

ТАЛАНТЪТ И ВРЕМЕТО

ТОМАС МАН: „ДОКТОР ФАУСТУС“

Исак Паси

Преди двадесет години през лятото на 1947 г. едно швейцарско издателство публикува романа на Томас Ман „Доктор Фаустус“. Сега вече не беше необходима преценката на онзи нещастен, болен еврейин, критика Самуел Люблински. Около петдесет години преди това именно той беше направил една прогноза за „Буденброкови“, която времето напълно потвърди: с годините значението на тази книга ще расте и тя ще се чете от още много поколения. Авторът на „Доктор Фаустус“ беше вече всеизвестен писател, влязъл в литературната класика на XX в. — той не се нуждаеше от окуражителни слова, казани някога на младия и неизвестен автор на „Буденброкови“. Но тъкмо затова личната и писателската отговорност на Томас Ман ставаше много по-голяма — целият литературен свят щеше да се взре в романа на 72-годишния прославен писател. Може би „Доктор Фаустус“ щеше да остане неговия последен роман, равностойка на един дълъг и богат граждански и литературен живот. За такова внимание от страна на литературния свят имаше твърде много основания извън славата, извън литературната репутация на художника. „Доктор Фаустус“ не беше нито замислен, нито осъществен като ед и н роман, като ед и н от многото романи. Още преди недвусмислените признания на самия писател литературната публика предусети, че това е роман за епохата под формата на история на мъчителния и греховен живот на художника, че в него има много от умонастроенията на автора, че това е откровена авторска изповед. После дойдоха и признанията. „Доктор Фаустус“ е първото голямо творческо начинание на писателя, което му е било ясно до подробностите още от самото начало, чиито духовни и физически измерения той предварително е виждал не в „магически кристал“, а ясно като на длан. И може би не толкова за това, че 68-годишният житейски и близо 50-годишният писателски опит даваха своите плодове — пълното покритие на творческия замисъл с творческия резултат — а по-скоро, защото, както сам признава, никой от своите измислени герои (може би само с изключение на Ханс Буденброк) Томас Ман не е обичал така искрено, така дълбоко и така страдалчески, както е обичал своя доктор Фаустус, своя Адриан Леверкюн. Обичал го е така, както човек обича себе си и онези, в които вижда себе си. Като измисленият му биограф Серенус Цайтблом той го обгради със своята тревожна любов — от годините на надменното ученичество до изпълнението на дяволското проклетие.

1. ЛИТЕРАТУРНАТА ЕВОЛЮЦИЯ НА ЧЕРНОКНИЖНИКА

От Средновековието дойде при нас легендата за неверника и чернокнижника, продал душата си на дявола, пожертвувал нетленната вечност, заради временните и суетни земни радости. И легендарният доктор Фауст приема за свой девиз, за принцип на своя живот тъкмо онова, срещу което най-енергично се бореше апостол Павел. Той живее за плътта, а не за духа, телесните наслади имат за него много по-голяма ценност от духовното блаженство. Средновековната литературна фантазия издигна доктор Фауст до с и м в о л на човешкото изкушение, тя го превърна в м и т, където вече литературно пречистена живееше същата немошна и изтерзана човешка плът. Цялата дързост и всичкото високомерие на чернокнижника трябваше да скрият неговата абсолютна религиозна и духовна неустойчивост. И чудно ли е, че Средновековието, християнската традиция и особено протестантското пуританство се нахвърлиха над нещастния доктор, отмищавайки му сурово, заради получените от него удоволствия, от които всички те — Средновековие, традиция и протестантство — доброволно и горделиво се бяха лишили.

От тези подбуди възникна напечатаната през 1587 г. в протестантския град Франкфурт на Майн от протестанта Йохан Шпис народна книга „История за доктор Фауст, знаменития чародей и чернокнижник. . .“ Напечатана, както се казва в самото заглавие, „за да служи като заплашителен и отвращаващ пример и като искрено предупреждение за всички безбожници и дръзки хора“. Както в Посланието на Иакова:

Опълчете се против дявола и той ще побегне от вас.¹

Но в историята на човешката цивилизация на легендата за доктор Фауст беше отредена друга, по-благородна участ. Никого тя не опълчи против дявола и дяволът не побягна от нито един неин читател. „Народната книга“ излезе твърде късно. Духът на Ренесанса вече витаеше по европейските страни. Още преди да изтече шестнадесетият век, английският драматург Кристофър Марлоу създаде първата „Трагическа история за доктор Фауст“.

Пиесата на Марлоу е първата т р а г е д и я за Фауст, а не само поучителна история за заслуженото наказание на един възгордял се грешник. Фауст на Марлоу е неукротим дух, разочарован от съвременната му наука, от жизнените условия, които предлага съвременният му свят. Той иска „да разкъса нишките на времето“, да се провре през тях, да се добере до корените на битието. Най-малко от всичко религията е в състояние да удовлетвори Фауст на Марлоу. И героят на народната книга се опълчва против бога и неговия ред, но неговият протест е в името на порока, на удоволствието, на плътта. Фауст на Марлоу е недоволен от светото писание, не защото лично той иска да получи нещо повече, а защото е възмутен от античовешката му същност. „Отпадането от бога“ тук — за разлика от народната книга — се дължи на божните недостатъци, а не на предимствата на лукавия. Защото, ако, от една страна, писанието твърди: „Ако кажем, че нямаме грях, себе си мамим, и истината не е в нас“,² а от друга страна, санкционира: „Платката що дава грехът е смърт“³ то пред човека се разкриват не особено утешителни перспективи — човекът е грях, а грехът е смърт.

¹ Иак. IV, 7.

² Иоан. I, 8.

³ Рим. VI, 23.

... Why, then, belike we must sin, and
so consequently die:

Ay, we must die an everlasting death.

What doctrine call yon this. . .¹

(... Защо тогава ние трябва да грешим и
поради това да умираме:

О, ние сме обречени на вечна смърт.

Как може да се нарече това учение. . .)

Но трагедията на Марлоу запазва и някои здрави връзки с протестантската „Народна книга“. И Фауст на Марлоу пред смъртта си се разкайва за своята гордост, търси сближение с бога, не го намира и умира със страшната смърт на грешника.

Вече при Гьоте „темата Фауст“ се откъсва от първия литературен прототип на Шпис, следва собствена посока на развитие в духа — едно-временно и на Просвещението, и на разочарованието от Просвещението. И при Гьоте, както и при Марлоу Фауст е неспокоен дух, човек на титанически пориви и гигантски стремежи. Гьотевият Фауст не пада поразен от изкушението, неговата трагедия не е трагедия на изкушението, на съблазнения и поради това религиозно обезчестен човек. Още по-малко неговата драма може да се извежда от поведението на лекомисления бонвиван, който е готов да забрави мъките на все пак далечната вечност, заради удоволствията на 24-годишното настояще. Мефистофел не го изкушава, а по-скоро му помага във вечния стремеж, във вечното търсене. Пък и какъв изкусител е Мефистофел, този светски човек, остроумен, язвителен и галантен, изработен по мерките на критическата философия от XVIII в., този пръв братовчед на Волтер. Гьотевият Фауст е възпитан от обещанията на просветителския век, някога той е вярвал във всемогъществото на Разума. Затова е изучавал — с това признание започва първата сцена от първата част на трагедията — и философия, и юриспруденция, и медицина, и теология. И какво! И за какво! За да стои след всичко това като жалък глупец, точно толкова умен, колкото и по-рано. Разочарован, както и почти всички мислещи европейци от началото на XIX в., от прекомерните и безсилните обещания на философския рационализъм от предишния век. Но запазил и един чисто рационален стремеж към новото, към неизвестното, една рационалистическа в основата си тревога на душата.

Es irrt der Mensch, solang er strebt²

(Блуждае човекът, докато се стреми)

Мефистофел е съюзник на Фауст в този стремеж, той е възможност и потенция за неговото блуждаене — от микрокосмоса до макрокосмоса, от сладостите при невинната хубавица до приключенията в императорския двор. Трагедията на Фауст е трагедия на познанието, eine Erkenntnis-tragödie. Също така както преди Гьоте познанието беше източник на страдания и трагедии при Еклезиаст³ и при Лесинг.⁴ Поради това в Гьотевия

¹ Christopher Marlowe, The Tragical History of Doctor Faustus, Plays, Everyman's Library, L., p. 122.

² Faust, Prolog im Himmel, Goethes Werke, Bd. V, Gotha, S. 64.

³ „И насочих сърцето си да позная мъдрост, да позная безумие и глупост; и о узах, че и това е гонене на вятър; защото голяма мъдрост — голямо страдание, и който трупа познания, трупа тъга“ (Екл. I, 17, 18).

⁴ „Сатана: Глупак! Не е ли той любознателен?“

Четвърти дявол: Повече от всеки смъртен.

Сатана: Тогава остави го на мен. Това е достатъчно за неговата гибел“ (G. E. Lessing, Gesammelte Werke, Bd. II, B., 1954, S. 564).

„Фауст“ липсва един от най-съществениите моменти на класическата легенда: наказанието, възмездие. И това е съвсем логично. Щом няма изкушение, няма и порицание. При Гьотевия Фауст не може да се говори за вина, тук вината е само „чест за великия характер“. За човешкия стремеж не е отмерено наказание, то заслужава награда — спокойствие, почивка. Мефистофел остава излъган, ангели отнасят към бога безсмъртната същност на Фауст, защото

Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen¹

(Който винаги се стреми,
Него можем да спасим)

Друг е смисълът на „фаустовската тема“ при Томас Ман. Други са проблемите, героите, конфликтите. И преди всичко друго е времето. Новият Фауст не е чернокнижник, човек, разочарован от бога или от съвременната му наука. Той е само художник. Художник от първата половина на XX в. И професията, и времето го поставят пред достатъчно остри и многобройни изкушения, за да има нужда от персонифициран изкусител, от Мефистофел, от спор и борба с бога за душата на един художник от XX в. „Борба за душата“ на новия Фауст не се води, дори и в онзи по-ограничен смисъл, в който Сетембрини и Нафта се борят за душата на Ханс Касторп във „Вълшебната планина“. Но наред с това и целите на новия Фауст са много по-различни от целите на всички предишни фаустовци, а и средствата за осъществяването им стоят извън познатия арсенал на познатата фаустовска легенда.

Предишните фаустовци се разочароваха от богословието и приемаха предложението на дявола. Адриан Леверкюн се разочарова от богословието, за да се хвърли в обятията на музиката. Прибегнали до услугите на лувкавия, предишните фаустовци си осигуряваха всички удоволствия, които предлага земята, Адриан Леверкюн води самотен, отшелнически живот, напълно дезинтересиран от обкръжаващите го условия. Микрокосмосът беше малък за предишния Фауст, не му стигаше и макрокосмосът. Леверкюн прекара деветнадесет години, най-творческият период от живота, си в усамотения Пфайферинг. Срещу стремежа към наслади на предишните фаустовци стоят безкрайните страдания на Леверкюн: ако те задоволяваха своята „жажда за живот“, у Леверкюн, напротив, остава гладът за живот, скръбта по битието, незадоволеното влечение към земното. Старият Фауст ридаше пред ужасите на ада, новият ридаше за този проклет живот. Тук Леверкюн прилича не на стария Фауст, а на хомонкула, това изкуствено лабораторно изобретение на една душа без тяло, на една душа, жадуваща за тяло.

И все пак Адриан Леверкюн е Фауст, един нов Фауст на XX в. Като героя на народната книга той е дързък и високомерен, и за него високомерието е източник на беда и страдания. Като стария Фауст той разполага с определено време, за да започне и осъществи своите земни дела, като него той бяга от богословието, за да се приюти, ако не при дявола, то при една дяволска дейност — музиката. Като стария Фауст той е изкушен, но не за да заплати с вечни мъки сладостите на своя грешен живот, а с неимоверни страдания — положението си на безсмъртен музикален дух на своето време.

¹ Faust, II, 5, Goethes Werke, Bd. V, Gotha, S. 474.

Томас Ман смъкна историята за доктор Фаустус от пиедестала на легендарното и митологичното до реалното и делничното, до ежедневието на регулирания буржоазен град. Той свали романтическия ореол от средновековната легенда, за да я преведе на езика на образите, родени от буржоазната проза на XX век. Там, където XVI в. виждаше дълго подготвян, тържествен и мистичен договор, сключен непосредствено и съзнателно между чернокнижника и дявола — един небесен персонаж, там през XX в. можеше да има косвен и безсъзнателен акт, осъществен, мимо волята на новия доктор Фаустус, осъществен чрез посредник, онази *he-taega esmeralda*, осъществен в публичен дом, един институт, съпътстващ буржоазната деградация и създаден за сделки от особен род.

Томас Ман не е първият, който смъкна епическото величие на класическия образ и класическата легенда до нищожното в съвременния бит и отношения. Нали и Джеймс Джойс ни показва съвременния Одисей на буржоазния ирландски град в лицето на Леополд Блум, дребния, нищожен и мамен агент по събиране и разпространяване на обявления и съвременната Пенелопа в лицето на Марион Блум, развратна, ненаситна, мислеща за любовници и в леглото на собствения си мъж. Там, където класическият герой проявяваше находчивост, изобретателност, гениално остроумие съвременният му наследник се задоволява с дребните съображения, продиктувани от дребното съществуване. Там, където класическата героиня чакаше мъжа си цели двадесет години и героично отблъскваше претенциите на своите упорити женихи, съвременната ѝ наследница не може „да издържи“ и един ден и ако не реално, то поне на сън няколко пъти ще измени на своя мъж. Но ако героите на „Улис“ са нищожни в духа и в обкръжаващата ги обстановка, по характер и по обстоятелства, Адриан Леверкюн показва как могат да съжителствуват благородния дух, гордият характер с убогата немска действителност, с военната истерия, провинциализма, буржоазната проза. По-точно: как те могат да не съжителствуват. Толкова повече, че критическата западноевропейска литература и през XX в. не се отказва от героите и героичното. Ако, от една страна, тя развенчаваше класическите, традиционните герои, от друга страна, тя търсеше герои сред малките, „унижени и оскърбени“ хора, сред онези, които стават герои от отчаяние, от ужас, от потиснато достойнство. В такъв смисъл Кино от „Бисерът“ на Стайнбек и Старецът от „Старецът и морето“ от Хемингуей са образи-програми, образи-сентенции.

Героизмът на Адриан Леверкюн не е в деянието, в конфликта, в енергията на физическото действие, той е в духовното, в творчеството, в отшелничеството, в интелектуалната жертва. И новият Фауст „сключва“ договор с дявола, дяволският пакт е неизменен атрибут на фаустовската легенда, — но в този „договор“ се оглежда цялата разлика в епохите, в нацията, в героизма. И в „Доктор Фаустус“ епизодът с дявола е централен, и тук той е истински фокус, към който се устремява дотогавашното изложение и от който тръгва следващото. Но ако договорът на всички предишни фаустовци — от Шпис до Гьоте — с дявола имаше един неизменен резултат, гарантираше на Фауст всички възможни удоволствия в земното поприще, жени и деца, Елена и Евфорион, договорът на новия Фауст с дявола, тъкмо напротив, му отнема всички житейски радости, всичко онова, което може да стопли сърцето на обикновения човек. Тук няма договор за радост, а за скръб.

Така и Андерсеновата русалчица ще получи от морската магьосница крака, най-леките и най-грациозните, тя ще ходи като хората и хората ще се възхищават от тези очарователни крака, и никой няма да знае каква адска болка ще ѝ причинява всяко движение, как при всяка стъпка ще я пронизват сякаш с меч. Тя ще плаща за своята красота и очарование, като стъпва върху остри ножове и своята жажда за земята, когато съществите тези крака ще ходи по нея, ще засища със собствената си кръв. *Do ut des*. Давам ти, за да ми дадеш. Дай ми човешка красота и любов и ще ти дам своето здраве и спокойствие. *Do ut des* — казва и съвестта на Адриан Леверкюн, тогава, когато се отделя от него, за да приеме облика на дявол — аз взех от тебе и аз ще ти дам, взех ти здравето и човешките радости, за да ти дам изкуство и бъдеще.

„Така знай: Ние ти гарантираме за жизнеността с онова, което ще сътвориш с наша помощ. Ти ще предвождаш, ти ще бъдеш знамение, в твоето име ще се кълнат младите, които благодарение на твоето безумие сами вече не ще трябва да бъдат безумни. Чрез твоето безумие те ще вкусят от здравето и в тях ти ще бъдеш здрав.“

Сделката на Адриан Леверкюн с дявола е духовна сделка, тя е възможната цена на изкуството в едно време. Това е сделка, която трябва да изведе гордия дух от тежката културна криза, от надвисналата опасност от безплодие, в условията на една налагаща се съпоставка на творческия духовен подем с фашистките изстъпления.¹

Внимателният анализ на всяка една от клаузите на дяволския пакт ще ни покаже, че в него няма нищо нереално, тайнствено, свръхестествено, че всичко, което е „подарък“ от дявола може да бъде и действителен принцип на изкуството, негов секрет, негова собственост. От друга страна, и в козните на Леверкуниевия дявол няма нищо иреално, недействително. Сам той, лукавият, като че ли е в действителността, излиза от действителността и се осъществява във формите на действителността.

Самият договор не се сключва, когато пред Леверкюн се явява дяволът и след като той приема неговото предложение, както е във всички без изключение варианти на фаустовската легенда, — а около пет години преди това, когато младият Адриан посещава заразената проститутка и въпреки нейните предупреждения прекарва една нощ с нея, за да отнесе за цял живот проклятието на сифилиса. Още преди сам да му се яви, Леверкюн вижда ръката на дявола в епизода в лайпцигския публичен дом. Дяволският пакт се сключва в публичен дом, а не след трикратно тържествено почукване на Мефистофел, сключва се, така да се каже, ирационално, след като разводачът коварно тласка Леверкюн в една обител на греха, след като той попада на двама неподходящи лекари и след като облекчен от видимите страдания на първата криза се отказва да търси трети лекар. Сключва се при една напълно реална жизнена ситуация. И най-вече сключва се, след като любовта и отровата се сливат в ужасно единство (чувствеността и любовта са неотделими), сключва се чрез жена, това изпитано от природата и от вековете средство за изкушение. Хилядолетна литературна традиция представя жената и като най-слабо, и като най-силно същество на земята. Жената е източник и причина за възход, ликуване, здраве, живот, но тя също така е причина и източник на падение, страдание, болест, смърт. Жената възвишава, жената унижава и още

¹ Вж. Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 196.

един от най-старите литературни паметници — Библията, показва жената като оръдие и на бога, и на дявола. Чрез жената дяволът изкушава човека, жената стана синоним на сатаната. Чрез жената бог многократно спасяваше избрания народ и тя сливаше своя исконен принцип, плодородното с всечовешката благодат. Последвалата литературна еволюция санкционира тази двойна функция на жената. Срещу всички изкусителки и предателки, срещу Ева, Далида, Клитемнестра, леди Макбет, Шарлота Корде застават другите жени, твърди защитници на добродетелите, героини и пророчици, застават Девора и Иудит, Хекуба и Касандра, Пенелопа и Антигона, амазонките и Жана д'Арк. В „Доктор Фаустус“ мисията на жената е сатанинска, ролята ѝ — демоническа. *Hetaera est meralda*, изумрудената грешница заразява Адриан Леверкюн, Инеса Инститорис убива Руди Швертфегер, Мари Годо отказва на Адриан Леверкюн. За фаустовската легенда, макар и за една фаустовска легенда от XX в., другата мисия на жената би била съвсем неподходяща. По такъв начин още този първи момент — сключването на пакта — се осъществява във формите на самия живот.

В Гьотевия „Фауст“ договорът с дявола не беше ограничен във времето, не беше скован със срок. Когато Фауст се задоволи от постигнатото и направеното, дяволът ще предяви своите права и, ако „сладкият миг“ би настъпил след първото приключение с Гретхен, Мефистофел сигурно би показал подписания с кръв договор. При Адриан Леверкюн отново влиза в действие старият мотив от народната книга за 24-годишния срок. Като че ли темата за таланта и за времето сама предопределя необходимостта от срок — как ще се прояви талантът не само в определено време, но и за определено време.

Дяволът казва на Леверкюн: „Време ти получи от нас, гениално време, плодовито време, пълни двадесет и четири години *ab dato recessi*.“* Но няма защо дяволът да му казва, че дните на живота му са отмерени, той сам го знае много добре. Животът на Леверкюн се слива със старинния пясъчен часовник — две стъклени кълба, свързани с тясна тръбичка, през която минава червеният пясък. При дяволското видение пясъкът в долното кълбо едва се вижда, но докога ще стои в горното и колко ли ще продължава да тече тънката червена пясъчна струя. Пред всеки творец въпросът за времето стои особено болезнено: ако искаш да свържеш дните си с онова, което си сътворил, ако не се задоволяваш с физическото безсмъртие, осъществено чрез продължението на рода, не трябва да забравяш, че човешките дни имат край, а с него настъпва и краят на творчеството. *Respice finem* — помни за края! Там, където изглежда, че дяволът продава на Леверкюн своето прекрасено, чернокожко, гениално, дяволско време, там се крие мъчителният житейски парадокс, че и за най-големите, най-всеобхватните си начинания човекът разполага с ограничено време, с броими дни, че времето виси над всеки творец като Дамоклиев меч. Проблемата за времето става толкова по-остра, когато човекът и творецът, както Леверкюн, са отчуждени от своето време, от времето сякаш застинало като чужда и враждебна сила. Декамероновите герои имаха нужда от време за себе и за своите наслади, те се разваряха в своето време и сами бяха негова мярка. Леверкюн трябва да се провери през времето, да живее извън него и да се върне в него не сам по себе си, а чрез своето творчество. Обектив-

* От момента на сключване на сделката (лат.).

ното време му противостои като бездушен и неумолим пясъчен часовник, за да отмерва неговото субективно време, цикъла на творчеството. В дяволският пакт и клаузата „време“ се оказва парадокс на живота, парадокс на изкуството.

Дяволът сключва своя договор чрез посредничеството на сифилиса, болестта се оказва агент, осъществяващ връзката между времето и таланта. Адриан Леверкюн — това е главната клауза в пакта — трябва да плати своя гений с цената на здравето, равновесието, хармонията, с отказа от всички обикновени радости на обикновения човек. Сам Томас Ман е дълбоко убеден, че периодите на телесно здраве и физически покой съвсем не са и най-продуктивните периоди¹, а Серенус Цайтблом, — че в сияещата сфера на гения тревожно участва и демоничното. Дяволското, чернокнижното време не е просто време, то е гениално време, с възходи и свръхвъзходи, а така също и с мизерни падения. Еуфоричното вдъхновение се представя като такава именно последица от дяволския договор, като момент от редуването на духовна депресия и творческо вдъхновение. И наистина Адриан Леверкюн създава своя „Apocalypsis“ за около четири и половина месеци, т. е. за почти толкова време, колкото е необходимо за преписване на партитурата, създава го в състояние на изключителен духовен подем, в еуфория. Но и тук дяволският пакт се осъществява в една напълно действителна сфера. Защото не са необходими нито дяволският пакт, нито спирохетите, за да може, в д ъ х н о в е н и е т о да обхване художника, да го обхване и в състояние на пълно духовно и физическо здраве и той да твори бързо, продуктивно, в изумително кратки срокове. Росини композира „Севилският бръснар“ за 13 дни, Чайковски — „Пикова дама“ за 44. Юго създава „Ернани“ за 28 дни, Стендал — „Пармският манастир“ за 52, броят на романите на Балзак, съпоставен с броя на творческите му години показва, че на всеки един от тях се падат по 3 работни месеци, а Лопе де Вега е автор на пиеси (извън романите и поемите), чийто брой се изчислява от стотици до хиляди. Мнозина живописци са ни оставили по няколко хиляди картини, за изключителна продуктивност свидетелствува творчеството на Тициано, Рубенс, Рейнълдс, Брак, Пикасо. Това, което у Леверкюн е д я в о л с к о, съпоставено с широката област на творческия процес, се оказва всъщност черта на гения, присъщо и на много, нямащи нищо общо с дяволското, творци. Отново се сблъскаме с един само формално свят на черната магия, който до такава степен се е сраснал с действителността, че вече сам се е превърнал в действителност.

Най-сетне нищо с а м о п о с е б е с и дяволско няма в отказа на Мари Годо, в смъртта на Руди Шфертфегер или в кончината на Непомук Шнайдевайн, явления с а м и п о с е б е с и толкова естествени, колкото е естествено ревността да предизвика отмъщение и шарката — менингит.

При разговора си с дявола Леверкюн се учудва: — Вие произнасяте гласно неща, които са в мен и, които идват от мен, а не от Вас!

Ако дяволът знае толкова, колкото знае и Леверкюн, ако той се държи с него така фамилиарно и дори грубо, ако се появява еднократно и по-скоро като видение, ако не носи и не дава нищо само по себе си иреално, ако най-сетне се осъществява в една напълно реалистична реалност, без помощта на нещо метафизическо, то тогава какъв дявол е той? Дяволът на Адриан Леверкюн прилича по-скоро на неговия собствен кошмар, на „художествен

¹ Вж. Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 179.

сън“ (Достоевски), отколкото на самостоятелно проявление на някаква дяволска субстанция. Той, както и сам Томас Ман признава, напомня повече за „Братя Карамазови“, за кошмара на Иван Фьодорович. Той е далеч от изкустителя от народната книга или от галантния партньор на Гьотевия Фауст. И тъкмо този смисъл на „договора“ показва, че всъщност едва ли има договор между новия Фауст и някой друг, че никакъв бог не изпитва чрез сатаната неговата вяроност, както при Иов и Гьоте, а че сам той трябва да заплати цената на своето изкуство, на своя гений, и на своето време, че той по-скоро „сключва договор“ със самия себе си, със своя двойник, че дяволът е вътре в него, че неговата аскетическа вяроност към дявола се раздвоява в аскетизъм за живота и вяроност към изкуството.

Така в „Доктор Фаустус“ влиза голямата тема за двойника, темата на Достоевски, оказала толкова дълбоко въздействие и в цялостното творчество на Томас Ман, и в европейската литература от XX век.

„Двойникът“ не е литературно изобретение на XX в. Още в късния Ренесанс виждаме тромавата фигура на Санчо Панса, Донкихотовото alter ego да броди заедно със странстващия рицар по пътищата на Испания. Много от Балзаковите герои също имаха свои двойници, някои от тях сами бяха двойници на себе си, бяха принудени да водят двойствен живот — в едно и също лице, във Вотрен се сливат шефът на Парижката полиция и кралят на подземния свят. Но в европейската литература до XIX в. темата за двойника намери най-завършено и ярко превъплъщение в „Двойник“ на Достоевски. В този господин Голядкин, раздвоил се в собственото съзнание, сам създаде нов господин Голядкин, на който той завивда и от който се отвращава. В този господин Голядкин, създаде си своя двойник, за да се освободи от обществения несрета, от социалната беззащитност, но постепенно изпаднал в ужасяваща зависимость от него. В този господин Голядкин, създаде си едновременно гений и мъчител.

През XX в. темата за двойника намери многостранна и разностранна реализация. При Брехт в „Добрият човек от Сечуан“ само раздвоено е на единното, на Шен Те и Шуй Та става единственият възможен *modus vivendi* на героя, а във „Виденията на Симона Машар“ фантазията, видението, двои н и к ъ т постигат идеала, Жана д'Арк, сливането на това, което е, с основа, което трябва да бъде. Така и във „Физици“ на Дюренмат двойният живот на мнимите и на истинските физици разкрива някои от парадоксите на науката и на социалното битие.

Темата за двойника съпътствува почти цялото творчество на Томас Ман като, разбира се, в различните произведения се решава в различна тоналност. В самото начало: Томас Буденброк трябваше да води двойствен живот („Буденброкови“). В самия край: избранникът, папа Григорий беше най-грешният и най-праведният човек („Избранникът“). И между тях — Густав Ашенбах и Тонио Крьогер, които в някаква степен са принудени да се представят не за тези, които са („Смърт във Венеция“, „Тонио Крьогер“), Феликс Крул, при който виждаме един реален, физически процес на удвояване („Признания на авантюриста Феликс Крул“) и Ханс Кастроп, принуден да познае двойствеността на времето, на различното чувство за време в зависимост от характера на живота долу в града и горе в планината. („Вълшебната планина“). И най-сетне в „Доктор Фаустус“ двойникът проговаря като секретна съвест, като дявол, като магически договор, спазвайки буквата на фаустовската легенда и преобразувайки смисъла ѝ, издигайки го до цената на изкуството през едно време. Темата за двойника пронизва не само фабулата на романа, онова в биографията, което

идва от легендата, тя сякаш прониква и до особеностите на музикалния език на композитора. Когато анализира едно от неговите главни произведения „Apcalypsis cum figuris“, Серенус Цайтблом отбелязва: „Навсякъде Адриан Леверкюн е велик в превръщането на еднаквото в нееднакво.“ Тук вече сякаш двойникът става музикален език, музикална концепция, превръща се от факт биографически във факт естетически.

3. NOLI ME TANGERE

Отношението между духовния творец (художника) и заобикалящата го обществена среда може да има много степени, разположени между две крайни точки. Първата. Пълното „разтваряне“ в светския живот активното участие в неговите конструктивни сили, а често, и в неговите съблазни, корисни стремежи, егоистични съображения. Втората. Пълното отказване от интересите на „сегашния свят“, от играта за място в жизненото поприще, от лукса, комфорта и дори от някои елементарни жизнени удобства. Историята на философията ни дава образцови примери и на двете крайни точки, на двата жизнени комплекса — Лайбниц и Спиноза. Единият: блестящ дипломат в Париж, член на Лондонското кралско общество, дипломат и историограф в Австрия и Италия, завеждащ придворната библиотека на хановерския херцог — вкусил от всички блага на живота, изпитал всичките му радости. Другият: отлъчен от еврейската религиозна общност, нито еврейн между евреите, нито християнин между християните, изгонен от Амстердам, осъден на почти пълно усамотение, прекарал голяма част от живота си в малки селища, отдаден изцяло на своите философски занимания, за да живее принуден да шлифова оптически стъкла, той, по израза на Хайне, отшлифова и онези очила, през които щяха да гледат всички нови философи.¹

Както Лайбниц и Гьотевият Фауст беше светски човек, усвоил добрия тон в обществото, той можеше да се забавлява със студентите в Ауербаховия зимник и да се весели в императорския двор. Новият Фауст, Адриан Леверкюн, избира другия път. В неговото душевно настроение единственият господар е „комплексът Спиноза“ и не случайно той се възхищава от Шопен за неговото равнодушие към жизнения опит, за духовната затвореност на неговото фантастически изящно и обаятелно изкуство.

Адриан Леверкюн е обкръжен или по-точно сам се е обкръжил със студена, ледена стена. Най-силно той чувства тази студенина, когато застава сам със собствената си съвест, със своята същност, при срещата с дявола. По време на цялата „среща“ Адриан непрекъснато трепери, без да може да разбере дали само от студа или от Него. Също както в народната книга и тук с появата на дявола се понижава температурата. При тези сцена с т у д ъ т се издига до символ, смисъл и значение. В студа се съсредоточава трагическата обреченост на трагическата самота, студът, този главен атрибут на деветия кръг на ада, обхваща изцяло Адриан Леверкюн, превръщайки се в негово проклятие, в негов кръст. Но тази душевна студенина е много по-раншен продукт, тя съпътствува целия му живот...

Още в гимназията успехите на Адриан Леверкюн предизвикват омразата на учителите му. И не защото се гордее с успехите си, а тъкмо на-

¹ Вж. Heinrich Heine, Die Romantische Schule, Gesammelte Werke, Bd. V, B., 1955, S. 110.

против, защото не се гордее с тях. Високомерието му се състоеше в това, че се отнасяше безразлично тъкмо към онова, което оправдава смисъла и съществуването на учителите му: придобиване на знания от учениците.

Пак от високомерие Адриан избира богословието като предмет на своето по-нататъшно образование и по-сетнешно практическо поприще. Той не се съмнява, че философията е царица на науките и именно затова се обръща към онази област, в която тя самата, философията, е прислужница, или най-малко спомагателна дисциплина, обръща се към богословието. Към тази върховна за вярващия Адриан сфера, към тази най-висша точка на мисленето той достига не поради смирение, а заради гордостта си — добрият Серенус Цайтблом се вледенява, когато разбира истинската причина, тласнала Адриан към богословието.

В студентската среда Адриан не се обличава с никого, в младежката християнска организация „Винфрид“ членува почти номинално. Дори и задружните излизания сред природата носят някак си изкуствен, покровителствен и дилетантски характер, разкриват нещо комично. С право един от неговите състуденти го обвинява, че той, сам младеж говори за младежта от високо, а друг, — че е твърде хладен, за да бъде млад. По-късно в Лайпциг пак ще се чува от компанията млади интелектуалци, които се събират в кафене „Кристал“.

Същите причини, които доведоха Адриан до богословския факултут в Хале, се оказаха „достатъчно основание“ и за противоположното решение. Още във винфридската среда един от нейните „активисти“ Дойчлин пророчески беше забелязал, че Адриан е твърде разумен, за да бъде истински религиозен. Наистина богословието бързо го разочарова и в основата на това разочарование стои същото високомерие, същата студенина на душата, същата личност, сполучливо самохарактеризирана като „ледена статуя“. Самотата и високомерието тласкат Адриан „в обятията на музиката“. При това показателна е онази сфера на музиката, на която той се отдава преднамерено, съзнателно и обмислено. Адриан признава пред своя музикален душеприказчик Вендел Кречмар, че не би могъл да стане пианист-гастролър, нито пък диригент-оркестрова примадона, защото няма никаква склонност към взаимно любовно общуване с тълпата, жажда за лаврови венци, бисирания и бурни овации, иначе казано, защото е твърде високомерен, твърде самотен и защото сам не иска да излезе от своето високомерие и своята самота. Неговият индивидуализъм е прекалено суров, за да си позволи нещо друго освен дейността на композитора, обречението (Verlobung) с музиката като такава, самотата с нотните линии в полутъмната стая, самотата със самия себе си. „Аз търся, сам се питам и се вслушвам за отговор няма ли някъде в света едно място, където бих могъл да се скрия (vergraben) от света и необозпокоен да поговоря сам със своя живот, със своята съдба.“

И като зрял композитор Леверкюн ще избягва контакта със слушателите си и дори в изблик на парадоксалност ще твърди, че е напълно достатъчно, ако нещо бъде чуто само веднъж, че правдиво и сериозно е само краткото, музикалното мигновение. При работата върху операта по английския текст на Шекспировата комедия „Love's Labour's Lost“ той има ясното съзнание, че не може да намери съвременна аудитория за своите скрито пародийни фантазии. По-късно при него се явява блестящият и бърлив парижки музикален антрепреньор Саул Фителберг и му предлага всички облаги на популярността и славата, изпълняване на произведенията му от първокласни музикални състави и солисти, приятелства с

музикалният елит, близост с парижката музикална шесторка, триумфално шествие по концертните подиуми на европейските столици. Но Леверкиун остава все така неподвижен и затворен в себе си, той не само че не се изкушава нито за миг, но дори не произнася думи на отказ, дотолкова му е чуждо всичко това, че само от един поглед Фителберг разбира, че трябва да си отиде така, както е дошъл. В личността и в славата на Адриан Леверкиун има нещо езотерическо и заедно с годините неговата самота става все по-странна, все повече той създава убеждение, като че ли живее в морски дълбини, в един свят на безмълвие, като че ли идва от друга страна, където не живее никой, освен него.

Дори и тогава, когато решава да сложи край на своята самота, да се свърже с Мари Годо, това решение, както съвсем справедливо отбелязва Цайтблом, пак изразява самота и отчужденост. Какъв по-адекватен израз на тази отчужденост от факта, че най-личните, най-интимните дела, сватовството с Мари Годо, Адриан възлага на приятеля си Руди Швертфегер. Срещу него се обръща старата тема за предателското сватовство, която идва от Шекспировите комедии, от собственото му ранно музикално творчество, от музиката към „Love's Labour's Lost“, но тази тема вече при самото съприкосновение с него не може да не изгуби комичния си облик, да не се превърне в трагедия. Самотата и отчуждеността, влезли в комическата тема, я превръщат в трагедия.

И най-сетне гибелта на Адриан Леверкиун, краят на 24-годишния договор, последният и окончателен набег на спирохетите над неговото нещастно и измъчено съзнание, тази *dementia**, в която той изпада, за да не се върне никога вече в съзнание, е също краен и последен продукт на самотата. Дори и етимологически *dementia* означава (Цайтблом е латинист и знае това много добре) отклонение от собственото аз, едно *Selbstentfremdung*, самоотчуждение.

Още от ученическите години Адриан се обръща към най-близкия си приятел, към бъдещия си биограф с презимето му Цайтблом, а и самото им приятелство е почти едностранно. По-късно в християнското студентско братство обръщението ти му изглежда противоестествено. Само след много дълго общуване, след съвместна работа над цигулковия концерт Адриан и Швертфегер започват да си говорят на ти. Цайтблом и цигуларят са единствените, на които е предоставена тази привилегия. С изключение, разбира се, на още един, на дявола, който обаче не е по-лучил това право, а сам си го е присвоил, сам грубо и безцеремонно се обръща на ти — на него всичко му е позволено, по-точно нищо не му е забранено, така както никой не е в състояние да забрани нещо на своята съвест. Адриан Леверкиун мрази дори да се ръкува, това той прави рязко и някак си прибързано. Най-голямата му благодетелка (унгарската аристократка госпожа фон Толна), скрита зад гъст воал, остава невидима. Тягата към чуждата плът той схваща като опит да се излезе от отчуждението между „аз“ и „ти“, и сам е дълбоко убеден, че в нормалното си състояние плътта не е противна само на себе си.

Адриан Леверкиун не обича никого. Той няма нито атом от онзи талант, за който някога с тих възторг говореше Чехов: талантът да обичаш. През целия си 45-годишен живот Леверкиун не изпитва нито веднъж парещата топлина на истинската, сърдечната, духовно преобразяващата и възвисяващата човешка любов. И може би тъкмо затова онзи намек за

* лудост (лат.).

любов, онзи по-скоро любовен пароксизъм, който от време на време го обхваща, става източник едновременно на страдание за него самия и на смърт за оногова, когото обича. Умира Руди Швертфегер, умира и това чудно създание, този слънчев Непомук Шнайдевайн, малкият Непо. Леверкюн схваща това като проклетие, като цена на пакта с дявола. Всъщност тук само се констатира р е з у л т а т ъ т от самотата, от вътрешната студенина, от личността, концентрирала всички възможен индивидуализъм. Никому той не открива своето сърце, на никого не дава достъп до своя живот. Безразличието му е така огромно, че той сам не си дава сметка за онова, което става около него, в каква компания се намира, и дори с когото говори. Почти никога той не назовава своя събеседник по име и биографът му Серенус Цайтблом е съвсем прав, когато сравнява неговата самота с бездна, в която чувствата, породени (entgegenbringen) от него у хората, безмълвно и безследно пропадат. В неговия характер, в неговия живот има нещо от „Noli me tangere“, н е м е д о к о с в а й. Това бягство от физическо общуване с хората е само завършек и външна проява на дълбокото вътрешно отчуждение, на самотата на духа. Адриан Леверкюн е човек на дистанцията — еднакво на духовната и на физическата.

Но колкото и странно да е, бягството от хората и отчуждеността на Леверкюн не пораждат в тях, хората, адекватни чувства. Леверкюн бяга от хората, но хората не бягат от него. Привлича ги не само геният, но и човекът, страдащ от своето Noli me tangere, човекът, понесъл непомерната тежест на своя кръст. Леверкюн беше осъден, без сам да обича, да бъде обичан. Той беше от хората, с които не се живее леко, но които все пак е невъзможно да напуснеш. Неговата гордост не е библейска, онази, за която е казано: „Гордостта е омразна и на Господа, и на хората, и е претъпкана против Него и против тях.“¹ Тя е човешка, тя не е омразна никому и Леверкюн привлича тъй, както привлича страдащата душа — привлича своите съвременници, своя създател, своите читатели.

Адриан Леверкюн е откъснат, изолиран, отчужден от събитията, от времето, от пространството. Животът протича покрай него и като че ли без да го засегне. Дори и войната, която стига в своите гигантски клещи милиони и народи, оставя Адриан почти незасегнат, чужд на военната сума-тоха, сам в своя Пфайферинг. Адриан Леверкюн е човек *semper idem**, човек, който почти не се изменя от обстоятелствата. Той не се възмущава от хода на нещата в света. И може би затова им приляга най-плътно. Леверкюн живее в една свръхемпирична действителност, за да изрази заобикаля-щия го свят на емпирията. Защото той запазва една много по-дълбока и по-трайна връзка със света, оная, която постига в своето творчество. Тази връзка се осъществява и в психологическата адекватност на неговия талант с неговото време, и в това не само литературно-техническо обстоятелство, че за неговия живот говори друг, Серенус Цайтблом, човек с будна съвест и живо обществено чувство. Той, другият, може да разбере връзката между времето и отчуждения от него Леверкюн и да представи грохота на времето в генетическа връзка с апокалиптичните и есхатологични моменти в неговото творчество. За художествената чест на Томас Ман Серенус Цайтблом никога не се отказва от възможността да се позове на тази връзка, когато историческите събития или биографичните моменти позволяват това. „Доктор Фаустус“ не е роман, а биография, с всички присъщи на жанра

¹ Сир. X, 7.

* винаги един и същ (лат.).

особености. Отчужденият живот, горчивото и тревожно уединение трябва да се изобразят отчуждено — чрез посредник, обективно, биографично. От темата на „Доктор Фаустус“, до неговата структура има само една спокойна и промислена крачка.

4. БОЛЕСТТА НА ЕПОХАТА

Върху всички произведения на Адриан Леверкюн стои печатът на неговата личност — трагична и болна. Върху всичко, което говореше, признава Цайтблом, колкото и дълбокомислено да беше, стоеше печатът на болката. Непоносимата и траеща цели дни мигрена, мъчителните катарии на стомаха, бронхите и гърлото, и, може би някъде най-отдолу, страданието над страданията, тези бичове на бледите и невидими спирохети, приготвили горчива участ на онзи, който попадне под ударите им. „Апокалипсис“ и „Риданието на доктор Фаустус“, тези две най-значителни и най-дълбоки произведения на композитора са в известен смисъл породени от болест — от ужаса преди края, от страха пред неизвестното.

През цялото творчество на Томас Ман минава интересът към болното и патологичното. Сам той признава: „Не отричам, че патологията духовно силно ме е привличала и че тя винаги е правила това.“¹ Но за разлика от декадентското възвеличаване на болното, от декадентското естетическо опиянение от патологичното при Томас Ман болното и патологичното е интересно не само по себе си, а като с м в о л, като п р и з н а к, като а т р и б у т на нещо. Тази атрибутивна функция на болестта се проявява още в първия му роман „Буденброкови“, за да премине през почти цялото му творчество и да завърши с последните произведения, с „Избранникът“ и „Доктор Фаустус“. И в това отношение може да се види връзката на началото с края, на „Буденброкови“ с „Доктор Фаустус“ — сам Ман счита „Доктор Фаустус“ за нещо като закъсняло възвръщане в родната старонемска и музикална сфера на „Буденброкови“.²

Концепцията за болното и патологичното като източник на култура е въздигната от Томас Ман до ранга на теория. Според него за разлика например от Гьоте и Толстой, художници на здравето, силата и хармонията, писатели като Шилер и Достоевски изразяват болното и патологичното — едно от възможните състояния на битието.

Онова, което в критическите статии и литературно-историческите изследвания на Томас Ман е тезис, повече или по-малко аргументирана концепция, в художествените произведения става характер в отношенията му към средата, индивид в отношението му към времето. Първите Буденброкови са здрави, силни, весели, жизнени. Такива хора подготвиха могъществото на фирмата за търговия със зърнени храни — икономическата основа на семейното могъщество. Но вече при третото поколение започва упадъкът на семейството, за да завърши напълно при четвъртото. И тъкмо тази особеност, тъкмо този финал на семейната еволюция (подзаглавието на романа е „Упадък на едно семейство“) Томас Ман постига чрез болестта на представителите на третото и четвъртото поколение Буденброкови. Социален упадък — лична болест, лична болест — социален упадък, в художествената концепция на „Буденброкови“ тези

¹ Thomas Mann, Vorwort zu einer Bildermappe, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 366.

² Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, S. 223.

признаци имат значение на синоними. Само сенатор Томас Буденброк знае колко усилия му струва поддържането на външния блясък и акуратността, колко трудно се скриват зад тях вътрешната опустошеност, органичният порок на душата. Затова и неговата смърт в разцвета на годините му, след неуспешен опит на зъболекаря да му извади зъб, сама вече показва колко са напреднали болестите у него самия, и упадъкът — в неговото семейство. А брат му Кристиан няма защо да крие своите безбройни болести, напротив, неврастенията му го кара да ги превръща в център на съществуването си. При сестра им Клара не е необходимо и това, бледна и безмълвна тя съвсем млада умира от своите болести. Представителят на четвъртото поколение Буденброкови, Ханс Буденброк, любимецът, съкровеният рожба на Томас Ман, като че ли се ражда без жизнени сили, без способност за живот и воля за борба. Низ от болести, от страдания и най-сетне коремен тиф — така би протекъл и завършил животът на малкия Ханс, ако музиката не му беше дала часове на радост и утеха. Болестите преждевременно изпратиха Буденброкови в гроба. Чрез тях се осъществи „упадък на едно семейство“.

А след „Буденброкови“ — „Смърт във Венеция“, където едно патологично влечение става причина за смъртта на писателя Густав Ашенбах. „Вълшебната планина“, където болестта и обстановката в санаториума са източник и първопричина на всички метаморфози на главния герой Ханс Касторп, на цялата мъдрост и прозрение, до които той стига. И най-сетне „Избранникът“ — тази повест, откърмена в средата на „Едиповия комплекс“.

Болен е и Адриан Леверкюн. Болестта е *conditio* на неговото творчество, на неговата дейност. Макар и мълчаливо той приема преценката на дявола за „творческата, даряваща гениалност болест“ (*schöpferische, Genie spendende Krankheit*), приема я, защото е негова собствена. Но животът на Адриан Леверкюн, както може да се очаква от естетическите мащаби, присъщи на Томас Ман, не е просто живот на един болен човек, измъчен до краен предел.

В историята на цивилизацията и болни хора са творели здрава култура. Защо понякога физическата болест създава духовна болест, а друг път от физическата болест се ражда духовно здраве? Не беше ли болен и Бетховен, не страдаше ли дълбоко и мъчително, той, музикантът, изгубил органа на музиката, слуха! Не създаде ли той, почти напълно глухият музикант, Деветата симфония, тази едновременно поетична и музикална ода на радостта, на веселието, този празник на човешкото ликуване, тази духовна вакханалия на човешкото съществуване. И защо Адриан Леверкюн, също така болният композитор, създаде симфоничната кантата „Риданието на доктор Фаустус“, замислена съзнателно и преднамерено като трагичен антипод на Бетховеновата Девета симфония.

*Omnia mea mecum porto** — и не само със себе си. Болестите са на онзи, който ги има, — те са негови. Но чрез тях самите веднъж говори болестта, а друг път — здравето. Ако в произведенията на Адриан Леверкюн говори болестта и подобно на Валаамовата магарица проговарят спирохетите, то е защото и тяхното време е болно, защото в личната им болест се оглежда обществената болест на епохата. Лудвиг ван Бетховен беше свързан по идеи и по чувства с буржоазния възход, с човешкия оптимизъм, с празника на революционните лозунги. Дори и когато съдбата тропаше на вра-

* Всичко мое нося със себе си (лат.).

тата на човечеството, тя пак оставяше място за едно светло и оптимистично човешко чувство. В душата на Леверкюн, както и в душата на цялата нация от онова време няма място за такива чувства. „Риданието на доктор Фаустус“ е плач от бездната, ридание на осъдената грешна нация, стои от преизподнята, по-страшни от които не може да има на земята. De profundis. . . От бездната те призовавам. . . Още преди Онегер, преди неговата De profundis clamavi.

Адриан Леверкюн е нещо повече от самия себе си и неговите болести са нещо повече от самите тях. Така при всеки значителен писател, при всеки голям художник индивидът съдържа нещо повече от индивидуалното и проявява естествена склонност да излезе от себе си, без същевременно да се откъсва от себе си. Онова, което у много художници е само полусъзнателна тенденция, при Томас Ман е съзнателна концепция. Във „Възникване на „Доктор Фаустус“. Роман за един роман“ Томас Ман признава, че неговата по-дълбока цел е била да създаде роман за изкуството, за културата, и дори за човека и за духа в нашата дълбоко критична епоха. „Леверкюн е. . . идеален образ, „герой на нашето време“, човек, който носи в себе си болката на епохата“. ¹ Ето защо физическата болест на Леверкюн се превръща в духовна болест, тя самата е израз на болестта на времето. В „Доктор Фаустус“ Томас Ман е осъществил успоредницата между болестта на времето и болестта на героя точно, категорично, недвусмислено. Намеренията на автора са излезли от самия него, проникнали са във всяка нота от партитурата на романа.

Различно може да бъде не само отношението между художника и зорбикалящата го обществена среда. Различно е и отношението на творението му към същата тази среда, по различен начин една и съща среда се възплъщава в художествени еквиваленти. Тежък и тъжен беше животът на импресионистите. Много често без хляб, без топлина, без бон, принудени да молят за нищожни заеми. Непризнати, гонени, подигравани. Често довеждани до отчаяние, до прага на самоубийството. А в пейзажите им — слънчева и радостна природа, всечовешка ласка, някакъв неудържим оптимизъм, празнично и безоблачно веселие. Слънчевата страна на действителността, опияняващият възторг на нейните могъщи сили влизат в картините на импресионистите без посредстващия момент на личната биография на художниците, независимо от тяхното лично трагично битие. Както при Клод Лантие в „Творбата“ на Зола: умряло е детето на художника, а той превръща трупа в живопис, тъжното събитие в живота става привличаща тема на изкуството.

Съвсем друго е отношението на Адриан Леверкюн към действителността, друга е и ролята на посредстващия елемент, на личното битие, на личната биография. Чрез нея в неговото изкуство ще говори неговото време, в нея ще се събират нишките, които трябва да свържат изкуството с времето. Съвсем рано неговият патрон Вендел Кречмар му е съобщил тази истина: движението на изкуството се извършва чрез посредничеството на личността, личността е продукт и оръжие на времето, в нея така неразлично се преплитат обективните и субективните мотиви, че едините приемат образа (Gestalt) на другите. Като възприемчив ученик Адриан неусетно превръща тази мисъл в своя идея, в своя истина. И в изкуството, както и в личността, която го създава, се кръстосват обективното и субек-

¹ Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 204, 236.

тивното, дори до степен, която не позволява те да се различават едно от друго, така че субективното се проявява чрез обективното и обективното чрез субективното. И когато обективното е поразено от неизлечими пороци, то ще може да се прелее най-добре в такова субективно, което също е поразено отвътре — болестта търси болест. И не каква да е. Най-добре това разбира тайната съвест на Леверкюн, неговият дявол, неговият кошмар. „Болестта, и най-вече срамната, дискретната, тайната болест създава известно критично противопоставяне на света, на жизнената проза, настройва неспокойно и иронично спрямо буржоазния (bürgerliche) ред и оставя човека да търси защита при свободния дух, при книгите, при идеите“. Той, лукавият, умният и хитър дявол знае много добре онова, което не разбират много, лишени от дяволското прозрение — човещи, той, както и Томас Ман, знае, че тук има особен род болест, която не фигурира в никакъв медицински справочник, болест антибуржоазна, антибюргерска. Тази болест не само предопределя посоката на таланта, но обуславя и самата гениалност. Геният, най-малко геният на Леверкюн е творческа форма на жизнена сила, дълбоко потопена в болестта и твореща от нея.

Още като студент Адриан казва на своя бъдещ биограф, че деветнадесетият век е бил извънредно уютна епоха, защото човечеството никога не се е разделяло така горчиво с възгледите и навиците на предишните епохи, както сега живеещото поколение. Първият симптом на Леверкюновата болест е тъкмо това мъчително разделяне със старите възгледи, със старите навици, със старото изкуство. Адриан Леверкюн не е високомерен поне в този пункт, когато сваля от себе си голямата част от вината, за да я отдаде на нейния истински носител, на времето. „Наистина, мили другари, това че изкуството секва и е станало трудно, че то самото се подиграва над себе си, че всичко е станало тежко, че бедното божие творение човекът в своята неволя е вече изпаднал в безизходица — това е вината на времето.“ И той, Леверкюн, не само че не се чуждее от тази вина, но, както справедливо отбелязва лукавият, неговият собствен дявол, сам поема върху себе си цялото проклятие на времето (allen Fluch der Zeit). Не Адриан Леверкюн създаде това време и неговите предпоставки, него самия го създаде времето, по-точно онази своеобразна контаминация на времето, през което Леверкюн живее и времето, през което Цайтблом пише за този живот. За това своеобразно смешение на двете времена говори сам Томас Ман, а след него и всичките му изследователи.

Времето, през което Адриан Леверкюн живее (1885—1930): назряването на европейската криза, преоценката на старите ценности, приливът на декадентството, първият световен военен конфликт, първите бомбардировки и първите отровни газове. Първото разорение на Германия във войната, първото унижение на победената нация, времето, когато за пръв път отдалеко му се привижда апокалиптичeskата оратория. Гладът и инфлацията, изобилието на книжните милиарди. Националсоциалистическата реакция, реваншистките изстъпления, фашистката идеология. Първите епидемии на кафявата чума.

Времето, през което Серенус Цайтблом написва биографичния роман (1943—1946): ликуващите победи на фашистка Германия, поробването на милионни народи, опиянението от реванша, потиснало миризмата от газовите камери. Време, когато победата би била по-страшна и от най-страшното поражение, когато с Германия фактически е свършено. Време, когато побеждаващата държава

превръща страната в затвор, обширен и затова тесен, пропит от миазми, в „европейска крепост“, която е толкова здрава, че няма никаква надежда да се публикува неговият ръкопис. Време на прелом, на първи поражения, на неудържимо контранастъпление на русите, на страшни бомбардировки на англо-американската авиация над напълно защитената европейска крепост или европейски затвор, или най-добре европейска лудница. Време, когато един след друг падат немските градове, когато народът опустошен от скръб и страх губи правото да говори за съдбата на света и хората, в очакване да изпита върху главата си предизвиканата от него самия ненавист на народите. Време на държавен крах, капитулация, национална умора, безпомощно покорство пред чужденците, на разруха и невъзможност за една близка културна активност. И тъкмо поради това време на вътрешно изгнание, на принудителна самота, отчужденост от хората и нацията, и дори от собствените синове, заразени от фашистката отрова. „Самата Германия, нещастната, ми е станала чужда, съвсем чужда, именно поради това, че бидейки сигурен в ужасния край, се предпазвах от нейните грехове, криейки се в самотата.“

В „Доктор Фаустус“ тъкмо тези две темпорални измерения непрекъснато си взаимодействуват, като на места просто се сливат. Ако във „Вълшебната планина“ едно и също време протичаше по различен начин долу в града и горе в планината, то в „Доктор Фаустус“, като че ли тъкмо напротив — две различни времена сякаш практически протичат в едно и също време. И това съвсем не е несъзнателна поетическа инвенция, а съзнателна художествена концепция, търсена и намерена полифония на времето. Към края на своята повест Серенус Цайблом възкликва: „Как странно се сключват сега времената — това, през което аз пиша, с онова, което образува предмета на тази биография. Защото последните години от духовния живот на моя герой, тези две, 29-та и 30-та години, след крушението на неговите брачни планове, загубата на приятеля, смъртта на чудното дете, дошло при него, вече се отнасяха към надигането и разпространяването на онова, което беше овладяло страната и което сега загива в кръв и пламък.“ Краят на Адриан Леверкюн беше началото на фашизма и как пророчески се сляха ужасният край на композитора с безкрайно по-ужасното начало на безумието и варварството.

Болезтта на Адриан Леверкюн говори не само за едно болно време. Нейната етиология отвежда и към една нация, която през XX век си присвои значителна част от вината на времето. Дяволът е прав, че Леверкюн поема върху себе си проклятието на времето, но той би бил не по-малко прав и в това, че Леверкюн поема върху себе си „проклятието на нацията“. Нейната сила и нейните илюзии, нейната духовна дълбочина и нейната практическа ограниченост. В Леверкюн се трансформира вековната двойственост на немца, намерила някога толкова своеобразен израз във философията и в поезията, у Кант, Хегел, Гьоте. Въпреки цялата космополитичност на неговите интереси (от Шекспировата *Love's Labour's Lost* до стиховете на Верлен и Блейк), въпреки изказваната понякога неприязън към немската стихия Леверкюн е изцяло немец по дух и по традиция. Самият подзаглавие на романа акцентира върху тази връзка — „животът на немския композитор Адриан Леверкюн, разказан от един приятел“. И този живот наистина протича като един почти напразен опит за дистанциране от немската самобитност, плодотворен може би само в онзи пункт, когато композиторият се отдава на своята безкрайна склонност към смешното и пародийното.

Още в детството, още с първите жизнени впечатления Адриан всмуква в себе си старонемската действителност, за да я съхрани в душата през целия си живот: от типичния немски град Кайзерсашерн, запазил до ново време почти непоктят средновековния си облик, дори с бродещите по неговите улици уроди, до старонемското лице на папаша Леверкюн, сякаш слязло от някаква старинна гравюра, и старонемската одежда на майка му Елзбет Леверкюн. Когато по-късно Адриан се преселва в Пфайферинг, близо до Мюнхен, обстановката там се оказва съвсем „позната“, тъй като дори куриозно наподобява онази на родния му град. И в изкуството Адриан остава верен на своето детство, той е истински художник, а според Томас Ман художникът е винаги по-близо до детството си, отколкото човекът, потопен в практическата дейност. По всичките си неведоми пътища Адриан Леверкюн среща печата на Кайзерсашерн, той напуска родния си град, без да се раздели от него. В студентските среди в Хале идеята за немската (и дори старонемската) изключителност е особено популярна, една от господстващите там идеи е идеята за немец като вечен студент, вечно търсещия (*der ewig Strebende**). А и преходът от богословие към музика, изиграл решаваща роля в попрището на Адриан Леверкюн, също има своите национални основания — в Германия музиката се ползува с всеобщо уважение, в известен смисъл тя е немско изкуство, както литературата — френско, а живописата — италианско. Пък и самата музика на Леверкюн остана докрай немска музика, музика на Кайзерсашерн. Дълбоки са националните корени и на двете му главни произведения. „*Arcalypsis cum figuris*“ — по тема, а дори и по заглавие — отвежда към известните шестнадесет гравюри на Албрехт Дюрер, най-немския от всички немски живописци, а „Риданието на доктор Фаустус“ възниква в атмосферата на родената в Германия и типично немска средновековна легенда за договора между чернокнижника и дявола.

Идеята за художника, поел върху плещите си бремето не само на времето, но и на нацията, не можеше да не доведе Томас Ман до немско-националната стихия, намерила толкова ярък израз още в „Буденброкови“. В творчеството на Томас Ман националното и космополитичното, народно особеното и всечовешкото живеят мирен добросъседски живот, без да си пречат. „Вълшебната планина“ и „Избранникът“ преднамерено бягат от всичко, което би подсказало за една национална изключителност или дори само за една национална обособеност, това са произведения преднамерено интернационални, непосредствено общочовешки. В „Буденброкови“ и „Доктор Фаустус“ пътят е друг — до всечовешки истини и до трагически прозрения се стига чрез националните илюзии, чрез „историческата вина“ на нацията. Творчеството на Томас Ман е противоположно на всяка диктатура на схемите, то би разрушило схемата, която би дръзнала да се докосне до него.

Художник, така отдаден на болното, творец, така предан на страданието, лесно може да се разтвори окончателно в тях, да се превърне в пророк на патологията, простил се безвъзвратно с всичко радостно, отжъдствил в себе си изкуството с прокобата на злото. Адриан Леверкюн не е такъв художник, той не е декадент. И в неговия характер, и в неговото творчество има една особеност, която му дава достатъчно възможност да се дистанцира от злото, страданието и болестта и в известен смисъл да се издигне над тях. Според Цайтблом на Адриан липсва онази здрава наив-

* От същия този глагол *streben*, който обяснява толкова много от смисъла на Гьотевия „Фауст“.

ност, която, както му се струва, е необходимо условие за изкуството. Ако за момент приемем известната класификация на Шилер, неговото творчество няма да попадне в рубриката на наивната поезия — то е сантиментално. Наивният поет е самата природа, сантименталният — търси природата, първият ни затрогва с природата, вторият — чрез идеите, първият следва чувството, вторият — вълнува, когато размишлява върху него. Адриан Леверкюн е размишляващ композитор, неговата музика е рефлекситираща и главното средство за интелектуална дистанция от предмета, от болестта и страданието е смешното, ироничното, пародийното. Сам Адриан страшно обича смешното, желанието за смях у него е непреодолимо, той има истинска страст към комичното, към смеха до сълзи. Адриан иронизира дори и Андерсеновата русалка, своята нежна сестра и невеста, т. е. самия себе си. А само гордият дух може да се издигне до самонирния. Според Леверкюн всички явления изглеждат пародия на себе си и всички средства на изкуството са годни за пародия. Цайтблом е доловил една много характерна особеност, когато му казва: „Ти обикновено вземаш по-сериозно шегите си, отколкото собствената си сериозност“. И в изкуството Леверкюн се отдава на тази ирония към темата и към средствата, към тоналността, темперацията и традиционната музика. „В действителност тук пародийното беше гордо сведение за безплодието, с което заплашват едно голямо дарование скепсисът и духовната срамежливост, съзнанието за убийствената широта на обсега на баналността.“ Творчеството на Леверкюн е някакво своеобразно възвръщане към романтическата ирония, преодоляване на буржоазната проза и баналност във и чрез пародията. С тази разлика, че сега от предмета на иронията не се изключват и самите средства на изкуството. За художник с възпитанието и манталитета на Адриан Леверкюн това е единствената благодатна възможност: дяволът връчва в ръцете му средството срещу тази *bürgerliche Verfeinerung*, буржоазна изтънченост.

5. ПРОТОТИПЪТ — В ЕДНА ЗАТВОРЕНА СИСТЕМА

Много е писано за духовното родство между Адриан Леверкюн и Фридрих Ницше, а и сам Томас Ман е направил много, за да узакони това родство. Епизодът в коелския публичен дом се повтаря в романа като съвсем аналогичен епизод в измисления лайпцигски публичен дом. Заразяването от сифилис на 21-годишна възраст играе в двата случая почти сходна роля, след това болестта с присъщите ѝ преходи от гениалност към помрачение и най-сетне продължилото през последните десет години от живота на Ницше и Леверкюн състояние на пълно безумие, на пълно безпамятство. Много в характера или по-скоро в биографията на Леверкюн е взето наготово от Ницше. Но всичко това, дори може би въпреки намерението на Томас Ман, едва ли дава основание за прекалени и пресилени аналогии. Защото сходството в биографичните факти още не говори за сходство в манталитета, в психиката, в идеологията. В „Доктор Фаустус“ има биографично сходство и между Леверкюн и Чайковски, епизодът с госпожа фон Толна, невидимата благодетелка на Леверкюн съвсем отблизо възпроизвежда отношенията между Н. Ф. фон Мек и П. И. Чайковски, но въпреки това, колко различни са двамата композитори. Къде у Леверкюн може да се открие маниакалното съзнание за величие и мисионерство, където е бруталната апология на свръхчовека, където са пророчествата и сентенциите на Заратустра и където греховната гордост преминава „отвъд доброто

и злото“. Никъде и най-малко в последната изповед на Леверкюн, при срещата с гостите, при тази нова *Oratio Fausti ad studiosos**, когато героят, измъчен и изтерзан в очакване на последния час, слуга своето високомерие пред повиканата от самия него публика. Манталитетът и философията на Ницше не могат да се помирят с фаустовската легенда. Адриан Леверкюн е много по-близо до фаустовската традиция, отколкото до ницшеанската концепция.

Аналогични са и отношенията между Адриан Леверкюн и Арнолд Шьонберг. Всеки литературен досег с „Доктор Фаустус“ не може да не постави въпроса Ман — Шьонберг. Сам Томас Ман е считал Шьонберг за един от прототиповете на своя трагичен герой. На екземпляра от „Доктор Фаустус“, подарен на прославения композитор, той собственоръчно е написал „На Шьонберг — истинския“. Формулираната в глава XXII музикална концепция на Леверкюн, т. нар. дванадесетзвучова техника, в действителност е изобретена от Шьонберг, пък и много идеи от музикално-теоретичните раздели на произведението в една или друга степен са задължени на теоретика Шьонберг. Ако връзката на Адриан Леверкюн с Ницше е по-скоро фактическа и биографическа, връзката му с Шьонберг е техническа и идеологическа. Тази безспорно по-здрава връзка е трябвало да бъде съвсем заздравена и за тази цел през 1949 г. в *Saturday Review of Literature* Шьонберг напечатва остър протест срещу Томас Ман, обвинявайки го в плагиатство, в незачитане на неговата духовна собственост и пр. Протестът на Шьонберг принуди Ман, макар и неохотно, да прибави към книгата една бележка, в която признава теоретическата зависимост на своя герой от учението на Шьонберг — това е единственото място, където се споменава името на Шьонберг.

Ако тази литературна история се прецени днес, близо двадесет години след литературния скандал, когато и двамата участници не са вече между живите, присъдата не може да не бъде в полза на Томас Ман, не може да не бъде много по-близо до него, отколкото до Шьонберг. Адриан Леверкюн не е Арнолд Шьонберг, колкото и да му е задължен. Той не измина познатата еволюция от неоромантизъм към атонализъм, и от атонализъм към додекафония. Във „Възникване на „Доктор Фаустус““. Роман за един роман“, когато описва първото главно произведение на Леверкюн „*Apocalypsis cum figuris*“, в което според намерението на композитора не трябва да има деление на тактове и дори организирана последователност на звуците, Томас Ман отбелязва, че това е практически неосъществимо (*praktisch kaum Executierbares*).¹ Музиката на Леверкюн, включена в системата на романа, придобива значение не заради практическата ѝ осъществимост, а от гледище на литературните задачи, които той си поставя на литературните цели, които преследва. И в това отношение дванадесетзвучовата система е едно възможно литературно средство, толкова убедително, колкото и някое друго музикално-техническо изобретение. В „Доктор Фаустус“ додекафонията има значението на една литературна условност, която не трябва да се изважда от границите, присъщи на всяка условност. Принуден да прибави към романа краткия послеслов с признанието за ролята на Шьонберг, Томас Ман се връща към този въпрос във „Възникване на „Доктор Фаустус““. Роман

* Реч на Фауст към студентите.

¹ Вж. Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 279.

за един роман“. Тук той е много по-откровен, литературно по-чист, човешки по-прецизен, когато пише: „Това стана отчасти против моето убеждение. Не толкова защото такава обяснение прави един малък пробив в сферическата затвореност на света на моя роман, но затова, защото идеята за дванадесеттоновата техника в сферата на книгата, този свят на дяволски договор и черна магия придобива такъв оттенък, такъв характер, какъвто тя — не е ли истина? — не притежава сама по себе си. Той я прави до известна степен моя собственост, принадлежност на моята книга. Идеята на Шьонберг и моята версия дотолкова не се сходят, че независимо от съображенията за стилово единство, споменаването на неговото име в текста би ми изглеждало като нещо оскърбително.“¹ Дори и само това признание на Томас Ман показва колко по-различен смисъл има дванадесетзвуквата система в едно литературно произведение, неотделима от една чисто литературна условност.

Но ако спрямо смисъла на музикалната техника Шьонберг и Леверкюн (Ман) са твърде далеч, ако техните версии малко си приличат, в идеологическо отношение или поне в някои аспекти на идеологическото отношение те са съвсем близки и дори родствени. Тук Леверкюн прилича не само на Шьонберг, но и на много модерни художници, обхванати от искрена омраза към буржоазния строй, към фашизма и мракобесието, изразили в творчеството си протеста срещу буржоазната пошлост, срещу безчовечните изстъпления на фашизма. Тъкмо с тази критическа страна в концепцията и творчеството на много художници-модернисти се родее Адриан Леверкюн, на нея той е духовно близък, от нея фактически произхожда. Тук той би могъл да се нареди не само до Шьонберг, но и до Пикасо, Брак, Леже, Матис, Кете Колвиц. Защото дванадесетзвуквата техника не е единственото или най-важното в личността на Арнолд Шьонберг. Ето как неговият ученик, пролетарският композитор, музиковед-марксист Ханс Айслер характеризира музиката на Шьонберг от края на 20-те и началото на 30-те години, т. е. от времето, когато дванадесеттоновата система беше и теоретически формулирана, и практически изпробвана: „В този шьонберговски стил изражението на нервността, истерията, паниката, отчаянието, самотата и терора е доведена до крайност. С известна предпазливост може да се каже, че страхът е главната характерна черта на музиката на Шьонберг. Дълго преди появата на самолетите той вече предчувствуваше ужаса на хората в скривалищата през време на бомбардировките. Той е поета на газовите камери в Аушвиц, на концентрационния лагер в Дахау, на безсилното отчаяние на малкия човек под ботуша на фашизма. Такава е неговата хуманност. Фактът, че изрази това в едно време, когато за малкия човек светът все още изглеждаше сигурен, е свидетелство за гениалността и инстинкта на Шьонберг. Каквото и да говорят против него, но той никога не лъжеше.“²

Ако има някакво родство между Адриан Леверкюн и Арнолд Шьонберг, то е именно тук. В този пункт може да се открие съпадение дори до подробностите между анализа, който Айслер прави на музиката на Шьонберг и анализа, който Цайтблом прави на музиката на Леверкюн, на неговия „Apocalypsis cum figuris“.

¹ Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 200—201.

² Hans Eisler, Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik, Eine Auswahl von Reden und Aufsätzen, 1961, S. 83—84.

По-малко от всеки друг Адриан Леверкюн би се задоволил с положението на епигон, високомерието не би му позволило да твори епигонска музика. То би било частично удовлетворено само от нещо н о в о, ново като формално-техническо средство и като идейна концепция. Художникът Адриан Леверкюн е създаден от художника Томас Ман. И творецът, и творението са еднородни спрямо принципа, че колкото силно да е скован от традициите, никой не е така „нетърпелив за новото“, както художникът.¹ За Адриан Леверкюн новото формално средство е дванадесетзвуквата техника, това търсено, желано литературно елдорадо на техническо творчество. За Адриан Леверкюн новата идейна концепция се състои в целия идейно-емоционален строй на „Apocalypsis cum figuris“, във воплите и музикалните призови на ораторията. Тук са хорозете на дикторите, които чрез постепени и удивителни преходи преминават в богата вокална музика, изразила най-възвишените пориви на живото същество. И неговият ужас от края, от разрухата, от разтворилата се пред него бездна, от който по кожата пролазва студ. Според концепцията на Томас Ман тъкмо тези скрити и дълбоки сили, тъкмо този ужас, който понякога животът поражда и онова отчаяние, което не дава възможност на обхванатите от него да разберат „как“ и „защо“, може да намери адекватно изражение в музиката. Независимо от нравствено-логическата суровост, с които тя се прикрива, едва ли може да се гарантира за нейната пълна причастност в делата на човешкия разум.

В „Apocalypsis“ звучи отчаянието, породено от а н т и б у р ж о а з н о т о ч у в с т в о, той е заедно с това и подигравка над буржоазната салонност в музиката. По същия начин и „Герника“ ще ни покаже една сцена на ужаса, един символ на човешкото страдание. Разкъсаните тела се сливат с телата на животните, а вкъят застава в устата на жената, която държи в ръцете си мъртвото дете. И този вопъл към небето, студено и безмълвно пред всеобщата скръб, и сълзите, от някакъв нем ужас замръзнали в очите. Чудовището на войната обезчовечава героите на „Герника“ и тази дехуманизирана човешка същност изразява не само отчаянието, но и протеста, застава като р а ц и о н а л е н обвинителен акт срещу безумния ирационализъм на войната. Апокалиптическата оратория на Леверкюн резюмира всички предвещания за края, тя е апотеоз на апокалиптичната култура, тя се връща към неподправените и първичните сили на варварството, за да черпи оттам сили срещу умората на буржоазната цивилизация. Така и Пабло Пикасо ще асимилира в живописата много от принципите на африканската пластика, за да даде живот и първични сили на своето изкуство.

Но в Леверкюновия „Apocalypsis“ традиционното, архаичното се съчетава с революционното, с акцента върху обективното. В това композиторът вижда възможното и плодотворно средство на изкуството в една епоха, когато се руши конвенционалното, когато се ликвидират обективните връзки, когато свободата-субективност става синоним на безплодие. И чудно ли е, че тази именно идейна концепция, както и неотделимата от нея емоционалност на произведението, че и н т е л е к т у а л и з м ъ т и р а ц и о н а л и з м ъ т на музикалния език на Адриан Леверкюн се преценяват в някои среди дори политически неблагоприятно, че търпят обвинения в „к у л т у р б о л ш е в и з ъ м“. Че всичко това става

¹ Thomas Mann, Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag, Gesammelte Werke, Bd. 12, B., 1955, S. 453.

дори в такъв свободолюбив град като Франкфурт, където „Apocalypsis cum figuris“ се изпълнява за пръв път. Респектабилната буржоазия не можеше да не реагира срещу посегателството върху нейните непоколебими устои.

Нима всичко това е Арнолд Шьонберг или пък може да се сведе до Арнолд Шьонберг? Връзките с прототипа са очевидни (автографът на Ман: На Шьонберг — истинския), но той е включен в една „затворена система“ и тук вече живее друг, втори, различен живот. При Леверкюн т а л а н т ъ т се издига до отрицание на в р е м е т о, до естетическия бунт срещу епохата, срещу конвенционалното, срещу бюргерското, срещу буржоазното. Така Адриан Леверкюн стига до пропилените на онзи строй, който щеше да съчетае вече не естетическата, а политическата и икономическата критика на буржоазното с действителното съзидане на антибуржоазния ред. Да прескочи тази граница, той — съкровено творение на Томас Ман — не беше в състояние, той само можеше да мечтае за изкуството на този бъдещ строй.

Не може да се иска от всеки художник независимо от обстоятелствата, при които са се формирали той и неговият талант, да гледа бодро и весело на бъдещето, да се издигне над ужасите на съвременността, нахранен само от розовия захарен памук на всевъзможни утешители. В мрачната епоха трябва да има и мрачни художници, през тъжното време трябва да се чуват и тъжни гласове. Уроците на доктор Панглос — уви — не могат да станат с г е д о на всички художници и поне някои от тях по необходимост трябва да проявяват по-голям скептицизъм, по-голяма резервираност в сравнение с великия и всемогъщ Кандид. Защото ако „ябълката т р я б в а да роди ябълки, а крушата — круши“ (Плеханов) в обстановка, при която загива един обществен ред, поне у н я к о н художници не могат да не се появят и чувства, каквито може да има при очакванията за „края на света“. Такъв е и коренът на една от най-устойчивите човешки философии — есхатологията. В историята на цивилизацията книгата на Иезекиил и откровението на Иоан Богослов са били често преиздавани, на различни езици и с различна аргументация. „Apocalypsis cum figuris“ на Леверкюн е музикалното им издание през XX век. Художници като него възприемат „ужаса на времето“ като „ужас на света“. Никой не може да им забрани това, и никой не може да спре прогресивната парализа на отчаянието. У такива художници Деветата симфония ще породи скръб — за нещо, което е отминало и няма вече да се върне. Те биха слушали „Apocalypsis cum figuris“ и „Риданието на доктор Фаустус“. Стефан Цвайг, хуманистът, със своята мека и сякаш излязла от ръцете на ювелир душа, няма да преживее емиграцията, фашизма, военните му победи, 1942. година. Ще се самоубие, защото е Стефан Цвайг. Ако моралните сили на Томас Ман бяха по-големи от тези на неговия съвременник, в цялостния духовен облик на Адриан Леверкюн има нещо от психологическата нагласа на Цвайг — ужасът, безнадеждността от „времето на края“ и „края на времето“.

Но всичко това за момента, за съвременността, за днешния ден на изкуството. Изкуството не е синоним на болка и страдание, есхатологията и ужасът не са негови извечни принципи. Леверкюн създава изкуство — повеля на епохата, в същото време, когато в душата си, в мечтите си той вече вижда друго изкуство, основано на други принципи. Но сам той е достатъчно строг и възискателен, за да не прекрочва пределите на онова, което излиза от възможностите на неговото време, тъй както т о й си ги представя, и както отговарят на неговия темперамент, за да ограничи

собственото творчество в тези възможности и да остави всичко друго на мечтата, на близката или далечна естетическа перспектива. Сам Леверкюн, авторът на „Apocalypsis cum figuris“ и „Риданието на доктор Фаустус“ мечтае за пробив на изкуството през интелектуалния хлад към новото чувство и в този пробив вижда неговото спасение. Изкуството трябва да стане по-радостно и скромно. Това е неизбежно и това е щастие. От него ще отпаднат меланхоличните амбиции, простодушието и чистотата ще станат негова участ. Бъдещето ще гледа на музиката, пък и тя самата на себе си, като на служителка на обществото. Всичко това — завършва Леверкюн — ние трудно можем да си представим, но така ще бъде: едно изкуство без страдание, духовно здраво, неприповдигнато, едно изкуство на човешкото в отношенията на човека. Такава е естетическата мечта на Адриан Леверкюн, изказана в момент на откровение, със сдържан трепет в гласа пред най-близките хора. Именно мечта, далечно, както му се струва бъдеще. . . . А до тогава, до когато настъпи това желано и скъпо бъдеще остават болката, страданието и риданието, остават „Apocalypsis cum figuris“ и „Риданието на доктор Фаустус“.

6. АРХИТЕКТУРА НА ИДЕИ

Предпочитанието към биографичната форма, при която разказът се води от трето лице, от доктор по философия, вместо към традиционната форма на романа не е единствената формално-стилистическа особеност на „Доктор Фаустус“, чрез която се реализира неговото идейно-тематично съдържание. Темата за драмата на духа, за трагедията на творчеството в едно драматично и трагично време доведе Томас Ман до такива формални решения, до които той не беше стигал в цялото си внушително по обем предишно творчество. И преди „Доктор Фаустус“ Томас Ман е разбирал значението на интелектуално наситената и почти лишената от действие художествена проза („Вълшебната планина“), на художествената размисъл за съдбата на изкуството („Тонио Крюгер“), на величавата митологично-епическа тема („Йосиф и неговите братя“, „Закон“). Като интелектуална епопея, като епос на духа „Доктор Фаустус“ осъществява максимума на интелектуалност и полифония, присъщи на художествения език на Томас Ман.

Още в най-ранно детство Адриан слуша разказите на своя баща, папаша Леверкюн, за тропическите отровни пеперуди. По-късно в неговия живот ще влезе една такава отровна пеперуда, жарка като всичко тропическо, знойно лепнеща, ще влезе, за да не излезе никога, за да остане в творчеството му като някакво тайнствено съчетание от звуци и букви.

Така и възленият на папаша Леверкюн от неизвестните знаци, които природата поставя върху своите творения, неговата склонност към загадките на битието, чудатите му експерименти ще оживеят в идеите на неговия син за тайните сили на живота, на които ние ставаме жертва и в творчеството му, посветено на човешкото страдание от тези сили.

Пак през детството чичо му Николаус Леверкюн ще му разкрие тайната на музикалните инструменти, на всички тези *viola de gamba*, *viola alta*, *viola d'amore* и особено на онзи *oboe d'amore*, която, съхранена в душата му, сама ще зазвучи в неговото зряло творчество.

Вендел Кречмар разказва на Адриан един епизод от живота на Бетховен, когато глухият маестро в мъки и неистовство, посред нощ, гладен, в заспалата къща създава фугата в „Credo“ от „Missa solennis“. Също та-

кива мъки, дори много по-страшни ще изпитва по-късно и самият Леверкюн, когато ще създава своите произведения — дори и еуфорията ще се прекъсва от болки. На Адриан най-напред разказват за мъките на творчеството, а след това той ги изживява сам. Така също идеята на Кречмар, че културата е преходен продукт, че бъдещето не ѝ принадлежи, както и култът към първобитното на неговия музикален герой Байсел също ще влязат, изчистени и уголемени, в музикалната концепция на Адриан Леверкюн, в произведенията му, в „Apocalypsis cum figuris“, в неговото дълбоко убеждение, че на съвременното изкуство не достига наивност, непосредственост, дори в смисъла на Шилеровата дилема между сантименталното и наивното.

До края на живота си Леверкюн няма да се освободи от старонемския език на своя професор Еренфрид Кумпф, по-точно от желанието да го пародира. На този език в писмо до Цайтблом той описва епизода в публичния дом, на този език води най-съкровения разговор с дявола, сам недвусмислено изразил предпочитанията си към него. Така и демонологията на Еберхард Шлепфус ще му даде **ф о р м а** т а на неговия двойник, дявола, така на Шлепфус и на неговата „класическа психология“ принадлежи идеята, че полът е главна арена на действието на демоните, начало на всички хиприни на лукавия.

И разговорите в квартирата на Сикст Кридвис, където идеологически се предсеща фашизмът, своеобразно и по-скоро негативно ще подготвят психологическата атмосфера на апокалиптичeskата оратория. Критиката на културата, републиката, хуманизма и свободата, обосноваването на насилието като най-важен политически фактор и надеждно противодействие срещу разума и науката са в някакъв генетическа връзка с „Apocalypsis cum figuris“, с разрушаването на съществуващите ценности, с отказа от някои стари форми на изкуството, с прехода от драматична към епическа форма и от музикална драма към оратория, с прогласения край на реда, ортодоксията, жанровата дисциплина, с пародията на импресионизма, буржоазната салонна музика, музикхола.

При първото си посещение в Пфайферинг Адриан научава, че в дома на госпожа Швайгешил (същият дом, в който той ще се пресели) е живяла една млада жена, за да може, уединена от света, да роди своето незаконно дете. Това кротко и покорно същество непрекъснато говорело за своята вина и за готовността си да умре, със смърт да изкупи сторения грях. Скоро, след като родила, тя наистина умряла. Домът, в който Леверкюн ще преживее деветнадесет години от живота си, е предварително осветен от жертвата на тази жена. Като че ли и самият дом е подготвен за жертва и изкупление, за наказание на „въведения в изкушение“. Малкият епизод с нещастната жена ще се повтори монументално и трагически в участта на Адриан Леверкюн. За тази участ в същия дом за последен път ще говори и самият композитор в своята последна реч пред гостите, преди очакваното изпълнение на „Риданието на доктор Фаустус“. Ако в човешката история събитията като че ли стават два пъти, първият път като трагедия, а вторият — като фарс, в „Доктор Фаустус“ събитията също се осъществяват два пъти, само че в обратен ред — първият път като скромни, невинни, непретенциозни, а понякога и комични, а вторият път — като дръзки, високомерни, мащабни, и в повечето случаи трагични.

За разлика от практичния XIX в. рефлексията на XX в. отново даде някои предимства на мисълта. В известен смисъл и за нея „в началото беше слово“. Силата на логоса се проявяваше в това, че от идеята се ражда

даше идея и в тази филиация на идеите се разкриваше една възможност за практическо бездействие, за бездействието на човека, скован, парализиран от трагическото съприкосновение на особен род талант с определено време. В „Доктор Фаустус“ на тази филиация на идеите е отредено особено място. Тя обяснява много от архитектурониката на произведението, обяснява много от присъщия на Томас Ман интелектуализъм. Тук като че ли първоначално случайно подхвърлената идея, наблюдение, детайл се подемат по-нататък, повдигат се на степен, за да открият нови хоризонти, нови перспективи. Както и в стихотворението на Шилер:

Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen erstehen
Aus Harmonien Harmonie¹

(Творението възниква от творение
Хармонията — от хармония)

Това е рондо, макар и осъществено с литературни средства, или може би по-точно готическа конструкция, една чисто немска готика, при която цялото в по-голям мащаб повтаря детайла, силуета на цялата катедрала — формата на отделните портали, корнизи, прозорци, кули, арки, камбанарии. И тази интелектуална готика, съпроводена с минимум действие, минимум фабула, отчасти въздействува и като конструкция, като неизобразяваща архитектура, като музикална полифония. Само с това може да се обясни загадъчният на пръв поглед факт, че докато, от една страна, „Доктор Фаустус“ се чете с неимоверни за едно белетристично произведение усилия, с духовно напрежение почти равно на онова, което предизвиква четенето на Кантовата „Критика на чистия разум“, от друга страна, то не ни „оставя“, държи ни, прониква дълбоко в нас, предизвиквайки ефект, отчасти сходен с ефекта от едно музикално произведение.

¹ Fr. Schiller, Die Künstler, Gesammelte Werke, Bd. I, 1959, S. 176.