2014. – 208 c.
43. Adorno T. W. Fragment über Musik und Sprache // Gesammelte Schriften. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. – S. 251-256.
44. Anders G. Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. – München: Verlag C.H. Beck, 1984. – S. 249.
45. Barbey R. Das Genie als Menschenkenner und «Weltanschauungskünstler». Neue Aspekte zu Thomas Bernhards Otto-Weininger-Rezeption in «Der Untergeher» // Thomas-Bernhard-Jahrbuch. – Wien: Böhlau Verlag, 2003. – S. 253-265.
46. Barth M. Lebenskunst im Alltag. Analyse der Werke von Peter Handke, Thomas Bernhard und Brigitte Kronauer / Markus Barth. Mit einem Geleitw. von Gert Ueding. – Wiesbaden: DUV, Dt. Univ. – Verl., 1998. – 376 S.
47. Barthes R. Texte //Encyclopedia universalis. – Paris, 1973. – Vol. 15. – P.  78.
48. Baumgartner A. Auf den Spuren von Thomas Bernhard. – Suhrkamp, 1992. – 103 S.
49. Billenkamp M. Thomas Bernhard: Narrativik und poetologische Praxis. – Heidelberg: Universitäts Verlag, 2008. – 419 S.
50. Bloemsaat-Voerknecht L. Thomas Bernhard und die Musik. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. – 347 S.
51. Bolter J. D., Grusin R. Remediation: Understanding New Media. –Cambridge: MIT Press, 1999. – 282 p.
52. Bonmann A. Die Unheimlichkeit des Daseins: Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers. – Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2008. – 321 S.
53. Brown C. S. Music and Literature. A Comparison of the Arts. – Athens: University of Georgia Press, 1948. – 304 p.
54. Calandra D. New German dramatists. – New York:Grove Press (comparative analysis of the plays of Handke, Kroetz, Fassbinder, Müller, Brasch, Bernhard and Strauß), 1983. – P. 139-162.
55. Canetti E. Über das heutige Theater. Aufsätze. Reden. Gesprache. –München: Carl Hanser Verlag, 2005. – 400 S.
56. Collier P., Lethbridge, R. Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France. – New Haven London: Yale University Press, 1994. – 352 p.
57. Cory H. Bach’s Goldberg Variations Demystified // American Music Teacher. – 2005. –Vol. 54. Issue 5. – P. 35–39.
58. Cousineau T. Becoming Bach in Thomas Bernhard’s «The Loser»*.* – Philadelphia: Washington College Press, 2006. – 36 p.
59. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. – Munich; Kassel:  Deutscher Taschenbuch Verlag und Barenreiter Verlag, 1978. – 152 S.
60. Damerau B. Geistesdämmerung und Körperlichkeit: Inhalt und Form in Thomas Bernhards Werk // Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschen. Honold, Alexander u. Joch, Markus (Hg.). – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999. – S. 163-173.
61. Damerau B. Selbstbehauptungen und Grenzen: zu Thomas Bernhard. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996. – 446 S.
62. Diederichs B. Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher. – Mannheim, 1998. – 414 S.
63. Dreissinger S. Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. – Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. – 170 S.
64. Elfferding W. Technik der variierenden Wiederholung. Bemerkungen zum Einsatz des Musikalischen bei Thomas Bernhard. – 2001. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/thomas-bernhards-musik> (дата обращения 14.01.18).
65. Foucault M. Vom Licht des Krieges zur Geburt der Geschichte. – Berlin: Merve Verlag, 1986. – 60 S.
66. Frey E. Text und Stilrezeption. Empirische Grundlagenstudien zur Stilistik. – Königstein: Athenäum, 1980. – 198 S.
67. Georgi C. Contemporary British Theatre and Intermediality // Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music. – Berlin: De Gruyter, 2014. – P. 530-546.
68. Hainz M. «Hinter den Bäumen ist eine andere Welt». Bernhards lyrische Verstöße wider die lyrische Form // Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. – Amsterdam; New York: Rodopi, 2004. – Vol. 53. – 234 p.
69. Hayward Ph. "Echoes and Reflections: The Representation of Representations" // Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists. – London: John Libbey, 1988. – P. 1-25.
70. Hildebrand S. Strategien der Verwirrung. Zur Erzählkunst von E.  T.  A. Hoffmann, Thomas Bernhard, Giorgio Manganelli. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. – 190 S.
71. Höller H. Kritik einer literarischen Form: Versuch über Thomas Bernhard. – Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1979. – 157 S.
72. Huber M. Text und Musik: Musikalische Zeichen in narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jhs. – Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992. – 247 S.
73. Huschen H. Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar // Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 2. – Köln, 1952. – P. 57.
74. Jurgensen M. Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard // Bernhard: Annäherungen. – Bern und München: Francke Verlag, 1981. – S. 99-121.
75. Kohlhage M. Das Phänomen der Krankheit im Werk von Thomas Bernhard. – Herzonrath: Murken-Altrogge, 1957. – 201 S.
76. Kolago L. Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. – Anif; Salzburg: Müller-Speiser Verlag, 1997. – 331 S.
77. Konzett M. A companion to the works of Thomas Bernhard / ed. Matthias Konzett. – Rochester: Camden House, 2002. – 265 p.
78. Köpnick L. Goldberg und die Folgen. Zur Gewalt der Musik bei Thomas

Bernhard // «Sprachkunst». –Wien,1992. – № 2. – S. 267-290.

1. Krämmer S. Sprache-Stimme-Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. – Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. –  S. 323-346.
2. Latini M. Die Gewalt der Musik. Zu Thomas Bernhards «Untergeher» // Intermedialität – Multimedialität. Literatur und Musik von 1900 bis heute / Hg. von R. Calzoni, P. Kofler, V. Savietto. – Göttingen: V&R, 2005. – S. 137-150.
3. Leuschner P.-E. Orphic Song with Daedal Harmony. Die «Musik» in Texten der englischen und deutschen Romantik / P.-E. Leuschner. – Würzburg: Könighausen & Neumann, 2000. – 246 p.
4. Marquardt E. Gegenrichtungen: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. – Tübingen: M. Niemeyer, 1990. – 198 S.
5. Meixner N. Macht und Machtspiele in Thomas Bernhards Theatertexten. – 2012. – S. 68-88.
6. Mittermayer M. Thomas Bernhard. Eine Biografie. – Wien; Salzburg: Residenz Verlag, 2015. – 452 S.
7. Müller J. Intermedialität - Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen, 1996. – 336 S.
8. Paech J. Intermedialität: Mediales Differential und transformative Figurationen// Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiet. – Berlin, 1998. – 319 S.
9. Petrasch I. Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung. – Frankfurt: Peter Lang Verlag,  1987. – 154 S.
10. Petri H. Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik. – Göttingen: Sachse und Pohl, 1964. – 96 p.
11. Pütz H. Einige textlinguistische Bemerkungen zu «Beton» // Text & Kontext. – Kopenhagen; München, 1987.  – № 2. – S. 211-236.
12. Petermann E. The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction. – Camden House, 2014. – 250 p.
13. Petrasch I. Die Konstitution von Wirklichkeit in der Prosa Thomas Bernhards. Sinnbildlichkeit und groteske Überzeichnung. – Frankfurt, 1987. – 346 S.
14. Petri H. Form und Strukturparallelen in Literatur und Musik. - Göttingen: Sachse und Pohl, 1964. – P. 82.
15. Pfabigan A. Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. – Wien: Zsolnay & Deuticke Verlag, 1999 – 438 S.
16. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. – Paris, 2005. – 43-64 S.
17. Reich-Ranicki M. Thomas Bernhard. –Bern: Ammann Verlag, 1990. – 113 S.
18. Reiter A. Thomas Bernhards 'musikalisches Kompositionsprinzip // Rowohlt Literaturmagazin. – Hamburg,1989. – № 23 – S. 149-168.
19. Ruwet N. Langage, musique, poésie. – Paris 1972. – 251 p.
20. Sandblom P. Kreativität und Krankheit. – Berlin; Heidelberg: Springer Verlag, 1990. – 55 S.
21. Scher P.  Verbal music in German Literature. – New Haven: Yale University Press, 1968. – 181 p.
22. Schmidt-Dengler W. Der Nachlass Thomas Bernhards. Geschichten/ Problemen / Perspektiven. – 2001. – 24 S.
23. Schmidt-Dengler W. Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. – Wien: Sonderzahl, 1997. – 195 S.
24. Schröter J. «Discourses and Models of Intermediality» // Comparative Literature and Culture. – Purdue: Purdue University Press, 2011. – P. 2-17.
25. Sichelstiel A. Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur. Möglichkeiten der Intermedialität und ihrer Funktion bei österreichischen Gegenwartsautoren. – Essen: Die Blaue Eule, 2004. –285 S.
26. Turim M. The Displacement of Architecture in Avant-Garde Films // Iris.  №12. – 1991. – P. 25-38.
27. Virant S. «Kunst ist immer eine andere Kunst» oder Die Sprache als Schild und Peitsche. Zu Thomas Bernhards «Die Macht der Gewohnheit» und «Alte Meister» **//** «Text und Kritik» / 4. Aufl. Neufassung. – Kopenhagen; München, 2016. – S. 213-222.
28. Walitsch H. Thomas Bernhard und das Komische: Versuch über den Komikbegriff Thomas Bernhards anhand der Texte «Alte Meister» und «Die Macht der Gewohnheit». – Erlangen: Palm und Enke Verlag, 1992. –166 p.
29. Wiborny P. Glenn Gould in «Der Untergeher» von Thomas Bernhard. – Wien, 2009. – 93 S.
30. Wimmer M. Poetik des Hasses in der österreichischen Literatur. Studien zu ausgewählten Texten. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2014. – S. 76-90.
1. Г. Ламперсберг (1928-2002) - известный австрийский композитор и меценат. В Венском университете музыки и исполнительского искусства он учился у Й. Маркса (по классу теории музыки) и А. Уля (по классу композиции), но с самого начала обучение в консерватории посвящает много времени литературе и живописи. В 1953 г. он окончил консерваторию и, отталкиваясь от позднеромантических влияний, создавал произведения на основе двенадцатитоновой и серийной техники. Двенадцатитоновая техника содействовала в становлении его самобытного музыкального языка, исходившего в первую очередь от слова и его метафорического значения. Помимо своей разносторонней композиторской деятельности, Ламперсберг приобрел известность и в качестве писателя. Например, его сборник «Пертурбация» («Perturbation») вышел в 1987 году в качестве ответной реакции на роман Бернхарда «Рубка леса» («Holzfällen»). [↑](#footnote-ref-1)
2. Leuschner P.-E. Orphic Song with Daedal Harmony. Die «Musik» in Texten der englischen und deutschen Romantik / P.-E. Leuschner. -Würzburg: Könighausen & Neumann, 2000. - 246 p. [↑](#footnote-ref-2)
3. Вейнингер О. Пол и характер. Принципиальное исследование [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lib.ru/DPEOPLE/wajninger.txt> (дата обращения: 07.10.17). [↑](#footnote-ref-3)
4. Для сравнения: первая консерватория в России, основанная в Санкт-Петербурге, была открыта на двадцать лет позже. [↑](#footnote-ref-4)
5. Пьеса Р. Шумана из цикла “Лесные сцены” op.82 (1848-1849). [↑](#footnote-ref-5)
6. Вальцель О. Проблема формы в поэзии [Электронный ресурс] // ОПОЯЗ. Материалы. Документы. Публикации. – URL: <http://www.opojaz.ru/walzel/walzel.html> (дата обращения: 06.10.17). [↑](#footnote-ref-6)
7. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс]. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy> (дата обращения: 07.10.17). [↑](#footnote-ref-7)
8. Hayward, 1988: 1‑25. [↑](#footnote-ref-8)
9. Turim,1991: 25-38. [↑](#footnote-ref-9)
10. Bolte, Grusin, 1999. [↑](#footnote-ref-10)
11. Музыка занимает привилегированное место в эстетике Шопенгауэра, так как, в отличие от других искусств, являющихся имитацией воспринимаемых вещей, музыка является прямой копией воли. [↑](#footnote-ref-11)
12. Название «Гольдберг-вариации» не является авторским (в оринальном прижизненном печатном издании сочинение именуется «Арией с разнообразными вариациями»; в научной литературе и издательских версиях можно также встретить варианты «Гольдберговы вариации», «Гольдберговские вариации», «Вариации Гольдберга») [Великовский, 2014]. [↑](#footnote-ref-12)
13. Elfferding W. Technik der variierenden Wiederholung. Bemerkungen zum Einsatz des Musikalischen bei Thomas Bernhard. – 2001. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/thomas-bernhards-musik> (дата обращения 14.01.18). [↑](#footnote-ref-13)
14. «Спокойная, лирическая, мажорная, но с оттенком печали, Ария с «парящей» песенной мелодией во флейтовом регистре <...>» [Великовский, 2011]. [↑](#footnote-ref-14)
15. Исполнение «Форельного» квинтета в пьесе «Сила привычки» несмотря на многолетние каждодневные репетиции не удается. Стремление к совершенству искажается. Те исполнители, которые в совершенстве овладели исполнительским мастерством (Королева ночи), ненавидят выступления. Искусство подразумевает для персонажей Бернхарда недостижимое чистое видение. Драма изображает смехотворность провала на сцене, Карибальди постоянно пытается повторить тот успех исполнения, который он видел в игре знаменитого виолончелиста Казальса, на что накладываются его размышления о шопенгауэровском восприянии музыки. [↑](#footnote-ref-15)