

**ЖИТТЯ «ТЕКСТУ МОЦАРТА» У «ВЕЛИКОМУ ЧАСІ»
ЯК ЙОГО СМИСЛОВА АКТУАЛІЗАЦІЯ
(НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ НІМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ)**

На межі музичної та літературної герменевтики досліджується взаємодія музики та літератури на прикладі функціонування «тексту Моцарта». Розглянуто проблеми смислотворення, пізнання, яке досягається в результаті діалогу двох видів мистецтва, рецепції генія та музики Моцарта. Інтерпретується сучасна німецька літературна моцартіана (Я. Ассманн, Д. Борхмаєр, В. Гільдесгаймер, В. Вондрачек).

Ключові слова: моцартіана, герменевтика, рецепція, інтерпретація.

Значний інтерес до творчого генія австрійського композитора В. А. Моцарта в літературі викликаний і живиться своєрідністю, складністю та утаємниченістю образу митця як об'єкта художнього дослідження. З ним як особистістю й творцем пов'язується надзвичайно високого рівня пізнання, а його музика сприймається як абсолютна, «вся» музика, «музика з музики». Йдеться про особливу моцартівську «мову» та глибокі знання, які вона артикулює винятковим, характерним лише для неї чином. З цього погляду, музика розуміється як свого роду універсальна мова, принципи якої поділяє і література. Як наслідок – у центрі уваги постають «розуміння», або, краще, «осягнення» як таке та складний процес смислотворення, спричинений синтезом слова й музики.

Вихідним моментом у «випадку Моцарта» є те, що більшість його реципієнтів відчувають близькість і спорідненість із його музикою. *«Його мову кожен розуміє по-іншому, проте в дійсності її не розуміє ніхто, але навіть трохи достатньо, щоб навіяти нам залишок, трактування якого – це наша справа; сильніше, ніж будь-який інший композитор, Моцарт сприяє рецептивній неодностайності»,* – пояснює німецький письменник В. Гільдесгаймер у книзі «Моцарт» [6, с. 47]. Ця неодностайність сприйняття, можливо, стала однією з причин того, що особливого значення набула створювана впродовж двох віків літературна моцартіана, досягнувши зворотного впливу: Моцарт і його музика часто сприймалися через інтерпретацію Е. Т. А. Гофмана або Е. Мьоріке. Визначене ж В. Гільдесгаймером як «залишок» творче начало, що репрезентує музичний доробок великого композитора, є водночас поштовхом і тою родючою універсальною динамічною основою, на якій виникають нові ідеї та образи, що охоче засвоюються як літературою, так і літературно-критичною думкою.

Унаочненню діалогічності процесу «осягнення» словом музичного змісту слугуватиме поняття *«тексту Моцарта»*, який постає

як «відкрите повідомлення культури, її локалізований і водночас рухливий фрагмент. При цьому рух (буття, функціонування) тексту в культурі зумовлений механізмами культурної трансляції, завдяки якій тексти культури утворюють метатекст – власне простір культури та її смисложиттєвих цінностей» [3, с. 90]. У цій трансляційній системі важлива роль належить саме літературі, яка «конкретизує» шляхи «тексту Моцарта» у «великому часі». На перший погляд, вона виступає у ролі інтерпретатора, актуалізуючи накопичені в ньому смисли. Тим самим, музика, за О. В. Михайловим, стає «подією в історії Слова».

Кожна нова інтерпретація, в тому числі й літературна, розуміється як самостійна художня подія, що співіснує в межах одного цілого – авторського твору як тексту культури. «Відбувається ніби розпредмечування меж твору: останній починає тяжіти до тексту в широкому значенні – як відкритого стану культурно-інформаційної системи» [3, с. 92].

Отже, своєрідність «тексту Моцарта» полягає передусім у його музично-літературній природі, в повноті можливостей, яку забезпечує гармонійне поєднання двох видів мистецтва. Великий інтерес до «феномена Моцарта» та прагнення осмислити таємницю творчого генія і позачасовість духу його музики в сучасній німецькій літературі й літературно-критичній думці можна пояснити саме, беручи до уваги його специфіку та умови співіснування впродовж тривалого часу «тексту Моцарта» зі словом у формі дискурсу. Очевидно, що сам цей текст володіє особливою здатністю «потаємного слова», такого, яке за визначенням О. В. Михайлова, занурене всередину музики і не потребує свого безпосереднього проголошення. Появу такого слова вчений вважав найважливішою подією в історії культури. Звернення саме літератури як мистецтва слова до цього через музику «явленого слова», яке в часі набуло рис сакральності, майже іконності, обіцяє синтез на вищому рівні розуміння. Сам Моцарт при цьому виступає у ролі «перекладача», дозволяючи людині нівіть іншої епохи засвоїти це слово, раціоналізувати його, занурити його в рефлексію. У такий спосіб на межі музичної і літературної герменевтики відбувається проникнення в занурене в музичну матерію «слово», доля якого тісно пов'язана з музикою. Йдеться про «слово», яке у своїй реальності не підвладне маніпуляціям, бо саме по собі є смисломістким і смислопороджуючим. Засвоюючи вміщений у цьому слові сенс, літературні твори набувають особливої художності, письменник визнає творцем «слово», прагнучи проникнути в його мудрість.

Однак при спробах описати ціннісні аспекти образу Моцарта та його музики література наштовхується на «зупинення» художнього буття. О. Мандельштам у «Розмові про Данте», зокрема, називає це «заборонним правилом»: «Ми описуємо саме те, чого не можна описати, тобто зупинений текст природи, і втратили здатність описувати те, що за структурою своєю піддається поетичному зображенню, тобто пориви, виміри та амплітуди коливань» [2, с. 219]. Ця заувага особливим чином стосується суб'єктно-об'єктних відносин

відображення у слові музичного потоку: йдеться про діалог двох суб'єктів, їх співжиття, що протікає в безперервності взаємопереходів, обміні сутностями. *«Мається на увазі невичерпна процедура розуміння в точному хайдеггерівському смислі: розуміння як інтерпретація, коли Текстом виступає Буття. При цьому інтенція розуміння походить не лише від людини, яка тлумачить та інтерпретує світ культури і, відповідно, світ музики. Культура сама по собі (або в собі) є інтерпретацією, оскільки будь-який смисл, рафінований у ній, не зводиться до одновимірності. Культурний символ – уже продукт інтерпретації, що концентрує безмежні сутнісні відтінки позначеного в позначенні. Але й музика, в інтенційному прагненні від людини до буття, водночас інтерпретує і буття, і людину, будучи... місцем зустрічі обох»* [3, с. 116]. Тому письменнику як інтерпретатору необхідно зайняти позицію співвіднесеності, співпричетності, співпереживання. Це передумова для відчуття енергії часу музичного потоку, розуміння часу як синхроністичного акту, а змісту – як спільного утримання часу. Звідси – сприйняття музики Моцарта як думки, для проникнення в суть якої за допомогою слова необхідне рефлектування реципієнта. Підпорою уяви стає просторове осягнення музичної цілісності, яка, згідно з логікою музики, задана та абсолютна. *«Звідси простір музичного твору, який явно ширший, аніж те, що ми в цьому творі чуємо. Виявляється, що ці музичні лінії та ці звуки виставлені на межі цього простору: все, що звучить відсунулося набік, на сам край, а весь простір твору зайнятий тим, про що композитор мовчить. Це реалізоване мовчання»*, – стверджує О. В. Михайлов [1, с.109]. Наближення до цього реалізованого у мовчанні, «зверненого лише до себе самого» значення в його ніби «первісному» стані можливе для літератури лише за допомогою музики, яка, у свою чергу, позбавляється в слові власного опосередкованого характеру. Це наближення процесуальне, тому що *«музика – це рух значення»* [3, с. 91], реалізація самого процесу його творення, до якого, і це суттєво, причетний і реципієнт. Для письменника однаково важливі є як засвоєння музики, так і власна творчість, оскільки він приходить до пізнання, що *«музика є не тим, що в ній явлене, а тим, що створюється, ніби збігається із самим собою»* [3, с. 97]. Це – водночас творче начало і ціль спровокованого ним творчого процесу. Йдеться не про те, щоб «перекласти» музику Моцарта словами, розтлумачити її зміст і задум, а наповнити слова музичним звучанням, поглибити зміст, за допомогою ритму потенціювати словесне вираження, активізувати духовні рухи, спричинені саме закладеним у музиці Моцарта відчуттям гармонії.

Беручи до уваги суть, яку виявляє музика Моцарта у звучанні, а також розширюючи її з перспективи всього явленого історичного знання, в якому зафіксувалося самотлумачення музики великого композитора, сучасна літературна моцартіана демонструє складну часово-просторову структуру «тексту Моцарта». Музикознавець В. К. Суханцева, зокрема, вказує на важливе семантичне навантаження часу та простору в музиці: *«Сенс-інтенція, що не підлягає осягненню в чистому, зупиненому вигляді і разом з тим постійно наявна в*

метаморфозах музичного «теперішнього», набуває цілісних характеристик актуалізованого, «суцільного» буття, якому не знайомі пустоти й нейтральності. При цьому «суцільність» буття виступає як його безупинна значущість, навантаженість психічними подіями, а значить, як простір вільної текучої й зверненої до себе свідомості в усьому багатстві її станів: від над-індивідуального до інтимно-зосередженого» [3, с. 85]. На цьому широкому тлі суттєвою є інтенція значення саме моцартівської музики. «Ніким не повторений ступінь напруженості моцартівської музики йде від конфлікту, який здійснюється всередині буття, коли суб'єктивне начало лише починає відриватися від цілого, всезагального, абсолютного», – вважає О.В. Михайлов [1, с. 133]. Цю думку поділяє і німецький літературознавець Д. Борхмаєр, розглядаючи Моцарта як передсентиментальний тип митця, який ще не зробив свою творчість об'єктом естетичних роздумів. Його книга «Моцарт, або Відкриття любові» (2005 р.) засвідчує переваги саме літературної інтерпретації творчого спадку австрійського композитора: аналізуючи листи Моцарта, а також лібрето та музику його опер, дослідник формулює один із центральних мотивів творчості митця – мотив любові, а самого Моцарта представляє музичним відкривачем прихованої за суспільними умовностями автономії кохання. Функціонування мотиву обґрунтовується в широкому контексті новим для XVIII століття сентиментальним кодом. «Любов стає зразком сентиментального дискурсу, який ставить з ніг на голову придворний кодекс поведінки. Любов і сентиментальність утворюють союз як проти традиційних правил альянсу, так і проти галантного коду, який в'ється навколо них і синкопічно копіює. Обоє втрачають силу, коли поєднуються шлюб і кохання, кохання стає передумовою шлюбу, шлюб визначається як інституціоналізація кохання» [5, с. 12]. На прикладі арій опер Моцарта любовний досвід Д. Борхмаєр характеризує як «повільне формування самогерменевтики» [5, с. 13]. Завдяки цьому мотиву дослідник намагається проникнути й у творчий світ композитора. Він відзначає, наприклад, його неабиякий талант спостереження за людьми, що надає творцю змогу відображати «людське-надтолюдське». При цьому музика переймає у розвитку сентиментального коду парадигматичну роль. Інтерпретуючи взаємовідносини тексту і музики в операх Моцарта, Д. Борхмаєр доходить висновку, що композитор не просто озвучує текст, а навпаки, текстуалізує тон: інструменти передують співакові, створюючи його мотив. Завдяки цьому досягається конкретизація мови музикою. Музична драматургія спрямована на осягнення величі миттєвості. «Тим, що тут відбувається, є «представлене» в його розвитку кохання, яке виникло тут і тепер, а не як а priori даний афект» [5, с. 38]. Д. Борхмаєр розшифровує поняття любові до XVIII століття як «комунікаційний код», «за правилами якого почуття можна виражати, творити, симулювати, приписувати іншим, заперечувати і разом з усім цим налаштуватися на наслідки реалізації відповідної комунікації» [5, с. 206]. Тобто тоді існував певний «узагальнений зразок пошуків».

Відстежуючи під цим кутом зору поведінку героїв опер Моцарта і знаходячись під впливом його музики, дослідник прагне досягнути авторську ідею кохання, кохання, яке відкриває шлях до самого себе і стає символом музики як «озвученої гуманності». Саме музика дозволяє літературознавцю Д. Борхмаєру відчути «рухливість» «тексту Моцарта», проникнути в смисловий об'єм твору, в процес позначення. Через «любов» як код відстежується виникнення значень тексту, а через герменевтичний код (асоціативні поля, надтекстову організації значень) формулюється таємниця оповіді: переживання відкритості процесу позначення, множинності тексту, участь реципієнта у цьому процесі як умова існування тексту.

Оригінальне прочитання шедевра світового мистецтва – опери Моцарта «Чарівна флейта» – запропонував у своїй книзі «Чарівна флейта. Опера і містерія» (2005 р.) відомий німецький учений-єгиптолог Янн Ассманн. У центрі уваги дослідника – проблеми рецепції «тексту Моцарта». *«Сьогодні музику охоче виконують на історичних інструментах; тож я подумав, що було б цікаво розглянути текст і партитуру певною мірою «історичними очима», крізь окуляри тогочасного знання про Єгипет та його містерії»* [4, с. 12]. Отже, йтиметься, передбачає в передслові автор, про «експеримент точної щодо твору рецепції». *«Це, звичайно, нереально, і то з багатьох причин. Можна точно відтворити постановку п'єси, якщо за допомогою відомих методів докласти зусиль, щоб якомога більше наблизитися до сценічної практики того часу, яку потрібно реконструювати, але точне сприйняття твору неможливе. Одне є зовнішнім, доволі контрольованим, а інше – внутрішнім, неконтрольованим процесом. Окрім того, вже недоступні тогочасні реципієнти опери, яких можна було б опитати. Ми маємо доступ до них лише у формі «імпліцитного слухача»* [4, с. 12]. Проблему імпліцитного реципієнта, своєю чергою, добре висвітлив, зазначає Я. Ассманн, Інгар Бергман у фільмі «Чарівна флейта» (1974 р.): під час увертюри камера вихоплює з публіки обличчя, на яких щоразу відбивається інша рецепція, та всі вони закладені в цьому майстерному творі, передбачені ним. Та раптом камера зупиняється на обличчі дванадцятирічної дівчинки: з усіх рецепцій ця найавтентичніша. *«Моцарт, – вважає вчений, – не погодився б із сьогоденною практикою потішання із простоти і нелогічності тексту та приписування значення твору лише його безсмертній музиці. Він сам би звернув нашу увагу на «промови» і наполягав би, що йдеться про нерозривну єдність тексту й музики, високого й низького, веселего й сповненого болю, вистави і таємниці»* [4, с. 13]. Для дослідника «Чарівна флейта» – це багатозначний, наддетермінований знак, «ієрогліф», і саме будучи такою, опера розгортає свій вплив. Для дешифрування тексту Я. Ассманн залучає знання про масонство в епоху Просвітництва: *«Чарівна флейта дійсно є «opéra maçonnique», але не лише в езотеричному, а більшою мірою в екзотеричному значенні, тобто у значенні подвійного послання, яке прагне досягти як утаємничених, так і «профанів». Масонські послання і зв'язки в опері в жодному разі не закодовані, а виставлені відкрито і плакатно»* [4,

с. 20]. Тому розуміння опери вченим обумовлене цілісним характером дії як ритуального процесу, в якому передусім йдеться про вдосконалююче перетворення. Суб'єктом цього перетворення, однак, є не сценічні характери, а «самість» ініціанта, який зазнає змін перспектив чи сенсу. У цю зміну сенсу повинен бути залучений і реципієнт. *«Чарівна флейта»* звернена до гетерогенної публіки: діти й дорослі, прості люди і вчені, профани та втаємничені. Тим самим вона репродукує у своїй естетичній подвійності структуру з подвійним дном, яку в сучасній теорії містерії пов'язують із язичницькими релігіями, особливо з єгипетською. Структура *religio duplex* з її протиставленням народної релігії та релігії еліти знаходить своє вираження в подвійному сприйнятті *«Чарівної флейти»* як дитячої опери та містерії. Відповідно до цього подвійного вигляду *«Чарівна флейта»* укорінена поряд із масонством ще й в іншій традиції і зовсім іншому соціальному середовищі: в традиції Віденського Народного театру... Ці обидва джерела інспірації і сфери впливу..., на перший погляд, мають мало спільного; проте вони зустрічаються в релігійно-історичній концепції *religio duplex* і в естетичній концепції ритуалу ініціації як у процесі інтенсивного і контрастивного емоційного потрясіння ініціанта, в яке екзотеричний твір мистецтва втягує також глядачів» [4, с. 23]. Учений-єгиптолог, відомий у літературознавстві передусім завдяки своїй теорії «історичності пам'яті», пояснює, що «історія пам'яті не запитує «Як, власне, було?», а «Як (чому, ким і коли) пригадується?» [4, с. 24]. Це підтверджує теорія містерії XVIII ст., у світлі якої вся оперна дія представлена як ритуал. Із цих міркувань, центральною ідеєю тексту є ідея ініціації, втілена також у ритуальній структурі твору. *«Ритуал ініціації... утворює в концепції містерії XVIII століття передусім раму змінних явищ. Ця рама або горизонт, який ми повинні розуміти як гру в грі, постійно перетинається в напрямі сфери підвищеної серйозності, з якої протагоністи і ми з вами сприймаємо вчення мудрості: про союзи любові і братерства, повернення Золотого віку за умов доброго правління та загального інформування і багато іншого, аж доки не піднімається завіса гри в грі і ми разом з Таміно і Паміною сміємо кинути погляд на святиню найбільшого світла, на сонце, в яку, згідно зі сценічними розпорядженнями, перетворюється театр. Багато суперечностей, якщо навіть не всі, розв'язуються при цій зміні полярностей нашого бачення або рецептивної позиції»* [4, с. 29]. Інтерпретція Я. Ассманна актуалізує саме ті моменти «тексту Моцарта», які виявляють джерело одночасності, механізм захоплення реципієнта дією опери, оскільки кінцевою метою є сам реципієнт, якого втягують на рівнях естетичної художності та ритуального перформенсу в одночасну гру ілюзій і позбавлення їх. *«І все ж таємницею Чарівної флейти є те, що вона на обох рівнях, зовнішнього перетворення й внутрішньої зміни, «як єдність приводить до дієвого досвіду»* [4, с. 285].

«Непрозорість» характеру Моцарта, музика, яка сягає вищого знання, ритуальність, майже магичність, дії його творів втілені в художній тканині оповідань та романів про митця. При цьому художні

інтерпретації образу Моцарта залишаються в контексті естетико-філософських роздумів про його таємницю. Така форма «трансляції» «тексту Моцарта» має ті особливості, що використовує «відкритість реципієнта щодо впливу ілюзій» і його емоційний рівень розуміння.

Проблемам «дефініювання Моцарта», «розуміння» його музики присвячує свою книгу «Моцарт» В. Гільдесгаймер (1977 р.), називаючи її художньою біографією. Йдеться, однак, не стільки про самого композитора, скільки про спроби самоідентифікації письменника з його музикою, про «автентичність» творчого процесу в цілому. Письменник розмірковує над «таємницею» композитора, прагнучи через відсторонення від існуючих інтерпретацій його генія, прийти до власного його «осягнення». Тим самим В. Гільдесгаймер актуалізує через історію рецепції суттєві моменти «тексту Моцарта». Як приклад письменник наводить ставлення Гете до музики австрійського композитора. У розмові з Екерманном 1829 року, який сподівається, що «Фауст» колись буде покладений на адекватну йому музику, Гете висловлює думку про те, що це неможливо. *«Відразливе, огидне, жахливе, що вона мусила б частково містити, суперечить часу. Музика повинна була б бути в характері «Дон Жуана»; Моцарт мусив написати «Фауста» [6, с. 48].* Очевидно, роздумує письменник, – музика, з погляду Гете, могла б поглибити фундаментальну розбіжність поміж потягом до пізнання і недосконалістю прагнучого: окреслити людську проблему. *«Як стверджує К'єркегор, Дон Жуан не є тим, хто розудумує про себе, а тим, хто може виявити себе лише в музиці, оскільки еротична сфера, в якій він живе, ухиляється від його свідомості і тим самим від його свідомого вербального вираження. Фауст, натомість, живе перевагою своєї свідомості і представлений передусім у монолозі. Ми заледве можемо собі уявити, що Гете не помітив цієї фундаментальної різниці. Також ми не можемо прийняти, що він міг чути монолог Фауста як величезну арію тенора. Радше, можливо, він відчував спорідненість між Дон Жуаном і Мефістофелем, але й вона була б поверховою» [6, с. 48].* Класик німецької літератури документує своїм висловлюванням втрату музикою після Моцарта здатності відображати абсолютне, тим самим він визнає за моцартівською музикою особливе місце в історії культури. Для В. Гільдесгаймера розуміння Гете музики Моцарта особливе, оскільки той відчув те, що до сьогодні не пізнали інші інтерпретатори: *«Вони чули чарівність, саме ту позірну, позбавлену напруження легкість, яка, здається, переграє будь-яку трагічність і все ж містить її в ніжному звучанні жесту примирення. Вони не помітили дивовижної шкали тих властивостей, за допомогою якої тому, що піддається аналізу, що повинно бути переборене через інтерпретацію, передує елемент, який є для нас таємницею художнього наддосягнення. Якщо б ми могли це аналізувати, то скоротили б абсолютне значення предмета: аналіз збігся б зі своїм предметом у мистецькій вартості, зробив би його досяжним. Глумачі Моцарта можуть лише описати цінність його творчості; ядра, послання, яке викликає емоції, не досяг ніхто...» [6, с. 50].* Велич Моцарта, з погляду біографа, полягає в надзвичайній

властивості його музики – можливості постійно досягати нової актуальності та нового змінного буття.

Отже, В. Гільдесгаймер розглядає феномен Моцарта як абстрактність. Історичний образ залишається недоступним. *«Моцарт влаштований за іншим законом, аніж його інтерпретатори»* [7, с. 185]. Окрім того, абсолютна музика не володіє «перекладним» змістом. Семантичний аналіз, який передбачає свідоме розшифрування змісту, завдяки герметичній власній законності, неможливий. *«Спроба, пізнаючи, проникнути у суть генія рангу Моцарта, – не справа вдачі чи невдачі. В кращому випадку вона веде до переконань, які, якими б стійкими вони не були, не можна плутати з упевненістю»* [6, с. 8]. Письменнику йдеться не стільки про те, щоб описати життя та творчість композитора, скільки про віднайдення джерела мистецької креативності, в тому числі й власної. Це пояснює проектування оповідного «я» та авторську ідентифікацію з художньою «абстракцією», Моцартом, а також специфічне трактування незначного біографічного матеріалу. *«Але саме тому, що абсолютна музика не має об'єкта, ми проектуємо творця як субститут об'єкта на його музику. Ми слухаємо її як самоодкровення й намагаємося проникнути за допомогою дат і фактів у душу творця і тим самим у джерело його творчості. Здійснення цього зі зростаючою часовою дистанцією стає все складнішим, оскільки біографічна надійність виявляється химерою... І все ж ми не припиняємо спроби... Кожне справжнє розуміння мистецтва, кожна художня репеція взагалі є продовженням креативного процесу... До твору мистецтва належна і його історія, тим самим і історія його творця... Кожне прослуховування музики, кожне розглядання мистецтва взагалі породжує симультанний внутрішній інтерпретаційний процес, до якого належать уявлення про всі аспекти, а також спекуляція щодо його виникнення. Вона стосується акту сприйняття, без якого не може розпочатися акт визнання»* [7, с. 193], – пише письменник.

На моменті перевтілення героя під впливом музики великого Моцарта зосереджується сучасний німецький письменник Вольф Вондрачек. В оповіданні «Пожежник» (2005 р.) йдеться про духовну метаморфозу, яка сталася із звичайним охоронцем театру, який через свою професію змушений був прослуховувати концерти класичної музики. *«Коли Моцарт проник у нього (він називав усе, що було музикою, Моцартом!), спочатку не сталося нічого особливого. Лише після того, що його бентежило, він був, наче оглушений, і не в стані іти додому, в кожному разі, не відразу. Почуття, яке в ньому наростало, було йому не знайоме, і спочатку він спробував його ігнорувати, видихнути, позбутися його в процесі ходьби, руху на свіжому повітрі. Що це було за незбагненне почуття? Якби я лише вмів висловитися, писав він своїй дружині, після того, як вона його спровадила. Адже не було ні найменшої підстави не бути щасливим у житті також і без цього почуття! Він усе ж перебуває, повідомляв він їй, у доброму гуморі. Я знаю тепер, скільки потрібно терпіння, доки відлунає здивування, розум стане світлим, а рука, яка пише тобі цей лист, знову стане настільки спокійною, щоб я міг*

подати її тобі» [8, с. 57]. Музика відкриває пожежнику доступ до сфер, про які він ніколи не підозрював і до яких він не лише не був готовий, але й духовно не доріс. *«Господь Бог помилився, він просто припустився помилки; пожежник був жертвою цього непорозуміння. Він був повністю супроти власної волі втягнутий в інше життя – і водночас з усіх сил, які він мав, намагався втекти від нього. Та він не мав жодного шансу. Неможливо впоратися з настроями й передусім – із вищими відносинами поміж відчуттями, які Моцарт може викликати у людей»* [8, с. 59]. Музична моторика захоплює героя непомітно для нього і втягує в процес ініціації, якому він не може опиратися.

Функціонування «тексту Моцарта» у «великому часі», актуалізація його значень та можливість проникнення з його допомогою у глибинний сенс, набуває, таким чином, важливого пізнавального значення, слугує унаочненню поетологічних засад діалогу літератури з музикою, уможлиблює різноманітність інтерпретацій не лише музики великого композитора, але й через її вплив – стилю епохи, ситуації сучасної людини та світу, в якому вона живе. *«Музичне... як область чистої часової екзистенції виступає внутрішнім горизонтом культури, оскільки ніде більше людина не відчує такої часової відкритості Буття і ніде більше вона не здатна відкрити Буття свою власну часовість»* [3, с. 124]. «Випадок Моцарта» у цьому відношенні – один із найпоказовіших.

1. Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». – М.: Наследие, 2001.
2. *Мандельштам О.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2.
3. *Суханцева В.К.* Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. – К.: Факт, 2000.
4. *Assmann J.* Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. – München Wien: Carl Hanser Verlag, 2005.
5. *Borchmeyer D.* Mozart oder Die Entdeckung der Liebe. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2005.
6. *Hildesheimer W.* Mozart. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
7. *Hirsch W.* Zwischen Wirklichkeit und erfundener Biographie: Zum Künstlerbild bei Wolfgang Hildesheimer / Hirsch W. – Hamburg: Lit, 1997.
8. *Wondratschek W.* Saint Tropez und andere Erzählungen. – München Wien: Carl Hanser Verlag, 2005.

Summary

On the bounds between musical and literal hermeneutic, the concurrence between music and literature is analysed by means of the example of the “Mozart text”. Problems of the interpretation, cognition as a result of dialog between the both art forms, reception of genius and music of Mozart, are examined. The article explores interpretation of the work of modern German Mozartianer (J.Assmann, D. Borchmeyer, W. Hildesheimer, W. Wondratschek).

Key words: Mozartianer, hermeneutic, reception, interpretation.