



Моцарт: юбилейни размисли за буквара

Моцарт: юбилейни размисли за буквара

***Amadeus Genius: Звуци, които се обичат*, съст. Радослав Радев. Велико Търново: Пик, 2006.**

***Моцарт - литературни сюжети, тематизации и контексти*, ред. колегия: Клео Протохристова, Мила Кръстева, Светла Черпокова, Дияна Николова. Пловдив: Филологически факултет, ПУ „Паисий Хилендарски“, 2008.**

Теодора Цанкова

(Факултет по славянски филологии, СУ "Св. Климент Охридски")

Често се случва юбилейните чествания да протичат изцяло под знака на приповдигнатото настроение, тържествения патос и гръмко свирещата музика. Сериозният размисъл, равнотетката остават за частната сфера на самия юбиляр, а когато той не е между живите, сякаш безпроблемно се минава и без тях. Подобна практика намира оправдание в някои културнопсихологически особености като склонността ни да анализираме далеч по-охотно тъгите и неуспехите си, отколкото радостите. И все пак, когато става дума за юбиляр с толкова мощно присъствие в европейската култура като Волфганг Амадеус Моцарт – любимецът на боговете, завинаги необяснимото явление, геният на всички времена, – благородството повече от всякога задължава към задълбоченост в осмислянето на ролята му. Излишно е да се отбелязва в случая, че достойният отговор на това задължение се оказва допълнително затруднен от неизчерпаемите легенди, разкази, романи, филми, научни изследвания, свързани с живота и творчеството на композитора.

В светлината на казаното, днес от висотата на шест години по-старата 2012-а можем да се обърнем назад към 2006-а – година, в която светът отбелязваше 250-годишнината от рождението на Моцарт. Радостен факт е, че сред предприетите в България инициативи не липсваха и проекти, поставили си за цел своеобразна рекапитулация на българските гледни точки към композитора или пък устройли академична среща на разнородни тези, идеи и интуиции за забележителния музикант. Повод за това твърдение ми дават съответно издадената от Посолството на Република Австрия антология „Amadeus Genius. Звуци, които се обичат“ и провела се на 12-ти и 13-ти октомври 2006 г. в Пловдив научна конференция под наслов „Моцарт – литературни сюжети, тематизации и контексти“, организирана от Катедрата по история на литературата и сравнително литературознание при Филологическия факултет на ПУ „Паисий Хилендарски“ със съорганизатори Академията за музикално и танцово изкуство и Община Пловдив и под почетния патронаж на Посолството на Република Австрия в България; по-късно изнесените на конференцията доклади бяха публикувани в едноименен сборник.

Антологията „Amadeus Genius. Звуци, които се обичат“ е цветно илюстрирано издание, което освен обичайните приветствени слова съдържа и: статията „Образът на Моцарт в съвременната естетика“ на Ерика Лазарова от 1991 г., статията „Footsteps to Eternity“ от Ралица Чолакова на английски език, наблюденията на Готфрид Тихи върху черепа на Моцарт, подбор от писмата на композитора в превод на Здравка Андреева, биографията на Моцарт от Лада Брашованова-Станчева в оригиналния ѝ вид от 1958 г., стихове и откъси от прозаични



произведения на български автори, писали за Моцарт, преглед на по-важните изпълнения на Моцартови творби в България до 1952 г., две вестникарски статии, представящи програмата на юбилейните чествания през 2006 г., списък с по-важните произведения на композитора, ключови дати от живота му и избрана библиография на български език. Още със самото изброяване изникват няколко въпроса: защо прегледът на изпълненията на Моцартови композиции в България стига едва до 1952 г.? Защо сред произведенията на български автори не е включен разказът „Малкият Моцарт“ (2004 г.) на Кристина Димитрова, който фигурира иначе в библиографията и който предлага една далеч по-благодатна интерпретация на темата за Моцарт от подбраните произведения на Валери Петров, Иван Бунев, Георги Данаилов, Драган Тенев и Андрей Гуляшки? Ако книгата „представя българския поглед“, както заявяват приветствените думи в началото, какво прави там проучването на Готфрид Тихи? И по-важното: защо в антологията липсва текст, който да проследи този български поглед, да го постави в културно-историческия му контекст и да се ангажира с хипотеза за развитието му? Статиите на Ерика Лазарова и Ралица Чолакова, от които се очаква да направят това, разочароват – те се занимават най-общо с Моцарт, като въпреки някои любопитни акценти (например отбелязвания от Чолакова афинитет на Констанца Моцарт към фугите), в целостта си остават на нивото на популярната представа за композитора. Тези наблюдения неизбежно водят до следното нерадостно заключение: зад луксозната антология „Amadeus Genius. Звуци, които се обичат“, издадена по случай юбилея на композитора, няма концепция; съставящите я материали са подбрани по неясен принцип и нямат друга стойност освен документалната.

От конференцията „Моцарт – литературни сюжети, тематизации и контексти“ нямам лични впечатления, но излезлият две години по-късно едноименен сборник компенсират неосъществилото се живо общуване с възможността за по-бавно и внимателно вглеждане в изнесените на форума доклади. Сборникът е под редакцията на Клео Протохристова, Мила Кръстева, Светла Черпокова и Дияна Николова и включва стихотворението „Малка нощна музика“ на Светозар Игов и представените на конференцията 23 изследвания на учени от Софийския университет, Пловдивския университет, Великотърновския университет, Шуменския университет, Университета „Адам Мицкевич“ Познан, Национална музикална академия, НАТФИЗ и АМТИ – Пловдив. Обединени от голямата тема за Моцарт, докладите поемат по разностранни пътеки: интерпретацията на литературни сюжети в оперите на композитора, влиянието на идеологическия контекст върху биографията и творчеството му, възникването и развитието на различните схващания за личността на Моцарт, фигурата му в българското и руското културно съзнание, присъствието или отсъствието ѝ в произведения на Е. Т. А. Хофман, Херман Хесе, Виктор Пасков и Андрей Тарковски. Наред с тези в една или друга степен очаквани посоки изданието отделя внимание и на по-необичайни проблематики като диалектиката на успеха и неуспеха в живота на великия музикант (Искра Николова), Моцарт и холографската теория (Албена Димова), социоикономическия обмен в *Così fan tutte* (Бисерка Стоименова), оперите на композитора като естествен симулакрум (Гая Т. Симеонова - Конах) и мистичното преживяване на Моцартовата музика за Ерик-Емануел Шмит (Рени Йотова).

Начало на сборника дава обширната статия на Никола Георгиев „Разделяй и владей, разделяй и робувай или музиката между словото и себе си“, която засяга множество въпроси, но се фокусира върху един от основните проблеми в историята на музиката въобще: отношенията между слово и музика. Статията прави обзор на редица исторически постановки за сливане и разделяне на двете изкуства и се спира с повече внимание върху една конкретна синкретична форма – операта, където „литература и музика (...) са свързани в непреодолимо противоречие“. Тезата на Никола Георгиев гласи: „връзката между слово и музика взаимно ги усилва, но и потиска и словото в операта не тежи така, както в драмата“. Това олекотено значение на текста в оперното изкуство има извънредно важни последици, сред които и следните: „Сватбата на Фигаро“, ако е комедия на Бомарше, попада под ударите на цензурата, но се изплъзва от тях, ако е опера на Моцарт; операта като цяло избягва сложни литературни произведения; в сравнение с литературата музиката има по-спокойна и плавна история. Със същата теза може да се свърже и по-рано направеното наблюдение, че в операта „женскостта се представя по-силно, отколкото в литературната драма и театралното представление“. Излагайки в съгъстен вид редица идеи, статията приканва към по-нататъшни размисления в избраната насока (например: какъв би бил общият ефект на олекотеното



слово и усилената женскост в операта?). Заслуга на богатия текст на Никола Георгиев е и даденият мимоходом, в бележка под линия, свой отговор на въпроса защо художествената литература е така силно привлечена от Моцарт – защото, смята ученият, „художествената литература се отплаща на Моцарт за това, което той е направил за нея в оперите си“.

Въпросите около именития композитор са многобройни, ала безспорно един от най-трудните – навярно най-трудният, въпрос, чиято актуалност се изостря с всяка годишнина, – е какво превръща Моцарт във всеобщ любимец за всички времена. С изясняването му се заема Димитър Камбуров в статията си „Моцарт и празнотата“. Отговорите, които предлага, са два: 1) в Моцартовата възвишеност няма „никакъв напън за излаз извън човешкото“ и именно поради това тя „постига ефекта на непомерна човешкост, пред която и божественото изглежда „човешко, твърде човешко“ и 2) чувството за едновременно съвпадане и несъизмеримост между личността и делото на композитора. Разковничето на мистерията Моцарт на свой ред се крие в догадката на Камбуров, че „музиката на Моцарт е ако не единствената, то поне първата, която преодолява в и чрез себе си собствената си поместеност и разположеност в някакво колективно човешко пространство“, било пространство за слушане или вътрешни вместилища на душата. Така Моцартовата музика се оказва отърсена от всякаква светска и религиозна вторичност и се реализира по един чисто музикантски начин чрез артикулирането на празнота, представяйки модерна версия за „човека като единственото същество, което се интересува отвъд себе си, отвъд човешкото, от нечовешкото и възможността то да бъде произведено и оценностено като такова вътре в един твърде човешки свят“. Хипотезата е едновременно смела, примамлива и удивителна, но тъй като се основава, струва ми се, на субективен усет, приемането или неприемането ѝ поне на този етап ще зависи от индивидуалната интуиция.

Сякаш в противовес на разбирането на Димитър Камбуров статията „Музика и Просвещение. Прелиминарии“ на Владимир Сабоурин застава на срещуположна позиция. Убеден в незаменимостта на Хегеловата концептуализация на музиката при изследването на взаимоотношенията между музика и Просвещение, Сабоурин се опира на определенията на немския философ за романтическата същност на музиката като изкуство на душата, на интериора; в случая става дума за буржоазен интериор, тъй като именно буржоазна е публиката, за която е специално написана последната опера на Моцарт „Вълшебната флейта“. Внимателният анализ на концептуализацията на Хегел, видяна в контекста на неговата теория на модерността, води до заключението, че „магията и властта на музиката в интериора е преди всичко друго елементарната власт и магия на превърнатото в субектност време“; към това се добавя и асоцииращото музиката с мистиката твърдение, че „в предела на изразяване на „разединението“ музиката (...) пренася абсолютно предметни събитийни блокове във вътрешния свят“.

На обвързаност със средата, макар и в друг смисъл, настоява и докладът на Клео Протохристова „Векът на Моцарт“, или за принудата на контекстуализациите и частната полза от тях“. Противопоставяйки се на митологизиращата тенденция в мисленето за Моцарт да се пренебрегва контекстът, Протохристова защитава тезата, че „с преориентиране на вниманието към по-внимателен отчет на спецификите на времето, в което живее Моцарт, както и на актуалните за епохата исторически реалии би могла да бъде гарантирана поне една „частна полза“ – неутрализиране на някои от онези недоумения, които „мистерията Моцарт“ провокира“. И в действителност традиционно negliжираното немско – не австрийско – самосъзнание на композитора хармонира с просветителското движение в Германия, което в името на възделената политическа консолидация си поставя за цел формирането на национално немско самосъзнание и на национална немска култура. А афинитетът на Моцарт към скатологична изразност, за който свидетелстват писмата му, престава да бъде толкова озадачаващ, ако имаме предвид, че в предреволюционния период словесната и поведенческа безцеремонност се смятат за „знак за интелектуална и духовна еманципираност“. В подобен код може да се разчете и навлеклият си много упреци сюжет на операта „Така правят всички жени“, като този прочит на Протохристова по любопитен начин се допълва от разсъжденията на Бисерка Стоименова във „Въобразената стойност: облог, дълг и контракт в „*Così fan tutte*“ на Волфганг Амадеус Моцарт“. Стоименова привлича един друг контекст, този път социоекономическия, и отстоява мнението, че „начинът, по който различните литературни текстове тълкуват любовната размяна, е в голяма степен хомологически съотносим с



подстъпите и етапите в изграждането през ранния XVIII век на големия кредитен наратив на убежденията, очакванията и договореностите в социоикономическия обмен“.

Особено интересно е влиянието на историческите и идеологически особености на епохата върху „турската тема“ в оперите на Моцарт: недовършената „Заиде“ и „Отвлечение на сарая“. Фабулната схема – похитена девойка, влюбен в нея млад мъж, който я търси, за да я спаси, и великодушен владетел, който накрая помага на влюбените вместо да ги накаже – има антични корени и многовековна история, проследена в богато изпъстрената с културноисторически факти статия на Дияна Николова „Археологията на един Моцартов сюжет – „Отвлечение от сарая““. Именно през XVIII век сюжетът претърпява съществена трансформация: редом с европейския цар в ролята на великодушния владетел влиза и султанът, присъствал до края на Ренесанса в изкуството на Западна Европа като жесток варвавин. Дияна Николова отдава тази промяна на комплексни причини: просветителския утопичен проект за благородния монарх, просветителския идеал за „благородния дивак“ (в тясна връзка с който е и русоистката представа за естествен човек, незасегнат от пороците на цивилизацията), повишения интерес на европейеца към османския свят през XVII век и появата на образа на източния мъдрец и великодушния султан в изкуството на XVIII век. Знаков детайл, на който се спира изследователката, е, че с компрометирането на идеала за просветения монарх в края на Просвещението се дискредитира и образът на султана – той се превръща отново в жесток варварин, а по-късно и в комичен персонаж в музикалния и драматичен театър. Различна версия за трансформацията на великодушния владетел – версия, която не противоречи на изложената, а по-скоро я обогатява, – дават Наталия Афеян и Милена Кирова в доклада си „Волният Ориент или „турската тема“ в оперите на Моцарт“. Те застъпват гледището, че „ориенталската и всъщност турската тема очевидно има общо с опитите на Моцарт да демократизира операта и оперните вкусове от 80-те години на XVIII век. (...) Ориентът, макар и напълно въобразен, става перспектива на бягство, начин за освобождение от оковите на „своята“ културна традиция“. В този смисъл благородното поведение на Селим паша в края на „Отвлечение от сарая“ ще е не само проява на просветителско милосърдие и толерантност, а и израз на превъзходство на „несвоята“ над „своята“ културна традиция.

Ако „турската тема“ в оперите на Моцарт може да се тълкува като свидетелство за умонастроенията на епохата и за отношението на композитора към заварената практика в оперното изкуство, няма да е безинтересно да се види как собствените му оперни произведения ще бъдат интерпретирани в напълно различен културноисторически контекст векове по-късно. Тази възможност ни предоставят в текстовете си Младен Влашки и Яна Андреева.

Вероятно голяма част от читателите на романа на Херман Хесе „Степният вълк“ си спомнят фантазията, лудешки кикотещ се Моцарт, който Хари Халер среща в „магическия театър“, ала малцина си дават сметка, че връзката между композитора и книгата на Хесе е още по-тясна. В статията си, озаглавена „Фигурата на Моцарт в „Степният вълк“ на Херман Хесе“, Младен Влашки доказва чрез цитати от кореспонденцията на писателя, че прототип на „магическия театър“ са най-вече оперите на Моцарт. Позовавайки се на разгърнато предадената теза на Изворска-Елизарева, че „Вълшебната флейта“ има „мистериален“ сюжет, който „стои в основата на колективния архетип, известен като инициация“ – а тъкмо мотивът за необходимата инициация е основен за романа на Хесе, – Влашки убедително прокарва паралел между двете произведения. Така героят Моцарт от „магическия театър“ на немския писател се оказва съответен на юнгианския архетип на „мъдрият стар човек“, който впрочем не е без отношение към великодушните владетели от оперите на исторически съществувалия Моцарт.

Докато „Степният вълк“ може да се мисли като ненатоварен с подривен заряд вариант на инициационния сюжет, разигран във „Вълшебната флейта“, операта „Оправданият развратник“, която ни представя Яна Андреева в статията си „Реинтерпретацията на Моцартовия „Дон Жуан“ в „Оправданият развратник“ на Азио Корги и Жузе Сарамату“, разчита именно на разногласията си с Моцартовия „Дон Жуан“. Музиката на операта е на италианския композитор Азио Корги, а либретото – съвместно дело на Корги и Жузе Сарамату; световната премиера на музикалната драма се състои на 18 март 2006 г. в рамките



на честванията на юбилея на Моцарт. Според трактовката на двамата съвременни автори Дон Жуан отказва да се покае, но с този си отказ остоява собственото си достойнство, впоследствие изживява мъките на ада тук, на земята, тъй като става жертва на изоставените Дона Елвира и Дона Ана, които го лишават от идентичност и го дискредитират; накрая героят се спасява от отчаяние чрез изкупителната любов на Зерлина и се сдобива с нова идентичност. Основните акценти в интерпретацията на Корги и Сарاماгу – преосмислянето на въпросите за достойнството, за жертвата и за любовта, проблематизирането на идентичността – са принос към дълголетната история на мита за Дон Жуан и откриват поле за по-нататъшен анализ.

Коментираният роман на Хесе е само един от многото случаи, в които не само произведенията на Моцарт, а и личността му стават активни участници в последващи художествени замисли. Благодарение на едно от най-устойчивите клишета за композитора обаче – легендарното дете чудо – фигурата му се оказва изключително подходяща за различни педагогически схеми. На тази проблематика е посветен обзорният, аналитичен доклад на Любка Липчева-Пранджева „Моцарт. Детето чудо и чудесата на детската литература“. Всъщност, твърди изследователката, откритието на детето чудо за детската литература в края на XIX в. е свързано единствено с Моцарт. Най-общо малкият Волфганг бива вписван в три педагогически стратегии: 1) представяне на чудото като плод на ежедневното възпитание и усиления труд на самото дете; 2) приближаване на детето чудо към света на обикновеното дете чрез идентификационни персонажи, съпротивата като естествена реакция и др. и 3) поставяне в романовата форма, насочена към по-големите деца, на проблема за таланта като обреченост на самота и различие.

Схващанията за порасналия Моцарт имат пъстра история, чиито възлови етапи очертава Иван Хлебаров в статията си „Многото лица на гения“. Двете основни и противопоставящи се една на друга линии в представата за композитора – Моцарт като „романтичен художник, чиято душа населяват демони“ и Моцарт като „слънчев гений, чужд на злото и демоничните сили“ – водят началото си съответно от новелата „Дон Жуан“ на Е. Т. А. Хофман и малката трагедия на Пушкин „Моцарт и Салиери“. През XX в. се налага мнението на Солертински, че „слънчевият образ на Моцарт е измислица открай докрай“ и възникват нови трактовки: за многообразието на Моцарт като синтез на различните тенденции в националните култури от средата на XVIII в. (Визева и Сен-Фоа), за националния универсализъм на Моцарт като наднационален (Алфред Айнщайн), за универсалния гений на Моцарт, чиято непреходна съвременност се дължи на разбирането му за изкуството като непрекъснат процес на движение (Херман Аберт), а универсалността му – на народното му светоусещане, което го сближава и с Шекспир (Солертински).

Към началото на тази история ни връща докладът на Светла Черпокова „Рицарят Глук, Амадеус и Хофман“, който обръща внимание на едно интересно обстоятелство от живота на Хофман: през една и съща година – 1809-а – той пише първото си литературно съчинение „Рицарят Глук“, навършва 33 години и заменя името си Вилхелм с Амадеус. Предполагаемите лесни обяснения са отхвърлени – не става дума за нова житейска ориентация, нито за отказ от Гьоте и ранните романтици, из чиито произведения се скитат Вилхелмовци. Хипотезата на текста е, че първоначално Хофман използва Моцартовото име, за да оразличи музикалните си занимания от литературните, че „Амадеус е дете на нощта, на „приказните произшествия“, а „Вилхелм е човекът на будното състояние“ – хипотеза, съответна на особеното значение на нощта за романтиците, на детайли от биографията на твореца и, не на последно място, на двойствеността на героите му, сред които и самият Моцарт, едновременно автор и дистанциращ се зрител на „Дон Жуан“.

Поглед към другия, „аполоничния“ Моцарт отправя Людмил Димитров в статията си „Волфганг говори с Бога, или руското начало на една литературна легенда“. Литературната легенда е, разбира се, спечелилото огромна популярност, но лишено от историческа достоверност съперничество между Моцарт и Салиери, довело до отравянето на „слънчевия гений“ от завистливия му италиански колега. В малката трагедия на Пушкин от 1830 г. двамата герои са представени контрастно в отношението си към музиката: за Салиери тя е наука, която се изследва и обяснява, за Моцарт – изкуство, което се чувства и създава, за първия музицирането е занаят, за втория – вдъхновение; единият подражава, другият



създава. Докладът на Людмил Димитров се спира на тези опозиции, обвързвайки ги с тезата, че по линия на общата за Моцарт и Пушкин принадлежност към масонството „за интертекстуален коректив [на пиесата „Моцарт и Салиери“] могат да бъдат привлечени Библията, християнските апокрифи, Кабалата, криптограмните шифри“. В така изградения контекст текстуалният анализ на малката трагедия води до множество интересни наблюдения: самоизживяването на Салиери като Върховен Жрец, който трябва да извърши върховно жертвоприношение в своя полза, но именно с това жертвоприношение несъзнателно канонизира жертвата си; паралелите между Салиери и Моцарт, от една страна, и Бог-Отец и Бог-Син, от друга, но също и с Каин и Авел, от трета; номерологични кодификации и др.

Пушкиновата интерпретация на Моцарт се оказва дотолкова възлова и плодоносна за руската култура, че от нея нататък „идолизацията на Моцарт в Русия [ще] е равнопоставена с тази на Пушкин“ (Кръстина Арбова), а „осмислянето на творчеството и личността на Моцарт (а чрез Моцарт и въобще на творчеството) ще се осъществява неизменно в диалог с Пушкин“ (Дечка Чавдарова). Част от това последващо осмисляне е обект на статиите „Моцарт на руските поети от „Сребърния век““ на Дечка Чавдарова и „Моцарт и Салиери в персониферата на руското естетическо съзнание от 20-30 години на ХХ век“ на Кръстина Арбова. Двата текста откриват разноцветна плетеница от Моцартови трактовки, отделните нишки на която усвояват наследеното от Пушкин, подчинявайки го на собствените естетически възгледи на авторите, обагрени и с личните им симпатии и антипатии към други творци. Така например, за Кузмин Моцарт се свързва с утешението, еротиката и любовта, за Цветаева – със страданието и страстта. Интересен детайл е, че полюсите в двойката Моцарт и Салиери, обикновено разглеждани като взаимноизключващи се талант и труд, биват примирени от А. Ахматова и О. Манделщам, които ги мислят като двата пътя на изкуството или дори като изкуството в неговата двойственост.

На фона на тези многозначни присъствия на Моцарт още по-ярко изпъкват отсъствията му, оказващи се също многозначни. Всъщност едно от достойнствата на сборника е именно това – че освен наличията, констатира и липсите, като предлага и обяснение за тях.

Във филмите на Тарковски Моцартовата музика е пренебрегната. В статията си „Моцарт – Бах – Тарковски (сюжети на носталгията)“ Живко Иванов настоява, че този факт не е случаен, а се дължи на „свързването на неговата музика с динамиката на просвещенската епоха“, „с новата ритмика на забързаното и припряно време на надхождащото индустриално общество“. В съответствие с възгледите си режисьорът насочва музикалните си предпочитания към епоха, предшестваша катастрофалната ценностна криза, водеща началото си от Просвещението – предкласиката. Вероятно мнозина биха възразили, че разбирането на Тарковски за Моцарт – а и за Просвещението изобщо, – довело до отхвърлянето на композитора, е най-малкото едностранчиво; в същото време обаче трябва да се отчете, че то е от малкото, отчитащи, дори може би в пресилена степен, обвързаността на музиканта с идеологическия контекст на съвременното му.

Отсъствието на Моцарт в българската възрожденска култура изглежда лесно обяснимо с непознаването му. Вглеждането в ситуацията обаче я разкрива като по-комплексна от очакваното. В доклада си „„Пред достопочтенни чловеци да не свириме сос уста, нити да певаме“, или за границите на приличието в музикалната култура на възрожденеца“ Аделина Странджева отбелязва, че през последните десетилетия на Възраждането музиката, особено в съчетание с театъра, е цивилизационен фактор за българското население и предизвиква възхищението на публиката; въпреки това обаче отношението към нея далеч не е изцяло положително. Най-ярък изразител на негативните спрямо музиката настроения са христоитиите, наръчниците за добро поведение, които мислят произвеждането на музика не като творчески акт, а като „външна двигателна видимост, като набор от жесто-мимични действия, които не намират „разумна“ оправданост“, и „дефинират музикалните изяви като неоспорими отклонения от нормата на добро поведение, регистрират ги като липса на уважение към околните и на себеуважение“. Това колебание в естетическата стойност на музиката безусловно възпрепятства проникновени критически интерпретации, било на произведения на Моцарт или на друг композитор.



И все пак Моцарт намира място в българската възрожденска култура. Единствената му поява в художествен текст от онова време е анализирана в статията на Мила Кръстева „Когато Западна Европа слуша Mozart“. Авторката прави богато документиран обзор на състоянието на българската музикална култура през Възраждането и се спира на повестта „Извънреден родолюбец“ (1875) на Любен Каравелов, в която героят Стоянчо напуска дома си, тръгва към поевропейчиния Букурещ и чува откъм Дунава как „кучетата, селските крави, свинете и циганите, които пропивали в селската кръчма чуковете си, съставили гласовита ария по нотите на господина Моцарта“. Кръстева защитава тезата, че в съгласие с господстващата ценностна парадигма, според която „бягството на личността от родословните окови (...) се тълкува като *бягство от правилата на хабитуса*, което моделната възрожденска култура бележи като *ПРОИЗШЕСТВИЕ*“, „Българската възрожденска култура няма друг избор освен да накаже блудния си литературен син, а чрез и заради него тя наказва и Моцарт, и музикалната му рецепция“. Така, настрани от двоуменията по отношение на естетичността на музиката, в повестта на Каравелов Моцарт е гротескно и радикално деестетизиран, тъй като се оказва вплетен в проект, който отстоява родното чрез отхвърляне на постиженията на западната култура. И макар идеологическите доминанти от Възраждането насам да се променят, може би не е далеч от истината предположението, че именно в този проект се коренят основите на трайното отсъствие на Моцарт и изобщо на европейската музика и в по-новата българска литература.

На изключението Виктор Пасков – навярно единственият български писател, наред с Емилия Дворянова, за чието творчество европейската музика е от същностно значение – е посветен докладът на Инна Пелева „Пасков, Моцарт и други“. Всъщност музикалните теми за Пасков, твърди изследователката, са израз тъкмо на осъзнатата му изключителност, на вънпоставеността му спрямо наследената етнокултурна среда. При все силната ангажираност на писателя с музиката обаче по отношение на Моцарт отново става дума за отсъствие, тъй като в цялата белетристика на Пасков името на композитора се среща само два пъти. Убедението на Пелева е, че – този път – рядката употреба се дължи не на отричане, а на твърде голямото значение, което Моцарт има за българския автор. Сравнението на повестта „Невръстни убийства“ с есето „Убийството на Моцарт“ на Георги Данаилов откроява разликите между талантливия, слънчев малък музикант на Данаилов, станал обект на убийството на възрастните, и талантливия, но самотен и неразбран малък музикант на Пасков, сам творещ фантазни убийства. В „Аутопсия на една любов“ провалът в свиренето на Моцарт е равнозначен на старостта, импотентността, на най-голямата загуба. Още повече, че Моцарт изглежда лесен, което прави провала по-болезнен и същевременно насочва към заключението: „простите неща са най-трудни за правене, леснотата на Моцарт е истинското разкриване на музикантския му ръст. Всъщност „буквар“ и „Моцарт“ за съзнанието „Пасков“ са сродни думи, наричащи абсолютния тон, пределната първа и последна простота, която е сърцето на всяко истинско можеене, на всяка истинска дарба“.

Простите неща подвеждат с предразсъдъка, че са ясни и добре познати, че не си струват труда. Сборникът „Моцарт – литературни сюжети, тематизации и контексти“ не се поддава на заблудата и съумява да покаже, че задълбоченият, внимателен размисъл за Моцарт отправя в неподозирани посоки, прави вдъхновяващи открития и щедро възнагражда усилията. Защото ако само майсторите могат да пишат буквари, хубаво е, когато тълкувателите са съизмерими.

За автора

Теодора Цанкова (1981, Пловдив) е докторант по западноевропейска литература в СУ „Св. Климент Охридски“ с дисертация на тема „Портретът в литературата на модернизма (Оскар Уайлд, Джеймс Джойс, Хосе Мартинес Руис „Асорин“)“. Бакалавър по „испанска филология“ и магистър по програмите „преводач-редактор с испански език“ и „литературознание“ от същия университет. Интересите ѝ са в областта на сравнителното литературознание, историята на европейската култура и художествения превод. Превежда художествена литература от испански език („Книга на въображаемите същества“ на Х. Л. Борхес,



„Чемширово дърво“ на К. Х. Села, „Бартълби и компания“ на Е. Вила-Матас и др.).

Електронен адрес: t.tzankova at gmail dot com

Сподели: [Delicious](#) [Digg](#) [Facebook](#) [Google](#)

[Plus](#) [LinkedIn](#) [Myspace](#) [Orkut](#) [Reddit](#) [StumbleUpon](#) [Twitter](#) [Yahoo](#)

Source URL: <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1832#comment-0>