

DOI: 10.31648/pw.6483

MICHAEL L. KOTIN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0604-5464>

Uniwersytet Zielonogórski

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ГЕТЕРОНОМИЯ КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАРРАТИВА: К ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

**Esthetical heteronomy as creation principle of a fictional narrative:
on the esthetical function of intertextuality**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: интертекстуальность, художественный нарратив, эстетическая гетерономия

KEYWORDS: intertextuality, fictional narrative, esthetical heteronomy

ABSTRACT: The relations between the “main” narrative parts of a belletristic text and its (cross)references to other works of literature and/or music, painting etc. play an important part in the structure and functioning of a literary work. The phenomenon of intertextuality belongs at present to the favourite subjects of the research of texts, among others, of fictional texts. However, some relevant functions of implementation of external esthetical works, both literary texts and other art forms, into a fictional narration have not been investigated yet. This paper presents an analyses of two works of narrative fiction written by Tolstoy and T. Mann, with a special attention to the esthetical function of intertextuality by implementation of cross-references to the works of the composer Beethoven (in the case of Th. Mann also of the poet Goethe). The claim is that intertextuality in the esthetical sphere induces a double esthetical function and determines the phenomenon which I will call “esthetical heteronomy”. Its main feature is a very specific influence of external esthetical sources on the internal esthetical values of the primary text.

1. Пояснение к вводимому понятию и предварительные замечания

Термин «гетерономия» используется применительно к различным феноменам, являясь чаще всего антонимом существительного «автономия», намного реже – «гомонамия», обозначающих что-либо независимое, существующее в силу внутренних законов и по своей сути неподвластное, по меньшей мере

радикальным, внешним воздействиям. Изначально, уже с античных времён, в особенности же в эпоху Просвещения, данное понятие использовалось в философии, прежде всего в этике. И. Кант противопоставляет, в частности, автономную, по его представлениям, мораль личности гетерономной (внешне обусловленной) морали Ж.-Ж. Руссо и других французских мыслителей, которую Кант называет «гетерономией действующих причин» („Heteronomie der wirkenden Ursachen“) (ср.: Кант 1838, 73). Одновременно Кант постулирует гетерономность воли, обусловленной в конкретных поступках внешней по отношению к ней (то есть к желаниям индивидуума) силой – внешнеположенной воле, априорно данным нравственным «категорическим императивом» (Кант 1838, 67-70 и др.). В русской религиозно-философской мысли начала XX в. понятие гетерономии вводится в обиход С. Л. Франком (2010, 349) в рамках его концепции «антиномистического монодуализма»: речь идёт о противопоставлении и одновременно единстве автономии индивидуального «я» и гетерономии его внешней обусловленности единым духовным началом.

Впоследствии термин «гетерономия» стал использоваться также в истории и теории права – для обозначения юридической несамостоятельности, в психологии (вслед за Ж. Пиаже и М. Эриксеном) – для обозначения детской инфантильной зависимости от воли старших (в отличие от автономии взрослых) и в биологии – для обозначения структурных и функциональных особенностей форм членения тела животных (в отличие от гомономии).

В настоящей статье предлагается использовать термин «эстетическая гетерономия» применительно к включению в «автономный» художественный текст фрагментов других, внешнеположенных ему художественных текстов либо их упоминанию, рассмотрению автором данного текста, его персонажами и т.д. Помимо литературных произведений гетерономную эстетическую функцию могут выполнять описываемые в тексте музыкальные произведения, произведения живописи и т.п. Следует, впрочем, сделать одну весьма существенную оговорку. Гетерономный художественный текст должен соответствовать критериям эстетического воздействия, пусть косвенного, тех «вторичных» феноменов, которые в него включены. Простое упоминание того обстоятельства, что, скажем, героиня повести читала в комнате тот или иной роман или играла на фортепиано, не является признаком гетерономии повести в её эстетическом аспекте, если, конечно, не имеется в виду обусловленность её содержания (и/или формы) эстетически релевантным воздействием читаемого романа или исполняемой музыкальной пьесы. Скажем, круг чтения Татьяны Лариной, описанный А.С. Пушкиным в «Евгении Онегине», бесспорно, помогает читателю лучше понять не только то, как формировались её литературные вкусы и пристрастия, но и объяснить многие её поступки, особенности речи и т.п., в том числе её представления о любви, переносимые ею на мечты о союзе с Евгением. Вместе с тем явственно присутствующая

дистанция автора к упоминаемым им французским и английским любовным романам исключает гетерономное прочтение «Онегина» в данной его части. То же самое можно сказать об упоминаемых в романе книгах, которые читал Евгений Онегин, одно перечисление которых, включающее как произведения литературы, так и трактаты по философии и экономике («Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал», «Ругал Гомера, Феокрита, / Зато читал Адама Смита [...]») исключает эстетическую гетерономность текста. Напротив, яркими примерами эстетической гетерономии можно считать такие художественные тексты, как «Крейцера соната» Л. Н. Толстого, «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Гранатовый браслет» А. И. Куприна, «Яков Пасынков» И. С. Тургенева и целый ряд других. Тексты первых двух из упомянутых произведений будут рассмотрены ниже в связи с обозначенной в вводной главе проблематикой. При этом в центре внимания находится вопрос о дистанции, возникающей при многомерном в эстетическом отношении воздействии. В частности, достойной особого рассмотрения представляется проблема переноса читателя из «первичной» сферы текста в его «вторичную» сферу, когда вопросы эстетического порядка должны рассматриваться в двух плоскостях одновременно. Интертекстуальность вышеназванных произведений порождает их эстетическую гетерономию благодаря тому, что содержащиеся в них ссылки на сочинения других писателей, композиторов, картины художников модифицируют ткань самого исходного текста, придают ему новое эстетическое измерение.

2. Суть прекрасного и роль искусства в зеркале гетерономии текста на примере повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната»

Невозможно представить себе не только «морального посыла» «Крейцеровой сонаты», но и её сугубо эстетического воздействия на читателя без обращения к музыке 9-й сонаты для скрипки и фортепиано Людвиг ван Бетховена ля-мажор, соч. 47. Повесть Толстого содержит явную полемику с бетховенской музыкой. Гомодиегетический рассказчик (ср. Lanser 1981, 160; Martinez/Scheffel 1982, 82; Genette 1994; Полубояринова 2019, 126), вслед за автором, а вслед за обоими – главный герой повести Позднышев, утверждают, что музыка этой сонаты способна пробудить в человеке или усилить в нём разрушительные страсти:

- (1) – Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы *первое престо*?
Знаете?! – вскрикнул он.
– У!.. *Страшная вещь эта соната. Именно эта часть.* (с. 23)

Независимо от того, как мы оцениваем интерпретацию героями Толстого и им самим одного из самых замечательных творений немецкого композитора, мы вынуждены здесь следовать за их пониманием, чтобы иметь возможность адекватного прочтения повести. Более того, каждому, кто хоть сколько-нибудь знаком с этой сонатой Бетховена, сразу же бросается в глаза, что, минуя начальное *Adagio sostenuto*¹, Позднышев сразу же обращается к сменяющему его и резко контрастирующему с ним *Presto*². По-видимому, именно этот контраст умиротворённости и напряжённо-страстного диалога скрипичной и фортепианной партий так «напугал» героя повести (и её автора), заставляя его отвернуть подобное искусство как разрушительное, а возможно, и толкающее на преступление. Таким образом, эстетическое воздействие музыкального произведения становится интегральной частью повести и идёт рука об руку с эстетическим воздействием на читателя текста самой повести. Можно по-разному оценивать это воздействие, спорить или соглашаться с мыслями рассказчика и персонажа, но невозможно оторгнуть текста литературного от «текста» музыкального. Персонаж Толстого противопоставляет чисто утилитарную функцию музыки, которая, по его мнению, должна служить лишь практическим целям, абстрактному выражению ни к чему не приложимых, а потому амбивалентных чувств, которые могут направляться не связанной определённой практической целью музыкой в непредсказуемом направлении:

- (2) Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но *зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, — это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает.* Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет. *И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует.* В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. *Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет.* И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек. (с. 23) (курсивы мои – М. К.)

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=8uPGz7NU-mk> [доступ: 19 VI 2020].

² <https://www.youtube.com/watch?v=8uPGz7NU-mk> [доступ: 19 VI 2020].

Данный отрывок наглядно демонстрирует, в чём, собственно, заключается гетерономия художественного текста. Если оставаться на точке зрения протагониста, Позднышева, произносящего эти слова, то совершенно очевидно, что мы имеем здесь дело не более чем с частным мнением вымышленного героя, которое в принципе совершенно не обязательно должно совпадать с мнением аукториального («всезнающего»), персонального (не «всезнающего») или нейтрального рассказчика (ср. Stanzel 1995) – последним является, например, рассказчик в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети», который описывает резко отрицательное, «нигилистическое» отношение к искусству вообще и к поэзии в частности героя романа Евгения Базарова.

Подобным образом, восприятие протагонистом музыки Бетховена в повести Толстого и вообще отношение Позднышева к музыке для читателя является таким же фактом эстетического порядка, что и сама эта музыка, помогая ему понять мотивы поведения персонажа и оправдания им самим своего поступка, вызванного, вернее, спровоцированного восприятием им Presto из первой части Крейцеровой сонаты. Насколько рассказчик и стоящий за ним автор разделяют это мнение, сочувствуют ему, остаётся открытым.

Однако вся архитектоника «Крейцеровой сонаты» Толстого, начиная с (крайне субъективно подобранного и позднее столь же субъективно истолкованного) эпиграфа (о чём речь пойдёт ниже), свидетельствует о том, что Позднышев выражает здесь мысли и чувства самого Толстого. Данный факт резко меняет, если можно так выразиться, «целостное» восприятие повести, поскольку она так же, как и бетховенская соната, является эстетическим феноменом и подлежит тому же «суду», каким Толстой судит Бетховена. Адресованный немецкому композитору упрёк совершенно закономерно возвращается русскому писателю, которому можно (и следует, оставаясь в рамках его концепции преимуществ чисто прикладного характера «хорошего» искусства) задать вопрос, *зачем* он заставляет читателя «сливаться с ним душою» и переноситься «из одного состояния в другое», то есть в то, в котором автор, Толстой, находился и которое для него «имело смысл» и стало причиной тех или иных его поступков, но которое, смеем предположить, от «рядового» читателя ещё намного дальше, чем музыка Presto из «Крейцеровой сонаты»? И «разве можно допустить», чтобы Толстой «гипнотизировал» читателя, убеждая его, в частности, во вредоносности супружеских отношений и лишённого прагматической цели искусства? Не лучше ли, по «китайскому» образцу, объявить не только музыку, но и художественную литературу «государственным делом»?³

³ Что позднее и было сделано в Советской России, прямо по позднышевским (и толстовским?) лекалам, но с результатом, обратным тому, о чём «мечтает» герой Толстого. Литература и искусство «социалистического реализма» есть, несомненно, доведённая до логического завершения идея инструментализации искусства.

Будучи предельно честным, в том числе и прежде всего в отношении себя самого, Толстой в конце концов приходит ровно к этому выводу, сознательно отрекаясь от собственного творчества и провозглашая чисто практические, нравственно определяемые цели, в частности, литературного творчества, и следуя этим принципам, начинает писать короткие рассказы-притчи, пытаясь стать своего рода баснописцем. Это ему плохо удаётся, потому что почти каждое из его поздних произведений, несмотря на все усилия автора, является именно *рассказом* как явлением сугубо эстетического порядка.

Причиной глубинного разлада концепции искусства, предлагаемой Толстым, и его собственного писательского опыта является, несомненно, отказ писателя от признания самодовлеющей, «беспричинной» сути творчества. И. Кант в работе «Критика способности суждения» (ср. Kant 2006) говорит об априорном характере созерцательного эстетического суждения (там же, 72-73), позволяющем индивидууму выносить «незаинтересованное» суждение о том, что является прекрасным, вне какой-либо связи с его практическими желаниями и целями (там же, 47-49). Русский философ С.Л. Франк в работе «Непостижимое» даёт, на наш взгляд, исчерпывающее определение «прекрасного»:

[...] Прекрасное есть *непроблематичное, безвопросное* бытие (курсив оригинала – М. К.); вопрос «почему» или «зачем», т.е. «на каком основании?» [...] неуместен там, где внутренняя «обоснованность» имменентно раскрывается в самом явлении, уже заключена в нём самом (Франк 2010, 366).

Отсюда проистекает парадокс, который становится виден в полной мере именно в аспекте гетерономии интертекстуальности. Толстой пытается адресовать вопрос «безвопросному» феномену и ищет внешнего обоснования для явления, внутренняя обоснованность которого целиком совпадает с его сутью.

Можно ли говорить, что Толстой совершает здесь некую фатальную ошибку, сам себя загоняя в тупик неверностью исходного посыла? Ответ на этот вопрос сложнее, чем кажется на первый взгляд. Дело в том, что, по справедливому замечанию того же Франка, красота как таковая, как феномен бытия, приоткрывая завесу единства внешней и внутренней гармонии в её потенции, всё же не содержит разрешения загадки трагической двойственности человеческого существования (ср. Франк 2010, 372-373). Красота как таковая, по мысли Франка, «нейтральна, в каком-то смысле равнодушна к добру и злу» (там же, 374). Произведение искусства, даже самое гениальное, всегда содержит поэтому элементы тёмной, неосмысленной, внутренне ничтожной «реальности чистой субъективности» их автора, а потому «красота как таковая не спасает его ни от разрушающих сил зла, ни от трагизма человеческой жизни» (там же). Именно эту сторону «искуса» искусства Толстой

совершенно справедливо увидел и бескомпромиссно сделал сквозной темой целого ряда своих, в основном поздних, произведений, при этом столь же категорично, сколь несправедливо отвергнув его суть как, пусть ущербного и несовершенного, образа «безвопросной» гармонии бытия.

Роль небольшой вставки, в которой говорится о том, что жена Позднышева играла фортепианную партию сонаты Бетховена в дуэте с Трухачевским, убитым впоследствии Позднышевым из ревности, и в связи с этим описывается воздействие музыки этой сонаты на героя повести, очевидно, очень велика: Толстой не случайно дал своему произведению именно это название. В беседе «Скрытый смысл повести Л. Н. Толстого „Крейцера соната”»⁴ музыковед Михаил Казиник предположил, что ключом к разгадке смысла конфликта супругов в повести Толстого является особая сложность сонаты для исполнения. Позднышев, всегда рассматривавший свою жену лишь как объект страсти и мать их детей, вдруг увидел, что она всю жизнь скрывала от него, что не просто является талантливым музыкантом, но может сыграть *даже* фортепианную партию Крейцеровой сонаты, которую нелегко исполнить и профессиональному пианисту. Иными словами, мотивом преступления Позднышева стала не ревность к предполагаемому любовнику жены, а ревность к её таланту.

Понятно, что такая трактовка весьма произвольна и непропорционально выводит на второй план идеи Толстого по поводу половой морали, которые он выразил в данной повести наиболее детально. Интерпретацию Казиника и сопоставимые с ней толкования, можно с лёгкостью опровергнуть, если исходить из авторского замысла повести, прямо и недвусмысленно выраженного в эпиграфе – цитатах из 5-й и 9-й глав Евангелия от Матфея:

(3) А Я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем (Матфея, V, 28).

Говорят Ему ученики Его: если такова обязанность человека к жене, то лучше не жениться.

Он же сказал им: не все вмещают слово сие: но кому дано.

Ибо есть скопцы, которые из чрева матерного родились так;.. и есть скопцы, которые сделали себя сами скопцами для Царства Небесного. Кто может вместить, да вместит (Матфея, XIX, 10, 11, 12).

Уже само по себе произвольное соединение Толстым 28-го стиха пятой главы Евангелия от Матфея со стихами 10-12 19-й главы показывает, что ради достижения дидактических целей, которые он ставит перед собой, писатель готов идти на фактический «интертекстуальный подлог», поскольку ученики Христа, говоря о трудности соблюдать обязанность мужчины по отношению

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=JhwMvljOv_Y.

к жене, отвечают вовсе не на Его слова о «прелюбодеянии зрением», а на заповедь супружеской верности и недопустимости развода, «кроме вины прелюбодеяния». Развивая свои идеи, Толстой устами протагониста явно усугубляет и доводит до абсурда слова Христа:

- (4) Половая страсть, как бы она ни была обставлена, есть зло, страшное зло, с которым надо бороться, а не поощрять, как у нас. *Слова Евангелия о том, что смотрящий на женщину с вожделением уже прелюбодействовал с нею, относятся не к одним чужим женам, а именно – и главное – к своей жене.* (курсив мой – М. К.) (с. 11).

Понятно, что «Крейцера соната» Бетховена здесь совершенно ни при чём. Вместе с тем субъективность выражаемого героем повести мнения и курьёзная трактовка им евангельского текста наводят на мысль, что и относительно понимания сути Крейцеровой сонаты Бетховена читатель вполне имеет право ожидать столь же курьёзной трактовки.

Впрочем, сам по себе замысел автора далеко не всегда равен его реализации, и включение в ткань повести другого эстетически значимого феномена – великого музыкального произведения – благодаря именно эстетической гетерономии художественного текста вполне могут сместить точку зрения читателя даже по сравнению с точкой зрения автора, особенно если последний – действительно большой художник, создающий мир, населённый образами, действующими согласно приписанной им автором внутренней логике.

С другой стороны, сопоставление того, как музыка (в данном случае музыка Крейцеровой сонаты) влияет на персонажей повести, с её влиянием на потенциального читателя, также чрезвычайно усложняет совокупный эстетический эффект, что верно, конечно, не только в отношении музыки, но и в отношении любого эстетически значимого «внешнего» феномена, вводимого автором в сочиняемый им текст. Этот приём неизбежно вызывает диалог между автором, его героями и читателем – конечно, если речь идёт о читателе, достаточно подготовленном к такому внутреннему диалогу. Интерпретация в таком случае может, несомненно, иметь свои основания в «двойной рецепции», относящейся как к первичному тексту, так и к включённым в него отсылкам к другим произведениям искусства. Собственно таким «правом» и воспользовался знаток музыкальных произведений, в том числе чисто технической стороны их исполнения, Михаил Казиник. Для другого толкователя эта сторона вообще останется незаметной, и он ограничится первичным текстом повести, «поверив» интерпретации сонаты Бетховена Толстым. Третий может предположить ещё более экзотическую, чем у Казиника, версию: Позднышев просто должен был иметь терпение и дослушать сонату до конца или хотя бы до приблизительно 14-й – 15-й

минуты⁵, и тогда его душевное смятение сменилось бы радостным, даже благостным, настроем. Впрочем, например, для автора настоящей статьи и первая часть сонаты не содержит ничего опасного и «страшного» – напротив, является образцом высшей гармонии и характерного для Бетховена стремления усмотреть в хаосе Космос.

Можно задаться и другими вопросами, скажем, что случилось бы, если бы дуэт исполнял не Крейцерову, а 5-ю, Весеннюю, сонату Бетховена, и т.д. При этом самые курьёзные предположения в известной мере обоснованы именно в силу того, что мы имеем дело с двумя эстетически переживаемыми феноменами – повестью Толстого и сонатой Бетховена, конгениальность которых вовсе не очевидна, а в данном случае, наоборот, скорее исключена для большинства реципиентов толстовского текста. Возникающий «внутренний диалог» санкционирован, таким образом, самим фактом включения в литературный текст «текста» музыкального.

3. «Фауст» Гёте и 32-я соната Бетховена в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»

Ввиду специфики романа Томаса Манна необходимо начать данную главу с ряда существенных оговорок. Текст, в котором перспектива автора опосредована перспективой рассказчика (рассказ ведётся от имени приятеля протагониста Адриана Левекюна, Серенуса Цайтблома), является образцом интертекстуальности и гетерономичен, если можно так выразиться, до предела. Одного перечисления поэтов, художников, композиторов, философов, теологов, музыкальных критиков, музыкантов и иных реальных и вымышленных персонажей, упоминаемых в романе, хватило бы как минимум на целую страницу, набранную убористым шрифтом. В задачи данной статьи не входит даже приблизительная, поверхностная оценка роли интер- и метатекстуальности в «Докторе Фаустусе», чему посвящено и, несомненно, будет ещё посвящено множество публикаций. Текст романа Манна представляет собой многомерное в эстетическом плане произведение литературы, прямо затрагивающее и в известной степени средствами языка материализующее на страницах книги звучание музыкальных произведений, вплоть до передачи музыкальных ритмов и размеров словесными формами вроде «Бум-бум, вум-вум! Тум-тум!»; «синь-небес», «боль любви» или «будь здоров», «жил-да-был», «тьнь дерев», «Дим-да-да! Прощу внимания, мелодию здесь ... перевешивает

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=JhwMvljOv_Y.

груз фуги⁶, аккордов: она становится монотонной, статичной! Два ре! Три ре подряд! Это аккорды — дим-да-да!» (с. 35)⁷.

В настоящей статье будут предельно кратко рассмотрены лишь два аспекта, связанные с эстетической функцией гетерономии в тексте романа – включение истории Адриана Леверкюна в «фаустовский» круг, в частности, заочный диалог Манна с Гёте, и эстетическое значение для концепции романа последней, 32-й сонаты Бетховена, до минор, соч. 111, написанной композитором в 1821-1822 гг., в период обострения его болезни, в результате которой композитор практически полностью потерял слух.

В отношении первой проблемы не станем повторять того, что было сказано другими исследователями, ограничившись следующим кратким комментарием. Заключение пакта с дьяволом с целью получения сверхъестественного дара, знания и т.п. ценой гибели собственной души, переосмысляемая Гёте в духе идей Просвещения не как продиктованная эгоизмом и корыстью сделка, а как неудержимое, но бескорыстное стремление к познанию истины, находящее у Бога известное «понимание», если не оправдание, возвращается Манном к средневековым истокам, где гибель виновного в таком поступке человека неотменима и неизбежна. В этом смысле роман можно рассматривать как попытку совершить скачок в прошлое своей страны, минуя эпоху, ставшую определяющей для формирования её культуры, и из той перспективы взглянуть на её настоящее (которым в фактическое время рассказа является Германия перед концом Второй мировой войны). Сделка с силами зла оказывается губительной во всех отношениях, независимо от намерений протагониста. История постепенной гибели одарённого композитора и всех окружающих его, близких ему людей является в романе образом гибели Германии и немецкого народа, заключившего сделку с идеей нацизма якобы ради своего будущего процветания. Материальное воплощение идей нацизма в гитлеровской Германии при этом трактуется – вопреки традиционному взгляду – не как отрицание идей Просвещения и возврат к «тёмному Средневековью», а, напротив, как прямое следствие моральной амбивалентности

⁶ «Груз фуги» является примером изредка встречающихся в романе фактических ошибок писателя. Как известно, Манн пользовался при описании музыкальных произведений помощью известного теоретика искусства, композитора, социолога и философа Теодора Адорно и вводил в текст романа, с разрешения последнего, написанные им специально для Манна фрагменты. Неверно прочитав неразборчиво написанное в одном из писем Адорно слово *Eigengewicht* «собственный вес», «груз» (аккордов) как *Fugengewicht*, он написал фразу, которая должна была звучать как «... мелодию здесь перевешивает груз аккордов». В манновской редакции fuga оказалось противопоставленной мелодии, тогда как речь идёт о противопоставлении мелодии и аккордового сопровождения.

⁷ Здесь мы ограничиваемся цитированием перевода, который в целом неплохо передаёт оригинальное звучание немецкого языка, имитирующее музыку второй части 32-й сонаты Бетховена. Относительно смысловой нагрузки словесных соответствий бетховенской музыки перевод, понятно, не может быть безупречным, о чём пойдёт речь ниже.

эпохи гуманизма, поставившего в центр Вселенной личность с её не всегда нравственно безупречными притязаниями (ср. Orłowski 1969).

По второму аспекту следует остановиться на следующих центральных идеях романа. Томас Манн развивает в романе идеи Т. Адорно относительно заката искусства, в частности, музыки, которая, согласно его воззрениям, себя исчерпала. Попытки «оживить» её былую силу посредством создания новой, «двенадцатитональной» музыкальной техники (*Zwölftontechnik*), которую якобы изобрёл Адриан Леверкюн⁸, могут быть успешными только в результате союза с силами зла, вследствие чего музыкальные произведения обретают мощную, но по своей природе разрушительную, «злую» силу: изобретение это следует в романе за заключённой Леверкюном сделкой с дьяволом⁹. Характерно, что условный «Мефистофель» искушает героя Манна, в отличие от гётевского Фауста, не в сфере рационального знания, а в более иррациональной сфере музыкального творчества. Поэтому Леверкюн, обладавший незаурядными способностями в области философии и теологии, решается, по совету своих друзей и покровителей (по мысли Манна, являвшихся предтечами его главного искусствителя), посвятить свою жизнь музыкальному творчеству. Именно здесь он и достигает вершин, ставших, в силу исходной «нечистоты» их источника, причиной его гибели.

Роль 32-й сонаты Бетховена при этом – одна из центральных в романе (Vaget 2006, 393). Великий немецкий композитор становится одним из «внешних» персонажей романа Т. Манна. Утратив слух, он получает возможность совершенно отвлечься от посторонних звуков и без остатка углубиться в собственную душу, извлекая оттуда в виде звуков плоды встречи с подлинной реальностью на её последней доступной человеку глубине. Субъективное встречается с высшей объективностью, что на поверхности кажется диссонансом и отрицательным, а не продуктивным, как это есть в действительности, следствием глухоты. То, чего не в силах вполне понять большинство слушателей, становится контрапунктом развития и одновременно конечной точкой восхождения музыкального гения, ведомого Божественной силой: дальше возможно лишь, пусть постепенное, иногда зигзагообразное, но неотвратимое движение вниз, а новый взлёт возможен уже только из нечистого

⁸ Идея принадлежит реальному персонажу, композитору Арнольду Шёнбергу, с которым Манна одно время связывало довольно тесное сотрудничество и которого писатель вводит в свой роман как действующее лицо (ср. Chua 2017, 139), с которым, однако, его протагонист Адриан Леверкюн был «незнаком».

⁹ Известно, что Шёнберг был крайне возмущён отсутствием прямой ссылки Манна на его трактовку изобретённой им новой музыкальной системы, и, с другой стороны, до конца своих дней, вероятно, так полностью и не простил Манну его (пусть «фикциональную», ограниченную рамками художественного текста с вымышленными персонажами) оценку своего изобретения как по сути «инфернального».

источника. В этом состоит смысл беспрецедентного по своей категоричности высказывания Адорно, что «после Освенцима писать стихи – варварство»¹⁰.

Суть 32-й сонаты Бетховена объясняет слушателям его лекций музыковед и исполнитель Вендель Кречмар, который в романе выступает в известной степени антиподом тех злых, inferнальных сил, что толкают протагониста в объятия нечистого творчества. По идее романа, Адриану Леверкюну предоставляется возможность сделать из лекций Кречмара вывод о бесплодности поисков новой музыки, поскольку, согласно его главному постулату, соната как музыкальная форма в целом себя исчерпала и перестала быть «продуктивной» (то есть содержащей новые возможности развития) после того, как величайший мастер сонаты Бетховен завершает свою 32-ю сонату. В этой связи центральное значение получает вопрос, почему 32-я соната Бетховена состоит из двух частей и не содержит до тех пор необходимой для полного воплощения сонатной идеи третьей (а возможно, как в случае с предшествующей ей 31-й сонатой, и – скорее типичной для симфонии – четвёртой) части. Кречмар отвечает на этот вопрос следующим образом:

(5) Третья часть? Новое начало после такого прощания? Новая встреча после такой разлуки? Немыслимо! Случилось так, что соната в этой непомерно разросшейся части пришла к концу, к расставанию навеки. Говоря «соната», он имеет в виду не только эту сонату в до-минор, но сонату вообще, сонату как традиционную музыкальную форму. Сама соната как жанр здесь кончается, подводится к концу: *она исполнила свое предназначение, достигла своей цели, дальше пути нет* (курсив мой – М. К.), и она растворяется, преодолевает себя как форму, прощается с миром! Прощальный кивок мотива ре-соль-соль мелодически умиротворен проникновенным до-диезом – это прощанье, и в таком, особом смысле прощанье с сонатой, не уступающее по величию ей самой. (с. 36)

Вендель Кречмар комментирует сонату Бетховена как непосредственно исполняя её, так и отрываясь от исполнения, переходя от фортепиано к кафедре, – там, где необходимо было подвести некий промежуточный итог. Исполняя первую часть, *Maestoso – Allegro con brio ed appassionato*¹¹, он «высоким фальцетом пел полные мелодической прелести пассажи, – пассажи, которые временами, словно нежные блики света, освещают мрачное грозное небо этой сонаты» (с. 35). Вторая часть описывается им как «ариятта, обречённая причудливым судьбам, для которых она в своей идиллической невинности, казалось бы, вовсе не была создана» (с. 35). Иными словами, здесь сталкиваются, говоря словами Франка, «идеальное бытие» и трагическая сторона

¹⁰ „[...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]“ (Adorno 1951, 30).

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=DjE1yst49rU>.

жизни, где «бедный мотив одиноко, покинуто парит над бездонной, зияющей пропастью» (с. 35)¹². При этом достигается максимальное сближение, вплоть до слияния, «субъективного» и «объективного», конечной точкой которого может быть лишь окончательное, безвозвратное прощание, смерть:

Ариетта [...] раскрывается тотчас же, полностью уложившись в шестнадцать тактов и образуя мотив, к концу первой своей половины звучащий точно зов, вырвавшийся из душевных глубин, – всего три звука: одна восьмая, одна шестнадцатая и пунктированная четверть, которые скандируются примерно так: «сИнь-небёс», «бóль любви» или «бúдь здорóв», или «жил-да-был», «тёнь дерéв» – вот и все. [...] Непрерывные трели, фиоритуры и каденции! Слышите допущенную условность? Вот-вот... *речь... очищается...* не от одной только риторики... *исчезла ее... субъективность*. Видимость искусства отброшена. Искусство в конце концов всегда сбрасывает с себя видимость искусства. [...] А под конец, в то время как этот конец наступает, в доброе, в нежное самым неожиданным, захватывающим образом врывается мрак, одержимость, упорство. Долго звучащий мотив, который говорит «прости» слушателю и сам становится прощанием, прощальным зовом, кивком, – это ре-соль-соль претерпевает некое изменение, как бы чуть-чуть мелодически расширяется. После начального до он, прежде чем перейти к ре, вбирает в себя до-диез, так что теперь пришлось бы скандировать уже не «синь-небёс» или «бúдь здорóв», а «ó, ты синь-небёс!», «бúдь здорóв, мой дрúг!», «зéлен дóльный лúг!», и нет на свете свершения трогательнее, утешительнее, чем это печально-всепрощающее до-диез. Оно как горестная ласка, как любовное прикосновение к волосам, к щеке, как тихий, глубокий взгляд, последний взгляд в чьи-то глаза. *Страшно очеловеченное, оно осеняет крестом* всю чудовищно разросшуюся композицию, прижимает ее к груди слушателя для *последнего лобзания с такой болью*, что глаза наполняются слезами: «пó-за-бúдь печáль!», «Бóг велик и блáг!», «всё лишь сóн один!», «нé кляни меня!¹³». Затем это обрывается. Быстрые, жесткие триоли спешат

¹² Обращает на себя внимание почти буквальное совпадение этого описания у Манна со словами С. Л. Франка из книги «Непостижимое», что человек ощущает себя чем-то «совершенно инородным этому бытию и *витает* над его бездной (ср. Франк 2010, 379), причём выходом из такого состояния может быть лишь осознание того, что эта «бездна» есть *бытие*, в котором мы укоренены: «Если мы сами укоренены в бытии, то мы уже *не можем* в него «провалиться» и в нём погибнуть: нам просто некуда «*проваливаться*»» (Франк 2010, 380, курсивы оригинала). Иными словами, слияние субъективного и объективного бытия (при условии, что последнее понимается как высшее Бытие) ведёт к избавлению от трагизма их разрыва, выявляя его временность, – что в точности повторяет трактовку Кречмаром смысла второй части бетховенской сонаты.

¹³ «Не кляни меня!» – пожалуй, наименее удачное из всех предложенных в переводе соответствий манновским фразам, прежде всего по смыслу. Она даётся как «перевод» фразы Манна *Bleib – mir hold gesinnt!*, то есть буквально: «Всегда будь ко мне расположен, радостно настроен». Понятно, что найти ритмическое соответствие этой фразе для переводчика было важнее точной передачи смысла, однако использование глагола *клясть*, пусть с отрицанием, выпадает из общего рисунка манновского текста, содержащего лишь в высшей степени положительно ассоциируемые слова.

к заключительной, достаточно случайной фразе, которой могла бы окончиться и любая другая пьеса. (с. 35-36, курсивы мои – М. К.)

Характерно, что писатель использует словесный образ музыки не только для передачи её ритма и размера¹⁴, что, в принципе, несложно воспроизвести в переводе, но и для отображения соответствия смысла и звучания: от ассоциаций с образами природы (*Himmelsblau* ‘небесная синева’, *Wiesengrund* ‘дольный луг’), через поэтические образы страдающей любви (*Liebesleid*) и целый фраз-восклицаний и фраз-утверждений, конгениальных звучащей музыке (*O-du-Himmelsblau* ‘О, ты, синь небес!’, *Leb’ - mir ewig wohl!* ‘Вечно будь здоров!’, *Nun ver-giss der Qual!* ‘Позабудь печаль!’, *Alles – war nur Traum* ‘Это был лишь сон’) до прославления благого Творца мира и человека (*Groß war – Gott in uns!* ‘Велик Бог наш!’) (ср. Chua 2017, 143).

Выдающийся пианист и педагог Г. Г. Нейгауз, как известно, считал трактовку сонаты Томасом Манном по сути верной и рекомендовал внимательно прочитать фрагмент из 8-й главы «Доктора Фаустуса» перед её прослушиванием, добавляя при этом, что самым лучшим доказательством этого служит её исполнение С. Т. Рихтером, который тоже очень любил и ценил как роман «Доктор Фаустус», так и, в частности, интерпретацию Манном смысла 32-й сонаты Бетховена¹⁵.

Оценивая вплетённое в текст романа описание звучания 32-й сонаты Бетховена и её осмысление персонажем (Венделем Кречмаром) и – опосредованно – самим рассказчиком и автором, следует остановиться на двух существенных моментах. Во-первых, описание это обладает эстетической ценностью, так сказать, само по себе, вне связи с замыслом, со «сверхидеей» романа. Но главное здесь, конечно, именно противопоставление Манном двух восприятий сути бытия – «приимательного»¹⁶, содержащего сознательное

¹⁴ П. Бенари (ср. Benary 1967) заметил здесь у Манна (и, по-видимому, у Адорно) «неточность» при передаче размера, который должен выражать «идиллическую невинность» во второй части словами *Himmelsblau*, *Liebesleid* и *Wiesengrund* (в русском тексте – *Синь небес*, *бОль любви*, *бУдь здоров*), поскольку соответствующая им тональная последовательность  является не «дактилической», а анапестной (тип акцента, как в немецком слове *Sinfonie*), что соответствовало бы русским выражениям типа *вечера*, *мы-с-тобой*. Едва ли, впрочем, возможно полностью отождествить стихотворный размер с музыкальным строем. В частности, в исполнении С.Т. Рихтера, который, как известно, во многом разделял трактовку сонаты Манном, явственно звучат именно «дактили» (ср. <https://www.youtube.com/watch?v=XW9e28bYbJA>, доступ: 21 VI 2020).

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=XW9e28bYbJA>.

¹⁶ Перевод слов *Leiden*, *Leidentlichkeit*, означающих в немецкой пиетистской литературе добровольную, сознательную покорность человека Богу, на русский язык как ‘приимательность’ предложен, вместе с исчерпывающим толкованием, известным российским православным теологом и переводчиком на русский язык творений Арндта, Терстегена, Вайгеля и др. о. Петром Мещериновым (ср. Meshcherinov 2018, 206).

включение личного бытия индивидуума в сверхличностное бытие высшего, Божественного порядка, и демонического по своей природе, отвергающего примирение человека с Богом, а потому разрушительного и бесплодного. Первое прорывается сквозь мрак и ужас судьбы-фатума к тайне Божественной любви, навсегда расставаясь со стоящими на её пути земными преградами; второе выливается в торжество «техники», пусть совершенной и ни ни что не похожей, отвергая любовь и смирение и сознательно избирая титаническое торжество самости, при котором человек самоопределяется вне искомого источника своего индивидуального бытия. Первый путь символизирует музыка последней сонаты Бетховена, второй – титаническое, формально безупречное и технически совершенное, но вместе с тем безблагодатное творчество Адриана Леверкюна, ведущее к безвозвратной потере вечной и неизменной опоры личного бытия, причиной чего является заведомая обречённость «демонизма» в любом его проявлении, а следствием – безысходность и торжество смерти.

Творчество, прежде всего творчество музыкальное, композиция, в романе является символом гармонии или, соответственно, дисгармонии всей совокупности человеческой жизни и взаимоотношений между людьми, а потому Томас Манн избирает данный символ, в частности, для эстетически обоснованного суда над историей Германии, заключившей на определённом этапе своего развития союз с силами зла, итогом которого, согласно Манну, могла стать только гибель в самом широком, онтологическом смысле. Передать данную идею, воплотить её в целокупных художественных образах писатель мог только посредством гармонизации двух художественных языков – словесного и музыкального, описываемого опять же чисто словесными средствами. Создав таким образом гетерономный художественный текст, писатель решает чрезвычайно сложную задачу, показав как «безвопросность» подлинной красоты, так и те страшные искушения, которым она может подвергаться.

4. Заключение

Сравнение включённых в художественный текст фрагментов, описывающих форму, смысл и влияние на слушателей музыкальных произведений Бетховена – «Крейцеровой сонаты» в одноимённой повести Льва Толстого и 32-й сонаты для фортепиано в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» – позволяет сделать несколько выводов, существенных для изучения проблемы построения и восприятия гетерономных литературных текстов. В обоих случаях, при всём различии рассматриваемых произведений, содержится опосредованная оценка, выносится *суждение* о музыкальном произведении. Толстой при этом сознательно отвергает понимание суждения в его кантовском смысле,

как не содержащее личного интереса, находящееся по сути своей вне прагматических рамок и целиком опирающееся на априорно данное понимание красоты в её целокупности. Видя лишь опасность, скрытую угрозу «гипнотического» влияния музыки, писатель выносит о ней (как и об искусстве в целом) не эстетическое, а этическое суждение, основанное на требовании конкретной практической пользы и прозрачности целей автора в отношении потенциальных реципиентов своего произведения.

Томас Манн, напротив, не отделяет нравственных аспектов творчества от собственно эстетической его стороны, показывая, что сочинённая гением, «чистая» по замыслу и реализации музыка (и искусство вообще) в конечном итоге преодолевает себя, очищается от всякой субъективности: «Искусство в конце концов всегда сбрасывает с себя видимость искусства» (с. 35), утверждая *добро* в самом широком и в то же время самом точном смысле этого слова. Напротив, художник (как вообще любой человек или целый народ), отдающий себя служению собственному величию, обречён на гибель, которую он несёт не только себе, но и другим.

Библиография

- КАЗИНИК, М. (2016), Скрытый смысл повести Л. Н. Толстого «Крейцерова соната». URL: https://www.youtube.com/watch?v=JhwMvljOv_Y [доступ: 19 VI 2020].
- ПОЛУБОЯРИНОВА, Л. Н. (2019), А теперь ещё и Тургенев! Истоки, основания и ключевые параметры рецепции русского классика в Австрии. Санкт-Петербург.
- ФРАНК, С. Л. (2010), Человек и Бог. Минск.
- ADORNO, T. W. (1998), Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1. Darmstadt.
- BENARY, P. (1967), Rhythmik und Metrik: eine praktische Anleitung. Köln.
- CHUA, D. K. L. (2017), Beethoven & Freedom. Oxford.
- GENETTE, G. (1994), Die Erzählung. München.
- KANT, I. (1838), Immanuel Kants Werke. Sorgfältig revidierte Gesamtausgabe in 10 Bänden. Vierter Band. Leipzig.
- KANT, I. (2006), Kritik der Urteilskraft. Hamburg.
- LANSER, S. S. (1981), The Narrative Act. Point of View in Narrative Fiction. Princeton/New Work.
- MARTINEZ, M. / SCHEFFEL, M. (1982), Einführung in die Erzähltheorie. München.
- MESHCHERINOV, P. (2008), Zur Rezeptionsgeschichte der Werke des deutschen Pietismus in Russland und zu ausgewählten Fragen ihrer Übersetzung ins Russische. Berlin/Boston.
- ORLOWSKI, H. (1969), Prädestination des Dämonischen. Zur Frage des bürgerlichen Humanismus in Thomas Manns „Doktor Faustus“. Poznań.
- STANZEL, F. K.. (1995), Theorie des Erzählens. 6., unveränderte Aufl. Göttingen.
- VAGET, H. R. (2006), Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik. Frankfurt a.M.

Список цитируемых источников

- БЕТХОВЕН, Л. ван: Соната № 9, ля мажор «Крейцера» для скрипки и фортепиано. Исполнение: Д. Ойстрах / Л. Оборин. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8uPGz7NU-mk> [доступ: 19 VI 2020].
- БЕТХОВЕН, Л. ван: Соната № 32 до минор, для фортепиано. Исполнение: С. Т. Рихтер. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DjE1yst49rU> [доступ: 19 VI 2020].
- БЕТХОВЕН, Л. ван: Соната № 32 до минор, для фортепиано. Исполнение: С.Т. Рихтер. Вступительное слово Д. Журавлёва. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JF7GJnJpFJQ> [доступ: 19 VI 2020].
- ГЁТЕ, И. В. (1969), Фауст. Перевод Б. Л. Пастернака. Москва.
- Толстой, Л. Н. (1936), Полное собрание сочинений в 90 томах. Т. 27. Москва.
- МАНН, Т. (1960), Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. Роман. Перевод с немецкого С. Апта и Н. Ман. Москва.
- GOETHE, J. W. (1986), Faust. Der Tragödie erster Teil. Stuttgart.
- MANN, T. (2007), Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher. Band 10/1 und 2. Frankfurt.

