

Т.Ю. Сидорина

Томас Манн и его музыкальный герой –  
в поисках прототипа  
(этюд по философии музыки)

Статья посвящена комплексу проблем, связанных с феноменом кризиса европейской культуры, и в том числе одной из центральных проблем романтизма – проблеме личности в ее конфликте с окружающим миром. В контексте социокультурного кризиса рубежа XIX–XX вв. эта тема приобретает особое звучание как в философии, так и в художественной литературе. Г. Ибсен, Д. Голсуорси, Р. Музиль и др. отразили кризисную сущность эпохи – конфликт уходящих идеалов духовности и нарождавшихся приоритетов массового общества. В романе «Доктор Фаустус» Т. Манн представил свой взгляд на кризисную эпоху: кризис культуры и антропологический кризис пересекаются в судьбе музыканта.

*Ключевые слова:* культура, кризис, музыка, герой, прототип, творчество.

Роман выдающегося классика литературы XX в. Томаса Манна – явление сложное и многоплановое. Томас Манн обращается к теме заката Европы, конца европейской (фаустовской) культуры, крушению кумиров, размышляет о том, что происходило с европейским человечеством накануне и после Первой мировой войны и что ждало его в ближайшем будущем – в 1930–1940-х гг.

И хотя Т. Манн пишет свой роман в середине 1940-х гг. (начинает писать в 1943 г. и публикует в 1947 г.), в центре его внимания осмысление того, что происходило в Германии и Западной Европе в условиях кардинальных культурных трансформаций первых десятилетий XX в.

Накануне и после Первой мировой войны в Европе и Америке широко распространились умонастроения духовной растеря-

ности и опустошения, ярко описанные Р. Музилом, Ф. Кафкой, Э.-М. Ремарком, С. Фицджеральдом, Г. Гессе и многими другими писателями. Война была окончена, начался новый период, обычно обозначаемый как эпоха потерянного поколения.

«Современный мир, – писал в конце 1915 г. русский философ Л.М. Лопатин, – переживает огромную историческую катастрофу, – настолько ужасную, настолько кровавую, настолько чреватую самыми неожиданными перспективами, что перед ней немеет мысль и кружится голова... В свирепствующей теперь небывалой исторической буре не только реками льется кровь, не только крушатся государства... не только гибнут и восстают народы, – происходит и нечто другое... Крушатся старые идеалы, блекнут прежние надежды и настойчивые ожидания... А главное, непоправимо и глубоко колеблется самая наша вера в современную культуру»<sup>1</sup>.

«Мы проиграли войну, – пишет Т. Манн, – но ведь это означает нечто большее, чем просто проигранная кампания, это ведь на самом деле значит, что пропали мы, пропали наше дело и наша душа, наша вера и наша история»<sup>2</sup>.

Выбор в качестве главного героя музыканта неслучаен. Музыка присутствует в произведениях Т. Манна, его многочисленных новеллах и эссе, в том числе в новелле «Смерть в Венеции» (1911), посвященной творчеству Г. Малера, в романе «Волшебная гора» (1924) и других сочинениях.

Герой романа «Доктор Фаустус» Адриан Леверкюн – это трагический образ уходящей эпохи, свидетель «заката Европы» и творец нового искусства в его новых формах.

В самом названии романа мы слышим переключку не только с великим произведением Гёте. Образ Фауста присутствует в широком спектре произведений композиторов-романтиков: опера Ш. Гуно «Фауст» (первая постановка в 1859 г.), «Сцены из “Фауста” Гёте» Р. Шумана (1848–1849, 1853 гг.), драматическая легенда (оратория) Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» (1846), предложившего свободную трактовку поэмы Гёте<sup>3</sup>, также следует отметить мексистофелизм Ф. Листа (которого называли «Мексистофелем клавиш»<sup>4</sup>) и романтической трансформацию образа Фауста у Николауса Ленау, вдохновившего Листа на создание «Мексисто-вальсов».

К началу XX в. постромантическая музыка переживает кризис. Можно сказать, что роман Т. Манна – это роман о трагедии культуры и прежде всего о трагедии музыки, к которой она пришла в преддверии XX столетия. Однако к трагедии пришла не только музыка, но и европейское человечество. Музыка не могла не отразить эту трагедию, не смогла обойти ее стороной, не выразить.

С кризисом музыки, кризисом контрапункта, связывает «Закат Европы» Освальд Шпенглер. Последним фаустовским искусством, следуя за Шпенглером, называет музыку русский философ Федор Степун, в своей известной статье «Освальд Шпенглер и Закат Европы» (1922)<sup>5</sup>.

В этой статье Степун излагает концепцию Шпенглера, что музыка – воплощение фаустовской души, ниспровергается с Олимпа, а с нею и европейская культура.

«Уже с Бетховена начинаются признаки ее (музыки. – Т. С.) падения, – цитирует Шпенглера Степун. – Гендель был прав, обвиняя Бетховена в неверии. Бетховен романтик, романтическая нерелигиозность всюду и всегда, как в Александрии, так и в кругах Тика и Шлегелей была лишь утонченной религиозно стилизованной формой тайного неверия. По сравнению с Бетховеном Вагнер представляет собою еще более глубокую степень культурного *decadence*'а Европы. В Тристане умирает последнее фаустовское искусство – музыка»<sup>6</sup>.

Подводя итог своему размышлению о музыке фаустовской эпохи, Степун говорит: «Смерть европейской музыки – верный симптом начала конца: гибели европейской культуры, сопровождаемой расцветом цивилизации»<sup>7</sup>.

Эпоха романтизма осталась позади, в XX столетии мир не оставляет художнику романтического выбора и требует «правдивости» вместо иллюзий.

Позже об этом напишет Т. Адорно, анализируя новую музыку А. Шёнберга:

Пьесы Шёнберга – первые, в которых ничто действительно не может быть иначе: они сразу и протоколы, и конструкции. В них не осталось ничего от условностей, гарантировавших свободу игры. Шёнберг одинаково полемично настроен и к игре, и к видимости. На «сведущих в новом» музыкантов и на коллективы одного с ним направления Шёнберг ополчается с такой же резкостью, что и на романтическое украшательство. По поводу всего этого он изрек формулы: «Музыка не должна украшать, она должна быть правдивой» и «Искусство происходит не от умения, а от долженствования». С отрицанием видимости и игры музыка начинает тяготеть к познанию. А последнее обретает основы в выразительном содержании самой музыки. Радикальная музыка познаёт именно непросветленное страдание людей. Их бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры<sup>8</sup>.

Для Манна история Адриана Леверкюна – это воплощение трагедии его времени, отражение происходившего в Германии, Европе, европейской культуре.

Кто же мог стать прототипом такого героя? В романе, в жизнеописании Адриана Леверкюна есть многое, что говорит о синтетическом характере этого образа, позволяет предположить его связь с историей жизни и творчеством таких персонажей XIX – начала XX столетия, как Р. Вагнер, Ф. Ницше, П.И. Чайковский, Г. Малер, А. Шёнберг; отголоски их судеб, поступков, идей возникают на разных этапах жизни и творческого развития Адриана Леверкюна: в биографии – Ницше и Чайковский, в развитии идей – Ницше, Вагнер и Малер, в особенностях музыкального творчества – Вагнер и Шёнберг.

Так, в самой истории жизни Адриана Леверкюна мы находим переплетения с биографией Ницше и Чайковского (болезнь Ницше, его уединенный образ жизни в конце пути, ранний уход, мучительные страдания; от Чайковского в романе – его одиночество, но главное – дружба с некой знатной особой (Чайковский и Надежда фон Мекк; Леверкюн и мадам де Толна), в поместье которой он жил длительное время и мог заниматься своими сочинениями, своим творчеством).

Что же касается идей (а этот аспект Томас Манн широко разverteвывает в своем повествовании), то их изложение приводит нас опять же к идеям Ницше, отрицанию христианства и христианского Бога, его смерти.

Тематика сочинений Леверкюна (которые могут быть услышаны только благодаря воображению читателей) во всей ее inferнальности предстает в интерпретации литературоведа В.А. Пронина:

В конце 1913 – начале 1914 года была создана одночастная тридцатиминутная симфония «Чудеса вселенной». Программное произведение по замыслу автора должно было выразить «люциферовскую сардоничу, пародийно-лукавую хвалу, адресованную механизму мироздания». Критика упрекала композитора в виртуозной антихудожественности и нигилистическом святотатстве.

В последовавших затем произведениях композитора усиливается пародийное начало. Так, сознательная дегуманизация ощутима в сочинении для кукольного театра на средневековые латинские тексты “Gesta Romanorum” («Деяния римлян»), в которых богомерзкие поступки и суетные устремления персонажей обезчеловечивают их, превращают в марионеток. <...>

В оратории «Апокалипсис с фигурами»... человеческое и вещественное растворено друг в друге... «Новейший отчет о гибели мира», каким был задуман «Апокалипсис», свидетельствует о торжестве машинизированной механистической цивилизации.

Леверкюн, используя приемы пародии, меняет местами добро и зло: диссонанс передает дух благочестия, тогда как гармоничная мелодия отдана выражению банальностей и пошлостей.

Адский хохот, крик, визг, гул, вой сменяется детским ангельским хором, созвучным первому. Все в «Апокалипсисе» едино и неделимо, одно продолжает другое.

Итоговым творением композитора стала кантата «Плач доктора Фаустуса». Полемизируя с Девятой симфонией Бетховена... <...> Леверкюн достигает глубокого трагизма, это горестная жалоба великого грешника, взывающая из глубины к Господу и молящего его о прощении<sup>9</sup>.

Наконец, музыка Леверкюна и то, как Томас Манн смог представить то революционное, что герой его произведения – композитор, привнес в музыку, приводит к нескольким гипотезам о композиторе-прототипе героя романа «Доктор Фаустус».

Существует гипотеза, предположение, что прототипом героя романа «Доктор Фаустус» Томаса Манна был композитор Арнольд Шёнберг.

Эта гипотеза (ставшая легендой) связана с тем, что, задумав роман, героем которого должен был стать музыкант, Томас Манн обратился за консультациями, советом, разъяснениями к Теодору Адорно, известному своими исследованиями в области музыкальной эстетики. Важно, что Адорно был хорошо знаком с Альбаном Бергом (соратником А. Шёнберга, одним из виднейших представителей музыкального экспрессионизма и Нововенской композиторской школы), у которого брал уроки композиции.

И поскольку речь идет о кардинальных культурных и социальных трансформациях, то Манну был нужен не просто музыкант и композитор, не просто новая музыка, нужна была философия музыки, «которую можно было трактовать расширительно, не только в отношении к музыке, но и ко всему искусству»<sup>10</sup>, и к жизни.

Во введении к русскому изданию «Философия новой музыки» Т. Адорно философ К. Чухров размышляет о мотивах кардинальных трансформаций в музыке начала XX в.: «С появлением в Восточной Европе сильной романтической школы в лице Листа и Шопена, а также школы импрессионистов во Франции, начинается настоящий спор о методах письма (прекрасно отображенный

в двух романах начала XX века – “Жане-Кристофе” Ромена Роллана и “Докторе Фаустусе” Томаса Манна»<sup>11</sup>.

Прорыв произошел с введением композиторами Новой венской школы метода двенадцатитонового письма. К. Чухров приводит объяснение «перехода от тональной семиступенной композиции к хроматической и атональной двенадцатиступенной»<sup>12</sup> еще одного нововенца А. Веберна:

Так исчезли эти два лада (мажор и минор), уступив место одному-единственному звукоряду – хроматической гамме. Возникли гармонические комплексы такого рода, что опора на основной тон стала беспредметной. Это произошло в период между Вагнером и Шёнбергом, первые произведения которого были еще тональными. Рухнуло то, что в период от непосредственных предшественников Баха и до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шёнберг образно выразил это так: «из двуполости возник сверхпол!»<sup>13</sup>

Одна из тем, крайне важная как в контексте творчества Шёнберга, так и общей социальной ситуации начала XX в., – это тема одиночества. Эту тему можно отнести к центральным темам Шёнберга. Был ли одинок сам Шёнберг? Возможно. Его всю жизнь сопровождали фобии – спутницы одиночества.

Адриан Леверкюн был одинок тем неизбежным одиночеством художника, творца, гения, которым страдали многие творческие личности, гениальные одиночки, обреченные творить в одиночестве. Причем в данном случае одиночество творца – это обязательно симптом конкретной социальной ситуации, симптом времени. Это, скорее, определенная психологическая ситуация, возможно, психологическая аномалия, одна из особенностей образа жизни творца или одно из его «проклятий». И это проклятие в известном «романтическом» противостоянии художника и толпы в XX столетии переплетается с одиночеством, становящимся массовым явлением. И в этом смысле одиночество Леверкюна-творца накладывается на социальную реальность одиночества всех, в том числе и прототипов этого персонажа.

Адорно раскрывает тему одиночества на примере творчества Шёнберга на нескольких страницах «Философии Новой музыки» (1949):

В монодраме «Ожидание» героиней является женщина, по ночам ищущая возлюбленного, выставляя напоказ все страхи перед темной, – и в конце концов она находит его убитым. Она вверяет себя

музыке, словно пациентка психоаналитику. <...> Шёнберг натолкнулся на общественный характер одиночества, когда констатировал крайнюю его степень. Музыкальной является именно «драма с музыкой»<sup>14</sup>.

Адорно до основания изучил творчество Шёнберга, его музыку, его нововведения, проанализировал переворот, который Шёнберг и его ученики-соратники совершили в музыке и культуре первой четверти XX столетия.

Исследователь Адорно предпринимает попытку вербально представить то, как Шёнбергу удастся языком новой музыки изобразить социальность, языком экспрессионизма изобразить человеческое переживание. Ради изображения, происходящего здесь и сейчас, Шёнберг уходит в правдивость, отказываясь от музыкальности:

При этом сейсмографическая запись травматического шока превращается еще и в формальный технический закон этой музыки. <...> Музыкальный язык поляризуется соответственно своим экстремумам – шокowym жестам, почти судорогам тела, и стеклянной выдержке той, которую страх приводит в оцепенение. От этой-то поляризации и зависит весь мир форм зрелого Шёнберга, равно как и Веберна. <...> Не только экспрессионистические формы, но и все формы музыки представляют собой сконденсированное содержание. В них выживает то, что в противном случае было бы забыто, и то, о чем невозможно больше высказываться непосредственно. То, что некогда искало убежища в форме, безымянно длится вместе с нею. В формах искусства история человечества зафиксирована правдивее, чем в документах. И не бывает отвердения (*Verhartung*) формы, в котором невозможно было бы прочесть отрицание тяжелой (*hart*) жизни<sup>15</sup>.

У Адорно Шёнберг предстает героем-новатором, отрицающим устоявшиеся изобразительные формы, создающим нечто принципиально новое, что подчас сложно сопоставить с музыкой в традиционном ее понимании. Культурные трансформации современности побуждают и Шёнберга, и Леверкюна трансформировать звуковое и ритмическое пространство, создавая новый материал нового искусства для выражения новой жизни.

Манну нужен был новатор, который бы показал своей жизнью и творчеством, что происходит в мире и человеческой душе, как меняются каноны, управлявшие жизнью людей.

Манну нужен был творец, создавший новую музыку, совершивший революционный переворот в музыке. Музыкант – олицетворение нового понимания музыки и новых процессов в жизни, революции, которая происходила повсеместно.

Томас Манн пишет о крушении мира, крушении кумиров, и ему нужен был музыкант, в музыке которого звучало бы это крушение. То есть следовало найти и выразить черты новой музыки, которая пришла на смену музыке великой западноевропейской культуры. Именно такую новую музыку создавал Арнольд Шёнберг.

Так, можно обнаружить целый ряд параллелей между Шёнбергом и Леверкюном. Но музыка Леверкюна – это не музыка Шёнберга. Музыка Шёнберга лишена инфернальности, которой пропитаны сочинения Леверкюна. Поэтому не Шёнберг герой Томаса Манна.

Для Томаса Манна Адриан Леверкюн – это Зигфрид, пришедший разрушить Валгаллу, покончить с богами, чтобы возник новый мир. И в этом Манну близка революционность Рихарда Вагнера.

Так, исследователь творчества Р. Вагнера О.В. Элькан в статье «Музыкальные источники “Доктора Фаустуса” Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна» развивает тезис, что «личность Рихарда Вагнера, гениального композитора и реформатора музыки... оказала огромное влияние на автора “Доктора Фаустуса”»<sup>16</sup>. Согласно автору статьи, биография Адриана Леверкюна «повторяет» биографию музыканта (Вагнера. – Т. С.), причем биографию именно музыкальную, творческую: если реальные жизненные коллизии почерпнуты Т. Манном из опыта Ницше, то творческая биография Леверкюна, список его музыкальных трудов и их общая характеристика практически совпадают с таковыми в творческой биографии Р. Вагнера, которым Манн всегда восхищался и творчество которого серьезно изучал, посвятив ему несколько специальных работ»<sup>17</sup>.

Адриан Леверкюн – это образ творца, пытающегося выразить происшедшее с европейской культурой, европейским миропониманием, европейским человеком. И эта позиция сближает всех перечисленных героев фаустовской культуры.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Лопатин Л.М.* Современное значение философских идей кн. С.Н. Трубецкого // Вопросы философии и психологии. М., 1916. Кн. 131 (1). С. 2.

<sup>2</sup> *Манн Т.* Доктор Фаустус. М.: ТЕРРА – TERRA, 1997. С. 224.

<sup>3</sup> *Берлиоз Г.* Мемуары. М.: Гос. муз. издат., 1961.

<sup>4</sup> *Белага Н.* Великий аббат музыки // Встреча. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dubnapress.ru/music/2849-2012-07-13-10-44-28> (дата обращения: 19.11.2017).

- <sup>5</sup> *Степун Ф.А.* Освальд Шпенглер и Закат Европы // Бердяев Н.А., Букшпан Я.М., Степун Ф.А., Франк С.Л. Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922.
- <sup>6</sup> Там же. С. 24.
- <sup>7</sup> Там же.
- <sup>8</sup> *Адорно Т.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 93–94.
- <sup>9</sup> *Пронин А.* Предисловие // Манн Т. Доктор Фаустус. М.: ТЕРРА – TERRA, 1997. С. 53.
- <sup>10</sup> *Джебраилова С.* Сочетание философских и музыкальных элементов в аналитической прозе Т. Манна. [Электронный ресурс] URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/dzhebrailova-hudozhestvennyj-mir-bellya/sochetanie-filosofskih-i-muzykalnyh-elementov.htm> (дата обращения: 19.11.2017).
- <sup>11</sup> *Чухров К.* Интродукция // Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. С. 8–9.
- <sup>12</sup> Там же. С. 10.
- <sup>13</sup> Там же.
- <sup>14</sup> *Адорно Т.* Указ. соч. С. 95–97.
- <sup>15</sup> Там же.
- <sup>16</sup> *Элькан О.Б.* Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (70). С. 114. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-istochniki-doktora-faustusa-t-manna-r-vagner-kak-prototip-leverkuyuna> (дата обращения: 19.11.2017).
- <sup>17</sup> Там же.