

ЭКФРАСИС МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (Х.-Й. ОРТАЙЛЬ «НОЧЬ ДОН ЖУАНА», Х.-У. ТРАЙХЕЛЬ «ТРИСТАН-АККОРД», П. ЗЮСКИНД «КОНТРАБАС»)

© Александра Викторовна ВИНШЕЛЬ

Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина,
г. Тамбов, Российская Федерация, аспирант, кафедра русской
и зарубежной литературы, e-mail: alexwinschel@rambler.ru

Изучена актуальная проблема экфрасиса музыки в современной немецкой литературе. Данная проблема рассматривается на материале романов Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» и пьесы П. Зюскинда «Контрабас». Анализируется художественная функциональность экфрасиса музыки в каждом из вышеназванных произведений. Так, на примере романов Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» и Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» показано, каким образом экфрасис может служить характеристике персонажей. Определена роль экфрасиса как конструктивного элемента образа города в пьесе «Контрабас» и романе «Ночь Дон Жуана». Выявлена основная функция экфрасиса музыки в пьесе «Контрабас», состоящая в аутентичной передаче звучания музыкального инструмента. Установлено значение экфрасиса музыки как способа отражения эстетических позиций писателей – авторов исследованных произведений.

Ключевые слова: экфрасис музыки; художественная функциональность; современная немецкая литература; Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана»; Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»; П. Зюскинд «Контрабас».

Обращение к проблеме музыки традиционно для немецкой литературы. Проза Германии рубежа XX–XXI вв. дала новые основания для исследования этой проблематики. В настоящее время среди значительных немецких авторов, обращающихся в своих произведениях к теме музыки, следует назвать Ханса-Йозефа Ортайля, Ханса-Ульриха Трайхеля и Патрика Зюскинда. Музыка играет большую роль в жизни перечисленных писателей, и ее тонкое восприятие так или иначе отражается в их творчестве [1–4]. Музыка в романах Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» (2002) и Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» (2000), как и в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» (1980) является импульсом, толчком к развитию действия, зачастую – причиной возникновения судьбоносного обстоятельства. Музыкальность проникает в художественную форму, а развитие контрастных тем и образов, борьба и взаимодействие которых могут быть родственными музыкальной драматургии.

Важное место в исследуемых произведениях занимает экфрасис музыки. В их художественном мире экфрасис музыки выступает в качестве одного из способов характеристики литературных персонажей. Повествование в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» построено так, что происходящее в каждой главе изображается из перспективы

одного из персонажей, что дает читателю возможность познакомиться с точкой зрения этого персонажа на сюжетные события. Используя экфрасис автор подчеркивает некоторые личностные характеристики героев, в частности, их отношение к музыке.

Цель исследования состоит в определении художественной функциональности экфрасиса в каждом из вышеназванных произведений.

По мнению современного французского филолога-слависта М. Нике, «экфрасис раскрывает мировоззрение действующих лиц романа», в чем и заключается его характерологическая функция [5, с. 124]. Рассмотрим, как с помощью экфрасиса раскрываются два противоположных характера: Казановы и Лоренцо да Понте. Один из основных героев романа – итальянский авантюрист, путешественник и писатель Джакомо Казанова – предстает перед нами высокообразованным человеком, прекрасно разбирающимся в театральном искусстве. Так, на репетиции он мгновенно осознает гениальность музыки оперы и описывает услышанное посредством переполняющих его чувств: “...die Musik ließ das Klopfen der beiden Herzen erklingen, vorsichtig, zögernd, während eine langsam auf- und absteigende Melodie dazu bereits die Erfüllung der Sehnsucht malte. Erwartung und Seligkeit, beides erklang hier zusammen... Die-

se Musik war so unerhört, daß es ganz unmöglich erschien, dazu Worte zu finden. Denn sie sagte ja bereits alles, sie sprach, nein, sie flüsterte von dem, was tief drinnen, im Innersten dieser beiden Herzen, geschah” [6, S. 77]. Этот экфрасис характеризует Казанову как персонажа, способного очень глубоко и тонко воспринимать музыку. При этом Казанова понимает, что либретто, написанное Лоренцо да Понте, по сравнению с этой музыкой ничтожно, примитивно и непременно нуждается в улучшении. В противоположность Казанове персонаж Лоренцо да Понте – человек приземленный и аморальный. Он не чувствует красоты музыки и считает, что успех оперы зависит прежде всего от либретто. И музыка, написанная Моцартом, служит лишь фоном для его текста. О пренебрежительном отношении да Понте к музыке свидетельствует также его мнение о том, что сочинение музыки не составляет большого труда: “Aber warum ist sie (die Oper) nicht fertig? Warum hatte sich Mozart in den letzten Monaten nicht hingesetzt, um die Oper flüssig, in einem Zug, Stück für Stück zu beenden?” [6, S. 19]

В романе Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд» экфрасис музыки характеризует главного героя Георга (аспиранта кафедры германистики Кройцбергского университета, пробующего себя в качестве редактора мемуаров современного немецкого композитора Бергмана) как человека, недостаточно музыкально образованного для этой работы. Георг совершенно не способен слышать и понимать музыку. В операх он видит лишь набор цитат и знаков, смысл которых ему не понятен. Особенно непостижимым для него является Тристан-аккорд: “Bis zu seiner Abreise hörte Georg nur ein einziges Mal, daß Bergmann einen Akkord anschlug... Georg sofort davon überzeugt war, daß es sich um den Tristanakkord handeln mußte. Der Tristanakkord war der einzige Akkord, den Georg dem Namen nach kannte. Darum neigte er auch dazu, immer wenn er... einen sehnsüchtig-’traurigen und irgendwie unerlösten Akkord hörte, sofort zu sagen: “Tristanakkord” [7, S. 78]. В своем стремлении разобраться в смысле всех сложных и незнакомых ему понятий герой романа терпит неудачу и еще откровеннее демонстрирует свое невежество. Как и в опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда», где тристан-аккорд создает напряжение, в течение всего времени звучания не находящее выхода, в романе Трайхеля чрезвычайное напря-

жение, смятение, неудобство и неуверенность переживает герой Трайхеля, слушающий в Нью-Йорке оперу Бергмана «Пириплегетон». “Pyriphlegethon” erklang, und es hörte sich anders an, als Georg es sich vorgestellt hatte. Zumindest am Anfang. Er hörte leise Streicher, er hörte ein Schaben und Kratzen, dann ein trockenes Schlagzeug, dann wieder dieses Schaben und Kratzen, das langsam lauter wurde und sich allmählich verwandelte in eine Form von Streicherklang, der ihm bekannt war. Doch sobald er diesen ihm bekannten Streicherklang gehört hatte, verschwand er schon wieder und verwandelte sich in ein schmerzhaftes, ziehendes und metallisches Geräusch, das nun von Klängen unterbrochen wurde, die sich wie Pistolenschüsse oder Peitschenschläge anhörten. Die Peitschenschläge waren kurz und ohne jeglichen Nachklang und wurden sogleich wieder von den zerrenden, ziehenden Streichern abgelöst. Doch nun zerrten die Streicher einen Flötenton hinter sich her, einen wimmernden, erschöpften und irgendwie ausgelaugten Flötenton, der wiederum vom mehr gehauchten als geblasenen Ton erst einer und dann mehrerer Trompeten gefolgt wurde. Das mußten die äußersten Ränder der Unterwelt sein“ [7, S. 167-168]. Георг даже задумывается о том, «что же он, собственно говоря, слышит, когда слушает музыку», но приходит к неутешительному для себя выводу, что музыкально образованного человека он лишь разыгрывает, в то время как другие, по его словам, умеют слушать музыку. В финале романа, как подтверждение этой безысходности, главный герой вновь слышит Тристан-аккорд: “Und noch ehe Georg, der nun nicht mehr am Rand, sondern inmitten der Dunkelheit stand, seinen Weg zum Pinienwäldchen fortsetzen konnte, hörte er, wie Bergmann einen Akkord anschlug. Einen dumpfen, düsteren und plötzlich abbrechenden Akkord. Einen Akkord, der wie aus einem Abgrund heraufklang und auf den nichts mehr folgte. Nur Stille, sonst nichts” [7, S. 234]. Несмотря на некоторое музыкальное образование, герой воспринимает нотный текст как нечто сложное, требующее больших усилий для понимания: „Er nahm die großformatigen, mit Bleistift beschriebenen Bögen, betrachtete das oberste Blatt, bewunderte das kunstvolle Gebilde der Notenzeichen, das sich zur Mitte immer mehr verdichtete und schließlich zu einer enormen Notenballung wurde, die das weiße Papier beinahe schwarz färbte” [7, S. 86-87] или “Auf einem Tisch sah Georg die großen Partiturbögen

mit der ihm schon vertrauten Bleistiftschrift Bergmanns. Das mußten die "Elysian Fields" sein, und schon auf den ersten Blick bemerkte Georg, daß hier, zumindest auf dem ganz oben liegenden Blatt, keine Notenballungen vorkamen, keine Blasen aufstiegen, nichts gärte, pulste und kochte. Die Notenzeichen verteilten sich wie leichter Schneefall locker und großräumig über das Blatt" [7, S. 133].

Экфрасис музыки играет важную роль и в отражении психологического состояния героев. В романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» ярким примером этого становится душевное беспокойство Паоло, проявляющееся во время его игры на валторне. Паоло, способный, чуткий музыкант, в момент одиночества не может хорошо сыграть отрывок "La ci darem..." из оперы, который прежде так часто и успешно исполнял: "sollten die Töne auf dem Wasser ins Tanzen geraten, doch sie schienen nur im Wind zu verwehen" [6, S. 304]. Любопытно, что автор использует прием сравнения, уподобляя музыку каплям дождя, т. е. водной стихии. Общепринято, что стихия, в особенности водная, всегда является знаком свободы и непокорности. Именно такой показана музыка в этом фрагменте романа. Она неподвластна человеку, но он снова и снова пытается ее покорить. Отойдя в другое место, он берет валторну и пробует сыграть. Но "Auch diesmal blieb das Stück matt, als verschwänden die Töne im Wehr, als stauten sie sich zwischen den schweren Pfeilern der Brücke oder als stürzten sie sich gleich in die Tiefe" [6, S. 304]. Несмотря на его бережное и внимательное отношение к валторне ("ein Horn, das sich nur aus einem Versteck heraus gut präsentierte, unerwartet, unsichtbar, wie eine Ahnung" [6, S. 305]), она не слушается его: "Die Töne sollten weit fliegen und wie gläserne Perlen hüpfen von Turm zu Turm, hinüber zur Altstadt und wieder zurück... Doch wieder versackte der Klang, die Melodie schwebte und tanzte nicht, schon wollte er aufgeben" [6, S. 305-306]. Как становится очевидно из приведенных примеров, важным конструктивным элементом экфрасиса является олицетворение. Ноты будто «защищаются», подобно человеку, валторна «поет из укрытия», «не слушается» исполнителя. Но под воротами женской обители, где в это время молилась в своей келье молодая графиня Пахта Анна Мария, валторна у него зазвучала: "Die Töne rankten sich langsam hinauf in die Nacht, bildeten eine lange,

unendliche Reihe und umtanzten das langgestreckte Gebäude gerade über ihm, in dem noch wenige Lichter brannten" [6, S. 306]. Как видим, чувство одиночества, сковывающее героя и передавшееся инструменту, исчезло от осознания того, что его музыка может быть услышана графиней, – и валторна запела.

Экфрасис музыки может служить конструктивным элементом образа города, его особой атмосферы. Действие романа отнюдь не случайно происходит в Праге. Автор неоднократно делает акцент на том, что Прага – музыкальная столица Европы XVIII в. того времени. Поэтому будущая премьера оперы запланирована в Праге – "in einer Stadt, in der man von der Musik, ich sagte von der Musik, mehr versteht als irgendwo sonst in Europa. Mit Venedig, nun gut, natürlich, nein, ist es nicht zu vergleichen, aber was die Musik betrifft, und ich spreche nur von der Musik, ist Prag so etwas wie die Hauptstadt Europas" [6, S. 25]. В Праге, как неоднократно подчеркивают герои романа, живут самые лучшие музыканты. Читателю может даже показаться, что Прага – город, в котором живут исключительно музыканты: "Von Stunde zu Stunde hatte die Stadt mehr zu klingen begonnen, ein über den Mittag, wenn die Gaststuben längst gefüllt waren, anschwellendes Orchestrieren, als bliesen und geigten sie alle gegeneinander, bis von den Türmen nahe des Karlsbrücke die Posaunenchoräle erschallten und die Klangwelt der Stadt zudeckten mit den Echolauten ihres Geschmetters" [6, S. 7]. Посредством экфрасиса музыки автор дает читателю возможность почувствовать талант пражских музыкантов и их преданность искусству. По мнению Казановы, который просыпается от звуков трубы в замке графа Пахты, столь шумным утро может быть только в Праге: "Solch einen frühmorgendlichen Lärm gab es nur in dieser Stadt, die zu viele Musiker beherbergte, Blechbläser vor alles, die sich anscheinend schon sofort nach dem Erwachen an ihre Instrumente machten" [6, S. 11]. Тут же для себя он отмечает, насколько хорошо владеет инструментом трубач: "Wahrhaftig, da blies jemand auf die Trompete, spitze, an der Decke entlanglaufende Töne, die sich zu knatternden Schauern verdichteten, unglaublich" [6, S. 11]. Позже к трубе подключаются и другие инструменты, в частности кларнет: "Jetzt hörte er sogar noch ein zweites Instrument, eine Klarinette, ja, eine sich verausgabende, Ton für Ton eine nicht enden wollende Treppe

herunterpolternde Klarinette” [6, S. 11]. Казанова, как ценитель музыки, понимает особенности звучания старого инструмента. Своему другу Лоренцо да Понте он так описывает услышанную серенаду: “Ich hatte das Vergnügen, von Ihnen geweckt zu werden, in meinem Palais, heut in der Früh. Sie hatten sich ein Ständchen für mich ausgedacht, fabelhaft, und ich hörte den Schmelz ihrer Bläser aus dem Entreesaal meines Schlafgemachs wehen, zu mir herüber, an mein Ohr!” [6, S. 25]. Моцарт тоже отмечает профессионализм пражских музыкантов, однако для него это создает некоторую проблему: каждый из них, услышав мелодию, в состоянии запомнить и воспроизвести ее: “Wie sollte er hier arbeiten, in diesem Gasthofzimmer... während draußen, auf der Gasse, der Verehrer darauf warteten, daß er sich am Fenster ueigte oder durch das geöffnete Fenster ein paar Fetzen der neuen Oper hinaus-schwebten? Die Prager Musikanten waren die besten der Welt, jedem Bratschisten hier war es ein Leichtes, eine Melodie nachzuspielen und sie im Kopf zu behalten!” [6, S. 37]. Моцарт же хочет до премьеры сохранить в тайне музыку к опере, чтобы никто не узнал его замысел, чтобы не потерялась прелесть новизны. Тем самым создается образ города, все существование которого проникнуто музыкой. Экфрасис музыки участвует в конструировании этого образа.

В пьесе П. Зюскинда «Контрабас» можно, на наш взгляд, считать экфрасисом музыки звучание города за окном, поскольку главный герой сравнивает город с музыкальным произведением: “*Er geht zum Fenster und öffnet es. Barbarischer Lärm von Autos, Baustellen, Müllabfuhr, Preßluftschlämmern etc. dringt herein. ...Hören Sie das? Das ist so laut wie das Te Deum von Berlioz. Bestialisch. Sie reißen drüben das Hotel ab, und vorn an der Kreuzung kommt seit zwei Jahren eine U-Bahn-Station hin, darum wird jetzt der Verkehr hier bei uns unten vorbeigeleitet. Außerdem ist heute Mittwoch, da kommt die Müllabfuhr, das ist dieses rhythmische Schlagen... da! Dieses Schmettern, dieses brutale Hinschlagen, circa 102 Dezibel. Ja. Ich hab's einmal gemessen. Ich glaube, jetzt reicht es wieder. Ich kann jetzt wieder zumachen... Er schließt das Fenster. Stille. Er redet leise weiter*” [8, S. 26-27]. Продемонстрировав перепад *варварский шум – тишина*, герой не упускает возможности акцентировать внимание на прекрасной звукоизоляции квартиры,

неспособной, однако, заглушить фортиссимо его контрабаса.

Экфрасис музыкального мотива может выступать в роли предвестника дальнейших сюжетных событий. Так, в романе Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» экфрасис мотива из ненаписанной еще увертюры к опере «Дон Джованни», который преследует Моцарта, выступает в роли предзнаменования. Впервые Моцарт «слышит» его, случайно оказавшись на кладбище. И по сюжету персонаж будущей оперы Дон Жуан тоже должен появиться на кладбище. “De... dede... de... – so pochte es aus dem Jenseits, so regte sich der Herr Komtur, der sich in die Spiele der Lebenden mischte” [6, S. 183]. Мотив ожившей мстящей статуи из сюжета о Дон Жуане переносится в сюжетную линию Моцарта, которому порой кажется, что его покойный отец может проникать в мир живых: он время от времени слышит его голос. В этот момент на кладбище Моцарт даже явно представляет себе реакцию отца: “Und wenn er ihn jetzt hier sähe, der Vater? Wenn er wie der Herr Komtur herausstiege und emporkäme aus seinem Grab, weil der Herr Sohn ihn nicht zu Grabe getragen, nicht beerdigt, nicht gebührend um ihn getrauen habe? Er würde ihn anherrschen, geh an die Arbeit, geh, geh” [6, S. 185]. Однако Моцарт вплоть до ночи перед премьерой не сможет написать увертюру. На протяжении всего романа он будет предпринимать такие попытки, но лишь это “De... dede... de” он не может выкинуть из головы. Эти ноты будут сопровождать появление Каменного гостя в последней сцене оперы. Звуки “De... dede... de” становятся пророчеством смерти, которую особо остро ощущает сам Моцарт, дорисовывая оперу: “De... dede... de. Es war nicht leicht, Abschied zu nehmen, doch jetzt war der Augenblick unweigerlich da. Er hatte sich all die Tage vor diesem Augenblick so sehr gefürchtet, daß er, um die Furcht endlich zu bannen, keinen anderen Ausweg gewußt hatte, als ein Paar lächerliche Skizzen auf ein Papier zu bringen. In die Nacht horchen, still sitzen, und die heiß aufsteigende Trauer mit den ersten Klängen bezwingen, sie bezwingen. Jetzt mußte er ihn denken, den Tod” [6, S. 341]. Как пишет автор, в голове Моцарта стали появляться звуки, в тяжелой, мрачной мелодии боролись мучение и избавление. Это было прощание с умирающим, записанное в нотах. В подтверждение тому возникает экфрасис увертюры на премьере: “De... Dede... Es war wie ein Hieb,

wie ein in die Erde fahrender Blitz, der die Toten weckte und sie dazu bewegte, langsam ans Licht zu kommen, ein Blitz, der die Erregung in allen Rängen sofort beendete. Plötzlich war es beinahe vollständig still” [6, S. 356]. То было пророчеством гибели Дон Жуана.

Благодаря экфрасису музыки в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» отчетливо и живо демонстрируются музыкально-выразительные возможности контрабаса. “*Er spielt die tiefste Saite. ...Hören'S das? Kontra-E. Exakt 41,2 Hertz, wenn er richtig gestimmt ist... Er spielt... so, c-drei, dreigestrichenes c*” [8, S. 15, 17]. В доказательство безграничных возможностей своего инструмента герой старается показать весь его диапазон и прибегает к приему флажолета: “*Er spielt Flageolett. Er spielt noch höher. Er spielt noch höher.... Flageolett. So heißt das Verfahren. Finger drauflegen und Obertöne herauskitzeln. Wie es physikalisch funktioniert, kann ich Ihnen jetzt nicht erklären, das führt zu weit, das können'S dann anschließend selber im Lexikon nachschauen. Jedenfalls könnte ich da theoretisch so hoch spielen, daß man's nicht mehr hört. Moment... Er spielt einen unhörbar hohen Ton... Hören Sie? Das hören Sie nicht mehr. Sehen Sie! So viel steckt drin im Instrument, theoretisch-physikalisch. Nur herauskriegen tut man es nicht, praktisch-musikalisch*” [8, S. 17-18]. Герой рассказывает о своем инструменте, анализирует его положительные и отрицательные качества, сравнивает с предыдущими версиями, например, с трехструнным контрабасом, и отмечает несовершенства современного: “*er hat einfach wesentlich besser geklungen als... der da... Er rumpelt an seinem Kontrabaß... Geringerer Tonumfang. Aber besser im Klang...*” [8, S. 22-23]. Однако почти сразу же он оправдывается и заявляет о том, что его контрабас – совершенно нормальный, не превосходный, но выше среднего инструмент, и демонстрирует на нем различную исполнительскую динамику: “*Ich spiele Ihnen jetzt einen Ton, irgendwas, sagen wir tiefes F... Er spielt leise. ...So. Das war jetzt pianissimo. Und jetzt spiele ich piano... Er spielt ein wenig lauter. ...Lassen Sie sich nicht stören durch das Reiben. Das gehört so. Einen reinen Ton, also nur Schwingung ohne das Reiben vom Bogenstrich, das gibt's auf der ganzen Welt nicht, nicht einmal bei Yehudi Menuhin. So. Und jetzt passen Sie auf, jetzt spiel ich zwischen mezzoforte und forte. Und wie gesagt: voll schallisolierter Raum... Er spielt noch ein wenig lauter*” [8,

S. 29-30]. Несмотря на то, что при попытке сыграть так громко, как это только возможно, он звучит не чрезмерно громко, «пробойная сила инструмента» очень велика. Герой объясняет, что это происходит из-за низкочастотных колебаний. Многие инструменты звучат громче, но нет «пробойной силы». Это самое главное, по словам героя, что ему нравится в контрабасе, но, к сожалению, единственное. Ведь возможности техничного исполнения музыки на инструменте минимальны: “*Er legt das Vorspiel zu Die Walküre auf. Vorspiel zu Walküre. Wie wenn der weiße Hai kommt. Kontrabaß und Cello unisono. Von den Noten die dastehen spielen wir vielleicht fünfzig Prozent. Das da... Er singt die Baßfigur nach. ...dieses Hinaufwischen, das sind in Wirklichkeit Quintolen und Sextolen. Sechs einzelne Töne! In dieser rasenden Geschwindigkeit! Vollkommen unspielbar*” [8, S. 31-32]. Кроме того, он также считает звучание своего инструмента некрасивым: “*Er legt den ersten Satz des E'Dur Konzertes von Dittersdorf auf ...So. Das war's. Dittersdorf, E-Dur-Konzert für Kontrabaß und Orchester... Und jetzt sagen Sie mir ehrlich, ob das schön war? Wollen Sie's noch einmal hören? Jetzt nicht kompositorisch, sondern rein klanglich! Die Kadenz? Wollen'S die Kadenz noch einmal hören? Die Kadenz ist doch zum Totlachen! Das Ganze klingt doch zum Weinen!*” [8, S. 52-3] Вообще, произведений, написанных для контрабаса, существует очень мало, и все они получают диаметрально противоположные характеристики самого персонажа: либо “zum Totlachen!”, либо “Dem Zuhörer stehen die Haare zu Berge. Dem Spieler auch. Zum Totfürchten!” [8, S. 54-55] Однако в пьесе присутствует практически единственное положительное описание музыкального звучания. Это описание голоса девушки, которую любит герой, меццо-сопрано Сары: “*wenn sie singt, und wenn ich höre, wie sie singt, ich sage Ihnen, ehrlich, da drückt es mir das Herz ab, ich kann nicht anders sagen*” [8, S. 76-77]. Этот голос вызывает у него мысли о возможности соединения противоположностей – дуэта сопрано и контрабаса: “*ganz unwiderstehlich – quasi - den musikalischen Funken schlägt, von Pol zu Pol, von Baß zu Sopran*” [8, S. 13].

Неоднократно в исследуемых произведениях музыка становится отражением точки зрения авторов. Как следует из биографии автора романа «Ночь Дон Жуана», Х.-Й. Ортайль имеет фундаментальное музыкальное

образование. Благодаря этому в его романе «Ночь Дон Жуана» введение музыки настолько естественно и гармонично, что даже не имеющий музыкального образования читатель без особого труда сможет разобраться в описаниях музыкальных фраз, звучания музыкальных инструментов, исполнения вокальных партий. Автор настолько профессионально подает музыкальные нюансы, что читатель как бы слышит музыку этого романа. Музыка пронизывает роман изнутри. Она заложена в сюжетной основе, в образах действующих лиц. На наш взгляд, особенности своего восприятия музыки автор переносит в образ о героя Джакомо Казановы. Казанова чувствует, видит, слышит музыку так же, как автор. Музыка Моцарта поражает автора романа, а вслед за ним и его героя, до глубины души. Ее не могли испортить ни текст, ни плохая игра актеров. Звуки завораживали, заставляли петь сердца и шептали о любви.

Что касается Х.-У. Трайхеля, то в основу сюжета романа «Тристан-аккорд» лег опыт общения автора с композиторами М. Реверди и Х.В. Хенце: для их опер он в свое время написал либретто. «Я мечтал стать виртуозом фортепиано или гитары и стоять на сцене как поп-звезда. Но это так и осталось мечтой. Да, я хотел научиться играть, но остался, думаю, дилетантом. Моя любовь к исполнению музыки – несчастливая любовь», – рассказывает Х.-У. Трайхель в своем интервью для телевизионной передачи «Экология литературы. Немецкая глава» [9]. Таким образом, мы видим явную близость автора к персонажу его романа. Так, Георг пытался учиться играть на нескольких музыкальных инструментах, но до конца не освоил ни один из них. Музыка осталась для него недостижимым, недоступным видом искусства. Возможно, автор вкладывает в этот образ свои несостоявшиеся устремления, свои трудности в освоении различных музыкальных инструментов.

Общеизвестно, что один из самых популярных немецких писателей конца XX в. П. Зюскинд за свою жизнь сменил много профессий, среди которых была и профессия тапера в танцевальном зале. Из перспективы героя его пьесы «Контрабас» музыка представляется занятием элитарным, что подчеркнуто насыщенностью монолога музыкальной терминологией, которую герой не всегда удосуживается разъяснять. Он, вероятно, стремится показать свою музыкальную

эрудицию, самоутвердиться (даже в собственных глазах), упоминая имена композиторов, в т. ч. и малоизвестных, давая оценку их творчеству, зачастую весьма критичную и нелестную. Присутствие в пьесе музыкального инструмента – контрабаса – имеет особое значение. Контрабас для героя – партнер, друг, враг, с которым ему трудно жить и невозможно расстаться. Отношения между героем и контрабасом обретают черты человеческих взаимоотношений. Любопытно авторское сравнение симфонического оркестра с человеческим обществом. Напрашивается вывод, что П. Зюскинд адресует свою пьесу, вероятнее всего, музыкально образованному читателю. Об этом свидетельствуют одна из двух основных сюжетных линий пьесы, посвященная контрабасу и связанным с ним понятиям.

Таким образом, экфрасис музыки как в романах Х.-Й. Ортайля «Ночь Дон Жуана» и Х.-У. Трайхеля «Тристан-аккорд», так и в пьесе П. Зюскинда «Контрабас» выполняет целый ряд важных функций. Он насыщает новыми характеристиками образы героев, делает их более емкими, выразительными, объемными и достоверными, отражает их психологическую глубину. Благодаря экфрасису читатель получает возможность услышать звучание города – музыку Праги XVIII в. и современного немецкого города, в котором живет контрабасист; наблюдать процесс рождения гениальной оперы «Дон Джованни», проследить, как музыкальное пророчество, явившееся великому композитору, отражается в увертюре и находит свое воплощение в роковом финале оперы. Экфрасис дает возможность услышать уникальное звучание контрабаса: его широкий диапазон: от самых низких, едва уловимых звуков до самых высоких флажолетов, не воспринимаемых человеческим ухом; его динамические возможности: от пианиссимо до «пробивного» фортиссимо и дает основания для постановки вопроса о полноте отражения в произведении музыкальных воззрений его автора. Тем самым художественная функциональность экфрасиса музыки в рассмотренных здесь произведениях проявляет себя как на уровне персонажей, так на сюжетостроительном, речевом и идеологическом уровнях.

1. Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe: das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils / hrsg. von S. Catani Wallstein, 2009.
2. Transiträume. Germanistik und Gegenwartsliteratur. Band 4 / hrsg. von A. Bartl. Augsburg, 2009.
3. Hans-Ulrich Treichel / ed. by D. Basker. Cardiff, 2004.
4. Зверев А.М. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. 2001. № 7.
5. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клим Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 123-134.
6. Ortheil H.-J. Die Nacht des Don Juan. München, 2002.
7. Treichel H.-U. Tristanakkord. Frankfurt am Main, 2000.
8. Süskind P. Der Kontrabaß. Zürich, 1995.
9. Интервью Х.-У. Трайхеля для телевизионной передачи «Экология литературы. Немецкая глава». URL: <https://video.yandex.ru/users/shevkunenko/view/178/> (дата обращения: 25.05.2014).

Поступила в редакцию 6.06.2014 г.

UDC 821.112.2

MUSIC'S EKPHRASIS IN MODERN GERMAN LITERATURE (H.-Y. ORTAYL "NIGHT OF DON JUAN", H.-U. TREICHEL "TRISTAN-CHORD", P. SUSKIND "THE DOUBLE BASS")

Aleksandra Viktorovna VINSHEL, Tambov State University named after G.R. Derzhavin, Tambov, Russian Federation, Post-graduate Student, Russian and Foreign Literature Department, e-mail: alexwinschel@rambler.ru

The issue of current importance, the problem of music's ekphrasis in modern German literature is studied. This issue is considered on the basis of the following novels H.-Y. Ortayl "Night of Don Juan", H.-U. Treichel "Tristan-chord" and the play of P. Suskind "The double bass". The music ekphrasis's art functionality is analyzed in each mentioned composition. By the example of H.-Y. Ortayl "Night of Don Juan" and H.-U. Treichel "Tristan-chord" the role of ekphrasis as a character description is revealed. In the play P. Suskind "The double bass" and the novel "Night of Don Juan" the role of ekphrasis as a structural element of city's image is determined. The main function, the authentic sound transfer, of music's ekphrasis in the play "The double bass" is delivered. The significance of music ekphrasis as a way of writer's aesthetic positions reflections is determined.

Key words: music's ekphrasis; art functionality; modern German literature; H.-Y. Ortayl "Night of Don Juan"; H.-U. Treichel "Tristan-chord"; P. Suskind "The double bass".