Эдвардас Шумила

Музыка
и ее значение в литературе (на примере рассказа Томаса Манна «Тристан»)

Взаимосвязь музыки и литературы широко обсуждалась на протяжении XX века, исследователи пытались определить возможности их взаимодействия. В данной работе я рассмотрю аналогии между музыкой и литературой на примере рассказа Томаса Манна «Тристан». Прочно установившаяся классификация в исследованиях такого рода не всегда применима в случае Томаса Манна, который затрагивает широкий спектр связанных с музыкой проблем — таких, как национализм или субъективность. Данное исследование опирается на систему структурной семиотики А. Ю. Греймаса. При помощи семиотического анализа я попытаюсь обнаружить универсальные диалектические структуры в литературе и музыке, а также в амбивалентном отношении Томаса Манна к музыке, которую он воспринимал, с одной стороны, как позитивное проявление подлинной духовности, а с другой стороны — как выражение духовного декаданса.

Ключевые слова: *музыка, литература, музыковедение, компаративистские исследования, Томас Манн, семиотика, нарратив.*

Различные мнения по поводу взаимоотношений музыки и литературы можно проследить почти на всем протяжении истории западной эстетики. Хотя их история уходит корнями в античность, особое значение они получили в XIX веке, во время расцвета романтизма в искусстве. В гегелевской иерархии искусств музыка уступает лишь поэзии. По мнению романтиков, будучи самым абстрактным из всех искусств, музыка способна выразить нечто высшее, чем обыденная реальность, нечто невыразимое, нечто более близкое к сущности вещей — то, что немецкие философы-

идеалисты называли Духом (*Geist*). Такое понимание музыки основывалось на тех ее чертах, которые романтики считали определяющими — непосредственность восприятия и универсальность языка. В XX веке интерес исследователей к взаимосвязи музыки и литературы постоянно рос, хотя от романтического понимания музыки как «универсального языка» музыковедение уже давно отказалось.

Отношения музыки и литературы часто приводят к различным псевдо-эстетическим домыслам, поэтому литературные критики нередко считают, что эти отношения не заслуживают внимания. Разумеется, их анализ требует надлежащих теоретических знаний. Во второй половине XX века появилось множество исследований, посвященных различным аспектам взаимосвязи музыки и литературы. Стивен Пол Шер работал над созданием теории о вербальной музыке в литературе и ее типологии, в основу которой были положены такие понятия как «литература в музыке», «музыка и литература» и «музыка в литературе» [1]. Эта типология стала одной из наиболее употребимых; с тех пор она совершенствовалась и видоизменялась в трудах таких ученых как Альберт Гир и Вернер Вольф, но, как отмечает последний, «оставалась узнаваемой во всех своих модификациях» [2]. Чтобы лучше понять аналогии между литературой и музыкой, нам придется воспользоваться теориями восприятия музыки.

Одним из способов анализа взаимоотношений музыки и литературы является поиск их структурных аналогий. Музыка часто ассоциируется с повествованием. В литературе повествование воспринимается как непрерывный процесс. В музыке, однако, нарратив поддается восприятию гораздо труднее, хотя значительная часть музыкальных произведений фактически имеет нарративный характер. В музыке заложена возможность риторического развития. Программную музыку — попытку музыки присвоить себе некоторые литературные параметры — мы неизбежно воспринимаем (или во всяком случае должны воспринимать) как нарратив. Подобный нарратив присутствует и в музыке, которая не стремится что-либо изображать или выражать. Сама структура музыки является повествовательной, это закодировано и в способе ее бытия в пространстве, и, что еще важнее, во времени. Согласно Мартину Хайдеггеру, «художественное творение раскрывает присущим ему способом бытие сущего» [3].

---

[1] См.: *Scher S. P.* Notes toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature (Spring, 1970). P. 147–156.

[2] *Wolf W.* Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of General Typology of Intermediality // Word and Music Studies 4. Amsterdam; New York, 2002. P. 15.

[3] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М., 2008. С. 131.

Таким образом, даже самое абстрактное искусство — музыка — рассматривается с точки зрения бытийности (то есть индивидуального сознания) как значение, как знак.

Эдвард А. Липпман пишет, что ощущение движения музыки во времени является, несомненно, одной из самых основных черт музыкального опыта [4]. В качестве примера Липпман приводит Симфонию ор. 21 Антона Веберна, которую мы воспринимаем как отношения тонов, для которых изложение во времени является почти случайным. Развитие музыкального произведения порождает предчувствие, которое мы полностью осознаем лишь в конце, когда, согласно Хайдеггеру, «творение является со всей отчетливостью в своей чистой самостоятельности» [5]. Нарративизация музыки является одним из способов ее восприятия. Альтернативным способом восприятия является хайдеггеровская трансценденция.

Мы можем рассматривать модели нарратива в музыке через их соотношение со структурами мифа, которые изучали многие исследователи XX века. Клод Леви-Стросс одним из первых обнаружил эту связь. Значение мифа, как и музыкального произведения, проясняется только тогда, когда мы постигаем всю семантическую полноту их нарративов. И в этом смысле музыка и миф тесно связаны:

> Когда мы слушаем музыку, мы слушаем, в конце концов, нечто, движущееся от начала к концу и развивающееся во времени. Вслушайтесь в симфонию: у симфонии есть начало, середина и конец, тем не менее я не понял бы симфонию и не получил бы музыкального наслаждения от прослушивания, если бы не смог в любой момент собрать воедино то, что я слушал прежде и что слушаю теперь, и продолжать осознавать полноту музыки [6].

Это объясняет, почему миф, который обычно ассоциируют с поэзией, с большей вероятностью родственен музыкальному семиозису, и почему мифологический нарратив так важен для музыки. При ближайшем рассмотрении мы увидим, что структуры нарративов музыки и мифа аналогичны.

Взаимосвязь между мифом и музыкой, а также связь «мифологического мышления» Леви-Стросса с западной классической музыкой исследовал

---

[4] *Lippman E. A.* Progressive Temporality in Music // The Journal of Musicology. Vol. 3, No. 2 (Spring, 1984). P. 121.

[5] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М., 2008. С. 133.

[6] *Lévi-Strauss C.* Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture. London, 2005. P. 23.

финский музыковед Ээро Тарасти. В его трудах представлен всесторонний анализ нарратива в музыке Вагнера, Стравинского и Сибелиуса и сравнение их музыки со структурами различных мифов [7], хотя Тарасти признает, что «не каждая музыкально-синтаксическая структура является нарративом, иначе вся музыка была бы нарративной» [8]. По мнению Тарасти, можно рассматривать нарративность в музыке как скрытое качество, проявляющееся только через определенные модализации. Такой модализацией могут стать интерпретация или особого рода исполнение. К подобным модализациям принадлежит не только исполнение музыки, но также ее вербализация или когнитивный процесс ее восприятия.

Сюзанна Лангер считает, что символы являются одним из основных элементов когнитивной деятельности человека. По ее мнению, развитие языка — это история вербальных символов. Наряду с вербальными появляются и другие символы — звуки, телодвижения, жесты: «человеческий мозг постоянно занят процессом преобразования данных восприятия в символы, что превращает его в настоящий фонтан более или менее спонтанных идей» [9]. Теория символического преобразования, сформулированная Сюзанной Лангер, позволяет предположить, что человеческий ум различными способами дает символическое выражение чувствам и мыслям в музыке, поэзии, живописи и других видах искусства. Процесс преобразования опыта в символы в акте художественного творчества схож во всех формах искусства.

Таким образом, писатель, который сознательно подражает музыкальным формам или структурам, вероятно, подсознательно применяет их принципы к своим собственным идеям. Литературные формы коммуникации — самые очевидные, потому что они чаще всего используются в повседневной деятельности. Эти идеи развивал Альгирдас Юлюс Греймас в своих трудах о семиотике. По его мнению, наша повседневная речь — это наш основной способ выражения. Литература главным образом основана на данной коммуникативной форме, несмотря на то, что достигает высокого эстетического уровня. Не удивительно, что в других видах искусства мы часто сталкиваемся именно с литературной интертекстуальностью.

Греймас полагает, что мы всё преобразовываем в естественную речь [10]. Во многих музыкальных произведениях присутствуют не только темы,

---

[7] См.: *Tarasti E.* Myth and Music. Helsinki, 1978.

[8] *Tarasti E.* A Theory of Musical Semiotics. Bloomington and Indianapolis, 1994. P. 23.

[9] *Langer S. K.* Philosophy in a New Key. New York, 1951. P. 34.

[10] См.: *Greimas A. J.* Structural Semantics: An Attempt at a Method. Lincoln, 1984.

но и нарративные структуры, заимствованные из литературы. Пытаясь подражать их смыслу, музыка взаимодействует с ними. Ведь музыке учатся так же, как языку. Согласно принципу символического преобразования Лангер, и музыкальные структуры можно причислить к сфере литературы. Следовательно, между стандартными литературными и музыкальными формами могут существовать аналогии. Форму можно рассматривать как междисциплинарный термин, а также сравнивать с предложенным Леви-Строссом определением структуры, общей для мифа и музыки.

Почему музыка особенно важна для такого писателя, как Томас Манн? Как и в случае многих других писателей начала XX века, интерес Манна к музыке является частью национальной традиции, в частности, его представление о музыке как самом значительном виде искусства. Особый статус этого искусства был тесно связан с немецким понятием «абсолютной музыки». По проницательному замечанию Дэниела Чуа, зарождение этой идеи часто рассматривается как «некий революционный прорыв, запоздавший, но, безусловно, обеспечивший гегемонию немецкой культуры» [11]. «[Музыка] — самое немецкое из всех искусств» [12], — заявляет Томас Манн в романе «Доктор Фаустус». Это лучшая иллюстрация отношения Манна к музыке, в котором отразились романтическое мировоззрение, немецкая философия и представление о музыке как об одном из основных элементов немецкого национального самосознания [13].

В раннем рассказе Томаса Манна «Тристан» нет недостатка в музыкальных темах и параллелях, которые можно провести с «Тристаном и Изольдой» Вагнера. Каждое событие, образ или сцена могут быть проанализированы в нескольких ракурсах: это, во-первых, нарратив и его развитие; во-вторых, взаимодействие действующих лиц друг с другом; и наконец, сравнение с Вагнером. У Вагнера Манн заимствует и систему лейтмотивов — об этом пишет София Шниттман [14]. Стиви Энн Болдак утверждает, что существует и другая — структурная — аналогия между музыкальной драмой Вагнера и рассказом Манна [15], хотя почти каждый

---

[11] *Chua D.* Absolute Music and the Construction of Meaning. Cambridge, 1999. P. 9.

[12] См.: *Манн Т.* История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Т. Собрание сочинений : В 10 т. Т. 9. М., 1960. С. 286.

[13] См.: *Applegate C., Potter P.* Germans as the «People of Music»: Genealogy of an Identity // Applegate C., Potter P. (ed.) Music & German National Identity. Chicago, 2002. С. 36–58.

[14] См.: *Schnittman S.* Musical Motives in Thomas Mann's «Tristan» // MLN. Vol. 86, No. 3, German issue (Apr., 1971). С. 399–414.

[15] См.: *Bolduc S. A.* A Study of Intertextuality: Thomas Mann's «Tristan» and Richard Wagner's «Tristan und Isolde» // Rocky Mountain Review of Language and Literature. Vol. 37, No. 1/2 (1983). С. 83.

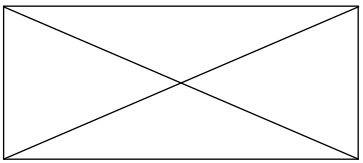
литературный нарратив имеет подобную структуру. Тем не менее, в рассказе Томаса Манна «Тристан» нарративизация универсальных структур и впрямь особенная.

Основные философские, эстетические и музыкальные смыслы рассказа Томаса Манна, который на первый взгляд представляется очень несложным по форме, могут быть раскрыты при помощи простейших методов анализа нарратива, разработанных Греймасом, а также методом выделения основных семантических единиц.

В рассказе Томаса Манна любовь, музыка и смерть символически связаны. Манн иронизирует над сюжетом «Тристана и Изольды», Вагнером и тональной нестабильностью его музыки. Ирония заключена и в том, что местом действия выбран санаторий. С самого начала возникает конфликт между главными героями рассказа: бюргерами Клетерианом и доктором Леандером с одной стороны, и писателем Детлефом Шпинелем, жаждущим эстетических впечатлений, с другой. Но каждому достается одинаковая порция иронии, так что противостояние становится напряженным только в момент кульминации.

В рассказе Манна любовная линия развивается вечером или ночью, в то время как день воплощает прагматизм, ясность, рутину — явная отсылка к идеям вагнеровского «Тристана». Решающий момент, когда Шпинель и Габриэла остаются вечером наедине, это параллель ко второму акту оперы. В этой сцене Шпинель и Габриэла являются протагонистами, олицетворяя истину в конфликте света и мрака.

Нарратив в рассказе Манна можно проиллюстрировать семиотическим квадратом Греймаса (*ил. 1*). Романтический миф о музыке — то есть дионисийское, иррациональное, абстрактное начала,— представлен в образе Шпинеля. Семантической оппозицией к нему является Клетериан — истинный бюргер, который любит свою жену, но слишком прагматичен и неспособен к эстетическому переживанию, к восприятию красоты. Его жена Габриэла является его антиподом — она склонна к искусствам, эмоциям, и именно эти качества являются ценностями Шпинеля. Доктор Леандер — семантическая оппозиция Габриэлы. В отличие от Шпинеля, который поощряет игру Габриэлы на фортепиано, Леандер запрещает ей играть, так как это плохо влияет на ее здоровье. В сцене, которую по аналогии с вагнеровской оперой можно назвать *Liebestod*, подлинное бытие символизируется ночью и неопределенностью. Здесь психологическая связь между музыкой, любовью и смертью проявляется в образе Габриэлы, а Шпинель — лишь ее вдохновение, объект ее любви.



Ил. 1. Нарратив в рассказе Томаса Манна «Тристан»: семиотический квадрат

Габриэла играет на фортепиано — сначала ноктюрны Шопена, потом фрагменты из оперы Вагнера. Здесь становится очевидно, что именно музыка, любовь и вдохновение олицетворяют подлинное, в противовес вездесущей иронии. Однако развязка полностью всё меняет. Здоровье Габриэлы постоянно ухудшается — она переходит в разряд «безнадежных», и ее мужа с сыном вызывают в санаторий. Последний жест отчаяния Шпинеля — его письмо господину Клетериану: он обвиняет Клетериана в том, что его ценности основаны на буржуазной этике:

> Знайте, милостивый сударь, что я ненавижу Вас и Вашего сына, как ненавижу самую жизнь, олицетворяемую Вами, пошлую, смешную и тем не менее торжествующую жизнь, вечную противоположность красоты, ее заклятого врага [16].

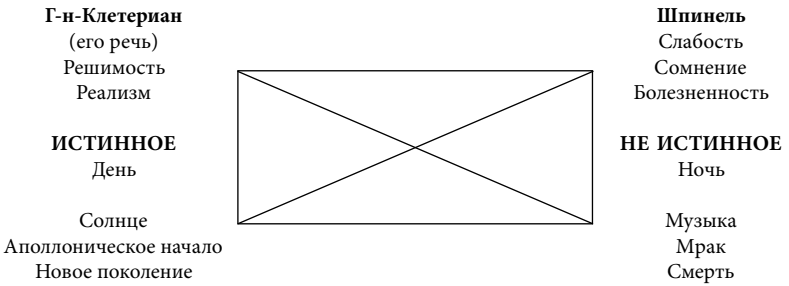
Общение между ними происходит через Габриэлу — объект желания обоих. Она является своего рода осью текста, которую они вместе создают. Шпинель не способен выстоять в противостоянии с Клетерианом, потому что последний сильнее: «Вы ненавидите меня, — продолжал он, — и вы бы меня презирали, если бы я не был сильнее вас» [17]. Сталкиваясь с Клетерианом, Шпинель не в состоянии сохранить собственное достоинство, пока противник унижает его:

> Вы ненавидите меня, — продолжал он, — и вы бы меня презирали, если бы я не был сильнее вас. Да, я сильнее, черт возьми, у меня

[16] *Манн Т.* Тристан // Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 7. М., 1960. С. 160.
[17] Там же. С. 163.

> душа на месте, а у вас она то и дело уходит в пятки, хитрый вы идиот, я бы отдубасил вас с вашим «духом и словом», если бы это не было запрещено [18].

С этого момента читатель чувствует, что противоборствующие стороны меняются местами. Новую конфигурацию можно иллюстрировать следующим семиотическим квадратом (*ил. 2*):



Ил. 2. Новая конфигурация действующих лиц в рассказе Томаса Манна «Тристан»

Теперь ясно видно, что значения стали логичными. Неуверенный Шпинель проигрывает решительной риторике Клетериана. Большинство высказываний Шпинеля разоблачаются как вымышленные или преувеличенные. Сближение влюбленных стало причиной смерти Габриэлы. Ночь, которая ранее была символом подлинного, исчезает при свете дня, а эстетические переживания не выдерживают столкновения с реальностью. Рассказ заканчивается триумфом господина Клетериана и особенно его сына, символизирующего молодое поколение — будущее. Шпинель, побежденный и сокрушенный своим бессилием, уходит.

Рассказ изобилует неясностями. Манн иронизирует по поводу оперы Вагнера, но все же моделирует свой рассказ по образу и подобию вагнеровского «Тристана». В сплетении любви, музыки и смерти раскрывается его понимание музыки: с одной стороны, это воплощение подлинного бытия, с другой — смертоносная сила. Неудивительно, что Манн подвергает сомнению высокие эстетические переживания, вызванные музыкой. Эта дихотомия не только воплощает его концепцию музыки, но также служит сюжетом рассказа. По существу, этот же нарратив повторяется и в *opus magnum* позднего Томаса Манна — в романе «Доктор Фаустус», в котором

[18] *Манн Т.* Тристан. С. 163.

автор тоже не может определиться: является ли музыка подлинным проявлением жизни или же выражением духовного упадка и декаданса.

Исследование связей между музыкой и литературой, как уже упоминалось, традиционно состояло в ведении литературной критики и, следовательно, имело сильный литературный уклон [19]. В трудах многих ученых XX и XXI веков сходство музыки и литературы рассматривается с точки зрения музыки как повествования.

В произведениях Томаса Манна мы можем проследить оригинальный подход к отображению музыки в литературе, меняющийся в разных произведениях. Типологии, созданные Стивеном Полом Шером и Келвином Смитом Брауном, не всегда являются подходящими инструментам для анализа музыкальной составляющей в сочинениях Томаса Манна, который стремится не столько сделать музыку предметом литературы, сколько выразить собственное восприятие «немецкой музыки». Сплетение тем любви, музыки и смерти зачастую становится центральной темой Манна. В этом проявляется как влияние Вагнера, так и продолжение старинных традиций европейской культуры. Это очевидно уже в его раннем рассказе «Тристан», основанном на нарративе «Тристана и Изольды».

Нарратив здесь строится на конфликте, в котором музыка приобретает и положительные, и отрицательные значения. В этом также выражается амбивалентное отношение Томаса Манна к музыке. В одной из его лекций, прочитанных в Библиотеке Конгресса США в годы Второй мировой войны, содержится еще один афоризм: «Отношение немца к миру — абстрактное и мистическое, то есть музыкальное» [20]. Как и многие интеллектуалы того времени, Манн полагал, что музыка с ее абстрактностью и неопределенностью является высшим искусством. Позже в его системе ценностей произошел поворот, после которого музыка стала ассоциироваться с иррациональностью и дисгармонией, которая может нанести вред немецкой культуре и жизни вообще.

Литература

1. *Манн Т.* Тристан // Манн Т. Собрание сочинений : В 10 т. Т. 7. М. : Гослитиздат, 1960.
2. *Манн Т.* История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9. М. : Гослитиздат, 1960.

---

[19] *Wolf W.* Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of General Typology of Intermediality // Word and Music Studies 4. Amsterdam ; New York, 2002. P. 15.

[20] *Mann T.* Thomas Mann's Addresses Delivered at the Library of Congress, 1942–1949. Rockville, 2008. P. 51.

3. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
4. *Applegate C.; Potter P.* Germans as the «People of Music»: Genealogy of an Identity // Applegate Celia; Potter Pamela (ed.). Music and German National Identity. Chicago: University of Chicago Press, 2002. P. 36–58.
5. *Bolduc S. A.* A Study of Intertextuality: Thomas Mann's «Tristan» and Richard Wagner's «Tristan und Isolde» // Rocky Mountain Review of Language and Literature. Vol. 37, No. 1/2 (1983). P. 82–90.
6. *Chua D.* Absolute Music and the Construction of Meaning. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 314 p.
7. *Eagleton T.* Literary Theory: An Introduction. 2 ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 234 p.
8. *Greimas A. J.* Structural Semantics: An Attempt at a Method. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. 325 p.
9. *Lévi-Strauss C.* Myth and Meaning: Cracking the Code of Culture. London: Taylor & Francis e-Library, 2005. 48 p.
10. *Lippman E. A.* Progressive Temporality in Music // The Journal of Musicology. Vol. 3, No. 2 (Spring, 1984). P. 121–141.
11. *Mann T.* Thomas Mann's Addresses Delivered at the Library of Congress, 1942–1949. Rockville: Wildside Press LLC, 2008. 132 p.
12. *Monelle R.* Linguistics and Semiotics in Music. Edinburgh: Harwood Academic Publischers, 1992. 349 p.
13. *Monelle R.* Sense of Music. New Jersey: Princeton University Press, 2000. 248 p.
14. *Scher S. P.* (ed.) Music and Text: Critical Inquiries. New York: Cambridge University Press, 1992. 327 p.
15. *Scher S. P.* Notes toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature (Spring, 1970). P. 147–156.
16. *Schnittman S.* Musical Motives in Thomas Mann's Tristan // MLN. Vol. 86, No. 3, German issue (Apr., 1971). P. 399–414.
17. *Langer S. K.* Philosophy in a New Key. New York: Mentor Books, 1951. 313 p.
18. *Tarasti E.* A Theory of Musical Semiotics. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. P. 23.
19. *Tarasti E.* Myth and Music. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 1978. 364 p.
20. *Wolf W.* Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of General Typology of Intermediality // Word and Music Studies 4. Amsterdam; New York: Rodopi, 2002. 253 p.