

Schlegel K. *Progulki v Yalte i drugie* [Walking in Yalta and Others]. Transl. from Germ. Moscow, 2000. (In Russian).

Schnell R. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* [History of German-speaking Literature since 1945]. Stuttgart, 1993. (In German).

Staiger E. *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*. London, 1963.

#### **Сведения об авторе:**

**Синило Галина Вениаминовна**, кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций, доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета Белорусского государственного университета (Беларусь, Минск). – Научные интересы: германистика (немецкая поэзия XVII–XX вв.), библеистика, гебраистика.

E-mail: sinilo@mail.ru

**Sinilo Galina V.**, PhD (Philology), Professor at Department of Cultural Studies at the Faculty of Social and Cultural Communication, Associate Professor at the Department of Foreign Literature at the Faculty of Philology at Belarusian State University (Belarus, Minsk). Area of interest: German Studies (German Poetry of 17–20 c.), Biblical Studies, Hebraistic.

E-mail: sinilo@mail.ru

## **ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК «ИСКУССТВО ФУГИ»: МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТРАНСФЕР В ПРОЗЕ ТОМАСА БЕРНХАРДА**

**В.В. Котелевская**

Южный Федеральный университет, Ростов-на-Дону

*Аннотация.* Исследуется квазимузыкальная проза Томаса Бернхарда (1931–1989), подражающая полифоническому письму И. С. Баха. Интермедиаальный трансфер рассматривается в нескольких аспектах: как выражение шопенгауэровской иерархии органов чувств, в которой слуху отводится первое место; отображение, с одной стороны, стиля мышления Бернхарда, тяготеющего к «волишебству теоретического» (*der Zauber des Theoretischen*) и жестовой риторизации дискурса, с другой стороны, тенденций модернистской прозы – редукции мимесиса, бегства в «абсолютную музыку» (К. Дальхауз), метаизации. Перенос приемов фуги в поэтику связывается с риторическим схематизмом баховской фуги, отличающейся «строгостью моноидеи» (Ю. Холопов). В культурно-историческом аспекте подражание фуге трактуется как ностальгия по барочному божественному «кругу», при этом возврат к теме обусловлен у Бернхарда не столько «вечной гармонией» (Гете), сколько фрейдовским «принуждением к повторению» травмирующей ситуации и «влечением к смерти».

*Ключевые слова:* музыка барокко, полифония, фуга, интермедиаальность, модернизм, метапроза, И.С. Бах, Т. Бернхард.

## **NARRATIVE AS “ART OF FUGURE”: MUSIC-LITERATURE TRANSFER IN THE PROSE OF THOMAS BERNHARD**

*Abstract.* The paper examines the quasi-musical prose of Thomas Bernhard, that imitate the polyphonic writing of J.S. Bach. Intermedial transfer is considered in some aspects: as an representation of the Schopenhauer hierarchy of sense organs, in which hearing is coming to the fore; display, on the one hand, of Bernhard’s thinking style, which leads to “the theoretical magic” (*der Zauber des Theoretischen*) and gestural rhetorization of discourse, on the other hand, the trends of modernist prose such as reduction of mimesis, flight to “absolute music” (C. Dahlhaus), metaization. The transfer of the fugue technique to poetics correlates with the rhetorical schematism of the Bach fugue, which is characterised by the “rigidity of the monoidea” (Yu. Kholopov). In the cultural-historical aspect, I interpret the imitation of the fugue as nostalgia for the baroque divine “circle”, while

*Bernhard's return to the subject is determined not so much by "eternal harmony" (Goethe) as by Freud's "Wiederholungszwang" of the traumatic situation and "Todestrieb".*

**Keywords:** *baroque music, polyphony, fugue, intermediality, modernism, metafiction, J.S. Bach, Th. Bernhard.*

Известна реплика Гете о музыке Баха. В неотправленном – но сохраненном и посмертно опубликованном – продолжении письма композитору и дирижеру К.Ф. Цельтеру от 27 июня 1827 г. Гете делится своим давним впечатлением: «Как будто вечная гармония беседовала сама с собой, как это было, вероятно, в груди Бога перед самым сотворением мира. Такое же волнение охватило и меня, и, казалось, у меня уже нет ни ушей, ни глаз или других органов чувств, ни необходимости в них» (цит. по: [Borchmeyer 2004, 193]). Это состояние Гете испытал, слушая в 1818 г. «Хорошо темперированный клавир» в органном исполнении Шютца. В беседе с ним он выразил свое понимание музыки Баха как исполняемой «для самой себя» («...da sie für sich selbst musiziere»), не нуждающейся в слушателе, в то время как «другая музыка охотно ждет слушателя, чтобы прислуживать ему и отвечать поклоны» [Borchmeyer 2004, 192]. (Это признание парадоксальным образом совпадает с модернистским кредо манновского Адриана Леверкюна.) Наряду с другими полифоническими циклами, такими как «Искусство фуги» и «Гольдберг-вариации», «ХТК» относят к вершинам инструментальной музыки барокко и, что важно, к своего рода прецедентам «абсолютной музыки» модернизма. У Гете, в унисон с концепцией Шопенгауэра, звучит мысль о музыке как «самодостаточном» (selbstständig) искусстве, которое, в духе романтической эстетики, связывается со сферой «дочувственно-метафизического» [Borchmeyer 2004, 193].

В высказываниях Гете намечены ключевые компоненты баховской полифонии, не только составляющие специфику барочной музыкальной эстетики, но и позволяющие говорить о «трансмюзикальном» (термин А. Е. Махова [Махов 2005, 22]) эксперименте в литературе модернизма, в том числе в творчестве австрийского писателя **Томаса Бернхарда (1931–1989)**. Сформулируем их:

1) *пифагорейско-платоническая модель музыки*, связывающая музыкальную архитектонику, «музыку как “науку о числах”» [Махов 2005, 13] с сакральным; Р. Вагнер писал о «лишенных чувств фигурациях» Баха-полифониста, а архитектонику его фуг и инвенций характеризовал так: «Это подобно мирозданию, которое движется в согласии с вечным законом, без аффекта» (цит. по: [Borchmeyer 2004, 194]); «математическая» сущность музыки при-

влечет в XX в. философов и писателей, склонных строить «утопии точности» (Р. Музиль), – Витгенштейна, Гессе, Валери, Жида, Бернхарда;

2) *очищенность от аффектов*: лишенная сюжетно-драматической программности, полифония не апеллирует к психологическому – вызываемое ею состояние близко христианскому религиозно-мистическому экстазу, избавляющему от бремени сенсорного, телесно-бытового;

3) *беспредметность (нон-референциальность)*: не будучи связанной с какими-либо психологическими коллизиями, полифония обретает свое содержание в форме, приближаясь к идеалу формалистской музыкальной эстетики (Э. Ганслик, К. Дальхауз); ее строгость может быть соотнесена с беспредметным изобразительным искусством XX в. (Малевич, Кандинский, Мондриан и др.), с экспериментами по распрямлению, ре- и десемантизации слова в литературе;

4) *авторереференциальность*: в соответствии со своими метафизическими свойствами – самодостаточность, целостность, завершенность, бесконечность – вечность не нуждается в Другом (в то время как Другой, реципиент музыкального произведения или, редуцируя ситуацию к сакральному, верующий, в ней нуждается), отсюда *беседующая с самой собой вечная гармония* баховской музыки; кроме того, полифонические циклы Баха, в особенности же «Искусство фуги», поэтологичны, поскольку являются риторическими образцами «как писать хорошую фугу» (см. подробно: [Вязкова 2006, 5–13]): это тяготение к метапоэтике, к конструированию произведения как генеративной модели некоего совершенного, *абсолютного* текста (ср.: Р. Вагнер о «ХТК»: «музыка как таковая» [Borchmeyer 2004, 195]) или, во всяком случае, развертывание полемики о возможностях такого конструирования на внутритекстовом уровне, обнаруживается, например, у А. Жида («Фальшивомонетки»), Р. Кено («Упражнения в стиле») и писателей группы УЛИПО, у Т. Бернхарда (не только его откровенно метафигуральные романы «Корректур», «Известковый завод», «Бетон», «Пропащий», роман-эссе «Ходить», но и параболы «Имитатора голосов» и «Происшествий» читаются как авторереференциальные тексты: композиция «Происшествий» («Ereignisse»), например, основана на разработке одной и той же повествовательной модели, вследствие чего сборник читается как компендиум повествовательных казусов, своего рода *упражнений в протокольном стиле*).

Эти предварительные наблюдения позволяют перейти к предмету нашего исследования – музыкально-литературному трансферу в прозе Бернхарда. Трансфер затрагивает как уровень семиотики (перевод из своего кода

в код *другого* искусства), так и культуры, поскольку Бернхард адаптирует конкретную культурно-историческую модель музыки – полифонию Баха.

«Стратегии музыкализации» [Poller 2007] прозы Бернхарда – одна из наиболее разработанных тем в европейском бернхардоведении, однако начиная с первых монографий (Г. Кун, Б. Дидерихс, М. Блемзаат-Веркнехт) и до настоящего времени (С. Лёффлер, М. Латини и др.) исследования отличаются высокой степенью дискуссионности. Причина – в сложности совмещения и корректного использования разных дисциплинарных оптик и терминосистем (музыковедения, философии искусства, литературоведения), непроясненность некоторых теоретических вопросов взаимодействия литературы и музыки, разночтения в понимании семиотической природы как музыки, так и отдельных литературных жанров, тем более когда речь идет о гибридизации, авторском переписывании жанров в XX–XXI вв. (Краткий, но емкий обзор исследований по теме «Бернхард и музыка» можно найти в недавно изданном энциклопедическом справочнике о писателе [Huber, Mittermaier 2018, 381–390].)

В рамках данной статьи более пристально, чем это принято, будет рассмотрен культурно-исторический аспект литературно-музыкального трансфера у Бернхарда. Нас будут интересовать следующие вопросы: работа Бернхарда с сакральным в полифонии Баха; «беспредметная» проза модернизма и «полифония» Бернхарда; трансформация и ресемантизация приемов контрапункта у Бернхарда.

Тяготение Бернхарда к музыке общеизвестно, начиная с профессиональных занятий (скрипка и вокал, обучение в «Моцартеуме», несостоявшаяся карьера оперного певца) и до спасительного воздействия музыки, жизни меломана как *modus vivendi* (последнее хорошо показано в «Племяннике Витгенштейна»). Еще важнее то, что в своих поисках абсолютно-го языка – выразителя внутренней «правды» (Wahrheit) – Бернхард именно в музыке находит семиотического (медиального) Другого литературы [Котелевская 2018, 178–182]. Усиление музыкальности его текстов с 1970-х гг. позволяет говорить о «бегстве в музыку» (Т. Манн) – вытеснении предметно-образительного элемента чистой выразительностью лишённого денотата музыкального знака (о нон-референциальности музыкального языка см.: [Арановский 1974; Poller 2007, 44–51; Diederichs 1998, 192–193]).

Как верно отмечает У. Вайманн, музыкализация поэтического языка в XX в. сопряжена с проблематизацией словесного кода как такового, «критикой языка» и, вследствие этого, гипертрофированной поэтологической рефлексией [Weymann 2007, 159–162]. Исследовательница указыва-

ет на семиотическую разноприродность музыкального «bezeichnen» и вербального «bedeuten» [Weymann 2007, 158]. Б. Дидерихс обращает внимание на различие денотата в двух искусствах: музыкальная тема эксплицитна, тождественна определенной комбинации музыкальных означающих («фразе»), в то время как тема литературная имплицитна, относится к уровню содержания и связана с внетекстуальной действительностью [Diederichs 1998, 192]. Т. Р. Поллер пишет о «денотативной интернализации» как «базовом свойстве» и музыки, и языка Бернхарда [Poller 2007, 50]. Как и в музыке, в его текстах предметность вытеснена музыкальным тематизмом: повторяются микроблоки текста (от слова до синтаксической единицы), объем повторяемого материала беспрецедентно велик, что приводит к ограничению «лексического репертуара», «семантической расфокусировке» и, в целом, «утрате денотативной соотнесенности с миром», а также порождает чисто музыкальную – ритмо-синтаксическую, звуковую – суггестию [Poller 2007, 45–53].

Действительно, в большинстве прозаических текстов и во всех без исключения пьесах в разной мере реализован музыкальный тематизм, т.е. система формальных повторов, сближающая «прозу» австрийца с поэзией, которая отличается имманентной «теснотой стихового ряда» (Ю. Тынянов). Ввиду ослабления денотативных связей усиливается роль комбинаторики, композиционно-контекстуальных отношений элементов: в поэтике Бернхарда это выражено в частотности грамматических, синтаксических повторов при минимализации лексико-семантического материала, в итоге, в обнажении конструкции. (Например, в «Gehen» фатальность, безвыходность (Ausweglosigkeit) существования внутри «привычки», невыносимость бытия демонстрируется настойчивым повтором конструкции «(wenn)... (so) müssen wir + Infinitiv, was für etwas (unerträgliche)», которая затем как бы удваивается сравнением, что усиливает суггестию [Bernhard 2006, 146–147].) Ср. о роли комбинаторики в создании музыкальной семантики: «...элементы музыкального языка получают значение друг через друга. <...> Детерминированность и направленность связи элементов подчеркивает принципиальную важность самого явления связи не просто как “технического” средства соединения элементов, а как фактора, определяющего осмысленное восприятие музыкального текста. Речь идет о том, что Ю.М. Лотман назвал реляционным значением. <...> элементы музыкальной ткани не имеют денотатов. Они получают свои функции участников семантических процессов только посредством отношений с другими, им подобными» [Арановский 1974, 112–113].

Интермедиаальный трансфер осуществляется, таким образом, в виде «перевода», «переноса» определенных «конструктивных принципов» других

искусств на словесную ткань [Ханзен-Лёве 2016, 41], в частности, музыки – на повествовательную форму.

Названные выше произведения Бернхарда нельзя отнести к традиции прозы, которая, «изобретая бесконечно подробный мир», выдвигает на первый план опыт, а не абстрактную рефлексию, зрение, а не слух [Венедиктова 2018, 229, 204]. Напротив, Бернхард, солидаризируясь с ценностной иерархией Шопенгауэра, предпочитает слух как инструмент сенсорного и метафизического познания, а спекулятивные размышления нарратора и персонажей – мимесису. Ранее мы останавливались на проблеме «недоверия... пластически-телесному» у Бернхарда [Котелевская 2018, 182–192]: истоки его кроются и в личной травме (отсутствие отца, холодная мать), и в послевоенном посттравматическом синдроме (влечение к смерти, восприятие телесного как подверженного угрозе разрушения и уничтожения), и в тяготе Бернхарда, одержимого «волшебством теоретического» («Амрас»), к беспредметному искусству.

Роман-эссе «Ходить» идеально иллюстрирует свойства квазимузыкальной прозы (вряд ли можно принять издательскую традицию именовать всю малую прозу Бернхарда, в том числе «Gehen», *Erzählung*: фабульно-психологическое начало, обязательное в жанре рассказа или повести, здесь редуцировано, в то время как свободная рефлексия и открытая форма являются ключевыми жанровыми свойствами этого и других подобных текстов Бернхарда). При этом в качестве конструктивной модели, медиального Другого, выступает «полифоническое письмо», словно воплощая мечту героя «Фальшивомонетчиков» А. Жида о романе как словесном «искусстве фуги» [Котелевская 2018, 178–180].

Весьма условной «сюжетной» рамкой этого романа-эссе является прогулка Элера и рассказчика туда и обратно по Клостернойбургерштрассе в Вене. Условной, поскольку пространство и время никак не конкретизируются, а прогулка осуществляется исключительно в форме «блуждания между всеми возможностями человеческого мозга» [Bernhard 2006, 142], словно застыв во вневременности нескончаемого (*immer wieder*) повтора. В отличие от других литературных модернистских прогулок, здесь предельно редуцирован и мимесис предметного мира, и «мимесис сознания», т.е. внутренней, психической жизни (Д. Кон) (цит. по: [Рикер 1998, 96]). Несмотря на то что темой, в музыкальном и литературном значении, является сумасшествие Каррера (именно вокруг нее выстраиваются все тирады Элера, главного голоса в романе, и именно тема «*Karrer ist verrückt geworden*» и лейтмотивы «*Karrer*», «*verrückt*» снова и снова возвращаются в дискурс, обра-

стая лексико-семантическими вариациями, вплоть до финала), произведение лишено ожидаемого художественного психологизма. Нет в нем также ничего, подобного интроспективному «*tunneling*» в романе-прогулке «*Миссис Дэллоуэй*» В. Вулф, ассоциативному богатству прустовских прогулок «по направлению к Свану» и Германтам, метафорическому головокружению «Египетской марки» О. Мандельштама, детализированной урбанистической и психофизиологической репрезентации Джойса в «*Улиссе*». Даже экспрессионистски-лирическая мерцательность прогулок у Рильке («*Записки Мальте Лауридса Бригге*») и Р. Вальзера («*Прогулка*», «*Разбойник*» и др.) воспринимается как *миметическая* в сравнении с депсихологизированным, абстрактно-риторическим пространством Бернхарда. Предполагаемые топики городского фланирования, уходящей корнями к французскому и русскому физиологическому очерку XIX в., наглядность и сенсорная оснащенность полностью «изничтожены» Бернхардом. Способность создавать избавленный от бремени мира дискурс («*weltentleert*») [Poller 2007, 142] проявляется в этом тексте Бернхарда более последовательно, чем в других.

Тема безумия разрабатывается здесь с помощью вариаций исходной лексико-семантической группы и добавления и дальнейшей разработки лейтмотивов (*Ausweglosigkeit*, *Denken*, *Gehen*, *Kunst*, *Natur*, *Verstand*, *Irrtum*, *Ruhe* и др.) и тем, представляющих собой повторяющиеся синтаксические конструкции наподобие музыкальных фраз. Наряду с безумием (тема Каррера) аналогично разрабатывается и, казалось бы, обладающая богатым ресурсом художественного психологизма тема самоубийства (тема Холленштайнера). Технически здесь узнаваем метод классической риторической «разработки» аргументации и контраргументации при редукации повествовательной части – «инвенции». Риторизация дискурса также сближает стиль Бернхарда с барочной музыкой, в которой материал разворачивается согласно правилам ораторского искусства (о музыкальной риторике барокко см.: [Захарова 1983; Друскин 2004]). Формально-техническая связь темы безумия или, как минимум, депрессии и угрозы суицида (ср. новелла «Да»), с приемом повтора у Бернхарда реализована в «*Стуже*», «*Амрасе*», «*Помешательстве*», «*Ходить*», «*Племяннике Витгенштейна*», «*Корректуре*», «*Известковом заводе*», «*Пропащем*», «*Старых мастерах*», «*Рубке леса: Возбуждении*», «*Изничтожении: Распаде*».

В романе-эссе «Ходить» одна из групп лейтмотивов связана с семантикой движения (*Gehen* – *Spaziergehen* – *Spaziergang* – (*Hin-*, *Hinein-*, *Her-*, *Ab-*, *Weg-*, *Unter-*)*Gehen* – *Weg* – *Beweg(-en/-ung)* – *Ausweglos* – *Ausweglosigkeit* и т. д.). Начинается текст с усиленного педалирования мотива хождения-

фланирования: лексема *gehen* фигурирует в первом предложении 5, во втором – 1, в третьем – 5, в четвертом – 2, в пятом – 3 раза и далее, на протяжении всего текста, она повторяется во всевозможных словообразовательных и грамматических модификациях. Тематизируется сам процесс пешей ходьбы по заданному маршруту и в заданные дни недели, а также значения, связанные с возможной или невозможной переменной поведенческой и жизненной траектории: *abgehen*, *weggehen*. По прочтении текста становится ясно, что отсутствие детализации маршрута и ощущений, игнорирование любых реалистических примет фланирования связаны с идеей фатальной «безвыходности» существования героев и человека вообще: опыт ничему не учит и не ведет к принципиально новому – не важно, что наблюдали фланирующие Каррер, Элер или рассказчик, если обречены на один и тот же маршрут всю жизнь, если не способны изменить его, вырваться за пределы «привычки». Элер, эмигрировавший из Вены в Америку, вернулся, чтобы, как оказалось, застать самоубийство одного и «окончательное» сумасшествие другого соотечественника. Верность «моноидеи» (Ю. Н. Холопов), настойчивое кружение вокруг темы, как в фуге, распределяющей тему по голосам и оттого лишь усиливающей эффект возвращения к одному и тому же, выражена у Бернхарда на эксплицитном уровне формы. Особенно ощутимым тематический каркас становится при повторе даже не лексем, а грамматических и синтаксических конструкций. Ср.: «*Wir besitzen keinerlei Fähigkeit, aus der Klosterneubergerstrasse wegzugehen. Wir haben keine Entschlusskraft mehr. Was wir tun, ist nichts. Was wir atmen, ist nichts. Wenn wir gehen, gehen wir von einer Ausweglosigkeit in die andere. Wir gehen und gehen wieder immer in eine noch ausweglosere Ausweglosigkeit hinein. Weggehn, nichts als weggehn, sagte Karrer, so Oehler, immer wieder*» [Bernhard 2006, 224].

Важно отметить, что в «Ходить», как и в аналогичных по форме «Корректуре», «Пропащем», «Изничтожении: Распаде» и других упомянутых романах, из «полифонического письма» Баха адаптируются несколько конструктивных приемов, связанных с темпоральностью: 1) проведение темы; 2) по преимуществу имитационная форма фуги (канон); циклизация (романы Бернхарда членятся на множество микрофуг, с темой и вариациями внутри каждой, при этом в конце произведения происходит возвращение к сверхтеме, связывающей воедино весь цикл, – так, в «Пропащем» 32 раза фигурирует словесная тема *Гольдберг-вариации*, открывая и замыкая роман, подражая круговому движению в одноименном цикле Баха, который имеет сквозную тему-фразу в d-moll, состоит из 32 фуг и замыкается повтором первой фуги в качестве *ARIA da capo* (см. подробно: [Bloemsaat-Voerknecht 2006,

177–226]). Ю. Н. Холопов характеризовал тематизм Баха через модель круга: «Баховская идея утверждается через полноту раскрытия различных сторон в процессе плавного кругообразного движения, в результате которого идея возвращается вновь к самой себе; пафосом баховской идеи является каждременная самоидентичность, ощущающая истинность в постоянной неизменности музыкального образа, в верности себе, никогда-себе-не-измене» [Холопов 2003, 17]. Не только тема, но и менее крупная единица – мотив – отличается настойчивым присутствием в разных голосах на протяжении всего музыкального текста: Ю. Н. Холопов пишет о «введении долбящего», «остро характеристического мотива» [Холопов 2003, 12].

Все эти свойства очевидно присущи и стилистическому рисунку Бернхарда. Но если полифонический тематизм воплощен у него довольно последовательно, принцип многоголосия, напротив, ослаблен. В то время как в концепции М. М. Бахтина «полифонический роман» связывается именно с множественностью «голосов», Бернхард подчеркнуто нивелирует разницу между партиями персонажей: как правило, проведение темы осуществляется почти без изменений, т.е. в имитационной форме канона. Именно с ней можно соотнести многочисленные отсылки к Другому («как сказал Каррер, сказал Элер, думал я» и т. п.). Указание на цитацию служит своего рода свернутой формой канона: Элер повторяет тему Каррера, рассказчик цитирует Элера, повторяющего тему Каррера. Гипертрофия имитационного принципа лишь усиливает заданную в баховской фуге «неделимость полифонической темы», «строгость моноидеи» [Холопов 2003, 28]. Несмотря на то что в поэтике Бернхарда важен принцип устной речи, голосоведения (на значимость «голоса» указывала уже Г. Кун [Kuhn 1996, 7–20]), собственно окраска голоса (то, что в музыке связано с тембром и регистром, а в литературе – с характером, психофизиологической и социальной уникальностью) нивелирована. Персонажи схематизированы или как своего рода двойники (ср. в «Племяннике Витгенштейна»: *я так же, как и Пауль...*), или антиподы (*в то время как Элер (боялся замерзнуть насмерть)... я (боялся задохнуться)*).

Однако у Баха круговое движение мелодии, тождественной себе вопреки «бегству» в другие регистры (*fuga* букв. – ‘бег’, ‘бегство’, ‘отступление’), символизирует неизменность божественной вечности, «вневременность», «вневременное созерцание различных аспектов одной мысли» [Berger 2006, 99]. У Бернхарда повтор мотивов и тем-фраз не только и не столько стилизует полифоническое письмо, сколько проблематизирует его содержательную сторону, меняя исходную культурную семантику барочной фуги как модели божественного круга. Повторение у Бернхарда, как видится, воплощает

возвращение к травме, фрейдовское «принуждение к повторению», *Wiederholungszwang* (кульминация представлена в сцене «окончательного» сумасшествия Каррера в лавке Рустеншахера: к ней и возвращается свидетель и друг Элер). Если у Баха доминирует пафос созерцательной сосредоточенности, у Бернхарда преобладают гнев, смятение, «возбуждение» (ср. в особенности романы «Рубка леса: Возбуждение», «Старые мастера», «Изничтожение: Распад»). Травма богооставленности, развернутая в ранних произведениях (лирика, «Стужа», «Амрас») как на метафизическом, так и профанном уровне (сын, заброшенный отцом и матерью), приводит героев Бернхарда к бунту, к негативному познанию истины в абсурде.

Музыковед К. Берджер предложил оппозицию понятий – «круг» Баха и «стрела» Моцарта – для описания двух разных моделей *времени / музыки* – христианской и современной [Berger 2007]. Вторая связана с устремленностью в будущее, «богатством мелодических инвенций», культом нового: в противовес фуге, цель которой «заключалась в том, чтобы вывести весь дискурс из одной идеи» и «отменить» время, дух «концерта», воплощающего музыкальное мышление модерна и достигшего виртуозности в музыке Моцарта, был «более расслабленным и беспорядочным: чем больше идей, тем лучше» [Berger 2007, 192]. Исходя из этой формальной и ментальной дихотомии, можно заключить, что Бернхард соединил в своей поэтике формальное **новаторство** (адаптировав полифонические стратегии на чужеродном музыкальном материале) и, на уровне идеологии, **консерватизм**, выразив в привязанности к барочной музыке ностальгию по «вечной гармонии» (той самой, о которой писал Гете), тяготение к до-модерному миропорядку, с его архетипическим повторением одного и того же, – устремление, коренящееся в травме (бого)оставленности и страхе нового.

### Литература

- Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. Сост. и ред. М.Г. Аграновский. М., 1974. С. 90–128.
- Венедиктова Т.Д. Литература как опыт, или Буржуазный читатель как культурный герой. М., 2018.
- Вязкова Е.В. «Искусство фуги» И.С. Баха. М., 2006.
- Друскин Я.С. О риторических приемах в музыке И.С. Баха. СПб., 2004.
- Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII–XVIII веков. М., 1983.
- Котелевская В.В. Томас Бернхард и модернистский метароман. Ростов-на-Дону; Таганрог, 2018.

- Махов А.Е. *Musica literaria*: идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
- Рикер П. Время и рассказ. В 2 тт. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / Пер. с фр. Т.В. Славко. СПб., 2000.
- Ханзен-Лёве Оге А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду / Пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М., 2016.
- Холопов Ю.Н. Структура баховской фуги в контексте исторической эволюции гармонии и тематизма // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения / Ред.-сост. Т.Н. Дубравская, А.М. Меркулов. М., 2003. С. 4–31.
- Berger C. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkley, 2007.
- Bernhard Th. *Gehen* // Bernhard Th. *Werke in 22 Bänden*. Bd. 12. *Erzählungen II*. Frankfurt a. M., 2006. S. 141–227.
- Borchmeyer D. “Laß mich hören, laß mich fühlen”: Johann Sebastian Bach im Urteils Goethe // Richter S. (Ed.). *Goethe Yearbook 12*. New York, 2004. S. 189–196.
- Diederichs B. *Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher*: PhD Thesis. Gießen, 1998.
- Huber M., Mittermayer M. (Hg.). *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, 2018.
- Kuhn G. “Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger”: Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg, 1996.
- Poller T.R. *Strategien der Musikalisierung von Literatur. Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung “Gehen.” von Thomas Bernhard*. PhD Thesis. 2006.
- Weymann U. *Intermediale Grenzgänge: „Das Gespräch der drei Gehenden“ von Peter Weiss, „Gehen“ von Thomas Bernhard und „Die Lehre der Sainte-Victoire“ von Peter Handke*. Heidelberg, 2007.

### References

- Aranovskij M.G. *Myshlenie, jazyk, semantika* [Thinking, Language, Semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshlenija* [Problems of Musical Thinking]. Ed. by M.G. Agranovskij. Moscow, 1974. Pp. 90–128. (In Russian).
- Venediktova T.D. *Literatura kak opyt, ili Burzhuaznyj chitatel' kak kul'turnyj geroj* [Literature as an Experience or Bourgeois Reader as a Cultural Hero]. Moscow, 2018. (In Russian).
- Vjazkova E.V. «*Iskusstvo fugi*» I.S. Bakha [Bach's “Art of Fugue”]. Moscow, 2006. (In Russian).
- Druskin Ja.S. *O ritoricheskikh priemah v muzyke I.S. Bakha* [About rhetorical devices in Bach's Music]. Saint-Petersburg, 2004. (In Russian).

- Zaharova O.I. Ritorika i zapadnoevropejskaja muzyka XVII–XVIII vekov [Rhetoric and Western European Music of the 17–18th Centuries]. Moscow, 1983. (In Russian).
- Kotelevskaya V. V. Tomas Bernhard i modernistskiy metaroman [Thomas Bernhard and the Modernist Metafiction]. Rostov on Don, Taganrog, 2018. (In Russian).
- Makhov A.E. Musica literaria: ideja slovesnoj muzyki v evropejskoj pojetike [The idea of verbal music in European poetics]. Moscow, 2005. (In Russian).
- Rikjor P. Vremja i rasskaz [Time and Narrative]. Vol. 2. Konfiguracija v vymyslennom rasskaze [Configuration in Narrative Emplotment], Translated from French by T.V. Slavko. Saint-Petersburg, 2000. (In Russian).
- Hanzen-Ljove Oge A. Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simbolizma k avangardu [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to Avant-garde], Translated from German by B.M. Skuratoa, E.Ju. Smotrickij. Moscow, 2016. (In Russian).
- Holopov Ju.N. Struktura bahovskoj fugi v kontekste istoricheskoj jevoljucii garmonii i tematizma [The Structure of Bach's Fugue in the Context of the Historical Evolution of Harmony and Thematism]. Muzykal'noe iskusstvo barokko: stili, zhanry, tradicii ispolnenija [Baroque Musical Art: Styles, Genres, Traditions of Performance]. Ed. by T.N. Dubravskaja, A.M. Merkulov. Moscow, 2003. Pp. 4–31. (In Russian).
- Berger C. Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity. Berkley, 2007. (In English).
- Bernhard Th. Gehen. Bernhard Th. Werke in 22 Bänden. Bd. 12. Erzählungen II. Frankfurt a. M., 2006. Pp. 141–227. (In German).
- Borchmeyer D. "Laß mich hören, laß mich fühlen": Johann Sebastian Bach im Urteils Goethe. Richter S. (Ed.). Goethe Yearbook 12. New York, 2004. Pp. 189–196. (In German).
- Diederichs B. Musik als Generationsprinzip von Literatur. Eine Analyse am Beispiel von Thomas Bernhards Untergeher: PhD Thesis. Gießen, 1998. (In German).
- Huber M., Mittermayer M. (Ed.). Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, 2018. (In German).
- Kuhn G. "Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger": Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards. Würzburg, 1996. (In German).
- Poller T.R. Strategien der Musikalisierung von Literatur. Eine exemplarische Untersuchung der Erzählung "Gehen." von Thomas Bernhard. PhD Thesis. 2006. (In German).
- Weymann U. Intermediale Grenzgänge: 'Das Gespräch der drei Gehenden' von Peter Weiss, 'Gehen' von Thomas Bernhard und 'Die Lehre der Sainte-Victoire' von Peter Handke. Heidelberg, 2007. (In German).

*Сведения об авторе:*

**Котелевская Вера Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы (Южный федеральный университет, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации), г. Ростов-на-Дону. – Научные интересы: поэтика европейского романа, литература модернизма, интермедийность, немецкая литература XX века.  
E-mail: vvkotelevskaya@sfedu.ru

**Kotelevskaya Vera V.** – PhD, Associate Professor, South Federal University, Institute of Philology, Journalism and Cross-cultural Communication, Rostov on Don; poetics of European novel, modernist literature, intermediality, German literature of 20<sup>th</sup>.  
E-mail: vvkotelevskaya@sfedu.ru