

Зарудіжна література

Світлана Маценка

УДК 821.112.2:82-995:78

КОНСТЕЛЯЦІЯ “БЕТХОВЕН–ЛЕВЕРКЮН” У РОМАНІ “ДОКТОР ФАУСТУС” ТОМАСА МАННА

У статті запропоновано аналіз образу Бетховена в романі “Доктор Фаустус” Томаса Манна в його співвіднесенні з фіктивним образом композитора Леверкюна. Через констеляцію “Бетховен–Леверкюн” показано взаємообумовленість традиції і поступальність розвитку мистецтва. Наголошено на теорії “пізнього стилю” Бетховена, яка належить Т. В. Адорно, і становить інтертекстуальну складову філософії музики в романі.

Ключові слова: пізній стиль, суб’єктивність, суворий стиль, Бетховен, Томас Манн.

Svitlana Macenka. Constellation “Beethoven-Leverkühn” in the Novel “Doctor Faustus” by Thomas Mann

The author offers her analysis of the image of Beethoven from Thomas Mann’s “Doctor Faustus” in its correlation with a fictional image of composer Leverkühn. It is shown, through the constellation ‘Beethoven/Leverkühn’, how tradition and progressive development of art are mutually determined. A special stress is made on Beethoven’s ‘late style’ theory which belongs to T.W. Adorno and serves as an intertextual element of the philosophy of music in the novel.

Key words: late style, subjectivity, grim style, Beethoven, Thomas Mann.

“Бо є між ними таємниця...”

(Т. В. Адорно “Пізній стиль Бетховена”)

“Якщо Бетховен створив музично суще з нічого, щоб мати змогу визначити його в цілому як таке, що перебуває у становленні, то пізній Шенберг знищує його як таке, що стало”
(Т. В. Адорно “Філософія нової музики”)

Серед багатьох імен видатних композиторів, які згадуються в романі “Доктор Фаустус” (“Doktor Faustus”, 1947) Томаса Манна, на особливу увагу заслугове Людвіг ван Бетховен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827), творча особистість і композиторський стиль якого відіграють концептуальну роль у структурі образу головного героя роману композитора Адріана Леверкюна. “Абсолютний” музикант, “звуковий архітектор” (Теа Дорн), інтелектуальний композитор, котрий розумів свої твори як внесок у політичний, філософський, світоглядний дискурс свого часу, Л. ван Бетховен здійснив великий вплив на розвиток не тільки музичного мистецтва, а значною мірою й художньої літератури, приваблюючи увагу письменників багатогранністю своєї творчості, її високим етичним пафосом, шекспірівським масштабом мислення, художнім новаторством, її спрямованістю в майбутнє. У знаменитому есе “Інструментальна музика Бетховена” (“Beethovens Instrumentalmusik”, 1813) Е. Т. А. Гофман вирізняє її як таку, що відкриває царство безмежного і неосяжного, сповнюючи душу стражданням нескінченної туги, за допомогою якої і в якій людина продовжує жити і стає захопленим духовидцем. У “Цюрихській промові на вшанування

Бетховена” (“Züricher Rede auf Beethoven”, 1920) Г. фон Гофмансталь стверджує, що пряма дорога до митця пролягає через його твори: “Там витає і виплітається те, що не можна висловити, теперішність: людина й усе ж більше, аніж людина: герой – Бетховен. Як і він сам, копаючись у фантазіях, породжував мелодії, так і його твори породжують його самого – і це не спогади, як у Баха, коли ми, стоячи у соборі цієї музики, думаємо водночас і про архітектора собору – це і не поява, як у Гайдна, думки про хорошу людину, яка відчуває блаженство, – те, що у нас проникає, – це безумовно дієве, героїчна теперішність, щось, героїчна матерія, з якої не обов’язково мав стати музикант. Ми переживаємо трагічне, ми – хор, ми залучені й освячені; це в нас самих: його б не було, якби ми його не вистраждали – і якщо нас звільнено від цієї функції, то ми німі – аж до забуття. Тому те, що ми там пережили, важко висловити, бо йдеться про найпростіше; ми проте звикли жити у взаємопов’язаному, це наша слабкість” [9, 198]. “Кроки велетня” (Й. Брамс) чутно також і за деякими літературними героями. Серед них вирізняється Жан-Крістоф з однойменного роману Ромена Роллана (“Jean-Christophe”, 1904–1912).

Бетховен належав до великих “супутників” французького письменника. У листі до М. Мейзенбург від 23 грудня 1891 р. Р. Роллан описував особливості художнього методу Бетховена так: “Бетховен неодноразово проголошував своє презирство до *деталей* і надзвичайну важливість загального почуття, враження цілого, наголошував у своїх партитурах тільки на ньому. Але цього достатньо, й у своїх судженнях про Бетховена я не турбуюся про одну чи дві невдалі деталі: я говорю про ціле” [цит. за: 4, 41]. Перед тим, як втілити пов’язану з композитором ідею героїчного ідеалізму в романі “Жан-Крістоф”, Р. Роллан написав ідейну передмову до нього – книжку “Життя Бетховена”, вважаючи німецького митця повним втіленням призначення людини. Бетховен для нього не тільки великий музикант, а й герой духу, носій основних творчих сил, великий приклад “героїчної душі”. Зростання його генія супроводжувалося трагічними життєвими обставинами, серед яких він зберіг незмінно живий інстинкт духовної радості і виявив його світові, протиставляючи світлу волю трагічній долі. “Бетховен, – каже Ромен Роллан, підбиваючи підсумки біографії великого музиканта, – нещасний, хворий, самотній чоловік, втілення скорботи в образі людському; той, кому світ відмовив у радості, сам і створив радість і дав її світові. Він досяг радості шляхом страждання, викував радість своїм власним нещастям, як він сам висловився, і ці слова визначили все його життя: “Durch Leiden Freude” – через страждання до радості. Це могло б стати девізом будь-якої героїчної душі” [цит. за: 4, 328]. Такою “героїчною душею” зображено Жан-Крістофа – сучасного Бетховена, який вносить у теперішність героїство і пафос, яких їй бракує. У полум’яності морального обов’язку Ромен Роллан вбачає джерело сили Бетховена, й у цьому ж полягає сила Жан-Крістофа.

Томаса Манна, письменника, який “музикував словами”, Бетховен теж не міг не привабити як визначний митець. У “Докторі Фаустусі” він інсценує образ композитора як ідеал Леверкюна, антипода Ріхарда Ваґнера, до того ж, як зауважує Е. Зайверт, як “заступника Гете у справах музики” [13, 123]. На опитування “Vossische Zeitung”, яке газета проводила з нагоди 150-річчя від дня народження Бетховена, Томас Манн відповів: “Ви запитуєте мене про моє ставлення до Бетховена. Вибачте, але мені це дещо нагадує юнака, який біля пам’ятника Гете, закинувши голову догори, каже: “Я заздрю цьому Гете”. Принаймні він окреслив своє ставлення... У мене ж взагалі немає зв’язку з Бетховеном, хіба що німа й релігійна глибока пошана перед героєм людства і трагічною величчю його творів, проникнути в яку повністю, пізнати

яку повністю, як мені, можливо, вдалося з Ваґнером та деякими улюбленими поетами, не вистачило б сил усього мого життя” [цит. за: 13, 123]. Показове в цій цитаті те, що Томас Манн, вважаючи себе ваґнеріанцем, не наважується визнати особисту прихильність до творчості Бетховена, до того ж наголошує на особливій складності сприйняття його музики. Вочевидь, та роль, яку митець відіграє в романі “Доктор Фаустус”, зумовлена не стільки враженнями письменника від прослуховування музики композитора, скільки впливом на нього музикологічних ідей, передусім Т. В. Адорно, “порадника і керівника, компетентного в музиці” (“Опис серійної музики і критика її в тому вигляді, як вони подані в діалозі XXII розділу “Фауста”, ґрунтовані цілком на аналізі Адорно; на ньому ж основані й деякі зауваження про музичну мову Бетховена вже на початку книжки в ораторстві Кречмара, зауваження, відтак, щодо ілюзійного співвідношення між генієм і нормою, яке скріплює смерть” [6, 229]). Крім того, Томас Манн опирався на біографію Бетховена, написану Паулем Бекером (Bekker P. Beethoven. – Berlin, 1912), котрий, зосібна, зауважив поглиблений музичний смисл сонати із двох частин. Запозичені ідеї суттєво вплинули на специфіку образу Бетховена в романі, який виявився “гнучким конструктом” (Е. Зайверт), вказуючи тим самим і на природу образу Леверкюна, котрий увібрав у себе мотиви, що перегукуються з музикою Бетховена, і не тільки.

Отже, серйозний музично-теоретичний дискурс у романі розпочинається з осмислення пізнього стилю Бетховена, з яким, за К. Любколь, пов’язана міфологізація його образу [10, 125]. Найвизначнішим джерелом твору варто вважати есе “Пізній стиль Бетховена” (“Spätstil Beethovens”, 1937) Т. В. Адорно. У розділі VIII Томас Манн вдало переплітає мотиви, цитатне походження яких ідентифікується завдяки імені, що їх об’єднує, – Людвіґ ван Бетховен. У першій доповіді Венделя Кречмара безпосередньо йдеться про пізню творчість композитора й, зокрема, про те, “чому Бетховен не написав третьої частини сонати для рояля опус 111” [5, 71]. Т. В. Адорно в есе стверджує, що ознаку “пізнього стилю” становить яскрава суб’єктивність. Бетховен же тримається так, що йому важко приписати “кліше суб’єктивізму”. Тому мислитель пропонує проаналізувати роль умовностей, тобто “стандартних музичних зворотів”, у пізніх творах. “Перша заповідь “суб’єктивістського” методу – бути нетерпимим до будь-яких штампів, а все, без чого не можна обійтись, переплавляти у порив до виразності” [1, 209], – заявляє Т. В. Адорно. Пізній Бетховен проте включає в музичну мову умовні звороти й формули. “Взаємодію умовності і суб’єктивності тут варто вже розуміти як закон форми – у ньому бере начало значення пізніх творів, якщо тільки ці відштамповані формули справді означають дещо більше, ніж просто зворушливі реліквії” [1, 209]. Закон форми, зазначає філософ музики, відкривається в думці про смерть. “Сила і влада суб’єктивності у пізніх творах – це стрімкий жест, з яким вона їх покидає. Вона руйнує їх зсередини, але не задля того, щоб виразитися у них, а задля того, щоб без будь-якого вираження – скинути із себе видимість мистецтва. Від художньої форми залишаються руїни; наче особливу мовою знаків суб’єктивність заявляє про себе тільки розломами і тріщинами, через які вона зникає. Руки майстра, коли їх торкається смерть, вже не можуть стримати груду матеріалу, яким раніше надавали форму; тріщини, розвал – знак кінцевого безсилля людського Я перед суцям – ось останнє їхнє творіння” [1, 209-210]. Кречмар щодо цього зауважує, що “переростає себе бетховенське мистецтво: із затишної царини традиції на очах у людей, що злякано дивляться йому вслід, воно здійснюється у сфері особистого і тільки особистого, в абсолютність “я”, болісно ізольованого омертвіння

слуху від усього чуттєвого, стає самотнім володарем царства духів” [5, 73]. Аналізуючи творчість композитора середнього періоду, доповідач у романі послуговується поняттями й тезами Т. В. Адорно. Таке, наприклад, поняття “суб’єктивної динаміки” і думка про перетоплений у ній прояв особистого. “У пізніх творах неторкана, не перетворена суб’єктивним умовність частіше проступає цілком голою чи, сказати б, випорожненою, позбавленою живого “я”, що, знов-таки, справляє страшніше й величніше враження, ніж будь-який свавільний прояв особистого. У цих композиціях, сказав лектор, суб’єктивне й умовне вступають у повний зв’язок, зв’язок, зумовлений смертю” [5, 74-75]. Кречмар застосовує термін “особисте”, важливий для концептуальної ідеї творчості в романі. “Там, де зійшлися велич і смерть, пояснив він, виникає схильна до умовності об’єктивність, владніша за деспотичний суб’єктивізм, бо в ньому власне особисте, що становить перевищення доведеної до найвищого рівня традиції, переростає себе вдруге, вступаючи величним привидом у царину міфічного, колективного” [5, 74]. Щодо пізніх творів Бетховена, то Кречмар завважує “процес розпаду, відчуження, відрив від рідного і звичного”, що сучасники бачили в них “посилення вже й раніше властивих йому вад: надмірної любові до умоглядних роздумів, нахилу до педантичності й музичного експериментування” [5, 73]. Окреслений лектором раніше “живий образ” зникає і перетворюється на фантазмагорію, у якій виображується “самотній володар царства духів”, втілення парадигми меланхолії.

Т. В. Адорно, розмірковуючи про Вальтера Беньяміна, стверджував, що суб’єкт розчиняється поміж полюсами філософії, міфу й умиротворення, так що людина перетворюється на арену “об’єктивної реалізації”. Так і в “Докторі Фаустусі” варто інтерпретувати фігуру Бетховена як таку, що сконструйована стосовно образу Леверкюна, котрий і сам стає ареною змінних констеляцій. У цьому контексті цікава для розуміння роману “неісторична-надісторична позиція”, імовірно, близька самому Томасу Манну, хоч він її окреслив, критично аналізуючи філософію Ф. Ніцше: звернення уваги на “гігантів, на своїх сучасників, які стоять над часом, і чиї голоси у височині, над усім ярмарковим гармидером історії, ведуть свою безсмертну духовну розмову. Найвищий ідеал людства не у кінцевій меті прогресу, а в кращих представниках людського роду” [11, 71]. Тому, наприклад, оповідач Цайтблом зауважує, що “Шекспір і Бетховен утворювали разом найяскравіше сузір’я” [5, 92] на духовному обрії Кречмара, який звертав увагу свого учня Леверкюна на “дивовижну спорідненість і відповідність творчих принципів та методів обох велетнів” [5, 92]. Оповідач не обґрунтовує цієї спорідненості, яку можна прояснити, якщо звернутися до праці Вальтера Беньяміна “Походження німецької барокової драми” (“Ursprung des deutschen Trauerspiels”, 1928). Помітно, що творча манера Бетховена у пізніх творах була алегоризованою, виказуючи його власну силу й безсилля, і тим самим відсилаючи до тієї сцени, на якій, за В. Беньяміном, розташувалися трагедійні поети. Серед цих поетів особливе місце належить, доводить німецький мислитель, Вільяму Шекспіру, хоча б за те, що він створив меланхоліка Гамлета, втілення сміливого повороту, “завдяки якому ренесансна думка помітила в рисах затуманених сльозами очей відблиск далекого світла, яке витікало із глибин мисленнєвого занурення” [3, 161]. Лише в такому монаршому житті, стверджує В. Беньямін, меланхолія, зустрівшись сама із собою, розчинилася. Мовиться про “діалектичну меланхолію”, яка, розмірковуючи про саму себе, скеровує тим самим у напрямку від суму до розради. І якщо барокова драма всього цього не досягла, то в контексті “Доктора Фауста” музику Бетховена, її звукові ландшафти можна порівняти

із цим царством образів як таку, що здатна здійснити перелом, відкриваючи відповідні шанси перед Леверкюном, котрий до того ж сейсмографічно відтворює пориви музики Бетховена для ХХ століття.

Перша доповідь Кречмара “після експозиції біографічної ситуації Бетховена 1820 року, її фантазмагоричного перетворення у трагедійний сценарій, “декламування” уривків з есе Адорно про пізній стиль Бетховена (як маніфест водночас сили й безсилля майстра алегорії, якими вони уявляються у зв’язку з музичним матеріалом на тлі швидкоплинності” [13, 164]) завершується інтерпретацією сонати опус 111. Доповідач виконує твір, коментує, вигукує, наслідує зігране співом. Усі його зусилля спрямовані на те, щоб обґрунтувати відсутність третьої частини цього музичного твору: “безпосередня музична презентація обох частин сонати на піаніно має зробити розгляд можливостей третьої частини зайвим” [7, 156]. Щодо цього в романі однак виникає своєрідна “дискурсивна прогалина”. Відповідь виявляється багатозначною і коливається від нестачі біографічного часу до іманентного твору музичного часу. “Третю частину? Новий початок після такого прощання? Нова зустріч після такої розлуки? Неможливо. Вийшло так, що соната в цій величезній другій частині дійшла до кінця, до вічної розлуки. І коли він каже “соната”, то має на увазі не тільки цю сонату в до-мінор, а сонату взагалі, як жанр, як традиційну музичну форму: вона перестала тут існувати, її доведено до кінця. Вона виконала своє призначення, досягла мети, і далі шляху немає, піднявшись до вершини, вона розчиняється, прощається навіки” [5, 76]. Мовиться про задеклароване біографом Паулем Бекером історичне прощання з формою фортепіанної сонати. Наполягання на прощанні встановлює не тільки зв’язок із іншими творами Бетховена, а й стає вирішальною подією самого роману. Двочастинна соната інтерпретується в романі як мотив вічного прощання. Бетховенський опус 111 показано як езотерично закритий і водночас внутрішньо-структурно відкритий межовий твір. Із нього вирізняється тенденція до розпаду успадкованої форми, демонструючи третю частину як “нечувану утопію”. У цьому контексті перебіг естетичного відчуження виявляється, за П. Брінкемпером, не стільки логікою занепаду, скільки “ексцесом”, переростанням конструктивних музичних “спекуляцій”. Діалектика розпочатого розпаду й незрозумілої конструкції конкретизується в конфронтації езотерично-спекулятивного бачення композитора й позбавленого розуміння погляду на його сучасників.

Симетрично розташовані протилежності в описі теми арієти підтверджують ідеальну дугу фаустівської фабули – зростання й падіння протагоніста роману. Однак вирішальний принцип оповіді, логічна й часова поступовість, незворотне слідування часових моментів, подій та етапів, приховується за музикалізованим сприйняттям: семантичний хіазм динамічних опозиційних пар “благословити-рокувати / скинути-піднести” пропонує в першій частині основну фігуру, а в другій – зворотню ракохідну форму сюжетної дуги. У межах цієї конфігурації через вираз “те саме” відсвічуються одна щодо одної та одна в одній три в семантичному аспекті паралельно розташованих опозиції інтенсивності: “ночі-спалахи сяйва”, “холод-спека”, “спокій-екстаз”. Фабульна дуга теж виявляється темою, складеною з окремих розгалужених мотивів, читати її можна багатозначно. Основні форми фабули, дзеркальна і ракохідна, замислені в абсолютній єдності сферичного часового кристалу, мотив якого (“кристалічні сфери”) буквально вкраплений, а насправді як центральна категорія обрамлений у центрі тексту. Не лише описана соната, а й спекулятивна текстова структура не піддаються естетичним визначенням піднесеного: “це можна назвати і великим, і дивовижним, і

чудним, і надміру грандіозним, та однаково воно залишиться без назви, бо, власне, воно безіменне” [5, 75]. Ці означення додатково вказують на оцінку безпорадних сучасників пізньої творчості Бетховена. Їх перевершує пізнавально-теоретичне й релігійно-естетичне поняття “безіменне”, у якому трансцендентовано естетично-суб’єктивну перспективу. “У Бетховенській партитурі перші три варіації спочатку посилюють стримане вираження теми завдяки ритмічному ущільненню, синкопуванню, розведенню мелодійних інтервалів, аж до піднесення й падіння у третій варіації. Віддзеркалені одні в одних просторові опозиції й опозиції інтенсивності тексту мають відтак дійсно музичний відповідник”, – відзначає П. Брінкемпер [7, 169]. Кречмар презентує: “Ціла низка трелів! – кричав він. – Фіоритури й каденції! Чуєте цю завершenu в усіх варіантах умовність? Ось... уже не мова... очищається від риторики... а риторика... від видимості... своєї суб’єктивної... сили... Видимість... мистецтва... відкинута... Зрештою... мистецтво завжди відкидає... видимість мистецтва. Дім-да-да!” [5, 75]. У такий спосіб головна теза Т. В. Адорно про пізню творчість Бетховена, що прокламує кінець іззовні закритого у собі бюргерського твору мистецтва, вмонтована в сам центр теми аріети. Після цього подано ще один мотив миттєвості в романі. Цього разу “настає мить, виняткова ситуація, коли здається, що бідний мотив, самотній, покинутий, ширяє в повітрі над запаморочливою глибокою прірвою, – така велична мить, що аж дух захоплює, а назирці за нею йде боязка самозневага, тихий переляк: невже таке могло статися?” [5, 75]. Якщо у першому пасажі партитури параметри компонування вибудовують віддзеркалені у спекулятивному часовому кристалі крайнощів, то наступний фрагмент виявляє неосяжно-піднесenu мить порожнечі, бездонної нестачі, відсутності субстанційного оригіналу, щодо якого й мотив аріети у своїй тональній традиційності, своїй умовності демонструє тільки останній відблиск. А тоді мотив зростає, розширюється і “крізь суцільну занятість, упертість, одержимість і екзальтованість цілком несподівано проступає щось зворушливо лагідне й добре” [5, 76]. Поступово викристалізовується знаменитий варіант мотиву, який у романі вирізняється як протилежний момент до попередньої прірви з ефектом відлуння. “Мотив, що всього спізнав на своєму шляху, тепер прощається і сам стає прощанням, прощальним покликком і помахом; з ним, із цим коротким ре-соль-соль, відбувається невеличка зміна – воно мелодійно ледь розширюється (...) Воно наділяє цю страхітливо перевантажену композицію почуттями, які роблять її безмежно людяною, ніжно прихилиє її слухачеві до серця для прощання, прощання навіки” [5, 76]. У цій останній трансформації мотиву оповідний процес стягується через розломи і понад прірвами пізнього музичного твору до якісно нової миті, яка наприкінці сонати й відповідної їй історико-музичної епохи дозволяє на прощання ще раз спалахнути узагальненню класичного благословення, примирення й олюдження.

Покликаючись на Т. В. Адорно, Томас Манн у фаустівському розділі XXII порушує проблему діалектики мистецтва, виокремлює три фази розвитку сонатної форми. Стверджується, що сонатні композиції до Бетховена підпорядковувалися традиційній схемі, інноваційна формотворча суб’єктивність навіть у вільнішій середній частині опрацювання теми поміж експозицією і репризою виявлялася досить стримано. “Опрацювання теми було малою частиною сонати, скромним прихистком суб’єктивного забарвлення й динаміки. З появою Бетховена воно стає універсальним, стає центром усієї форми, яку, навіть коли її наперед визначила традиція, поглинає суб’єктивне

і яка, отримавши волю, народжується наново. Варіація, тобто щось архаїчне, пережиток, стає засобом стихійного творення нової форми. Варіативне опрацювання поширюється на всю сонату” [5, 216]. У третій фазі від Брамса до Шенберга (і Леверкюна) техніка опрацювання теми емансипувалася настільки, що по-новому вільно переорганізувала всю формальну схему сонати, котра відмовилась від будь-яких традицій. Із цього процесу викристалізувалася ідея суворого стилю, який претендував на те, щоб організувати всі музичні виміри за одним принципом.

У своїй другій доповіді “Бетховен і fuga” Кречмар розмірковує про ускладнене ставлення композитора до “суворого стилю” контрапунктно-поліфонічної техніки фуги, поглиблюючи проголошене у першій доповіді розрізнення між вертикальною гармонійною суб’єктивністю і горизонтальною поліфонічною об’єктивністю. Те, що гармонію вважають суб’єктивною, а поліфонію об’єктивною, пояснюється тим, що суб’єктивна гармонія вирізняє певний голос як головний, суб’єктивний у сенсі подібності до мови, а інші голоси натомість виступають лише як супровід, у гомофонній, вертикально-акордній залежності від функції головного голосу. Із цього погляду сонатні твори Бетховена сприймаються як гомофонно-суб’єктивно-гармонійні – на відміну від мистецтва фуги Баха, яке у вертикалі завдяки проведенню теми у вигляді канону чи фуги, взаємопов’язаності і напластування багатьох одночасних голосів досягає поліфонічної прогресії [7, 179]. У зв’язку з цим Томас Манн зображує сцену komponування глухим маестро фуги “Credo”. “Глухий співав, вив, тупав ногами, мордуючись над тим “Credo” [5, 79]. Через глухоту він не сприймає ані себе, ані оточуючих, натомість його зір синестезійно переходить у внутрішнє дослухання: “він втупив у них очі, якими немов слухав замість оглухлих вух” [5, 79]. Під час дискусії, яка виникла після доповіді, Адріан Леверкюн узагальнює, що “відокремлення мистецтва від літургійного цілого, його звільнення і піднесення до самітно-особистого, до культурної мети в собі обтяжило його ні з чим не пов’язаною врочистістю, абсолютною поважністю, пафосом страждання, який уособлювала в собі страшна поява Бетховена в рамі дверей і який не повинен стати долею мистецтва, його постійним духовним станом” [5, 80]. Героїзуючи Бетховена, Кречмар все ж зображує його як особу, яка безладно дослухається очима, будучи відірваною від чуттєво-музичного матеріалу і світу довкола себе. Мовиться відтак, як формулює П. Брінкемпер, про додатковий продукт розщеплення дисоціативної музичної миті: про одухотворену візуалізацію або про чуттєву звучність музики.

У ставленні Бетховена до композиційної форми фуги виявляється суттєвий елемент музичної філософії “Доктора Фаустуса”: Бетховен як парадигматичний представник свого музично-історичного періоду не у стані більше композиційно осмислено подолати минулі форми. Надто велика парадигматична зміна. Залишена позаду музика попередніх епох більше не може змістовно практикуватися. Форма фуги діаметрально протилежна стосовно композиторського принципу власне суб’єктивно сформованого вільного стилю. Остаточно цю протилежність техніки фуги й сонатної форми дванадцятизвуквою технікою здолає Адріан Леверкюн (Арнольд Шенберг), як пояснює у “Філософії нової музики” Т. В. Адорно, “пізніше будуть шукати загальний знаменник для всіх вимірів музики. Таке походження додекафонічної техніки. Її кульмінація полягає у волі до усунення основоположної суперечності західноєвропейської музики – суперечності між поліфонічною суттю фуги й гомофонною суттю сонати. Так її сформулював Веберн, маючи на увазі свій останній струнний квартет. Шенберга колись сприймали як синтез Брамса і

Ваґнера. У їхніх пізніших творах музика прагне ще вище. Глибинний принцип їхньої алхімії – прагнення до поєднання Баха з Бетховеном. Саме така мета відновлення контрапункту” [2, 111]. Будучи спрямованим до експресивності, Леверкюн хоче зруйнувати межі власне суб’єктивного та надати музиці свого часу об’єктивного вияву, для чого він послуговується поліфонічними елементами, які все ж підпорядковує експресії. Т. В. Адорно зазначає: “Пізній Бетховен, Брамс, а у певному сенсі – і Ваґнер, пускали у хід поліфонію, намагаючись компенсувати те, що тональність втратила формотворчу силу і формально завмерла” (Т. В. Адорно) [2, 117]. У прагненні до експресивного прориву “самотнім володарем царства духів” [5, 72] (алюзія на “Інструментальну музику Бетховена” Е. Т. А. Гофмана) у романі Бетховена подано як безпосереднього фаустівського попередника Адріана Леверкюна.

К. Любколь вирізняє три рівні міфологізації Бетховена у восьмому розділі роману: по-перше, Кречмар продовжує підтримувати біографічні кліше і стилізує пізнього Бетховена як невизнаного генія, самотнього, глухого й фатально відстороненого від своїх сучасників. Тим самим вказується на його спорідненість із Леверкюном і важливу для роману аналогію хвороби і генія. Кречмар розповідає також “моторошну історію, з якої перед нашими очима постала страшна, незабутня картина того тяжкого герцю і, як живий, вималювався образ рокованого на священні муки творця” [5, 79]. Мовиться про компонування “Missa solemnis”, під час якого композитора показано божевільним і святим водночас. Другий рівень міфологізації, за К. Любколь, становить констатоване Т. В. Адорно завершення періоду мистецтва. Дослідниця вказує на пов’язану із цим метафорику боротьби й риторику величі: мовиться про “буряне, пошматоване хмарами небо цієї сонати” [5, 74], “таку складну музику” [5, 75], про “запаморочливу глибоку прірву” [5, 75], про “величну мить, що аж дух захоплює” [5, 75]. Міфологізація боротьби ще раз передається в затинанні доповідача, яке оповідач Цайтблом означає як “вияв лекторського запалу” [5, 71], й у його манері в акті доповіді перформативно відтворювати Бетховенську боротьбу. По-третє, обґрунтовано припасований до Леверкюна і модерну міф Бетховена. Випереджуючи характеристику фаустівського композитора Леверкюна, Бетховену в розділі VIII приписується “надмірна любов до умоглядних роздумів, нахил до педантичності й музичного експериментування” [5, 73]. Мовиться про “голу умовність”, “позбавлену живого “я” [5, 73], про “диявольські дисонанси”, про “пафос страждання” [5, 80], про вступ “величним приви́дом у царину міфічного, колективного” [5, 74]. Також музикознавчі поняття “фуга”, “контрапункт”, “суворий стиль”, які пізніше в романі використовуються для характеристики дванадцятизвучкової техніки, видаються слухачам музики у розділі VIII “химерами з казок” [5, 78]. К. Любколь вказує: якщо всі ці три рівні міфологізації Бетховена в контексті естетично- і культурно-історичного діагнозу, який визначає роман, сприймаються серйозно, то з урахуванням гротескового зображення музичного критика та його ексцентричного занування вони спотворюються і скеровуються у сферу смішного. Понад це вони іронізуються через патетичний стиль оповідача Цайтблома. “Міфологізація Бетховена в романі виявляється тим самим критично заломленою. Вона сприймається як фантом за́костенілого бюргерства, яке хоч і наважується захоплено і боязко на сприйняття відірваної від життя пізньої творчості Бетховена, однак зовсім її не розуміє, на що вказується неодноразово”, – відзначає дослідниця [10, 136]. Аналіз пізнього стилю Бетховена засвідчує його ігрове обходження з усім, що тільки можна собі уявити, – і з традицією, і з потенціалом майбутнього.

Опис у “Докторі Фаустусі” пізньої творчості Бетховена вже на початку роману відіграє концептуально важливу роль, бо, ставши складовою творчої біографії фіктивного композитора Адріана Леверкюна, пропонує підґрунтя для осмислення творів останнього в контексті тривалої європейської культурної традиції, більше того – забезпечує увиразнення поступальності розвитку музичних ідей та взаємообумовленість творчих змін. Зіставлення Бетховена з художнім образом головного героя роману натомість наголошує на художній рецепції його творчості й додатково на цитатному його походженні, що використовується Томасом Манном як засіб музикалізації прози – інтегрування музично-теоретичного тексту Т. В. Адорно у художню тканину роману. Музично-історична минулість Бетховенської музичної мови передає загальнолюдську надію, тоді як теперішність композицій Леверкюна виявляє певне послання, якщо повертається супроти інтенцій свого творця, і то обмежуючись експресією плачу. Бетховен і Леверкюн взаємодіють один з одним контрапунктно, як і епохи, до яких вони належать. Аранжуючи реальні та фіктивні події як співзвуччя, письменник порушує проблему онтологічного статусу творців та їхніх творів. Фікційність Леверкюна та його композицій ілюструє історичний помилковий шлях, тоді як історичність Бетховена набуває нової присутності в художньому творі. У такій взаємоспрямованості художнього та історичного роман виявляє свій смисловий потенціал. Розвиток реальної історії позбавляє творчість Леверкюна її фіктивності, фіктивність роману – історичності Бетховена. Концептуально постать Бетховена сприймається як одна із кристалічних сфер культури, що водночас становить основний творчий принцип, втілений в образі Леверкюна. Т. В. Адорно писав у “Філософії нової музики”: “Шенберґ дійшов до того, що відверто дав визначення композиції, як вчення про музичні взаємозв’язки, – натомість у всього в музиці, що переконливо можна назвати осмисленим, домагання осмисленості ґрунтовані на тому, що будучи одиничним, воно виходить за власні межі і співвідноситься із цілим, так само, як і навпаки, ціле вміщує у собі певні вимоги до одиничного. Таке відсилання окремих естетичних моментів за межі самих себе при тому, що водночас вони нероздільно перебувають у просторі художнього твору, сприймається як смисл твору мистецтва. Як естетичний смисл, а значить – як дещо більше, аніж просто явище, і водночас як те, що не більше явища” [2, 213-214]. На тлі здійсненого Бетховеном повороту музичного мислення від сакрального у сферу людського нова музична парадигма суворого стилю з його раціоналізацією музичної системи, представлена як творче досягнення Леверкюна, набуває додаткового обґрунтування.

Інтерпретуючи пізній стиль Бетховена, Т. В. Адорно стилізує його в перехідний період до модерну як фундаментальну апорію мистецтва: суб’єкт переживає кризу, а мистецький період добігає свого кінця. Тим самим, стверджує К. Любколь, “міф Бетховен” розширюється до моделі загальної культурної кризи. І саме тут Томас Манн приєднується до нього в “Докторі Фаустусі”, описуючи історичну катастрофу ХХ століття як результат культурно-історичного процесу. Бетховен відіграє важливу роль не лише у VIII розділі, а й загалом у проєкті “нової музики” Леверкюна, вершину якого становить мотивована розвитком культури відмова від Дев’ятої симфонії.

У зв’язку з політичною та моральною катастрофою важливе місце в романі відведено темі свободи, безпосередньо пов’язаній із творчістю Бетховена. “Були часи, коли ми, діти в’язниці, вбачали в радісній пісні “Фіделіо”, у Дев’ятій симфонії вранішню зорю звільнення” [5, 528]. Розмірковуючи про своєрідність німецької музики, Адріан Леверкюн пише про “прояв величної

активності – зовсім не абстрактної, але безпредметної, активності в чистому вигляді, у прозорому ефірі”, про її “глибший метафізичний зміст” – “така музика – активність у собі, втілення активності, але не як ідеї, а в її реальності. Подумай лише, це майже означення Бога. *Imitatio Dei*” [5, 100]. Як зауважує П. Брінкемпер, через досягнення музикою такого величного визначення, *Imitatio Dei*, Бетховен у протестанта Леверкюна “викликає острах”, бо ця музика становить творчість, яка у своїй автономності більше не залежить від божественного визнання. Шиллеровий союз радості вміщує у фіналі Дев’ятої симфонії Бога-отця лише в сенсі морального божественного аргументу. “У руслі кантівського практичного розуму відповідно до програми тріумфуючі суб’єкти постулюють існування Бога, сприймаючи себе в етично-політичному аспекті незалежними від заступництва доброго Бога” [7, 294]. Автономія музичного суб’єкта спрямовує погляд і на бетховенську організацію часу: Леверкюн наголошує на віртуозності розчленування часу, його заповнення, його організації Бетховеном. Тим самим він наполягає на автономності музики, її незалежності від сценічної дії і її явному історичному змісті.

Не лише політично мотивований тріумф “Фіделіо”, а й узагальнений тріумф людства та світу у фіналі Дев’ятої симфонії Цайтблом протиставляє свій розповіді про сучасну історичну катастрофу та музичному заповіту “Плачу доктора Фаустуса”. Цікаве міркування Ганса Маєра щодо створеної в 1786 році “Оди до радості” Ф. Шиллера та Дев’ятої симфонії, яка з’явилася в 1817/18 роках. Дослідник помічає поміж обома творами ідейно-історичні розбіжності. Г. Маєр з’ясовує, що Бетховен уже в “Героїчній симфонії”, стилістично спорідненій із “Фіделіо”, зобразив у симфонічній формі революцію. Третя симфонія і програмна балетна музика “Творіння Прометея” стали музичним проголошенням незалежності. Це палке політичне послання, стверджує дослідник, у Дев’ятій симфонії відкликане назад. Г. Маєр зважає на песимістичні звуки бетховенської пізньої творчості, не зраджуючи загальнолюдському посланню Дев’ятої симфонії. Однак він бачить його уможливлення тільки в подвійному Геґелівському запереченні. У перших двох частинах старіючий митець відмовляється від свого політично-революційного жесту і пов’язаної з ним суверенності середнього періоду, висновок, який відповідає образу пізнього Бетховена, запропонований Т. В. Адорно (і яким його представляє в розділі VIII Кречмар). Однак суб’єктивності, яка зупиняє саму себе, вдається, відтепер до скасування, перебороти песимізм завдяки художньому прийому підпорядкування музики програмному речитативу й радісному на завершення посланню, вираженому словом. Проте музика не може більше примиритися з несвоєчасним посланням та юнацьким ідеалізмом слова. Цитуючи тріумф, вона водночас прощається з ним. У жестах раптових спалахів музика, як в останнє, пронизує власну, застарілу музичну звукову мову. Р. Ваґнер назвав це “вимученим прагненням до радості”. Г. Маєр пише: “У мить однак, коли басист владно, зі знаком проголошення, вимагає радості, майже декретує її, а хор, не меш владно, його схвалює, безпосередньо перед інтонацією оди до радості розпочинається розлад: як і в самому творі, так і у слухачів та спостерігачів. Ніколи не припинялися сумніви, чи цій музиці вдасться у страшні часи й супроти всього передати приємніші звуки, сповнені більшою радістю” [12, 315]. Цей внутрішній розлад поміж надіями зупиненої поеми й застарілої інструментальної звукової мови, поміж колишньою утопією і спадною інтонацією переконує Г. Маєра у повній відмові від Дев’ятої симфонії і її фінальної програмної музики у “Докторі Фаустусі”. Леверкюн лише робить висновки з цієї суперечності, яка вже була вписана в Дев’яту симфонію:

історичний конфлікт поміж характером фіналу пізнього твору та збляклим ентузіазмом текстового докору.

Відтак те, що безпосередньо не відчитувалося в Дев'ятій симфонії, варто було увиразнити в наступній конструкції. Важкі часи живляться з розладів, намагаючись їх усунути. Леверкюн відчуває закладений у Дев'ятій симфонії руйнівний слід, переймає його й розбудовує як інтригу проти часу й духу часу. Він заявляє про те, що хоче відібрати Дев'яту симфонію. Однак його акція націлена значно глибше – замістити її плачем, скаргою. “А я хіба не відзначив, коли пробував дати уявлення про апокаліптичну ораторію Леверкюна, матеріальної тотожності найбільшого блаженства з найгіршим жахом, внутрішньої однаковості дитячого ангельського хору й пекельного реготу? Мабуть, кожного, хто помітить це, охопить містичний жах, – але тут із моторошною продуманістю здійснена формальна утопія, яка в кантаті про Фауста стає універсальною, охоплює цілий твір і, якщо можна так висловитися, віддає його весь до остатку на поталу темі. Цей велетенський “lamento” (він триває приблизно годину з четвертю) зовсім не динамічний, позбавлений розвитку й драматизму, ніби концентричні кола відкинутого у воду каменя, що розходяться одне за одним, дедалі ширше й ширше, та ніде не ламаються, однаково залишаються колами. Грандіозні варіації плачу – негативно споріднені як такі з варіаціями радості у фіналі Дев'ятої симфонії – поширюються колами, і кожне з тих кіл безперестанку тягне за собою інше, утворюючи частини, великі варіації, що відповідають періодам чи розмірам книжки й за своєю природою є, знову ж таки, тільки рядом варіацій” [5, 530]. Розвиток, розробка теми, артикуляція часу через динаміку тут відсутні, поступ не відбувається. Постійно в русі плач перебуває тільки завдяки відгомону, який потребує простору як медіуму рефлексії і який “особливо відповідає цьому варіаційному, до певної міри непорушному творові, у якому навіть кожна зміна форми – тільки відлуння того, що вже було. Не бракує тут і схожих на відгомін продовжень, повторень на вищих тонах прикінцевої фрази взятої теми. Тихо згадані інтонації Орфеевого плачу, що споріднюють Фауста й Орфея як заклиначів царства тіней” [5, 531]. Через зворотний, ракохідний рух, точно орієнтований на контур Дев'ятої симфонії, актуалізуючи скаргу, яка відповідає суб'єктивності історії, Леверкюн видає себе за “пророка минулого” (П. Брінкемпер).

Заміна Дев'ятої симфонії “Плачем Доктора Фаустуса” однак не незворотна. Переосмислення можливе, як не засобами музики, то завдяки поетиці роману, котра “слідуює розмислам Адорно про нову музику і варіює формулу, за допомогою якої роман окреслює парадоксальність серійної техніки: вище право стає вищою несправедливістю”, – узагальнює А. Корбіно-Гофман [8, 341]. Леверкюнова демонстрація зникнення свободи і суб'єктивності скасовується в ораторії, не хотючи, завдяки переходу музичного матеріалу від суворого ладу до особистого вираження. “Але хіба парадокс мистецтва, коли з мертвої конструкції народжується експресія, експресія як скарга, не відповідає парадоксові релігії, коли з найглибшої нечестивості, хай навіть як ледь чутне запитання, пробивається паросток надії?” [5, 534]. Це питання, на думку дослідниці, окреслює мистецький парадокс, який знову ж таки витікає із критичних думок Т. В. Адорно. Поворот від нечестивості до надії позначає той пункт, щодо якого понад часами взаємодіють Бетховен і Леверкюн, місце, в якому перетинаються музика та література. Заперечення експресії вивільняє її саме як плач, “найсуворіший формотворчий елемент”, в якому немає жодної вільної ноти, це приводить до звільнення музики як мови твору. Музична подія автономно повертається супроти інтенції свого творця і стає шифром надії,

що артикулюється в останньому звукові віолончелі: “Плач доктора Фаустуса” завершується так, як розпочинається тема радості Дев’ятої симфонії Бетховена.

Отже, Адріан Леверкюн, із відчуттями, загострюваними і відшліфовуваними на “моделі Бетховена”, підхоплює процес, до якого прагнув Бетховен у пізній період своєї творчості (неприйняття тотальності та її динаміки засобами розриву, цезури, тенденцією до фрагментарного і магічного викриття традиції як шифру й алегорії [7, 195]), розширює його і навіть обертає супроти самого Бетховена, відмовляючись, руйнуючи розраду, до якої вдається симфонія. Леверкюн розширює введені Бетховеном у твір моменти відмови до об’ємного твору, плачу як нерухокої композиції. Нерухомість плачу відповідає поняттю про сучасність, яка зупинилася, монадичній репрезентації часу та історії на зламі її позірно-сильної самодостатності, справжній історичній миті. Відтак концепція пізньої творчості Бетховена, запропонована Т. В. Адорно і перейнята Томасом Манном, відіграє у структурі образу Леверкюна суттєву роль, обґрунтовуючи творчий принцип, постульований за допомогою цього персонажа й концептуальний для розуміння кризи мистецтва, про яку йдеться письменнику. Завдяки об’єднанню літератури та музики виникає нова мова, здатна передавати зрозуміле загалу послання. Порушена Томасом Манном проблема вираження і мистецьких вимірів смислу не може бути вирішена засобами тільки одного мистецтва. Концепція виражального засобу за межами традиції понятійної мови об’єднує музику та літературу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Поздний стиль Бетховена // Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. – Москва; Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. – С. 208-210. – (Книга света).
2. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Перевод Б. Скуратова. – Москва: Логос, 2001. – 352 с.
3. Бенъямин В. Происхождение немецкой барочной драмы / Перевод с нем. и послесловие С. Ромашко. – Москва: Аграф, 2002. – 288 с.
4. Лосев А. Ф., Тахо-Годи М. А. Эстетика природы. Природа и ее стилевые функции у Романа Роллана. – Москва: Наука, 2006. – 420 с.
5. Манн Т. Доктор Фаустус / Переклад Є. О. Поповича. – Харків: Фоліо, 2011. – 575 с. – (Б-ка світової літ-ри).
6. Манн Т. История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа // Манн Т. О себе и собственном творчестве. Статьи 1906–1954. – Т. 9: Собрания сочинений: В десяти томах / Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. – Москва : Худ. лит., 1960. – С. 199–364.
7. Brinkemper P. V. Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im “Doktor Faustus”. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1997. – 520 s.
8. Corbinea-Hoffmann A. Testament und Totenmaske. Der literarische Mythos des Ludwig von Beethoven. – Hildesheim : Weidmann, 2000. – 340 s. – (Spolia Berlinensia ; Bd. 17).
9. Hofmannsthal H. von. Züricher Rede auf Beethoven // Hofmannsthal H. von Reden und Aufsätze II. 1924–1925 ; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1979. – S. 198–201. – (Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden ; Bd. 9).
10. Lubkoll Ch. Beethovens “Spätstil” und seine Mythisierung bei Adorno und Thomas Mann // Altersstile im 19. Jahrhundert ; [Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle]. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014. – S. 125-139. – (Stiftung für Romantikforschung ; Band LVII).
11. Mann Th. Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung / Mann Th. Essays. Band 6: Meine Zeit 1945–1955 ; [Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski]. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 1997. – S. 56-92.
12. Mayer H. Neunte Symphonie und Song of Joy // Augenblicke: ein Lesebuch ; [Hrsg. von Wolfgang Hofer und Hans Dieter Zimmermann]. – Frankfurt : Suhrkamp, 1987. – S. 308-316.
13. Seiwert E. Beethoven-Szenarien. Thomas Manns “Doktor Faustus” und Adornos Beethoven-Projekt. – Stuttgart, Weimar : Metzler, 1995. – 288 s.

Отримано 2 вересня 2015 р.

м. Львів

