

## **МУЗЫКАЛЬНОСТЬ Г. ТРАКЛЯ В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ ЭКСПРЕССИОНИЗМА**

*Работа представлена кафедрой зарубежной литературы и межкультурной коммуникации  
Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова.  
Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор В. Г. Зусман*

**В статье ставится вопрос об особой природе музыкальности поэтического языка австрийского поэта-экспрессиониста Г. Тракля. Выдвигается положение о том, что такие музыкальные приемы, как звукопись, вариативность, лейтмотивная организация, принципы полифонии, а также некоторые музыкальные инновации оказываются у Тракля доступными слову, являясь одновременно принципами текстопорождения.**

**Ключевые слова:** музыкальность, экспрессионизм, амбивалентность, полифония, лейтмотив.

**The article tackles the problem of specific nature of musicality, which characterizes the poetic language of Georg Trakl, an Austrian poet of Expressionism. It is stated that such musical techniques as tone-painting, variations, leit-motif structure, principles of polyphony as well as some musical innovations are expressed by Trakl's language, being at the same time the principles of text generation.**

**Key words:** musicality, expressionism, ambivalence, polyphony, leitmotiv.

Творчество австрийского поэта Георга Тракля (1883–1914) хронологически можно соотнести с эпохой литературно-художественного авангарда (первая треть XX в.). В его лирике отражены многие значительные эстетические тенденции в искусстве и литературе рубежа веков. Традиционно Г. Тракля принято рассматривать как представителя раннего экспрессионизма, хотя по-

добная классификация без сомнения условна. Обладая художественным единством, его произведения являются ярким воплощением «пограничной поэтики»<sup>1</sup>, свидетельством взаимодействия разных художественно-эстетических систем в сложном литературном пространстве первой трети XX в.

Эпоха рубежа веков вошла в историю как время глубоких противоречий и кризи-

са во всех областях человеческой жизни. Уже прозвучала заключительная «неразрешенная» каденция XIX, ставшая предвестником надвигающихся жестоких катаклизмов и неизбежной гибели старого мира. Разлом, начавшийся около 1900 г., оказался глубоким. Он прошел через каждую личность и через общество в целом. Потребность выразить обострившиеся конфликты зарождающейся эпохи подорвала веру в посредническую миссию традиционного искусства. В этой связи неизбежно возникает вопрос о радикальном пересмотре художественных критериев. Язык новой эпохи – это язык взаимопроникновения искусств. В программах и манифестах по литературе и изобразительному искусству появляются такие понятия, как ритм, динамика, скорость, музыкальные термины: диссонанс, полифония, имитация, каденция и т. п. В творчестве К. Дебюсси, М. Равеля музыка стремится к слиянию с палитрой живописи, эстетика П. Пикассо утверждала, что живопись – это поэзия, написанная стихами с пластическими рифмами. Музыкальность стала отличительной чертой поэтики С. Георге, Г. Тракля, Г. Гейма, Ф. Верфеля. В России проблемами музыкального формообразования занимались А. Белый, В. Хлебников, И. Зданевич, А. Квятковский, А. Чечерин. Мысль о единении музыки и слова была близка Г. Малеру, И. Стравинскому и А. Шенбергу, создавшему принципиально новую систему серийных опытов – додекофонию.

Наиболее активным и трагичным диссонансом в созвучии искусства нового времени стал экспрессионизм. Возникнув поначалу как локальное явление, экспрессионизм в течение всего лишь десятилетия «сделался общезападным обозначением «потерянности», времени «сумерек человечества» и «грохота катастроф»<sup>2</sup>. Наша задача – остановиться на эстетике и реформе художественных средств раннего литературного экспрессионизма (до 1915 г.), эпохи расцвета экспрессионистской лирики. Именно в это

время творчество поэта Георга Тракля достигло своей вершины.

Как художественное явление экспрессионизм впервые заявил о себе в Германии и свою идейно-эстетическую позицию определил главным образом в сфере изобразительных искусств. Литературный экспрессионизм берет свое начало в 1910 г. Тогда выходят поэтические сборники М. Брода и Р. Шикеле, ознаменовавшие коренной поворот в поэтике и смену эстетического канона<sup>3</sup>. Вскоре появляются и первые сборники поэтов И. Р. Бехера, Г. Гейма, Г. Бена, Э. Ласкер-Шюллер, Э. Штадлера. Важно отметить, что ранний экспрессионизм – время господства малой литературной формы. Лаконичная «филигранная» структура новеллы, притчи, глоссы или анекдота позволяла сфокусировать в ограниченном пространстве своеобразие новой экспрессионистской поэтики, подчеркнуть ее интенсивность и напряженную субъективность. Однако прежде всего это время характеризует необычайный взлет поэзии. Именно в лирической форме нашло свое выражение «настроение века», отразились новые экзистенциальные состояния личности, выстроенные в объемную мотивную структуру: движение, хаотичность, странствие, неуверенность, безнадежность, угасание, меланхолия, отчаяние, протест, мятеж, страх, отчуждение. В экспрессионистской лирике начинается процесс формирования нового поэтического языка. Были выработаны такие приемы, как синэстезия, синтетосемия (одновременная многозначность), сложные синтаксические конструкции (парцелляции, инверсии, неожиданные сравнения), кинематографические приемы монтажа, напыльва, крупного плана. Одновременно, чтобы выявить энергию, экспрессивность слова, усложняется его интонационная и метроритмическая организация. Подобный эксперимент был направлен на достижение основной творческой цели: добиться оригинальности стиля, создать новую реальность посредством силы языка, его звуча-

ния, ритма и внутренней структуры. Окружающий мир в восприятии экспрессионистов двойственен. Обреченность и надежда, неизбежность гибели и способность к возрождению – составляющие центральной экспрессионистской метафоры «Сумерки человечества» *'Menschendämmerung'*. Амбивалентность – «пограничное» состояние между жизнью и смертью, разрушением и созиданием, закатом и восходом солнца, «сумеречность» – наиболее характерна для «визионерской» лирики раннего экспрессионизма: «Поэты рано почувствовали, как человек погружается в сумерки, во мрак заката, чтобы вновь явиться в рассветных сумерках нового дня»<sup>4</sup>. Вместе с тем наряду с новыми авангардными элементами поэтики в ранней экспрессионистской лирике присутствует связь и с предшествующей традицией барокко, романтизма, символизма, натурализма. В искаженном, крайне деформированном мире смелые и причудливые образы вбирают в себя традиционные топоры любовной, религиозной и пейзажной лирики, образуя чувственные и гибкие символы. Такова форма письма Г. Тракля. Создавая свою автономную поэтическую систему, поэт, безусловно, выходит за пределы традиционных семантических связей. Следует говорить о сложной, самобытной, не имеющей аналогов языковой культуре. Это касается и сложной структуры образов, и способов лирического сюжетостроения, и звуковой формы. Его художественный мир раскрывает важнейшие топоры экспрессионистской поэтики: отчуждение, меланхолия, странствие, движение, мятеж, война. Однако в творчестве поэта их следует рассматривать в несколько ином ракурсе: сквозь призму «австрийской модели» экспрессионизма, несколько смягченной, не такой политизированной, эпатажной, агрессивной и прямолинейной<sup>5</sup>. Основные мотивы лирики Тракля, как правило, сводимы к мотиву угасания жизни: *Umnachtung, Verwesung, Untergang, Verfall, Vergehen, Dämmerung*. Но это не столько

мотив страха небытия, сколько «сумеречный» мотив умирания как процесса перехода жизни в другое качество: «Его стихи что-то доносят до сознания, но это “что-то” – факт, не поддающийся ни локализации, ни датировке. Его стихи – не аллегория, они создают модель гибели как процесса, а не результата...»<sup>6</sup>. Гибель, закат *'Untergang'* – это путь самого поэта. Эстетика «гибели как процесса» предполагает широту и разнообразие стилистических средств. «Ландшафт души» Г. Тракля зашифрован в индивидуальных авторских кодах, а граница между бытием и небытием, реальностью и фантазией очерчена нечетко, создавая многомерное пространство тождественных образов. Это проникновение в глубину, первоначальность и духовную красоту. «Душа, будучи душой в сердцевины своей сущности, – писал Мартин Хайдеггер, – “Чужестранна на этой Земле”. <...> Шаги Чужестранно-постороннего уходят в сумерки. <...> Однако «сумеречность» отнюдь не обязательно есть уход дня как гибель его света в наступающем мраке. <...> Сумеречность есть также и восход»<sup>7</sup>. Амбивалентность художественного мира поэта во многом определяет присутствие в его творчестве трансцендентального мотива избавления (*Erlösung*), символа духовного возрождения, «преображения души». Воскрешение погибшего человека от собственной греховности, библейское сознание вины за падение мира – центральная тема поэтики Тракля. «Он был, быть может, Мартин Лютер, – писала в своем стихотворении Э. Ласкер-Шюллер, – Свою троичную душу он нес в руке, когда шел на “священную войну”». Трагическое мировосприятие поэта сопряжено с поиском высшей гармонии в разрешении «диссонанса эпохи», готовностью к духовному подвигу во имя красоты. В этом стремлении состоит его принципиальное отличие от других поэтов-экспрессионистов. Исследователь Г. Карс, сопоставляя поэзию Г. Бенна и Г. Тракля и подчеркивая вызывающую

жесткость, гипертрофированность и немзыкальность языка Бенна, писал: «Он кричит: так омерзительна, так ужасна, так чудовищна, так безобразна жизнь (или смерть). <...> У Тракля отвратительное и чудовищное «разрешается» (*aufgelöst/erlöst*) в красоте музыки»<sup>8</sup>. Его «крик» – это «крик души». По мнению А. Хелльмиха, «музыкальность в поэтическом пространстве Тракля – путь к избавлению из темноты и гниения реального мира»<sup>9</sup>. Этот путь, получивший свое начало в эстетике романтизма и французского символизма, стал «фундаментом» модерна. Прошел по нему и Тракль. С. С. Аверинцев в своей работе справедливо назвал Г. Тракля «“Po u te maudit” на австрийский манер»<sup>10</sup>. Влияние французских символистов П. Верлена, Ш. Бодлера, А. Рембо и С. Малларме на поэтику Тракля неоспоримо. Следуя романтической традиции, поэты-символисты ставили задачу сознательного перевода свойств художественного текста с языка музыки на язык поэзии. Они стремились, не довольствуясь словарным, сугубо рациональным значением лексических единиц, усилить посредством музыкальности смысловое воздействие стихотворения. Можно сказать, что Г. Тракль в полной мере является последователем этой традиции. Свой загадочный мир поэт наполнил музыкальными мотивами – «иероглифами», важными элементами его поэтики. Среди наиболее распространенных: *Melodie, Wohlklang, Akkord, Gesang, Harmonie, Klang, Glocke, Glockenspiel, Saitenspiel, Lied, Konzert, Reigen, Stimme, Schweigen; Flöte, Gitarre, Harfe, Chor, Klavier, Orgel; tönen, singen, läuten, klingen, hallen, summen*. В большинстве случаев музыкальные мотивы у Тракля отождествляются с жизнью, надеждой, созерцательной красотой, покоем и гармонией. Например, мотив *tönen* (*звучать*) часто связан с мотивом *leise* (*тихо*):

*Leise der Flug der Vögel tönt;  
Leise tönt die Sonne im Rosengewölk am Hügel;  
Leise tönen die Lüfte am einsamen Hügel;  
Leise tönen die Glocken.*

По мнению некоторых исследователей, сочетание '*leise tönen*' является характерным трансцендентальным «кодом» в поэтической системе Тракля, где '*leise*' наряду с синонимами '*ruhig*' (спокойно), '*still*' (тихо) становится божественным знаком<sup>11</sup>. Дальнейшую эволюцию мотива '*leise*' можно проследить в мотиве '*Schweigen*' (молчание), «наивысшей, по мнению А. Вебера, в звуковой шкале Тракля точки»<sup>12</sup>. '*Schweigen*' – сложная многомерная поэтическая формула, символизирующая божественную благодать, идиллию жизни и катастрофическую гибель одновременно:

*Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes  
Schweigen;*

*Gottes Schweigen;  
Trank ich aus dem Brunnen des Hains;  
Schweigsam über der Schädelstätte öffnen  
sich Gottes goldene Augen.*

Дальнейшими примерами «музыкально-трансцендентального кода» в поэтике Тракля являются наиболее частотные сочетания мотивов '*Glocke*' у '*lang*', '*Saitenspiel*' у '*sanft*', '*Gitarre*' у '*traurig*', '*Stimme*' у '*silbern*', '*Wohllaut*' у '*dunkel*' и т. д.

По утверждению известного литературоведа А. Доплера, стихотворения Тракля часто строятся по музыкальному принципу – как симультанная композиция различных форм восприятия и вчувствования в предмет. Создавая поэтические иррациональные образы, поэт использовал техники музыкального письма как эстетические средства звучания<sup>13</sup>. Словесно-музыкальные законы звукописи, метроритма, вариативности гармонично взаимодействуют с символической насыщенностью цвета, метафорической образностью и функционируют на всех формально-языковых уровнях текста стихотворений поэта. Двоемирие поэтики Тракля находит свое выражение в универсальной модели полифонии. Словесная полифония в поэтическом пространстве Тракля предполагает определенный механизм изменения семантической структуры текста. Конструктивный принцип контрапункта «соединение несоединимого» сопря-

жен с философским постулатом «идеолога» экспрессионизма Ф. Ницше «о фатальном родстве с мнимо противоположными вещами». Мифологические образы в художественном мире поэта воплощаются в динамичных и подвижных «вагнеровских» лейтмотивах, обретая новые ассоциации и символическую углубленность. Лейтмотивы Тракля – полифункциональные, они создают образы и настроения, позволяют распознать опорные кульминационные точки в структуре стихотворений, расставить внутренние акценты. Идеи Р. Вагнера и его музыкальной драматургии в известной степени повлияли на формирование поэтической техники Тракля. Из личной переписки поэта известно, что в годы учебы в Вене он достаточно подробно изучал оперные партитуры композитора<sup>14</sup>. В то же время молодой поэт знакомится с лучшими представителями творческой элиты Вены тех лет, становится членом Академического музыкально-литературного общества. Его коллеги – молодые энтузиасты и студенты – организовывали выставки, лекции, концерты, дискуссии, на которых наряду с маститыми именами А. Брукнера и Г. Малера обсуждалось творчество молодых «нововенцев» А. Веберна и А. Шенберга. Идея «эмансипации диссонанса» *‘Emanzipation der Dissonanz’*, разработанная Шенбергом в рамках его реформы музыкального языка, оказалась близка Траклю. Согласно наблюдению А. Дюллера, «поэт, до крайности дороживший звуковой формой, упразднил при этом по аналогии с музыкой Шенберга зависимость диссонанса в виде его разрешения в консонанс»<sup>15</sup>. В своем учении Шенберг писал о невозможности ограничения созвучий в рамках только одной системы. Диссонанс как символ освобождения ста-

новится элементом трансцендентального *‘Erlösung’* в поэтике Тракля. Определяющая амбивалентная роль диссонанса без разрешения очевидна не только на звуковом, но и на семантическом уровне композиции. Например, в стихотворении *‘Jahreszeit’* (1912)<sup>16</sup> лейтмотив *‘Wald’*, вариативно изменяясь через «темнеющую» цветовую палитру *bunt – braun- grau – schwarz*, передает «состояние гибели» природы, переход в иное экзистенциальное состояние. Вместе с тем диссонирующие элементы главного лейтмотива *‘Totenhemd’* и *‘Rabenheer’* как символы смерти и разрушения являются кульминационными точками в этом движении. Они разрушают атмосферу *сумеречной* тишины, но придают композиции более «выпуклую» «осязаемую» форму законченного созвучия. При этом нельзя не вспомнить высказывание Ницше, когда, сопоставляя функции диссонанса и консонанса в музыке, он писал, что «боль и противоречие – это всегда истинное бытие, тогда как удовольствие (наслаждение) и гармония – лишь иллюзия...»<sup>17</sup>.

В одном из своих писем к младшей сестре Хермине Тракль писал: «Я – мой мир! Мой цельный, прекрасный мир, наполненный бесконечными созвучиями...»<sup>18</sup>. К этому идеальному иллюзорному миру стремился поэт и в жизни. Одиноким странником, чужаком *‘Fremdling’*, обреченный на вечный поиск истины и свободы, «следует влечению своей сущности, своего существования». Его творчество – это неразрешимый диссонанс эпохи, результат напряженного поиска субъективных импульсов, которые вызывают произведение к жизни и, по словам А. Шенберга, символизируют «нового» «исцеленного» (по Траклю) человека.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Kars G. Georg Trakl in wechselnder Deutung // Literatur und Kritik. Österreichische Monatsschrift. Н. 93. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1975. S. 132–144.; Kindermann K. Baudelaire und Trakl. Phil. Diss. Berlin, 1959; Zuberbühler J. «Die Tränen nächtige Bilder»: Georg Trakls Lyrik im literarischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit. Bonn: Bouvier, 1984; Аверинцев С. С. Георг Тракль: «Po u te maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы. 1999. № 5.

## ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

---

<sup>2</sup> Толмачев В. М. Конец фаустовского человека // Энциклопедия экспрессионизма / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер. с фр. М.: Республика, 2003. С. 396.

<sup>3</sup> Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учеб. пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2004. С. 17.

<sup>4</sup> Pinthus K. Rede für die Zukunft // Der Aktivismus 1915-1920 / Hrsg. W. Rothe. München, 1969. S. 116–133. Цит. по: Пестова Н. В. Указ. соч. С. 46.

<sup>5</sup> Kars G. Op cit. S. 135–136.

<sup>6</sup> Фюман Ф. Пред огненной пропастью // Магический кристалл / Пер. А. Науменко. М., 1988. С. 224.

<sup>7</sup> Heidegger M. Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht // Heidegger M. Unterwegs zur Sprache. Pfullingen, 1959. S. 35–82.

<sup>8</sup> Kars G. Op cit. S. 135.

<sup>9</sup> Hellmich A. Klang und Erlösung. Das Problem musikalischer Strukturen in der Lyrik Georg Trakls. Salzburg, 1971. S. 24.

<sup>10</sup> Аверинцев С. С. Указ. соч.

<sup>11</sup> Doppler A. Die Lyrik Georg Trakls. Salzburg. 2001; Hellmich A. Op cit.; Goldmann H. Katabasis. Eine tiefpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, 1957.

<sup>12</sup> Weber A. Klang und Farbe bei Georg Trakl / Wirkendes Wort 5 (1954/55). S. 220.

<sup>13</sup> Doppler A. Op cit. S. 113.

<sup>14</sup> Brief Buschbecks an Trakl von 7.6.1909 aus Salzburg; Brief an Buschbeck vom Okt./Nov. 1912. Известно, например, что в одном из писем, адресованном Траклю, его близкий друг Е. Бушбек, выражая свое восхищение стихотворением «Helian», использовал цитату из оперы «Парсифаль» Вагнера: «Твоя израненная красота освещена мягким солнцем...». Ср: Brief Buschbecks an Trakl von 6.2.1913 aus Wien.

<sup>15</sup> Doppler A. Op cit. S. 69

<sup>16</sup> Цит. по: Trakl G. Das dichterische Werk. München. 1992. S. 158.

<sup>17</sup> Цит. по: Doppler A. Op cit. S. 70.

<sup>18</sup> Brief Trakls von 5.10.1908 aus Wien.