

**ТЕМА МУЗЫКИ В РОМАНЕ ГЕРМАНА КАЗАКА «ГОРОД ЗА РЕКОЙ»
В КОНТЕКСТЕ НАСЛЕДИЯ НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ
THE THEME OF MUSIC IN HERMAN KASACK'S NOVEL «THE CITY
BEYOND THE RIVER» IN THE CONTEXT OF GERMAN ROMANTICS'
TRADITION**

Аннотация: В статье рассматривается генезис темы музыки в романе Германа Казака «Город за рекой». На предмет раскрытия этой темы анализируются лексический, сюжетный, мотивный и композиционный уровни текста. Изучается восприятие музыки в литературе немецкого романтизма. Структурное исследование произведения и сопоставление выраженной в нём позиции автора с мнениями писателей начала XIX века позволили сделать вывод о роли темы музыки в общем идейно-философском замысле романа.

Ключевые слова: немецкая литература; немецкий романтизм; магический реализм; Герман Казак; тема музыки.

Abstract: The article focuses on the origin of the theme of music in Herman Kasack's novel «The City Beyond the River». Lexical, plot, motive and composition levels of the text are analyzed to investigate how this theme is represented. Another point being discussed is the reception of music in German Romanticism literature. The role of the theme for the author's conception of novel is deduced.

Keywords: German literature; German Romanticism; magical realism; Herman Kasack; theme of music.

В условиях невероятно быстрой трансформации общества – когда казавшиеся незыблемыми ценности теряют смысл, а действительность становится слишком сложной для описания традиционными средствами – возникает острая необходимость в новом методе творческого осмысления реальности. Чтобы понять все катастрофы XX века, взглянуть на них под иным углом, потребовалось применить новую оптику – магический реализм. Появившись в середине прошлого столетия как реакция на невозможность использовать реализм «обычный», чтобы найти хоть какую-то логику в нескончаемых войнах и революциях, этот странный жанр и в наши дни остаётся востребованным.

Родиной направления принято считать Латинскую Америку, а основателями – Габриэля Гарсиа Маркеса, Карлоса Фэнтеса, Адольфо Биой Касареса. Однако при этом часто забывают о том, что сам термин был впервые использован в 1955 году критиком Францем Рохом в отношении немецкого искусства, и его появление в послевоенной Германии отнюдь не случайно.

Именно здесь, в ФРГ, шли ожесточённые споры о том, как писать про Вторую мировую войну и опыт жизни в тоталитарном государстве – иначе говоря, как избить при помощи литературы вину немецкого народа? Задача денацификации стояла перед всей страной, необходимо было фактически начинать жить заново, с нуля (собственно, «Часом ноль» было названо окончание войны и капитуляция Германии). Потому нет ничего удивительного и в том, сколь по-разному видели немецкие писатели способы вести разговор о прошлом. Авторы, входившие в названную так по году основания «Группу 47»: Ханс Вернер Рихтер, Генрих Бёлль, Петер Хандке и другие, – считали недопустимым отступление от ужасной правды и во избежание всякой лжи требовали неукоснительного соблюдения реалистических постулатов изображения мира – так появилась «литература руин», беспощадно говорившая о новой и старой жизни.

Но в том же самом 1947 году на книжных прилавках оказался роман Германа Казака «Город за рекой», от натуралистической школы бесконечно далёкий. Казак использовал принципиально другой метод – всё его произведение строится на использовании многочисленных мифологических образов, переосмыслении культурного наследия Европы и стран Востока, инвертировании и даже игре с традиционными для предыдущих эпох мотивами и штампами. Таким образом, вопрос о роли художника – свободной личности – в социуме и целях, перед этой личностью стоящих, оказался в центре внимания целого литературного поколения. Для того чтобы найти на него ответ, Казак решил обратиться к опыту совсем другой эпохи – начала XIX века – и творчеству немецких романтиков, чрезвычайно много писавших на эту тему. Именно поэтому в романе с таким упорством поднимается тема музыки, по выражению Э. Т. А. Гофмана, «...самого романтического из всех видов искусств» [2].

Перед тем, как перейти к анализу мотива музыки у Казака, необходимо хотя бы в самых общих чертах дать представление о том, чем музыка была для романтиков и что же имел в виду автор «Крошки Цахеса» и «Золотого горшка». Прежде всего сразу скажем, что отношение романтиков к музыке, которая очень часто понималась как синоним искусства вообще, невозможно свести к простой формуле – уж слишком разными были эти писатели, и слишком много они думали о том, что есть музыка (отметим, что, например, Гофман и Вильгельм Вагнер сами были композиторами). Немецкий романтизм за время своего существования прошёл долгий путь от идеалистического восприятия художника как демиурга и человека, способного решительно на всё, до осознания трагического одиночества любого, кто посвятил себя искусству. Это, впрочем, совсем не значит, что нельзя выделить некоторые общие черты в понимании романтиками назначения и ключевых свойств музыкального искусства:

1. Музыка – часть мира Идеального, она приближает человека к этому миру, пусть и без всякой надежды на переход за границы нашей реальности.
2. Музыка неразрывно связана с миром природы – миром свободным, прекрасным и находящимся, как и музыка, в постоянном движении – так в «Крейслериане» Гофмана описание музыкального произведения неоднократно заканчи-

вается сравнением с садом или лесом. Музыка и природа – воплощение естественности, и в этом они противостоят бюргерской технологической цивилизации.

3. Музыка, как отмечает в своём исследовании поэтики немецкого романтизма Н.Я. Берковский, понималась как «бытие самого бытия, жизнь самой жизни» [1]. Она – вся витальность и, кроме того, отражение индивидуальной сущности каждой вещи. В музыке выражается «душа каждого предмета» [1], она немыслима без яркого чувства, страсти.

Теперь, уяснив себе простейшие тезисы романтического взгляда на этот вид искусства, имеет смысл более подробно остановиться на само романе «Город за рекой» и фигуре его автора. Германа Казака часто ставят в один ряд с такими писателями послевоенного времени, как Ганс Носсак и Арно Шмидт, которые, как и он, активно использовали элементы мифа и фантастики в своих произведениях. Следует понимать, что подобное объединение их в одну группу весьма условно, так как эти авторы никогда не публиковали совместных литературных манифестов и не устраивали специальных собраний. Стремление переосмыслить культуру прошлого, использовать лучшие её находки в своих целях во многом роднит метод Казака и с романтиками – провозвестниками исторического подхода в литературе и искусстве. Желая высказать свой взгляд на судьбу своей родины и указать на возможные пути выхода из глубочайшего душевного кризиса, в котором оказались после Войны многие немцы, Казак обращается к необычайно старому, мифологическому ещё сюжету – путешествию в Царство Мёртвых.

Роберт Линдхоф, специалист по древней восточной литературе, получает от загадочной Префектуры предложение отправиться работать Архивариусом в некий Город (имя его не называется на протяжении всего романа). Действие книги начинается в тот момент, когда главный герой на поезде проезжает мост через реку, отделяющую Город от остального мира. Здесь он встретит своего, как ему казалось, погибшего отца; женщину, которую он любил – Анну, и в дальнейшем все усилия герра Линдхофа будут направлены на то, чтобы понять, где же он оказался и почему здесь всё настолько странно (в Городе нет детей, нет ни одного деревца, все дома разрушены, люди участвуют в бессмысленных с виду ритуалах). Постепенно он поймёт, что оказался в своего рода Чистилище, где души умерших готовятся окончательно уйти в Небытие.

И одним из шагов на пути к этому Пониманию станет простейшее наблюдение – в Городе нет музыки. Никто не поёт, не насвистывает мелодии, нигде не слышно играющего граммофона – в городе вообще царит неестественная, гнетущая, «мертвенная» [3] тишина. Стоит обратить внимание на то, как Казак описывает звуковой фон Города – лишь изредка молчание нарушается «резкой», «неприятной» [3] сиреной, означающей начало и конец неведомо как измеряемого временного интервала, и ещё реже – «громким», «жутким» [3] сигналом рожка, по звуку которого становится ясно, что кто-то из жителей покидает Город.

В фабульном плане тема музыки проявляется в романе дважды. Во-первых, будучи Архивариусом, Роберт Линдхоф обязан встречаться с каждым, кто поже-

лает поговорить с ним – чаще всего ему приходится иметь дело с многочисленными тщеславцами, желающими узнать, не хранятся ли их творения в Архиве (который изображён как «сокровищница и бездна Духа» [3], где содержатся все важнейшие достижения человеческого гения). Но однажды на пороге Архива появляется композитор, который хочет дать концерт в Городе, для чего ему, разумеется, нужны ноты его симфоний. И тут выясняется, что в фондах нет нот не только этого, но и любого другого музыканта. Более того, сам композитор вспоминает, что не смог вчера извлечь ни звука из органа в Соборе, а самому ему никак не удаётся уловить мелодию – хотя обычно это получалось очень легко. Проще говоря, всё указывает на полную *невозможность* музыки в Городе-за-рекой. Когда Линдхоф спрашивает у своих коллег о причинах подобного запрета, то получает в ответ заявления об эфемерности музыки, её слишком тесной связи с чувствами. Музыка называется «*в равной степени опасным наркотиком и возвышенным средством развлечения*» [3]. На это Линдхоф отвечает (про себя) предположением, что сами органы чувств у жителей утратили возможность воспринимать мелодии.

Второй эпизод, сюжетно раскрывающий роль музыки в общей структуре романа, пожалуй, ещё более значителен. Своим прозрением – осознанием им того, что вокруг него мертвецы, а не живые люди – герой обязан своей возлюбленной, Анне. Эта потрясшая его до глубины души истина открывается во время ночного разговора между этими персонажами. Наутро Анна просит Архивариуса забрать её из загробного царства, воспользовавшись своим влиянием в Префектуре. Показательны её слова: «*Ты посланец. Ты наложил руку на меня, и от тебя я воскресну и смогу вернуться к жизни. Моя тень снова станет плотью, и это будет иначе, чем раньше, мы будем вместе слушать музыку, ты только представь, Роберт, музыка и всё, чего здесь не хватает, будет жить*» [3]. Здесь важно даже не то, что жизнь и любовь в сознании героини неразрывно связана с музыкой (за пару страниц до этой беседы Линдхоф сравнивает её красоту с «*цветущей жизнью*» [3], добавляя к ним ещё и природу), а появление нового мифологического мотива – Орфея и Эвридики. Роберт Линдхоф, как и легендарный античный кифаред, спускается в Аид и находит там свою любовь, чтобы также, к несчастью, её потом потерять. Казак обыгрывает этот классический для европейского искусства сюжет (в том числе и искусства музыкального – установить точные соответствия с каким-нибудь произведением в данном случае не представляется возможно, но несомненна отсылка ко всему пласту опер, симфоний и фуг, посвящённых путешествию Орфея), не устанавливая однозначного тождества между мифологическим героем и протагонистом романа – наоборот, Роберт сам понимает, что далёк от идеала романтического героя-творца. Он кабинетный учёный, логик и теоретик, оказавшаяся в как бы романтических декорациях. Таким образом достигается эффект отстранения – Линдхоф сомневается в том, что имеет право забрать Анну, какое-то время даже подвергает сомнению своё чувство к ней. Но его страдания в финале не становятся от этого меньше.

Кроме того музыка (пере-)осмысливается Казаком и на более глубоких уровнях текста – уровне мотивной структуры и наконец уровне общекомпозиционном.

Разговор о мотивной структуре книги стоит начать с проходящей через весь роман красной нитью метафоре искусственности (стоит вспомнить о музыке как воплощении естественности) всего происходящего в Городе. Ещё в первой главе только что прибывший герой сравнивает разрушенные дома с театральной бутафорией и впоследствии действия жителей будут не раз называться неживыми, механическими, сами люди – куклами, автоматами, плохими актёрами. Читая одну из ключевых сцен книги – выступление Архивариуса перед погибшими жертвами концлагерей – нельзя избавиться от сравнений с буффонадой, да и сам автор не раз произносит «представление» в значении «не жизнь». Та же тема бессмысленности звучит и во многих других сценах, причём каждый раз раскрываясь с новой стороны и словно нарастая, «становясь громче – подобно тому, как музыкальная тема развивается в различных вариациях в течение всего произведения. Так, вначале герой видит, как девушки участвуют в неясной пантомиме, делая вид, что раскладывают несуществующие простыни; вскоре он становится свидетелем другой пантомимы – в Соборе девушки изображают статуи Мадонн и святых, чего он сначала не понимает; однажды ему приходится участвовать в лишённом всякого смысла обмене различными предметами одежды на одной из площадей Города, в ходе которого всё заканчивается возвратом вещей к своим первым хозяевам; Линдхоф попадает на фабрики, обеспечивающие работой почти всё население – на одной из них производят из сырья огромное количество прочнейшего кирпича, а на другой этот же кирпич перемалывают обратно в пыль, отправляемую на первую фабрику (сами рабочие не подозревают об этом чудовищном абсурде). Поистине трагического звучания тема достигает в уже упоминавшейся сцене с выступлением перед жертвами концлагерей. К ней в тематическом отношении примыкает эпизод, в котором Линдхофу удаётся в одиночку прекратить ни к чему не ведущие «учения» уже мёртвых солдат. Наконец, высшей точкой становится эпизод с шествием мертвецов перед Господином в сером цилиндре (неназванное прямо олицетворение Смерти). В смысловом плане можно представить это развитие в следующем виде: бессмысленность всех привычных действий; бессмысленность мёртвой, застывшей культуры; гонки за экономическими благами; истории, раз она ничем не учит и ведёт лишь к новым жертвам и бессмысленность человеческой жизни как таковой – ведь каждый обречён на гибель. Помимо этого можно упомянуть ещё несколько мотивов, которые получают сходное оформление в тексте – это и мотив времени (и временности), и мотив масок, копий и двойников, теней, мотив исчезающих воспоминаний. Все вместе они создают чрезвычайно интересную систему перекликающихся и тесно связанных образов.

Но наиболее любопытная представляется (хотя и не претендующая на звание окончательной истины ввиду отсутствия возможности провести серьёзное филологическое «расследование») версия о соответствии в общих чертах всей композиции «Города за рекой» композиции трёхчастной сонаты. В романе можно уверенно выделить три части:

1. В начале книги, как и в начале сонаты, закладываются основные темы произведения, появляются главные действующие лица (сам Архивариус, его друг

Катиль – своего рода Вергилий Линдхофа, Анна, отец Роберта) – пользуясь музыкальной терминологией, её можно назвать «основной».

2. Во второй – т.н. «лирической» части обыгрываются мотивы из «основной». Она отличается медленным темпом, действие не получает в ней сколько-нибудь серьёзного развития. И действительно, середина романа – от третьей встречи героя с Анной до осознания им своего местопребывания – почти не двигает фабулу вперёд, но именно в этом повествовательном отрезке случаются и поход на фабрику, и сцена с музыкантом, и речь перед убитыми. К концу части Линдхоф оказывается перед лицом глубокого, не побоимся этого слова, экзистенциального кризиса – он разочаровывается в жизни и людях.

3. Для заключительной – «быстрой» – части сонаты, как ясно уже из названия, характерно значительное ускорение: после ночного разговора с Анной Роберт пытается спасти её, отправляется на приём в префектуру, говорит с Господином в сером цилиндре, отправляется к границам Царства мёртвых, уезжает из Города, возвращаясь в реальный мир, и умирает, чтобы вернуться обратно за Реку, – действие стремительно продвигается к развязке. Таким образом, роман начинается и заканчивается одной и той же сценой – поезда, пересекающего мост над Летой, рекой забвения. Кольцевая композиция – одна из примет сонаты, очень часто в финале повторяются, несколько видоизменяясь темы из «основной» части.

Две сюжетных линии – о познании Робертом Города и самого себя и линия любовная – развиваются параллельно, в каких-то местах пересекаясь и расходясь обратно. Интересно, что именно места пересечений отмечают важнейшие моменты в фабуле романа Казака, после них заметно меняется темп повествования. Всё вышесказанное до определённой степени может служить подтверждением нашей теории, хотя необходимо ещё раз оговориться, что было бы странным считать любые наши измышления достаточными для доказательства столь экстравагантного предположения.

Так в чём же смысл всех этих сложных игр Казака с темой музыки? Зачем столь вычурные построения? Чтобы ответить на этот вопрос необходимо вернуться к пониманию музыки немецкими романтиками. Итак, музыка есть неотъемлемый атрибут Идеального, в ней Идеальное проявляет и сохраняет себя в нашем бренном мире. Но в мире по ту сторону Реки не слышно никаких мелодий – и это при том, что именно в загробном царстве Казак помещает «сокровищницу и бездну Духа». Происходит очень остроумная инверсия романтической модели – если для Шлегелей, Шеллинга и других теоретиков направления музыка была неразрывно связана с другим и лучшим, не нашим, миром, то у Казака, оказавшись вписанной во в каком-то смысле синонимический ряд «музыка – природа – чувство – любовь», музыка, как и все остальные его элементы, становится приметой нашей реальности – недаром, вернувшись на родину, Роберт почти сразу слышит, как играет пластинка на патефоне. Город описывается прежде всего апофатически – через отсутствие различных частей привычного мира. Выпадение любой из столь тесно сцепленных составляющих единого целого не может не означать исчезновение и всех прочих.

Всё происходящее в Городе направлено прежде всего на то, чтобы каждый попавший сюда человек перестал воспринимать себя как индивидуальность, понял, что он – лишь часть чего-то большего, и его судьба не уникальна. Путём обесмысливания, выхолащивания буквально каждой стороны человеческой жизни Префектура пытается подготовить души умерших к последнему переходу – в Небытие. Их всех последовательно лишают всего личного – одежды, пространства, черт характера – оставляя лишь общее. Кроме того, в Городе невозможно попасть из одного района в другой без разрешения Префектуры – накладывают ограничения даже на перемещения жителей. Музыка – в характерно романтическом понимании – по определению не может быть места в этом промежуточном царстве, она во всём противоположна ему, слишком свободна, слишком сильно выявляет в человеке его истинную природу и заставляет стремиться к Идеалу.

Библиографический список

1. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л. : Художественная литература, 1973. – 568 с.
2. Гофман, Э. Т. А. Крейсериана. Новеллы / Э. Т. А. Гофман. – М. : Музыка, 1990. – 400 с.
3. Казак, Г. Город за рекой / Герман Казак // Гелиополис. Немецкая антиутопия : романы ; сост. Ю. И. Архипов ; предисловие А. В. Дранова. – М. : Прогресс, 1992. – С. 31–339.