**«Текст Баха» в современной отечественной прозе**

Сидорова Анна Геннадьевна, Алтайский государственный университет (Барнаул)

В статье осуществляется интерпретация мотивов, связанных с личностью и творчеством И.С. Баха, в прозе Ю.Н. Арабова, О.Н. Ермакова, А.К. Жолковского, М. Исаева, А.А. Кима. Рассмотрены уровни репрезентации "текста Баха" (композиционный, сюжетный, метафорический); определена модальность "текста Баха" в рассматриваемых произведениях; сквозь призму музыкальных параллелей выявлены аксиологические константы современной прозы.

В современном литературоведении усиливается интерес к исследованию «жанров автописьма»: писательских мемуаров, романа о писателе (металитературы), филологического романа. Между тем в формировании «автоконцепции» современного писателя важными являются не только формы литературного метадискурса (литература о литературе, письмо о письме), но и интермедиального дискурса (в частности, письма литературного – «письма» музыкального). В этом плане мы рассмотрим «текст Баха», сформировавшийся в современной прозе, выявим его семантическую нагрузку и уровни репрезентации.

И.С. Бах – фигура барочной культуры, обладающая огромной синтезирующей и экспериментальной силой. Переходность музыкального мышления композитора (от барокко к классицизму) обусловливает актуализацию в художественных произведениях о Бахе тех или иных сторон музыкального стиля его сочинений в разные историко-литературные эпохи.

Так, новелла В.Ф. Одоевского «Себастиян Бах», входящая в философский роман «Русские ночи», начинается как биографический текст, написанный в соответствии с житийным каноном. Композитор предстает здесь классицистичной, статичной, консервативной фигурой, обеспечивающей сохранение традиции и служащей образцом молодому поколению музыкантов («он сделался церковным органом, возведенным на степень человека»). Однако достижение совершенства в музыкальном мастерстве не позволяет И.С. Баху-персонажу новеллы ощутить полноту человеческого бытия.

В ХХ веке, напротив, актуализируются динамические аспекты полифонической формы Баха. Последняя, в совершенстве отточенная И.С. Бахом, становится основой моделирования композиционных закономерностей прозаических произведений в историко-литературных трудах М.М. Бахтина. Рациональные принципы творчества Баха коррелируют с математическими методами, привлекаемыми при сочинении современной музыки (например, «стохастическая музыка» Я. Ксенакиса). Принцип движения фуг Баха полагается в основу развлечения интеллектуалов – «игры в бисер» – в романе Г. Гессе. Иозефом Кнехтом формулируется константы восприятия художественного мира классических композиторов: «Манера держать себя, выражением которой является классическая музыка, <…> стремится к одному и тому же характеру превосходства над случайностью. Жест классической музыки означает знание трагичности человечества, согласие с человеческой долей, храбрость, веселье! Грация ли генделевского или купереновского менуэта, возвышенная ли до ласкового жеста чувственность, как у многих итальянцев или у Моцарта, или тихая, спокойная готовность умереть, как у Баха, – всегда в этом есть какое-то "наперекор", какое-то презрение к смерти, какая-то рыцарственность, какой-то отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной веселости» [1: 50]. Константы музыкального мира Баха в позднейшей реинтерпретации оказываются подвижными оппозициями (классицизм – барокко, математическая выверенность его музыки, статичность – динамизм, религиозность и аскетизм – барочная избыточность, аналитизм – синтетичность и органичность, «гуманизм» музыкального мышления композитора, который предлагал своим ученикам рассматривать инструментальные голоса как личности, а многоголосное инструментальное сочинение – как беседу между этими личностями [2], – и дегуманизация, влечение к смерти и страх смерти «плодовитого» композитора).

В эстетической рефлексии ХХ века И.С. Бах, с одной стороны, мыслится фигурой необыкновенной, творческой, обновляющей, возрождающей. С другой стороны, музыка И.С. Баха выступает мерой апокалиптизма, «воли к смерти», заката культуры.

К пародирующим вариантам «текста Баха» в современной литературе можно отнести «сетероман» М. Исаева «Сарабанда», рассказ А.К. Жолковского «Бранденбургский концерт № 6», роман-мартиролог Ю.Н. Арабова «Биг-бит». «Сарабанда» М. Исаева [3] посвящена Гольдберг-вариациям И.С. Баха, поэтому «музыкальная» рецепция текста читателем, видимо, должна учитывать образованную в итоге музыкально-жанровую номинацию: сарабанда в форме вариаций. Вариационная форма в музыке чаще всего основана на использовании чужого материала в качестве тематической основы собственного произведения. Мы можем предположить, что основой вариационного развития послужили мотивы музыки И.С. Баха, однако это не соответствует истине. Роман состоит из тридцати коротких глав, имеющих специфические названия, в которых иронически соединены «низкий» предмет, составляющий содержание главы, и «высокий» латинский термин музыкального жанра: «Variatio 1. a 1 Clav. Объявление»; «Variatio 2. a 1 Clav. Покупка»; «Variatio 3. a 1 Clav. Canone all'Unisono. Рассуждения» и т.д. В музыкальных терминах даются более дробные композиционные подразделения: Canone all'Unisono, Canone alla Seconda, Canone alla Terza и т.д. Некоторые из названий содержат специфически музыкальные указания на темп, тональность исполнения (G minor, Al tempo di Giga, Andante). В свою очередь, расширяется, уточняется в подзаголовках и сфера «низких» реалий сюжета, не имеющая отношения к музыке: «Первый снимок», «Верочка соблазняет Харитона», «Харитон соблазняет Верочку» и т.д.

Ссылаясь на работу А. Швейцера, М. Исаев сообщает в программном предисловии к своему опусу («Theme. Aria»), что тема Гольдберг-вариаций – «сарабанда на мотив "Bist du bei mir" ("Когда бываешь ты со мной")». Другое немаловажное указание – также цитата из книги А. Швейцера – гласит, что «полюбить это произведение после первого же прослушивания невозможно. С ним надо сжиться и вместе с Бахом последнего периода подняться на высоту, где от голосоведения требуется уже не естественная прелесть звучания, но абсолютная свобода движения, которая и дает радость и удовлетворение». Не столько информативный, сколько морализаторский тон предисловия в романе приобретает пародийное звучание. Последующее развертывание текста основано не столько на интермедиальном конфликте музыки и литературы, сколько на игре с читательскими ожиданиями литературного соответствия «высокой» органной музыке XVIII века. Автор использует жанровый канон вариаций не на элитарную музыку Баха, а на штампы массовой литературной продукции (порнографического, «розового» романа). Содержание романа – насмешка над изощренной музыкальной формой, деконструкция музыки, взрывание ее изнутри телесностью. Телесный (танцевальный) код задается в названии (сарабанда), собственно роман демонстрирует высвобождение чувственного ядра музыки из-под компенсирующего аскетизма Баха.

В романе-мартирологе Ю.Н. Арабова прелюдия «старичка Баха», услышанная персонажем романа – П. Маккартни в исполнении Глена Гульда, одного из самых известных пианистов-интерпретаторов Баха в ХХ веке, в инверсированном виде становится основой для создания нового опуса: «Через несколько секунд в студию ворвались странные свистящие и атональные звуки. Как будто раскаленный пар вырывался из-под крышки кипящего чайника. Но в хаосе, тем не менее, чувствовалась странная нездешняя гармония» [4: 30]. Эксперименты Маккартни (который, как известно, под влиянием Баха использовал партию флейты пикколо в аранжировке «Penny Lane») не находят поддержки у Д. Леннона, чей бунт против «Большой культуры» (например, кавер-версии сингла Ч. Берри 1956 года «Roll Over Beethoven», выпущенные «Битлз» и «Статус Кво») саморазрушителен. В романе Ю.Н. Арабова Д. Леннон, посчитавший себя Богом, отвергший музыку Баха (и всего «классического ряда» композиторов) и освободивший в голове «место для Абсолюта» с помощью виски и наркотиков, «высыхает, подобно ручью». Таким образом, в романе реализуется метафорический потенциал «водной» этимологии имени композитора (нем. bach – ручей). При этом креативная «перелицовка», «обновление» классической культуры в стиле атональной музыки не сближает разные музыкальные эпохи и не превращает П. Маккартни или Д. Леннона в нового Баха.

Если в романе Ю.Н. Арабова музыка Баха представляется персонажам-нонконформистам наиболее внешним, очевидным, обязательным для изучения и потому отвергаемым и пародируемым слоем культуры, то в повести О.Н. Ермакова «Вариации» [5], напротив, имя Баха возникает в результате многочисленных вариаций, отслоения более поздних музыкально-стилистических напластований. Пространство повести организовано по принципу палимпсеста архитектурных и музыкальных кодов: дворец пионеров, который раньше был купеческим особняком; концертный зал филармонии в бывшем здании Дворянского собрания; улица Карла и Маркса – бывшая улица Кирилла и Мефодия; архив – бывший костел; включенные в «Кончерто гроссо номер три» А.Г. Шнитке цитаты из «Времен года» А. Вивальди (и подобные примеры интертекстуальности в музыке); сад, заложенный в прошлом веке на месте плац-парадной площади, – черно-белая фотография, в которую входит персонаж повести – композитор Петр Виленкин. Законченную символическую форму этот принцип получает в образе Вавилонской башни, который характеризует в том числе и полифонию современной музыкальной культуры с сосуществованием поп-музыки, неоавангарда, классики.

Многослойный интермедиальный экфрасис в повести О.Н. Ермакова демонстрирует механизм последовательного перевода информации с одного медиального канала на другой: инструментальная семантика звукового ряда третьего концерта А.Г. Шнитке переводится в семантический ряд визуальных живописных образов, которым придана моторная динамика кинематографических образов. Слово, описывающее каждый медиальный ряд, выполняет одновременно функции перевода, семантизации, интерпретации и дифференциации каналов восприятия, подключая звуковую рецепцию читателя номинацией музыкальных инструментов (фигура за фортепиано, жалобы скрипок, клавесин наигрывает) и зрительную рецепцию отсылками к жанровым образам изобразительного искусства (серебристый скелет графики, вдруг вырисовывается площадь, графика катастрофически оплотняется, в глаза бьет синева неба и т.д.). Сущность музыки описывается с помощью лексики, относящейся к области графики, телевидения, кинематографа. Графическая абстракция, составляющая «скелет» музыки, становится основным приемом музыкального экфрасиса в повести О.Н. Ермакова.

Другой вариант интермедиальных перекодировок (и другую форму звуко-зрительного контрапункта) задает экфрасис картины Рембрандта «Синдики», темно-коричневый тон которой – цвет самой вечности, согласно взглядам О. Шпенглера. Эту же идею вечности воплощает музыка XVIII века. В сознании Виленкина именно органная музыка И.С. Баха становится ключом к символике картины Рембрандта. В данном случае уже не визуальный ряд обнажает инволюцию музыки после И.С. Баха (Л. Ван Бетховен, Р. Вагнер, А. Вивальди, К.А. Дебюсси, И.Ф. Стравинский, М. Равель, А.Г. Шнитке, Д. Кейдж), а напротив, музыка становится ключом к живописи мастеров старой школы, обеспечивающим целостность видения. По контрасту с этим символическим пластом (Бах – Рембрандт – темный, глубокий тон – вечность) Виленкин выстраивает альтернативный ряд ассоциаций, сочетающий в едином движении к опустошению вечности высветление тона картин XIX–XX веков, «бессилие и ложь» послевагнеровской музыки. Главная операция, которую производит персонаж, – обнажение автобиографического, исторического прошлого, отслаивающиеся архитектурные, музыкальные, живописные пласты которого и составляют «вариации». Источником позднейших исторических преобразований для персонажа-композитора является И.С. Бах: «он высится крепким седым каменным крыльцом посреди хаотичной вселенной; впрочем, крыльцом, никуда не ведущим: по обе стороны ничто» [5: 102]. В целом «текст Баха» в повести создается как апокалиптическое слово о разрушении мира, эмансипировавшегося от высокой музыкальной традиции.

«Текст Баха» включается в роман А.А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» [6] не только на уровне названия либо одного из уровней метамузыкальной рефлексии героев, но и становится организующим принципом композиции, сюжета и системы персонажей произведения. В своем опыте интермедиального синтеза А.А. Ким пытается «скрестить» жанры мениппеи, мистерии, сюиты, фуги. Пять глав романа А.А. Кима «Сбор грибов под музыку Баха» названы известными определениями знаменитых опусов Баха: «Английские сюиты», «Французские сюиты», «Двухголосные инвенции», «Хорошо темперированный клавир», «Бранденбургские концерты». Музыкальная номинация каждой главы включает для посвященного читателя слуховой код: восприятие содержания главы в «тональности» обозначенного в названии опуса. Кроме того, в музыкальном ключе релевантны параллели между композицией романа и музыкальной композицией. Так, в музыке И.С. Баха большое развитие получила полифоническая форма фуги, основанная на смене многократных имитационных проведений основной музыкальной темы интермедиями, то есть вставными эпизодами. Интермедии образуют не только синтагматическую общность с тематическими частями, но и в парадигматическом разрезе – с предыдущими интермедиями. Аналогично может быть интерпретирована композиция романа А.А. Кима: основная тема – судьба юного пианиста ТАНДЗИ – многократно проводится различными «голосами» в тексте и получает параллельную разработку в интермедиях. Комическое содержание интермедий синтагматически соотносится с темой главы (в пародирующем аспекте), а парадигматически образует самостоятельный сюжет (война грибов против людей).

Развертывание вегетативной (грибной) метафоры также осуществляется в музыкальной сфере. Семантика плодородия, плодовитости грибов соотносится с необыкновенной творческой и сексуально-производительной плодовитостью И.С. Баха. Также грибница – метафора подсознательного, подземного начала творчества, хаоса – «сора», из которого «растет» гармония произведений искусства. Кроме того, грибная семантика (ГРИБНОЙ КОШМАР) служит современной психоделической интерпретацией романтической концепции безумия гения. Всё содержание романа может быть прочитано как «видения» ОБЕЗЬЯНЫ РЕДИНА, «одурманенного» грибами, как «радения» шамана, опившегося грибным настоем, обеспечивавшим «эффект космизации пространства и установления связей между космическими зонами» [7]. В этом плане «Сбор грибов…» связан с современной психоделической литературой. В целом музыкальная доминанта в интермедиальной системе прозы О.Н. Ермакова и А.А. Кима служит выражением иерархии видов искусства, верхнюю ступень которой занимает музыка, а ее Абсолютом является И.С. Бах. «Текст Баха» в современной литературе наделяется продуцирующей, креативной функцией.

Данный опыт реконструкции персонального «автотекста» современной метамузыкальной прозы (текста Баха) позволяет выделить его пародийные (М. Исаев, А.К. Жолковский, Ю.Н. Арабов) и «серьезные» (О.Н. Ермаков, А.А. Ким) варианты. «Текст Баха» в рассмотренных произведениях формируется как на наиболее поверхностных уровнях литературного текста (заглавие текста либо его частей), так и на глубинных (лексико-семантических, символических). Соответственно в первом случае способ введения мотивов, связанных с личностью и музыкальным наследием И.С. Баха, коррелирует с симулятивными тенденциями в современном художественном мышлении, а во втором случае включение данных мотивов обозначает момент философско-музыкальной рефлексии персонажа, свидетельствует о попытке подключения писателя к «тексту» высокой культуры с целью легитимации собственного эстетического статуса в дисперсном культурном континууме.

**Список литературы**

Гессе Г. Игра в бисер: Роман. – СПб.: Азбука, 2002. – 496 с.

Розенов Э.К. И.С. Бах (и его род). Биогр. очерк. – М.: Моск. симфонич. капелла, 1911. – 120 с.

Исаев М. Сарабанда: Роман // Сетевая словесность. 2002. 4 июля. Электронная публикация. Режим доступа: http://www.litera.ru/slova/isaev/sarabanda.html

Арабов Ю.Н. Биг-бит: Роман-мартиролог // Знамя. – 2003. – № 7. – С. 8–83.

Ермаков О.Н. Вариации: Повесть // Знамя. – 2000. – № 5. – С. 56–102.

Ким А.А. Сбор грибов под музыку Баха: Роман-мистерия. – М.: Олимп, АСТ, 2002. – С. 3–180.

Топоров В.Н. Грибы // Мифы народов мира: В 2-х т. – Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 336.