

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

факультет журналистики

кафедра зарубежной журналистики и литературы

Значение музыкальной проблематики в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»

Реферат выполнила

студентка 310-ой группы д/о

Кожанова Д. В.

Научный руководитель:

кандидат филологических наук,

старший научный сотрудник

Михайлова Л. Г.

Москва

2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.....	5
Общая характеристика значения музыкальной проблематики в романе.....	5
Музыкальная тема как средство раскрытия проблем кризиса культуры и соотношения искусства и человечности.....	10
Музыкальная проблематика и тема катастрофы фашистской Германии.....	17
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	21
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	23

ВВЕДЕНИЕ

Тема нашего реферата – музыкальная проблематика в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». На наш взгляд, очень важно рассмотреть это произведение именно с точки зрения данной проблемы, так как музыкальная тема была одной из сквозных в творчестве писателя. «После пятидесятилетних скитаний в пространстве и времени мой творческий путь вновь входит в старое русло, приводя меня в родимую Германию, в мир старонемецких городов, в мир немецкой музыки», — замечал Т. Манн, сопоставляя «Будденброков» с «Доктором Фаустусом»¹.

В ходе исследования мы собираемся выяснить, какое значение в произведении имеет проблема музыки. В первую очередь мы покажем, как в романе формируется тематический план, связанный с музыкой (её история, природа музыкального искусства). Но более подробно мы остановимся на тех аспектах, где на примере музыки раскрываются магистральные вопросы произведения. В центре нашего исследования будет личность и творчество главного героя композитора Адриана Леверкюна – основного выразителя музыкальной темы. При этом мы обратим внимание на особенности произведения как «интеллектуального романа».

Нас будет интересовать проблема культуры XX века, ее кризиса, рассмотренные Т. Манном через призму музыки Леверкюна. В данном случае мы обратимся и к эстетическим, и к этическим вопросам (соотношение искусства и человечности, варварства и эстетизма). Также мы покажем, как музыкальные проблемы помогают перейти к разговору о проблемах современной истории: как связаны между собой культура (музыка Леверкюна), духовное состояние человека начала века и захвативший Германию фашизм.

¹ Цит. по: *Кургина М.* Романы Т. Манна (Формы и метод). – М.: Художественная литература, 1975. – С. 11.

Для написания реферата мы опирались на ряд научных работ. Это «Типология немецкого романа 1900-1945» Н. Павловой, «Томас Манн» А. Русаковой, «Томас Манн. Время шедевров» А. Федорова, «Романы Т. Манна (Формы и метод)» М. Кургинян, а также статья Л. Андреева «Художественный синтез и постмодернизм» (о жанре «интеллектуального романа»). Во всех данных источниках были затронуты интересующие нас вопросы. Для более детального рассмотрения проблем образа художника и культуры XX века мы обратилась к работам А. Карельского «От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы» и Д. Барышниковой «Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века».

В качестве дополнительных источников мы привлекли специализированные музыковедческие работы Ю. Бычкова «По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус»» и А. Майкапара «Doktor Faustus» cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»)). Наконец, для точного понимания замысла романа и его места в творчестве писателя мы использовали статью Т. Манна «Германия и немцы» и его работу «История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа».

Общая характеристика значения музыкальной проблематики в романе

Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» представляет собой грандиозное музыкальное полотно, настоящую музыкальную энциклопедию. Писатель подчеркивал связь своего литературного творчества с композиторским трудом: «Я всегда считал свой талант неким видоизменением музыкантства и воспринимаю художественную форму романа как своего рода симфонию, как ткань идей и музыкальное построение»¹. О своем романе он говорил так: «Я чувствовал, что моя книга и сама станет тем, о чем она трактует, а именно – конструктивной музыкой»². Музыка в произведении нашла свое выражение даже на композиционном уровне: в «Докторе Фаустусе» наблюдается «сложное контрапунктическое переплетение разных голосов (тем)»³.

Перед началом работы над романом Т. Манн глубоко изучил основы теории музыки. В этом ему помогла книга Теодора Адорно «Философия новой музыки», а сам философ стал ценным консультантом писателя, так что из-за значительного музыковедческого пласта роман можно сравнить с научным трактатом о музыке. Т. Манн не просто сделал главным героем композитора, но отразил в произведении важнейшие вехи развития музыкального искусства. Перед нами проходит галерея творчества крупнейших композиторов разных эпох, начиная от музыки Средневековья и Возрождения и заканчивая современностью.

Столь же тщательно писатель показывает постепенный путь главного героя Адриана Левверкюна к музыке. Интерес зародился еще в детстве, во время пения со скотницей Ханной, затем вновь пробудился в доме дяди

¹ Цит. по: *Майкапар А.* «Doktor Faustus» cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»). URL: <http://www.maykapar.ru/articles/faustus.shtml> (дата обращения: 20.04.2015).

² *Манн Т.* История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Собр. соч. В 10 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 9. – С. 25.

³ *Павлова Н.* Типология немецкого романа 1900-1945. – М.: Наука, 1982. – С. 27.

Николауса - владельца фирмы и магазина музыкальных инструментов (его дом, кстати, по описанию напоминает дом И. С. Баха в Эйзенахе). Адриан слушал домашние концерты, тайком играл на старой фисгармонии на чердаке.

Значимым этапом для его приближения к миру музыки стало знакомство с Венделем Кречмаром, местным учителем, заикой и чудаком, читающим лекции на изощренные музыковедческие темы («Почему в фортепьянной сонате опус 111 Бетховен не написал третьей части?»)¹, которые в маленьком Кайзерсашерне мало кто может оценить. Образ Кречмара важен потому, что в его лекциях, а позже в письмах к ученику, раскрываются проблемы природы музыкального искусства, причем многие из этих идей получают развитие в позднейших главах романа.

Например, Кречмар рассуждает о сверхдуховной природе музыки, говоря о том, что ее значение «быть вовсе неслышимой, даже невидимой» (92). Эти слова перекликаются с высказываниями рассказчика Серенуса Цейтблома, друга и биографа Адриана Леверкюна, когда тот отмечает, что Адриану никогда не довелось слышать своих произведений, но что «он ссылаясь тоже на сокровенное желание музыки – быть услышанной лишь однажды, в процессе творчества самим композитором»².

Кречмар также убежден в способности музыки начинать все сначала: «В самом существе этого странного искусства заложена способность в любую минуту все начать сначала, на пустом месте, ничего не зная о многовековой истории того, что им достигнуто, способность заново открывать и порождать себя» (85). Леверкюн позднее «попытается довести музыку до самоотрицания, предварительно создав новую систему –

¹Здесь и далее цит. по: *Манн Т. Доктор Фаустус // Собр. соч. В. 10 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 5. – С. 85.*

²*Русакова А. Томас Манн...С. 124.*

двенадцатитоновую музыку, в которой гармония будет заменена математическим расчетом»¹. Толчком к созданию этой теории послужила рассказанная Кречмаром как анекдот история о музыкально-математической системе сектанта Бейселя.

Музыкальная тема в романе, представленная в основном через музыковедческие и философские рассуждения героев, неразрывно связана с онтологическими проблемами. Т. Манн опирался на философию немецкого романтизма, где большая роль отводилась категории музыки: «Музыку я всегда страстно любил и считаю ее в известной мере классическим образцом искусства вообще»². Эти идеи в его творчестве пропущены через философию А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, теоретические работы Р. Вагнера³. Например, суждение о природе музыки в духе Шопенгауэра можно найти в рассуждениях Леверкюна об увертюре «Леонора № 3» Бетховена. Леверкюн находит в ней «свидетельство действенной силы — отнюдь не абстрактной, хотя и беспредметной, действенной силы во всей ее чистоте, как бы разлитой в эфире» (104). Его слова перекликаются с утверждениями Шопенгауэра о том, что музыка – это прямое отражение Мировой воли: она, «будучи совершенно независима и от мира явлений и вообще игнорируя его, могла бы до известной степени существовать, даже если бы мира вовсе не было»⁴.

¹ Русакова А. Томас Манн...С. 124.

² Цит. по: Майкапар А. «Doktor Faustus» cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»). URL: <http://www.maykapar.ru/articles/faustus.shtml> (дата обращения: 20.04.2015).

³ Барышникова Д. Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века. URL: <http://kogni.narod.ru/faustus.htm> (дата обращения: 16.04.2015).

⁴ Цит. по: Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Сборник статей. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2008. URL: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm> (дата обращения: 18.04.2015).

Отношение Т. Манна к музыке складывалось под влиянием философии Ницше («Рождение трагедии из духа музыки»). Отсюда, например, вложенное в уста Леверкюна понимание музыки как порядка и хаоса, строгой системы и иррациональной стихии («в музыке двусмысленность возведена в систему» (64)). По Т. Манну, музыка выступает универсальным выражением вечного конфликта бытия, противоречий природы художественного творчества, обострившихся в период кризиса культуры. Для создания образа героя писатель использовал материал жизни и творчества Ницше: количество так называемых «Ницше-цитат» - прямых параллелей с эпизодами биографии философа – в романе огромно, но его имя ни разу не названо (хотя трудно выделить одного прототипа для фигуры Леверкюна – это и Шенберг, и Стравинский, и Чайковский, и Вольф).

Для нас важен тот факт, что, как и в романе Т. Манна, в «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше присутствует образ Фауста. Кроме того, Т. Манн даже был склонен видеть ошибку в том, что народная легенда и поэма Гете не связывают Фауста с музыкой: «если Фауст хочет быть воплощением немецкой души, он должен быть музыкален»¹. В эссе «Германия и немцы» (1945 г.) Т. Манн называл музыкальность отличительным свойством немецкой души. По мысли Т. Манна, немцы дали Западу «самую глубокую, самую значительную музыку, какую он знал», и «отношение немца к миру абстрактно, то есть музыкально»². Характерно, что и сама фигура музыканта, или композитора, кем является Адриан Леверкюн, выступает олицетворением немецкого духа.

Т. Манн определял «Доктора Фаустуса» как «роман эпохи в виде мучительной и греховной жизни художника»³. В первой половине XX века в немецкой литературе получил большое развитие так называемый «роман о

¹ Манн Т. Германия и немцы // Собр. соч. В 10 т. – М.: Художественная литература, 1961. – Т. 10. – С. 308.

² Манн Т. Германия и немцы...С. 309.

³ Цит. по: Кургинян М. Романы Т. Манна (Формы и метод)...С. 258.

художнике». Во многом это было обусловлено историческими потрясениями, так как «фашизм в 30-х годах предпринял почти беспрецедентную в истории культуры попытку тотальной насильственной перестройки самой субстанции художественного творчества»¹.

Но еще до начала фашистского господства исторические потрясения 1914-1923 гг. вызвали потребность в новом способе постижения эпохи, когда процесс познания происходит не путем описания, а путем синтеза между искусством и наукой. Об этих тенденциях в год выхода романа «Волшебная гора» (1924 г.) Т. Манн писал в эссе «Об учении Шпенглера» где впервые употребил термин «интеллектуальный роман». В нем находятся в тесном и напряженном взаимодействии историческое время и вневременное измерение (не случайно обращение Т. Манна к легендарному образу Фауста), абстрактная мысль воплощается в художественных образах – все подчинено стремлению «представить все человечество как нечто единое»².

Поэтому герой «интеллектуального романа» обобщен, так как он прежде всего является представителем человеческого рода. Так, Адриана Леверкюна нельзя назвать характером: он олицетворяет и Германию, и Европу, и страну, и целый мир. Судьба художника проецируется на судьбу всей культуры, всей нации, и в романе Т. Манна представлена «борьба противоборствующих сил: на фронтах Второй мировой войны, в судьбе Леверкюна, в его симфониях, в его внутреннем смятении»³.

¹ Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 319..

² Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм. //Вопросы литературы. Журнал критики и литературоведения. – 2001 г. - № 1. - URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/andr.html> (дата обращения: 18.04.2015).

³ Федоров А. Томас Манн. Время шедевров. – М.: Издательство Московского университета, 1981. – С. 292.

Музыкальная тема как средство раскрытия проблем кризиса культуры и соотношения искусства и человечности

На примере музыки Т. Манн ставит задачу проанализировать кризис культуры XX века – и рассмотреть пути преодоления этого кризиса. Музыка является «парадигмой той культуры, язык которой себя изжил и не способен более к выражению значимых смыслов»¹. Олицетворением духа современной культуры является также Леверкюн, который стремится к экспериментам, не довольствуясь старыми формами.

Герой восклицает: «Почему почти все явления представляются мне пародией на самих себя? Почему мне чудится, будто почти все, нет — все средства и условности искусства ныне пригодны только для пародии?» (176). В этом смысле позиция автора не совпадает со взглядами его героя, и в письме Бруно Вальтеру в 1945 году Т. Манн писал: «Я ведь с головы до ног лично замешан на романтической халтуре, и при красивом <...> септимаккорде у меня на глазах наворачиваются слезы»².

Вместе с тем в пародии писатель видит способ ухода от творческого тупика, «которым грозят большому таланту скепсис, духовная стыдливость, понимание убийственной необъятности сферы банального» (198). Склонность к пародированию и комизму он считает свойственной подлинному художнику: юмор привлекает творца, «уставшего от романтической демократии и моральной демагогии, желающего искусства ради искусства» (283). Так и его герой Леверкюн в основу одного из своих

¹ *Барышникова Д.* Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века... URL: <http://kogni.narod.ru/faustus.htm> (дата обращения: 16.04.2015).

² Цит. по: *Федоров А.* Томас Манн. Время шедевров. – М.: Издательство Московского университета, 1981. – С. 305.

произведений кладет материал «Gesta Romanorum», сборника анекдотов и басен начала XIII века.

Леверкюн остро ощущает необходимость открытия новых форм и возможностей искусства. По его мнению, музыка «нуждается в освобождении от выспренного отщепенчества, являющегося результатом эмансипации культуры, культуры, принявшей на себя роль «заменителя религии», от пребывания с глазу на глаз со «сливками образованного общества», то есть с публикой, которой скоро не будет, которой, собственно, уже нет, так что искусство в ближайшем будущем окажется в полной изоляции, обреченным на одинокое умирание, если оно не прорвется к «народу», или, выражаясь менее романтично, к людям?» (419).

Герой предсказывает появление «искусства без страдания, духовно здорового, непатетического, беспечально-доверчивого, побратавшегося с человечеством» (418). Среди задач нового искусства композитор называет и такую: «Уже сегодня совесть искусства восстает против игры и иллюзии. Искусство больше не хочет быть игрой и иллюзией, оно хочет стать познанием» (415). Но все эти высокие, умные мысли вступают в противоречие с духовным климатом эпохи, с тем состоянием культуры, в котором она оказалась к началу века, и эстетические причины в данном случае неотделимы от этических.

В романе постоянно прослеживается параллель между душевными качествами Леверкюна и природой его искусства. В письме к своему учителю Венделю Кречмару Адриан объясняет, почему он колеблется оставить богословие и отдаться музыке: «Я боюсь, боюсь обета искусству, ибо мне кажется, что моя натура — способности я оставляю в стороне — не может удовлетворить его, мне ведь отказано природой в той здоровой наивности, которая, насколько я понимаю, наряду с другими качествами, отнюдь не в последнюю очередь и составляет дух искусства» (173). Качества Леверкюна — «холодность, быстро насыщающийся ум, чутье банального, легкая

утомляемость, подверженность скуке и тошнотам» (174) - Кречмар называет «выражением исторической изношенности и исчерпанности средств искусства, скуки, которую веет от устарелого, и поисков новых путей» (176).

Природа музыки Леверкюна, предельно рациональной, становится почти конструктивисткой. С самого начала Адриан относится к сочинению музыки как к ловкому математическому упражнению, а затем видит, что в ней «много от настойчивых опытов и ухищрений средневековых алхимиков» (171). Для него музыка – это прежде всего комбинация и выбор элементов, которые могут быть расположены в удобном художнику порядке. Часто «традиционные представление в музыке Леверкюна парадоксально смещены»¹: в его «Апокалипсисе» партию вавилонской блудницы исполняет колоратурное сопрано, а возвещения о конце звучат без трагизма и пафоса. Но все это лишь холодное мастерство, обездушенные формы.

Как писал сам Т. Манн об «Апокалипсисе»: «Мне видится нечто сатанинско-религиозное, демонически-благочестивое, но в то же время нечто очень строгое, слаженное и прямо-таки преступное, порою даже какое-то глумление над искусством, возврат к примитивно-элементарному...»². Если сектант Бейсель разработал свою систему – по сути, модель современной музыкальной теории – для служения Богу, то музыка Леверкюна оказывается подчиненной дьяволу. И в уста Цейтблома вложены мысли об опасности такого подхода к искусству: «Это лучше уж назвать сквозной рациональной организацией <...> насколько я способен судить, неизменность <...> неизбежно привела бы к прискорбному оскудению, застою в музыке» (246).

На примере музыкальной проблематики в «Докторе Фаустусе» ставятся проблемы искусства и человечности. Лейтмотив личной холодности композитора присутствует в романе с первых страниц до последних. Более сильным аффектом, чем любовь, Леверкюн считает «заинтересованность», а

¹ Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945... С. 39.

² Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа... С. 56.

себя называет «робким». Это значит «не иметь в себе тепла, дружелюбия, любви, и тут поневоле задаешься вопросом — может ли вообще робкий человек быть артистом, то есть прославителем мира и его любимцем?» (173).

Человеческая холодность композитора понимается автором как «аффект современного художника в широком смысле этого слова»¹. Т. Манн в зрелые годы связывает «болезнь с болезненной формой искусства»². Герой болен не только физически, но и душевно, и с самого начала его жизнь словно лишена творческой силы и замкнута «в тесном кругу нетворческих повторений»³. Леверкюна окружают повторения, не случайно своим пристанищем он изберет дом Швейгештилей, как две капли воды похожий на его собственный. В его существовании многие живые движения только притворяются таковыми, являясь на самом деле искусственными (как цветы, которые выращивал отец Леверкюна). «Творческий человек, он был ограничен в каких-то важных возможностях своего развития, как был ограничен в своих возможностях упомянутый Цейтбломом взрослый, продолжавший лечиться у педиатра»⁴.

Прообразом музыки Леверкюна послужило творчество Арнольда Шенберга, о чем упомянуто в заключительных строках романа. Известно, что Шенберг был недоволен тем, что Т. Манн решал свои художественные задачи на материале его музыки. Но для писателя была важна не конкретная судьба Шенберга, а «принцип, логика такой мысли <...> принципиальное исключение интереса к человеческому из круга интересов художника», «его антигуманный характер, внутреннюю холодность»⁵. Похожие мысли можно встретить в рассуждениях Цейтблома об «Апокалипсисе». Изменилось художественное сознание эпохи: «новое искусство сосредоточено на внешнем по отношению к человеку. Внимание привлекает прежде всего

¹ Русакова А. Томас Манн...С. 81.

² Русакова А. Томас Манн...С. 82.

³ Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 37.

⁴ Там же.

⁵ Карельский А. От героя к человеку...С. 355.

объективное, «связывающее и обязывающее», а не психологические, внутреннее»¹ - результатом этого стала «дьявольская» музыка Леверкюна. Трагическое одиночество художника подчеркивается еще и тем обстоятельством, что многие свои произведения Леверкюн не услышал: они были настолько изощренными и виртуозными с точки зрения техники, что никто не мог их исполнить. Это музыка, замкнутая в себе, лишенная слушателей.

Перед нами судьба художника, который ощущает необходимость человечности для искусства, но «который органически не в состоянии обрести эту человечность именно в силу своей ослепленности «чистой формой»². Оппозиция изолированности художника и необходимости выхода его искусства к миру выражена в образе русалочки из любимой Леверкюном сказки Андерсена, которая готова была терпеть страшную боль, чтобы выйти людям. Трагедия Леверкюна заключается в том, что он не знает, что такое душа искусства, хотя ревностно служит музыке – стремится к поиску новых форм, не гонится за дешевым успехом – и даже продает дьяволу собственную душу, «принося ее в жертву своему эстетическому подвижничеству»³ (но в этом и есть главное противоречие!).

Высокомерное отношение к миру и к людям постепенно ведет к связи Леверкюна с дьяволом, но сделка с чертом является только «символическим жестом»⁴. Дьявол предлагает Леверкюну отказаться от наивной тяги к человечеству, которая только мешает ему как творцу. Герой хотя и возражает, но внутренне уже готов сдаться. Сделка с дьяволом, заключенная Леверкюном, интерпретируется Т. Манном как «бегство от тяжелого кризиса культуры, страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой и сопоставление губительной

¹ Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 37

² Карельский А. От героя к человеку...С. 349.

³ Карельский А. От героя к человеку...С. 350.

⁴ Карельский А. От героя к человеку...С. 353.

эвфории, ведущей в конечном счете к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа»¹.

Желаемого эта сделка не принесла, черт обманул композитора. Леверкюн поступился правом любить людей и отрезал себя от того человечества, которому хотел посвятить свое искусство. Его участие в судьбе окружающих становится смертельным (гибель Руди Швердтфегер, трагическая судьба Инессы и Мари Годо, наконец, смерть любимого племянника Эхо – это было последним ударом). Тогда у Леверкюна рождается безумная идея – отнять у человечества Девятую симфонию Бетховена. Он говорит, что в мире не должно быть «доброе и благородное, того, что зовется человеческим, хотя оно добро и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали бастилии и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы» (617). С такими мыслями герой сочиняет свое последнее произведение – симфоническую кантату «Плач Доктора Фаустуса».

В постницшеанскую эпоху понятие «человечности» распадается: «человеческое стало пониматься как «слишком человеческое», как необузданное дионисийское начало, стихия инстинктов»². В духе идей Ницше Леверкюн отделяет «доброе и благородное» от «человеческого». Но Т. Манн показывает, что отказавшийся от человеческого тепла и живых чувств беззащитен перед натиском исторической действительности.

И все же финальное произведение героя нельзя рассматривать как гимн ненависти к людям. Напротив, «вызывающей бесчеловечностью здесь прикрывается предельное отчаяние таланта, который сам себе закрыл путь к человечности»³. Как отмечает рассказчик, «холодный расчет обернулся экспрессивнейшим криком души, чтобы эта безотчетно доверчивая человечность стала свершением» (628). Последнее произведение Леверкюна

¹ Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа... С. 12.

² Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 42.

³ Карельский А. От героя к человеку...С. 355.

«выражает не только высшую степень человеческого отчаяния под гнетом торжествующего зла, но и непримиримое осуждение всем людям, подпавшим под его власть, идею неизбежности возмездия и необходимости искупления»¹.

Писатель показывает, что для искусства единственный путь выхода из кризиса – это снова обратиться к любви и к человеку. В музыке Леверкюна звучит голос страдающего человека, «титаническая жалоба» (627) стремящейся из тьмы к свету души. «Но звенящая нота, что повисла среди молчания, уже исчезнувшая, которой внемлет еще только душа, нота, некогда бывшая отголоском печали, изменила свой смысл и сияет, как светоч в ночи» (630), - так прорыв к людям происходит в форме музыкальной исповеди.

В произведении два финала: музыкальную тему покаяния дублирует финальный монолог героя, произнесенный им перед исполнением «Плача Доктора Фаустуса». Наполненный архаизмами, он словно возвращает нас к истоку цивилизации. «Грандиозные вариации плача» (627) кантаты и покаянная исповедь навеяны прощальными словами доктора Фауста из народной книги: «Гибну как дурной, но добрый христианин» (632). Судьба Леверкюна предстает истинной, глубокой трагедией, и в финале остается ощущение надежды на спасение и просветление.

¹ Кургинян М. Романы Т. Манна (Формы и метод)...С. 306.

Музыкальная проблематика и тема катастрофы фашистской Германии

Образ Леверкюна воплотил в себе важные черты в развитии философии и искусства Германии XX века. Это направление «развивалось под влиянием иррационалистической философии декаданса и в силу этого вступило в роковую и неразрывную, хотя и опосредованную, связь, с политикой фашизма»¹. Черт запретил Леверкюну сближение с людьми, и «в судьбе художника и в потаенной глубине исторических процессов одна и та же причина постепенно приводит к ничем не связанным и прямо враждебным следствиям»².

В этом отношении стоит обратить внимание на проблемы варварства (стихийного элемента) и эстетизма. Так, в «Апокалипсисе» Леверкюн имитировал вой, стоны, крики и тем самым не только «совершал прорыв к докультурному состоянию человечества и к бушующей в современности стихии варварства, но и втягивал в музыку извечные данности жизни»³. Наиболее полно наметившийся в современном искусстве возврат к варварству изложен в главе о Бетховене. В ней изложена усвоенная после трудов Ницше теория, «согласно которой вслед за горделивым вознесением и отрывом самонадеянного «я» от природы <...> происходит возврат личности к мистическому, элементарному и инстинктивному, к иррациональным основам жизни»⁴. Варварство обещает Леверкюну и дьявол: «Ты не только освободишься от разъедающих сомнений, ты прорвешь тенеты века с его «культом культуры» и дерзнешь приобщиться к варварству, — усугубленному варварству, вновь наставшему после эры гуманизма, хитроумнейшей терапии корней и буржуазной утонченности» (315).

Леверкюн видит в варварстве живительную стихию для искусства: «Варварство является противоположностью культуры лишь в системе

¹ Карельский А. От героя к человеку...С. 349.

² Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 43.

³ Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 39.

⁴ Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 40.

определенных воззрений, созданной все тою же культурой. Вне этой системы оно означает нечто совсем другое, отнюдь не противоположность <...> так же несомненно, что нам надо изрядно набраться варварства, чтобы вновь обрести способность к культуре» (103). Цейтблом, напротив, говорит «о родственности эстетизма и варварства, т.е. о том, что в общей вине «немецкого духа», подготовившего фашизм, есть и вина Адриана»¹. Рассказчик замечает: «Тут меня не поймут те, кто не изведал родственности эстетизма и варварства, кто собственным сердцем не ощутил эстетизма как распространителя варварства» (486). Он усматривает в «Апокалипсисе», пародирующем все музыкальные стили, антигуманное начало и родство с идеями участников кружка Кридвиса, приветствующих эпоху приближающегося варварства.

В романе «через характер творчества, характер музыки для автора становится возможным взаимное отражение таких далеких явлений, как гениальный композитор-авангардист и фашизм»². Повествование рассказчика то и дело прерывается, и из описываемого периода (конечная его дата – смерть композитора в 1940 году) перемещается во время, когда Цейтблом ведет свои записи – в годы Второй мировой войны, наполненные ощущением надвигающейся катастрофы. Благодаря такому композиционному приему гибель «доктора Фаустуса» соотнесена одновременно и с началом, и с концом фашистского господства. «Духовная смерть Леверкюна в самом преддверии фашизма, как факт индивидуальной судьбы художника-декадента, создает реальную непрерывность событий»³.

Глубокую связь культурных (музыкальных) и исторических процессов можно назвать центральной темой произведения. Т. Манн начинает писать роман 23 мая 1943 года в США. В тот же день начинается жизнеописание Леверкюна и рассказчик Серенус Цейтблом. Музыка в «Докторе Фаустусе»

¹ *Русакова А.* Томас Манн...С. 82.

² *Павлова Н.* Типология немецкого романа 1900-1945...С. 41.

³ *Карельский А.* От героя к человеку...С. 353.

была «только средством, чтобы показать положение искусства как такового, культуры, более того – человека и человеческого гения в эту глубоко критическую эпоху»¹.

Трагическое поражение героя – это «предчувствие поражения фашистской Германии, предчувствие национальной катастрофы»². «Священная немецкая земля! Как будто на ней осталось еще что-то святое, как будто она давно уже сплошь не осквернена бесчисленными беззакониями и морально, да и фактически не подлежит суду и расправе. Да совершится же это! Не на что больше надеяться, и нечего больше желать» (437), - восклицает рассказчик.

Эсхатологическая тема развивается не только в оратории Леверкюна, вдохновленной гравюрами Альбрехта Дюрера, но и в самой истории, свершающейся на глазах рассказчика, хотя он только догадывается о связи между развитием таланта его друга и набирающим силу фашизмом: «Рассказ мой спешит к концу, как все вокруг. Все в страхе мчится навстречу концу, под знаком конца стоит мир, по крайней мере для нас, немцев, ибо наша тысячелетняя история дошла до абсурда, показала себя несостоятельной; давно уже шла она ложным путем и вот сорвалась в ничто, в отчаянии, в беспримерную катастрофу, в кромешную тьму, где пляшут языки адского пламени» (585).

Художник принимает на себя вину своего времени. «Его грех – это грех современной ему культуры, преодолеть который возможно только через отрицание, и разрушение и мира и самого себя»³. В романе много примеров параллелизма душевного состояния Леверкюна и истории. Рассказчик

¹ *Барышникова Д.* Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века... URL: <http://kogni.narod.ru/faustus.htm> (дата обращения: 16.04.2015).

² *Русакова А.* Томас Манн...С. 92.

³ *Барышникова Д.* Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века... URL: <http://kogni.narod.ru/faustus.htm> (дата обращения: 16.04.2015).

сравнивает три явления – скорое поражение Германии в 1945 году, эпоху после поражения 1918 года и состояние болезни и депрессии Адриана Леверкюна. В 43-ей главе повествуется о первом исполнении «Апокалипсиса» и о замысле «Плача Доктора Фаустуса»: Цейтблом «оплакивает Германию после национального крушения, Леверкюн создает предвещание конца для всего человечества»¹.

В 46-ой главе, написанной рассказчиком в апреле 1945 года, Серенус молится не только о спасении души друга, но и о спасении души родины. Но, так же как и при разговоре о музыке Леверкюна, среди отчаяния здесь тоже появляется проблеск надежды: «Скоро ли из мрака последней безнадежности забрезжит луч надежды и — вопреки вере! — свершится чудо? Одинокий человек молитвенно складывает руки: боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей отчизны!» (658).

Таким образом, все пространство произведения пронизывают «соответствия между основами бытия, творчеством человека (музыкой Леверкюна) и духовной и общественной ситуации в Германии»².

¹ Русакова А. Томас Манн...С. 110.

² Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945...С. 28.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели значение музыкальной проблематики в романе Т. Манна «Доктор Фаустус». Прежде всего, стоит отметить, что музыка выступает формообразующей стихией в романе: она не только дает произведению тематическое наполнение и особую атмосферу, но и проявляет себя в композиции (техника контрапункта). Один из философских пластов произведения связан с проблемами сущности музыки, ее исторического развития, которые часто представлены через образец творчества какого-либо композитора (яркий пример – глава о Бетховене).

Категория музыки понимается Т. Манном как квинтэссенция немецкой философии, как неотъемлемое свойство немецкой души. Поэтому его главный герой, композитор Адриан Леверкюн, становится воплощением немецкого духа, и его судьба проецируется на судьбу всей культуры и всей страны. На примере музыки (творчества Леверкюна) Т. Манн анализирует кризисное состояние культуры XX века: она проникнута ощущением изношенности старых форм (не случайно один из любимых приемов Леверкюна – пародия), жаждой создания новых средств и преобразования самой природы искусства: оно, по мысли героя, должно стать «познанием».

Но писатель показывает, что кризис культуры вызван не столько кризисом форм, сколько кризисом ее духовной стороны. В романе присутствует параллель между душевными качествами Леверкюна и его искусством, причем холодность, высокомерие, рационализм композитора понимается как «аффект» всей современной культуры, отвернувшейся от человека. В этом заключается трагическое противоречие, завершившееся сделкой Леверкюна с дьяволом, – во имя искусства, но с условием отказаться от любви к людям. При этом даже финальное произведение композитора – «Плач Доктора Фаустуса», издевательская пародия на Девятую симфонию Бетховена и на все «доброе и благородное» в мире – наполнена отчаянием и робкой мольбой о взывающей к свету человеческой душе (поэтому ошибочно

было бы определять Леверкюна как носителя зла). Спасение для оказавшегося в кризисе искусства Т. Манн видит в его возвращении к человеку, к любви.

Проблемы искусства (музыки) также связаны с историческими процессами: немецкая иррационалистическая философия декаданса стала корнем и для современной культуры, воплощенной в музыке Леверкюна, и для идей фашизма (общее – антигуманный характер). В романе это выражено через соотношение эстетизма и варварства, которое приветствуют и Адриан, и члены кружка Кридвиса, ведущие дискуссии о радостной эпохе приближающегося варварства.

Композиционно связь этих настроений с фашистским господством подчеркнута с помощью переключки двух временных пластов: описывающий жизнь Леверкюна рассказчик то и дело переключается в настоящее – в эпоху конца Второй мировой войны и надвигающейся катастрофы немецкого народа. Трагедия Леверкюна, эсхатологические мотивы его творчества – это предвестие гибели фашизма. Физическая и душевная болезнь композитора соотнесена с историческими потрясениями его родины - художник берет на себя часть вины своего времени.

Таким образом, весь сложный комплекс вопросов (культурологических, этических, философских, исторических) раскрывается именно через музыкальную проблематику, непосредственно связанную с образом главного героя Адриана Леверкюна.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Манн Т. Доктор Фаустус // Собр. соч. В. 10 т. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т. 5.

Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм // Вопросы литературы. Журнал критики и литературоведения. – 2001. - № 1. - URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/andr.html> (дата обращения: 18.04.2015).

Барышникова Д. Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века. URL: <http://kogni.narod.ru/faustus.htm> (дата обращения: 16.04.2015).

Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Сборник статей. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2008. URL: <http://yuri317.narod.ru/st/mann.htm> (дата обращения: 18.04.2015).

Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 318-357.

Кургуинян М. Романы Т. Манна (Формы и метод). – М.: Художественная литература, 1975.

Майкапар А. «Doktor Faustus» cum figuris (О музыке в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»). URL: <http://www.maykapar.ru/articles/faustus.shtml> (дата обращения: 20.04.2015).

Манн Т. Германия и немцы // Собр. соч. В 10 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 10. – С. 303-327.

Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Собр. соч. В 10 т. – М.: ГИХЛ, 1960. –Т. 9.

Павлова Н. Типология немецкого романа 1900-1945. – М.: Наука, 1982. – С. 8-54.

Русакова А. Томас Манн. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1975. – С. 62-162.

Федоров А. Томас Манн. Время шедевров. – М.: Издательство Московского университета, 1981. – С. 290 – 335.