

ТВОРЕЦЪТ И НЕГОВИЯТ „ДВОЙНИК“

ЛЮДМИЛА ГРИГОРОВА

Докато в миналото, пък и днес редица произведения, посветени на проблемите на творчеството, са били до голяма степен израз и на едно елитарно отношение към изкуството, у писателите-реалисти, особено в наше време, изразяват преди всичко повишеното чувство за отговорността на писателя и неговото творчество в съвременната епоха. И докато по-рано в много случаи той не е съзнавал връзката между изкуството и политиката, сега вече идва до убеждението, че изкуството е също политика, защото тя е съставна част от хуманността и културата се излага на страшна опасност, ако прояви липса на политически инстинкт.¹

Впрочем в днешно време интересът към „цеховите тайни“ на литературата е толкова голяма, че много писатели — у нас също — започнаха да пишат книги, в които хвърлят светлина върху различни страни от собствения си творчески опит — книги, които са едновременно изповед, самонаблюдение и саморазкриване. Този факт още веднъж доказва, че общественият авторитет на твореца на художествени ценности и неговото дело неимоверно е пораснал, той говори и за едно повишено самочувствие и самосъзнание.

В книгата си „Между мъртвата точка и хуманизма“ М. Николов пише, че във века на електрониката съвсем естествен е стремежът на писателите да „изнесат на светло“ законите на своята „технология“. Критикът с основание прави интересната аналогия на съществуването днес на метанауки, както и на метаизкуство — т. е. на произведения, които възпроизвеждат самия творчески процес, раждането на творбата, „проблемите на естетичното“. Томас Ман написва „романа на един роман“. Така правят Х. Джеймс, А. Жид, Л. Пирандело. (Жид пише „роман в роман“, Пирандело — „пиеса в пиеса“.) Тези автори иронизират себе си и произведенията си, техния жанр. А стъпката между тази „иронична“ литература и антилитературата, където паниронизмът се превръща в мироглед и метод на писателя, е една.²

Впрочем и „Доктор Фаустус“ — произведението на най-големия епик на XX в. в западната литература, вече носи белезите на разлагането на епичното начало и превръщането му във философски размисъл, в рефлексия, макар и много различна от тази, която ни поднасят М. Пруст или Н. Сарот („Златните плодове“). Да не говорим за това, че тези творци не могат да се сравняват с него по дълбочина на мисълта и по размаха на обобщенията, по широтата на обхвата на жизнен материал, осмислен в неговите философски, исторически, културни, национални и общочовешки измерения. При това целият му живот, цялото му крупно литературно дело минават под знака на тая тема, защото, както сам

¹ Томас Ман, статията „Култура и политика“ — 1939 г.

² Вж. М. Николов. Между мъртвата точка и хуманизма. С., 1967, с. 65.

пише във „Възникването на доктор Фаустус“, той е убеден, че художникът по силата на своето особено дарование най-точно и вярно долавя и отразява едва забележимите изменения в обществения живот. Пък и самият Ман, още от ранни младини, е гледал на своята писателска работа като на най-отговорна дейност, защото я е разбирал като изповед и равносметка на своя живот, мироглед и дело. Неслучайно замисълът на „Доктор Фаустус“ датира още от началото на века; от времето, когато авторът се радва на широка популярност след публикуването на „Буденброкови“, за да го завърши едва през 1947 г. след няколкогодишен изнурителен труд.

„Доктор Фаустус“ е произведението, което като във фокус събира всичко, което е преживял и изстрадал самият писател през своя противоречив и нелек творчески път — от „Тристан“, „Тонио Крюгер“ и „Смърт във Венеция“ до „Марио и Фокусникът“, „Вълшебната планина“ и „Признанията на авантюриста Феликс Крул“. Защото този хуманист и изтънчен ценител — както пише М. Николов — цял живот се преборва с тъмните нагони на творчеството, разбира го като магия, като тайнство, като божествено озарение.

„Доктор Фаустус“ е роман, написан в духа на немската национална традиция и отразява типично немската трагедия от познатието.³ Това е произведение за драмата на европейския интелектуалец от началото на века, който сключва сделка със сатаната, за да спечели време, „безумно хубаво време, време на подеми и свръхподеми“, на творчески полети и на триумф, но и на падение. Защото този договор на краен естетизъм и разрушение същевременно е високата цена, с която композиторът трябва да заплати творческите си успехи.

В произведението на Ман се срещаме с проблемите на модернизма и по-специално с неговите модификации в музиката, с историческите, философските и естетическите му предпоставки. Срещаме се с гениалния композитор Адриан Леверкюн, който, обхванат от благородния стремеж да преодолее салонността в музиката на своите предшественици, я „математизира“ и в желанието си да я направи свръхрационална стига до нейния антипод — мистицизма. Обективния Леверкюн стана най-типичният изразител на къснобуржоазната епоха. Той съзнателно лиши своето изкуство от топлота и от човечност в името на оригиналността, на изкуството, в името на неговата криворазбрана духовност, откъсната от живота и хипертрофирана до универсални размери. И стигна до фаталния край като творец и като човек. Но докато Леверкюн възприе това развитие като предопределеност, като с ъ д б а, за хуманиста Ман то бе временно състояние, болест на духа, криза на културата.

Темата за художествения творец пронизва цялото литературно наследство на великия писател. И това не е само индивидуално предпочитание — то има своите дълбоки корени в психологическите особености на немската интелигенция. А в същност причината на причините е, както вече казах, че според Ман през XX в. специфичната проблема за художника, за артистичната личност става съществена проблема, фокус, в който се пречупват важни противоречия на съвременността. Както никога досега, самият метод на писането, т. е. самата природа на естетичното бе въздигната в предмет на писането, в обект на художествена разработка.⁴ Според нашия изтъкнат литературен критик М. Николов това е резултат от конфликта между буржоазната прозаичност и художествената артистичност, опит да се отговори на въпроса, как художникът може да спаси своята дарба в един свят на застрашително разрушаване на ценностите, на криза в нравствените критерии, на раздуване на технокрацията и в края на краищата — на обезличаването на човека. Но писатели с друга душевна нагласа се загърнаха

³ Вж. И. Паси. Томас Ман. 1975, с. 143—144.

⁴ Вж. М. Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с. 160.

в наметалата на жреци, демонстрираха по най-драстичен начин презрението си към буржоазната пошлост и започнаха да проповядват своята интелегентска неприязнь към света — съвсем естествено те се отдадоха на „самонаслаждение от техническите похвати“ на писателския занаят: Жид, Хъксли, Сарот, Пираделов, А. Адамов.

Хуманистът Томас Ман не прие тази „перспектива“ — той вярваше в съществуването на здрави сили, които са в състояние да върнат нарушеното равновесие, но вече на един по-висок етап. В края на живота си той прозря, че старият буржоазен хуманизъм вече е изиграл своята роля и че новите поколения писатели трябва да се борят за един нов хуманизъм, много по-радикален от стария.⁵ В статията „Германия и германците“ (1945) Ман си задава въпроса: как става така, че в Германия от доброто произлиза зло, от реформацията на „революционера“ Лутер се закрепва властта на князете и на християнството в период, когато на Запад техните устои бяха разклатени. И нима предателството на Лутер спрямо духа на Реформацията и селската революция не предопредели фатално уродливата историческа съдба на Германия? Много нахождиво в същата статия Ман определя немците като народ на романтичната контрареволюция, който се бори против философския интелектуализъм и рационализъм от епохата на Просвещението — един бунт на музиката против литературата, на мистиката против яснотата.⁶ А и легендата за Фауст е твърде немска дори у Гьоте и там, „където високомерието на интелекта се съюзява с душевната средновековност и обвързаност, там е дяволът“.⁷

Томас Ман определя позицията на твореца като иронична⁸ (неговото схващане за иронията е близко до схващането на романтиците). Тъй като художникът се превъплъщава в образа, той самият е част от него. Но същевременно те не трябва да се идентифицират напълно, защото творецът съзнателно се дистанцира — запазва си правото да го погледне от страни и отгоре и дори да му се надсмее. Не можем да не признаем обаче, че Томас Мановата ирония има много по-благороден и по-градивен характер — тя му помага да се разграничи от „греховните“ мисли на своите герои. При това неговият траен интерес към артистичното не е самоцелен. Чрез него той се мъчи да проникне в механизмите на обществените процеси, в скритите пружини на онези обществени сили, които са „фон и същност на артистичното“. Още повече, че писателят го е изобразил в един по-широк социален план — не само сред хората на изкуството, въпреки че те са намерили най-радушен прием на страниците на неговите произведения, но и сред всички „артисти“ в своята професия — фокусници, шарлатани, мошеници. В повестта „Марио и фокусникът“ например е разкрита демагогската същност на фашизма с един подчертано условен, „символичен“ език — фокусникът хипнотизира част от публиката с ловките си движения, с потока от ласкателства и лицемерни комплименти към нея и към миналото „величие“ на отечеството, а другата част усмирява с ударите на кожата си бич. И тук артистичното е принизено — то изпълнява недостойни за предназначението си задачи. Както и в последния, недовършен роман „Признанията на авантюриста Феликс Крул“, където отношението на писателя към героя е двойствено. От една страна, този младеж от „низините“ благодарение на изключителните си качества да се превъплъщава му е симпатичен. От друга страна обаче, той го отвращава със своя ловък паразитизъм, със своята повърхностност. Независимо от успеха на тези произведения не можем да не приемем, че истински разцвет темата за ар-

⁵ Статии „Култура и политика“ (1939), „Художникът и обществото“ (1952).

⁶ Вж. Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I. Германия и германците. С., 1975, с. 273.

⁷ Цит. статия, с. 262.

⁸ Вж. М. Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с. 165—166.

⁹ Неговата интерпретация има подчертано гротесков смисъл.

тистичното в творчеството на Ман получава в произведенията му за художника. И това е съвсем естествено, тъй като неговата най-автентична сфера на изява е изкуството. Чрез Т. Крьогер, Густав Ашенбах, Д. Спинел и А. Леверкюн Ман се връща отново и отново към съдбата на художника и психологията на творчеството в епохата на криза в буржоазната култура.

За младия Ман артистът — в широкия смисъл на думата, е странник, трагично отчужден от света на хората, човек, който от дете сякаш е предопределен да живее свой собствен живот, много по-различен от живота на другите. Както в „Буденброкови“ Герда — мечтателната майка на малкия Ханс Буденброк, „заживява“ истински едва след като вземе в ръцете си цигулката, така и Тонио се чувства щастлив само когато остане насаме със своята цигулка. Като юноша Тонио Крьогер е разпнат на кръстопътя между „тайнствените нашепвания на музиката“ и примамките на живота в неговото очарователно ежедневие. За младия Ман противоречието между изкуството и обществото, между творчеството и личността на художника е едва ли не извечен конфликт, а не исторически обусловена даденост, причинена и от ограничеността и филистерството на немското бюргерство. Отвратени от буржоазната прозаичност, много писатели тръгнаха по трънливия път на възвеличаване болното, патологичното — по пътя на чисто декадентското му противопоставяне на буржоазната делничност. Техният копнеж по хармония включи в играта и демоничното. Хуманистът Ман, потомъкът на европейската художествена култура, подложи тези интелектуалци на своята искряща, Томас Манова ирония. От една страна, той им съчувствуваше открито, но неговата трезва критическа дистанция го предпази от ония крачки, които направиха иначе талантливии писатели като Хамсун и Езра Паунд, свързани с фашизма, да се опозорят пред човечеството. Впрочем върху плещите на своите герои Ман прехвърля част от отговорността за много свои увлечения и грешки през младостта си и чрез тях той излезе от кризата на идеите духовно пречистен. Във фаустовския роман — романа-равносметка на собствения път — Адриан Леверкюн и Серенус Цайтблом са едновременно и двойници, и антиподи на автора.¹⁰ Защото ако чрез Леверкюн той се разплати със своите индивидуалистически заблуди, чрез Цайтблом Ман скъса окончателно с овехтелите буржоазен либерализъм.

В „Доктор Фаустус“ проклятието на музиката като фатална предопределеност тегне върху болния Адриан Леверкюн. През целия си живот Ман е убеден, че болното, патологията са източник на оригинално, истинско творчество. Нещо повече. Той е убеден, че талант, който не е белязан с печата на болестта, не е истински голям талант.¹¹ Но, от друга страна, за него болното е допустимо в художественото произведение с а м о като символ на обществени язви, на социална патология. Леверкюн е типичният представител на немската интелигенция от началото на века, но той за разлика от своите литературни предшественици Крьогер и Ашенбах е носител и на една о с ъ з н а т а вече идея на необходимостта от него радикално ново, което да смени овехтелите реквизит на буржазната салонност. Той доброволно приема върху себе си проклятието не само на музиката — като демонична дейност, но и проклятието на времето, на трагическите грешки на немската нация. Леверкюн е трагичен герой, защото съзнава безизходността на своето положение и дори, ако щете — колкото и парадоксално на

¹⁰ По-подробно вж. у М. Николов. Кризата в модерния западен роман. С., 1961, с. 179.

¹¹ В тези възгледи личи влиянието на Ломброзо и на Фройд.

пръв поглед да звучи — безперспективността на своята позиция в изкуството. Защото знае, че ликвидирането на хуманното начало в музиката е гибелна, съдбова крачка, макар и направена от най-чисти и благородни подбуди. Откровенията на сатаната (в прословутия „разговор“ в XIII глава) са част от самия него и той, който в началото го иронизира и слуша с ужас, след това се уверява, че тези признания са най-скритата и съкровената му същност, която винаги му е напепвала, че художникът е брат на престъпника и на лудия, че вдъхновението, е н т у с и а з м ъ т, без който изкуството е съвсем невъзможно, са постижими само с помощта на дявола, с „дяволски огнец под колела“. Безкръвният интелектуализъм на Леверкюн го довежда до своята противоположност, до „магическия квадрат“. Безкрайните пресмятания, този свръхрационализъм, откъснат и отчужден от живота, от неговите здрави сили, го доведе до ирационализъм на идеите и на средствата, до тоталната пародия и тоталното отрицание.

В много свои статии, особено в един по-ранен период, Ман подчертава, че писател, който е социално ангажиран, обвързан с политиката или пък се мъчи да „морализаторствува“ в своите произведения, не е истински творец, макар че в края на живота си той сериозно ревизира своите възгледи и това му дава възможност да напише статии с красноречивото заглавие „Художник и общество“ (1952), което само по себе си вече дава отговор на въпроса за обществено-политическата ориентация на писателя. Защото, както сам пише в цитираната статия, за него темата за художника и обществото е в същност тема за художника и политиката и даже за художника и мо р а л а.

Тези въпроси са поставени оригинално и в разказа на А. Камю „Йона, или художникът по време на работа“ и с него могат да се направят и по-пространни аналогии. Художникът Жилберт Жонас, разглезен от съдбата, трябва да преодолява безброй изкушения, които го изправят пред алтернативата дали да служи на обществото чрез изкуството или да служи само на изкуството извън обществото. В същност разказът на Камю поставя въпроса, дали такава алтернатива по принцип е възможна. В едно обкръжение на девалвация на ценностите, на снобизъм, на кокетирене с културата — тъй като културата е луксозен етикет, гаранция за успех в обществото, Жонас е принуден да направи категоричен избор не защото е решителен по характер, а защото не може да не го направи.

Камю поставя въпроси, създава конфликти, сблъсква характери и не бърза да дава отговори. За това причината е двойка: от една страна, той остава верен на жизнената правда, на особеностите на човешката душа като един изключително сложен и загадъчен микросвят, от който могат да се очакват изненади. От друга страна, тук проличава колебливата идейна и творческа позиция на автора.

Писателят поставя съвсем основателно тревожния въпрос: ежедневието ще убие ли художника или художникът ще го победи и като се приспособи донякъде към него? Ако следваме логиката на характера, ако се спрем на миогледа на автора — философията на екзистенциализма, — ще стигнем до основната мисъл на Камю, а именно, че творецът т р я б в а да бъде а б с о л ю т н о с в о б о д е н в избора на своето поведение. Като художник Жонас трябва да избира: себе си или „обществото“ и той избира себе си. В същност развързката на разказа дава повод и за други тълкувания и размисли: като остава верен на творческата си същност, художникът ще служи по-добре и на обществените интереси. Макар че съществува реалната опасност в стремежа си да се откопчи от прегръдките на светските задължения творецът да се откъсне от човека, от неговите възжеления и да изпадне в самоцелно формотворчество.

В „Доктор Фаустус“ тези проблеми бяха поставени с по-голяма определеност, острота и сила. Томас Ман разкри трагедията на Адриан Леверкюн, който се противопостави на обществото, постави се над него. Крайната му отчужденост от света на хората го доведе фактически до разрухата, до фаталната неизбежност. Такава е позицията на писателя в произведението, което той създаде в края на живота си. Докато в „Тонио Крюгер“, както и в редица творби, писани в младостта, той проповядва идеята, че художникът трябва „да стои в странна и безучастна връзка с човешкото, защото свършено е с човека на изкуството, щом стане човек и започне да усеща“¹². Крюгер е „уморен да описва човешкото, без да има дял в това човешко“. И той започва да гледа на литературата като на проклятие така, както Адриан гледа на музиката. Тонио смята, че в това призвание-проклятие е именно дяволският пръст. Дяволът се намесва рано, твърде рано, когато човек все още би трябвало да живее в мир „с бога и хората“. „Ние започваме да се чувстваме белязани от съдбата, поставени в някаква загадъчна противоположност спрямо другите, обикновените, нормалните: все по-дълбока и по-дълбока зее пропастта от ирония, невяра, опозиция, познание и чувство, което ни отделя от хората“¹³. Нима тези песимистични мисли за самотност и отчужденост, от една страна, и чувството за белязаност, от друга, не са се превърнали в дълбока същност, във втора природа и за А. Леверкюн?

Крюгер храни чувство на подозрение към всички художници, към всички даровити хора, които според него имат общо с шарлатаните, фокусниците, въобще с престъпниците.¹⁴

Тонио Крюгер е един от представителите на старата, уморена буржоазна интелигенция, чийто хуманизъм е вече отживял, а самата тя не е в състояние да създаде нов. Читайт Крюгер си го признава пред руската художничка Лизавета Ивановна: „Аз нямам прекалено бодър вид, нали? Изглеждам малко стар, уморен и с поизострени черти, нали?“ Като Фауст той е отвратен от познанието, което му дава тогавашната наука и което него — търсещия ум, не го задоволява. За Тонио, както впрочем и за Адриан Леверкюн, като че ли вече не е толкова трудно да потърси отговора на въпросите, които го вълнуват, в сферите на ирационалното. И все пак Тонио Крюгер се „страшка“ от своите разсъждения, когато вижда, че стават твърде опасни — той още не е продал душата си на дявола като своя литературен събрат Адриан Леверкюн.¹⁵ У него копнежът по топлината на човешкото е още жив и осезаем. Крюгер не е загубил напълно вяра в способността си да се справи без помощта на дявола, без „дяволски огнец под котела...“, „...съвсем не е художествен творец онзи, който бленува съкровено за рафинираното, ексцентричното и сатанинското, който не познава копнежа по безгрижното, простото и живото, по малко приятелство, привързаност, интимност и човешко щастие по тайния томителен копнеж, по обикновеното блаженство...“¹⁶.

¹² Томас Ман. Новели, С., 1964, с. 152.

¹³ Пак там, с. 153.

¹⁴ Според Ман не само у художниците има нещо от представителите на престъпния свят, на фокусниците и на мошениците, но и у всички престъпници и вълшебници има зародиш на артистичност („Марио и фокусникът“, „Признанията на авантюриста Феликс Крул“ и др.).

¹⁵ Между Крюгер и Леверкюн има голяма близост и съвременен голямо различие, което идва от разликата в гледните точки на автора. В „Тонио Крюгер“ той е твърде много „вътре“ в героя си, в „Доктор Фаустус“ се отнася със съчувствие към заблудите и грешките на Леверкюн, но Ман се е дистанцирал достатъчно, за да ги види, да ги иронизира, да ги разобличи.

¹⁶ Томас Ман. Новели. С., 1964, с. 158.

И Ман, както толкова други писатели, се вълнува от въпроса за отношението между изкуство и етика, между красиво и добро, между гениалността и човешкото. И той, който минава през горнилото на много заблуди и ги изстрадава със собственото си творчество, който изпитва влиянието на много „зли“ гении (нека не забравяме околното влияние на Ницше, особено в младостта му!), идва до идеята за необходимостта от хуманизъм в изкуството. Той по свой път стига до Пушкиновата мисъл, че геният и злодейството са несъвместими. До това заключение идва и Съмърсет Моъм в романа си „Луна и грош“, защото е убеден, че изкуството служи на красотата — „онава удивително и странно нещо, което художникът създава мълчаливо в душата си от хаоса на мирозданието“.

За твореца изкуството е инстинкт, импулс, мечта, понякога то е така ревниво и егоистично, че превръща своя създател в личност, която едва ли може да се нарече пълноценна. Такъв е Стрикленд, който е велик художник и същевременно зловеща личност.¹⁷ Впрочем как съжителствуват тези две души у художника? Ето главния психологически проблем на романа. Писателят поставя въпроса за „противоречието“ между гения и човека, за възможността да бъдеш талантлив творец и неестична личност. Защото убийството на Бланш Стрьов¹⁸ не е по-малко зловещо от това, че убиецът е велик художник.

У Стрикленд¹⁹ геният и човекът са разделени и противопоставени. Моъм се мъчи да даде, макар и неясна социална мотивировка на това раздвоение. Символична е гибелта на най-прекрасното произведение на художника, чийто край е „страшен и ужасяващ“, както пише авторът. Писателят се извисява над своя герой — той дава да се разбере, че е възможно да съществуват и по-висши форми на Красотата, които носят в себе си кълновете на Истината и на Доброто. Вероятно именно поради чудовищния си егоизъм Стрикленд никак не се съобразява с това, как публиката приема картините му — нещо, което не е нормално за който и да е творец. Но според мен този факт намира своето обяснение в естетиката на модернизма, в неговата езотеричност. Нали и Адриан Леверкюн мечтаеше да създаде музика, предназначена не за слушане, а за четене? Адриан бяга от хората, той се отчуждава съзнателно от тях и същевременно страда от тази отчужденост. Това е и естетическото обяснение на странния на пръв поглед факт, че хората го обичат, въпреки че той бяга от обществото на хората. Поведението на Адриан е предопределено от пакта с дявола. Стрикленд е господар на самия себе си — той не зависи от никого. Леверкюн не обича никого, защото така трябва да бъде — това е една от клаузите на договора. А когато все пак се влюбва в театралната художничка Мари Годо, композиторът се надява, че тя ще преобрази живота му, ще го вдъхновява за творчество, ще го възкреси.²⁰ Той вярва в нейната чудотворна сила така, както старецът Френхофер се доверяваше и споделяше всичко със своята „Ноазьоз“.

Проблемът за отношението на нравственото към естетичното, към етичния момент в изкуството е занимавал трайно творческата и гражданската съвест на Томас Ман. Той винаги е гледал на художниците и като на критици, като на съдници. Писателят е убеден, че на вродения критицизъм на изкуството е присъщо някакво морално начало, „произтичащо очевидно от идеята за „доброто“, характерна както за света на естетичното, така и за света на нравственото. . .“

¹⁷ Символично е заглавието на произведението. Защото талантът на Стрикленд може да е голям колкото Луната, но като личност той не струва и пукнат грош.

¹⁸ Макар че тя се е самоубила, тук без угризение на съвестта можем да говорим за убийство, чийто духовен подбудител е несъмнено Стрикленд.

¹⁹ Негов прототип вероятно е Гоген.

²⁰ Макар че тази „любов“ не може да се осъществи и тук отново се намесва „дяволът“:

Така че, когато в „Доктор Фаустус“ слушаме „размишленията“ на оратори като Кумпф, не може да не ни стресне отровната атмосфера на зараждащия се фашизъм, която диша композиторът и която, макар и косвено, влияе върху него и върху произведенията му. И наистина. Ако една немалка част от немската интелигенция капитулира пред фашизма, за това трябва да се търсят причините и Ман ги открива в особеностите на историческото развитие на Германия, на нейната култура.

Няколко минути преди да изпадне в безумие, в своята изповед пред гостите Адриан Леверкюн прави признанието, че неговата музика е и „оръдие на варварските тенденции на епохата“ и че културата може да се възкреси чрез един хуманизъм, по-действен и по-демократичен от стария, който би направил изкуството „по-радостно и по-скромно“, здраво и добро, изкуство, което да е на „ти“ с човечеството! Това е позицията на стария Ман, който в залеза на живота си обръна лице към новото общество, което се изграждаше в някои страни от следвоенна Европа; мъчително, с неимоверни трудности Леверкюн изстрадва истината, че изкуството е призвание, което може да съществува и да се развива само в един свят, където хуманността е водещ принцип. И писателят, и читателите знаеха, че „Доктор Фаустус“ е „роман за епохата под формата на мъчителния и греховен живот на художника“. Това е роман-изповед, роман за Германия и нейната страшна и трагична съдба, това е Йеремиев плач за „беснеещата“ родина, която в своята враждебност и отчужденост от света му причини толкова злини, че го превърна в кървава баня с две световни войни. Като голям писател-хуманист Ман разкри социалните и психологическите механизми, които станаха причина немското „Средновековие“ да просъществува и да даде своите отровни плодове през XX в. Неслучайно Кайзерсашерн — градът, в който Адриан прекарва детството си и който е запазил много от психическите епидемии на Средновековието, в романа е превърнат в символ.

Адриан Леверкюн — немският интелигент от началото на века, е фокус на противоречията на епохата, на тенденциите в буржоазното изкуство. И той, необикновено надареният младеж, в желанието си да направи революция в музиката, стигна до мрака, до мистиката и в духа на фаустовската легенда, залегнала в романа, за да превъзмогне затруднението, се отбива от „правия път“ — продава душата си на дявола. В същност това е старият и вечно нов проблем за това, доколко художникът има право да прави компромиси със съвестта си в името на изкуството, в името на собственото творчество — така, както този проблем бе поставен в цялата си острота и категоричност в редица произведения на Балзак, Зола, Мопасан, Гонкур.

За младия Леверкюн разсъжденията на неговия учител по музика Вендел Кречмар са откровения, които са му така близки, като че са негови. Кречмар прокобява „началото на края“, началото на варварството, което ще смени остарелия декор на буржоазната култура. „Културата ще бъде погълната от нещо друго, бъдещето не принадлежи по необходимост на нея.“ Той дори твърди, че културата е противоположност на варварството само в системата на ценностите, които тя дава — в друга система и при други условия, може да се каже, че такава противоположност не съществува.

Кречмар е духовният настойник на Адриан Леверкюн — крайният рационализъм на учителя попада на душевната нагласа на ученика. Тези отношения между тях се отразяват и на композиционните особености на романа. Много теоретични принципи ние научаваме от Кречмар, за да ги видим впоследствие осъществени в музиката на Леверкюн. Първо чуваме от устата на „настойника“, че музиката трябва да бъде сведена до една чисто абстрактна духовност, че тя трябва да бъде съзерцавана отвъд всякаква сетивност, че не е нужно да бъде чувана, виждана или дори чувствувана. По-късно ще чуем същото и от Адриан.

А и фактът, че партитурите на неговите творби са предназначени повече за четене, отколкото за слушане, крайната му незаинтересованост, дали ще бъдат изпълнявани или не, говори за отчужденост и дехуманизация на неговото творчество. Той смята, че в музиката има премного топлота, че тя трябва да се кае за чувствата си. В човешкия глас има „оборски топлик“, той говори за абстрактен човешки глас, за любов, лишена от топлота.

* * *

Кречмар е безусловно прав, когато казва, че където и да отиде, Леверкюн носи у себе си Крайзерсашерн, че неговата музика е изкуството на един „недобрал се до свободата човек“²¹, затова и така му допада мистиката на числата — главата, в която се говори за превъплъщението на дявола, с 13-а²².

И той, разочарованият от богословието като „емпирична наука“, се хвърля в една дяволска дейност — музиката.

Адриан е нравствено чист човек — дори бихме казали, пуритан. Неговата артистичност, пише Цайтблом, живее като че ли от непримиримия конфликт между целомъдрието и творческите импулси. Адриан е „обручен“ на дявола — дяволът действа чрез Жената — изкусителката в Лайпцигския публичен дом.²³ В това подобие на любовно свързване са били изпитани любовта и отровата в ужасяващо единство.

Адриан е типичен немец и типичен космополит. Немец — с неговия свян пред света, и антинемец — с жаждата за простор, за широки духовни хоризонти. Той, разочарованият и обезвереният от съвременното му изкуство, идва до убеждението, че то трябва да престане да бъде игра и привидност, както мислеше и Тонио Крюгер; то трябва да стане познание (разр. м.). До това заключение го довежда неговият сух рационализъм, но нима крайният рационализъм и недоверие към човешкото въображение не говорят за криза на хуманността? Желанието на композитора да внесе ред в магическата същност на музиката с помощта на човешкия разум се изражда в своята противоположност — той започва да вярва в поличиби, в гледането на карти. Неговата музика е „мъдра гротеска в тонове, хладна езотерика, която всячески се надсмива над себе си“.

* * *

Пактът с рогатия — това е цената на изкуството *във* и *за* определено време. В двадесет и петата глава, в разговора между двамата, пратеникът на пъкьла фамилиарничи, обръща се към Адриан на „ти“, за да подчертае, че това е самият той, съкровената му същност. Леверкюн прави компромис — той продава душата си, за да спечели време, необхватно хубаво време на творческа еуфория. Това време е „дяволско“, защото за разлика от Гьотевата поема човекът след изгичането на договора принадлежи нему, на сатаната. Това „благословено“ време се редува с „мизерни, с ужасно мизерни дори моменти“, но според представителя на пъкьла такава е природата на артиста — да се люшка между двете крайности.

²¹ Адриан разбира свободата като синоним на субективното, което впоследствие не издържа и се обръща към обективното. Той е убеден, че в изкуството субективното и обективното се преплитат така, че едното преминава в другото. Но изпала в крайност, когато абсолютизира организацията и порядъка в музиката.

²² Затова му допада и Питагор, който издига числото, отвлечената пропорция в принцип на възникването и съществуването на света.

²³ Според християнската догматика полът е сфера на демоничното — нали пактът с дявола в „Доктор Фаустус“ се подписва посредством жена.

Болестта на Адриан, причинена от набезите на спирохетите, е символ на кризата на духа, на кризата на буржоазната култура. Тя е изява и на авторовата концепция, че болното, не толкова като клиничен казус, колкото в един по-широк, философски план, е не само необходим атрибут на таланта, но понякога е атрибут на човечността. Адриановата болест е симптоматична, защото тя — „срамната, скриваната, тайна болест подбужда към известно критично отнасяне към света. . . настроява бунтовно и иронично спрямо буржоазния ред и кара засегнатия от нея да търси закрила в свободата на духа, в книгите, в идеите. . .“²⁴ Дяволът е убеден, че спирохетите имат като че ли страст към висшето, някакво предпочитание към областта на главата, към менингите. Затова този „държанец на Есмералда“ прогонва двамата лекари, за да се осигури „прекрасното чародейство“. Той казва: „ . . . към това, което е възникнало по пътя на смъртта, на болестта, животът е посягал понякога с радост и то го е водело към напредък и възвисяване. . . все някой трябва да е болен и побъркан, за да не е нужно другите да бъдат такива“²⁵. И още: „ . . . една творческа, даряваща гениалност болест. . . е хиляди пъти по-предпочитана от живота, отколкото потътрилото се пеш здраве. Никога не съм чувал по-голяма глупост от тая, че от болното можело само болно да произлезе. . . Ние ти гарантираме трайна жизненост за това, което ще извършиш с наша помощ. Ти ще станеш знаме, ще посочиш пътя към бъдещето, в твоето име ще се кълне младежта, която благодарение на твоето безумие няма да е нужно да бъде и тя безумна.“²⁶

Сатаната е безцеремонен в своите доводи. „Нима ти вярваш в такова чудо, в гений, който няма нищо общо с ада? . . . Артистът е брат на престъпника и на лудия. . . Ние само стимулираме, премахваме с по-засилено дразнение умората — малката и голямата, личната и на епохата. . . ти не мислиш исторически, щом се оплакваш, че едн-кой си можел да има всичко д о к р а й, радости и болки безкрайни, без да му е сложен часовник, без да му се представя накрая сметка. Каквото онзи постигаше в своята класическа епоха евентуално и без нас, днес можем да предложим само ние.“²⁷

Тук се крие ключът към естетическите възгледи на героя. Адриан поема цялото проклятие на в р е м е т о върху себе си. Ето ги тревожните въпроси на композитора, които авторът е вложил в устата на „дявола“: „Не е ли творчеството заплашено от изчерпване? . . . Самото композиране е станало много трудно, ужасно трудно. . . пази боже някой да си позволи да използва веднъж употребено вече музикално звукосъчетание. . . Но опасността от безплодие. . . още ли е само опасност или е вече свършен факт? . . . Трудностите, които спъват произведението, лежат дълбоко в него самото. . . С предварителните и смятани за задължителни условности, които осигуряваха свобода в играта, е вече свършено.“²⁸

Пъкълът поставя Леверкюн на изпитание — той трябва да се откаже от всичко живо, от всички човеци, от любовта; едно от условията на ада е, че не трябва да обича. И в музиката той се възхищава от вселенското, от онова, което надхвърля границите на човешките представи. Адриан смята, че в известен смисъл хуманизмът е Средновековие. Та нали църквата, все в името на човека, отрече

²⁴ Томас Ман. Доктор Фаустус. С., 1967, с. 307.

²⁵ Вж. цит. книга, с. 311, 312.

²⁶ Пак там, с. 321.

²⁷ Пак там, с. 312, 313.

²⁸ Пак там, с. 316, 317, 318, 319.

откритията на астрономията? Композиторът толкова се отчуждава от човешкото и от човека, че го нарича цвете на злото! Човекът за него е абстрактно понятие — той го възприема във фойербаховски смисъл. Затова създава и „космическа“ музика — една оркестрова „подигравка“ над света. Неговото изкуство придобива характера на нихилистична светотатственост.

Цайтблом — Ман правилно посочва, че както не можем да разберем новото и младото, без да сме запознати основно с традицията, такава неистинска и безплодна е любовта ни към старото, ако оставаме глухи за новото, което по необходимост е произлязло от старото.

Романът на Ман представя психография на немския национален дух — на неговите полети и погроми, на неговата политическа и практическа ограниченост, психография на крайното отчуждение, когато от изкуството изчезва не само човешкото, но и самият човек! Но Адриан е и чужд на консервативните традиции на своята родина, него го отвращават претенциите на бюргерския провинциален дух да бъде еталон за световно управление. „Кайзерсашерн“ има претенцията за световна столица.

Със своя „Апокалипсис“ Леверкюн иска да покаже музиката като „организираност във времето“. Задачата, която си е поставил, не е никак лека, защото има опасност да изпадне в лъжлив примитивизъм или в . . . простоватост. Той прави отчаян опит да излезе от дяволския кръг на усамотяване с един образован елит, който се нарича публика. Защото идва до истината, че ако не намери път към народа, към човека, изкуството ще остане само, съвсем само, само до пълното си отмиране. Той копнее за едно изкуство без страдание — душевно здраво, не патетично, безкрайно доверчиво. И ако композиторът призовава „Назад, към примитива!“, този призив е израз на желанието му да се откъсне музиката от конвенционалността на буржоазната култура, макар че тук се чувства и елитното отношение на духовния аристократ, който е убеден, че заради своята „свобода“ и „благородство“ то не трябва да бъде в нищо задължено на общността, на обществото. Тези мисли на Цайтблом — биографа на Леверкюн, изразяват най-съкровената същност на композитора, според когото изкуството, веднъж обрело се на „масата“, на народа, се обрича на духовна нищета, на духовна смърт. И въпреки това Адриан е убеден, че следвайки логиката на собственото си развитие, изкуството трябва да намери път към хората.

Адриан е обречен на самота и страдание — тук има една естетизация на страданието не само в духа на Достоевски, но и на християнската догма: страданието изкупува греховете! Адриан също ще изкупи своя свръхкапацитет с физически страдания и болки, както Андерсеновата русалчица, в която вижда своя посестрима. Времето е болно и без намесата на пъкъл²⁹ Адриан не може да получи своето гениално, „дяволско“ време. Той твори музика, която създава впечатление за разплата, за някакво слизване в ада. „Близък е краят, краят е близък, той се издига над тебе, о, жителю на земята!“ — такъв е духът и смисълът на неговия „Апокалипсис“, чийто финал създава впечатление за зинала бездна, за безнадеждно загиване.

Впрочем средата и времето, в които живее и твори Леверкюн, също си казват думата — време, в което „философията на насилието“ на Ницше,

²⁹ Тази сцена има своя първообраз у Достоевски — в романа „Братя Карамазови“.

отказването от културните придобивки, естетизацията на примитива се превърнаха в религия за част от немската интелигенция. И музиката на Адриан е едно връщане към строгите предкласични форми: тя е насочена против индивида и неговата свобода, тъй като се стреми да преодолее „хармоничната субективност“ на класическата музика в името на „полифоничната обективност“. Адриановият „Апокалипсис“ е произведение, в което в оят е основната музикална тема! Тук всичко е обърнато с главата надолу³⁰ — дисонансът изразява богоборчеството, висшето, сериозното, докато хармоничното е определено за ада! Нали и първите представители на модерното изкуство го създадоха в името на прогреса, докато ксните му представители издигнаха в култ примитивното, пещерното, доцивилизованото!

„Апокалипсисът“ е бездната, едно предсказание за бъдещето. Но той е и чисто човешка молба за душа! Макар че композиторът е и творчески, и човешки отчужден. Омразно му е да общува с когото и да било, още повече, че немският народ е обхванат от манията за несравнимост и изключителност над другите народи.

За Адриан са недостъпни обикновените радости — той е роден не за радост, а за скръб. Композиторът прави последен опит да се „върне“ в света на хората чрез проектираната женитба с Мери Годо, но и този опит показва пълната му отчужденост от действителността.³¹

След смъртта на любимия си племенник, огорчен и като че ли озлобен, той започва да отрича хуманизма в изкуството — доброто и благородното не бива да съществуват, защото ни се отнемат и Адриан също иска да ги отнеме, като „отнеме“ „Деветата симфония“ — Одата на радостта — тази победа на човека и човешкото! На този именно триумф и ликуващо веселие той противопоставя своя горестен плач — плача на обречения на ада Фауст, „ужасяващия плач на човека и бога!“ След дълбоко разкаяние в речта си пред студентите легендарният Фауст моли да го погребат като „лош и добър християнин“ — лош поради това, че знаел, че го чака ужасен край и дяволът ще вземе тялото му, а добър — заради своето разкаяние. „Плачът на доктор Фаустус“ — произведението-предупреждение към бъдещето, е близко по дух на „Апокалипсиса“. Това е произведение на отчаянието, на крайната отчужденост от човешкото. Това е песен на скръбта и думите на Адриан, че „не трябва да има добро, радост, надежда, че всичко това ще бъде отнето, че то трябва да се отнеме!“³², са девиз на човек, който е отишъл „отвъд доброто и злото“. И все пак в „Плачът на доктор Фаустус“ — този вопъл от бездната, в който няма никакво утешение, никакво примирение, се появява слаба надежда, макар и под формата на най-слаб въпрос. „Фаустус“ на Леверкюн е предчувствие за края на „беснеещата“ родина — не само политически, но и културно-исторически.³³

Няколко минути преди делириума Леверкюн идва до покъртителни истини за времето, за изкуството и за събитията си творчески път, които споделя с гостите. Гласът му е отнесен с особена трагичност: „Да, да, драги приятели, за това, че изкуството не върви, че е натежияло и само се глуми над себе си, за това, че всичко е станало много тежко, така че клетият божи човек в своята неволя не знае вече какво да стори, че за това е виновно навярно времето (разр. м.). Но ако някой призове дявола, за да превъзмогне затруднението и

³⁰ Айнщайновата теория за относителността, тълкувана неправилно, „обеси“ човека, той увисна в пространството, загубил своята пралюлка — земята. Самият той не е вече център на мирозданието, а зареяна частица в един чужд нему свят.

³¹ Впрочем тук отново се намесва „дяволът“.

³² Т о м а с М а н. Доктор Фаустус. С., 1967, с. 629.

³³ Леверкюн предусети краха на фашистка Германия — алузията с времето, в което се пише произведението, е съвсем пряка — 1943—1947 г.

стигне до пробив, до свобода, той взема грях на душата си, окачва вината на времето на врата си и бива проклет. Защото е казано: „Бъдете трезви и бдете!“³⁴

Леверкюн угасва, когато Германия е опиянена от „подем“. Набожният Цайтблом отправя молба бог да се смили над клетия му приятел, както и над родината, която се свлича в бездната. Евангелският афоризъм, изречен от Цайтблом на сватбата на Адриановата сестра: „Който вярва в дявола, той вече му принадлежи“ — е ключ към романа, към неговата проблематика: взаимоотношението между естетизма и хуманизма в изкуството.

Позицията на хуманиста Ман е категорична: сухият рационализъм, ликвидирането на емоционалната стихия, естетизмът в изкуството водят до своята противоположност — до ирационализма на Средновековието, до „магическия квадрат“ и мистиката на числата. Крайният формализъм в музиката на Адриан Леверкюн го доведе до трагичната развръзка: той ликвидира своето изкуство като естетически феномен, защото бе влязъл в съюз с демоничните сили на епохата срещу човека и човешкото. Тъй както и по-рано — в малките повести на Балзак, в романа на Зола „Творбата“, — и тук героят загива, защото става жертва на враждебните обществени сили и на непомерните си амбиции да постигне абсолютното, като преодолее изискванията на жанра и на изкуството, в което работи. Но романът на Ман разкри тази трагедия по-дълбоко и по-всеобхватно може би и поради това, че е писан в средата на двадесети век, когато модернизмът в известен смисъл бе „окачил на врата си“ и вината на времето. Отношението талант — време³⁵ — като основна проблематика на литературното произведение, у Томас Ман придобива особен смисъл. Не че този проблем не съществуваше за литературата и по-рано. Не че не е вълинувал художествените творци — подобно твърдение би било опровергано от поезията на Бодлер, Верлен, Пол Валери, Рилке и стотици други поети и писатели от различни епохи. Но той се превърна в невралгична точка в периода на кризата на буржоазната култура и едва ли е случайно, че именно в творчеството на модерните художници времето — и в абстрактно-философски смисъл, и като индивидуално време за отделния творец, се появява в произведенията им като враждебна сила: неумолимият Хронос често взема образа и на Дамоклев меч, който виси над главите им и повтаря своето memento mori.³⁶

Адриан Леверкюн поема върху крехките си плещи и доброволно (чрез пакта с дявола) вината на времето и вината на трагическата немска нация. В края на съзнателния си живот, само няколко минути преди да изпадне в безпамятство, Адриан идва до прозрението за вината и на немската интелигенция и неговото обръщение е едновременно изповед, разкаяние и предупреждение за бъдещето. В същност това е трезвият глас на Т. Ман — големия хуманист, който позна в младостта си и „изкушенията на дявола“ и плати дан на злокобните напепвания на нищезанството и национализма. Чрез трагичната съдба на своя герой писателят се разплати с много от своите грешки и заблуждения.

³⁴ Томас Ман. Доктор Фаустус. С., 1967, с. 640.

³⁵ Вж. по този въпрос есето на И. Паси „Талантът и времето“ от книгата му „Философски литературни етюди“. С., 1968.

³⁶ В творчеството на реалистите — Стендал („Расин и Шекспир“), Зола („Творбата“) — времето е обективна даденост, с която художниците трябва да се съобразяват. Те са негови обективни изразители и в техните произведения важи максимата: „Времето е в нас и ние сме във времето.“

Двадесети век е едно истинско царство на десетки - и з м и, които се роят с неимоверна бързина. И тук остават в сила основните принципи, заложили в естетиката на модернизма, прогласени в доктрината „изкуството за самото изкуство“. Крайната формализация на модерните художници доведе много от тях до абсурда и в техните произведения (А. Адамов например) проблемите на творещия и творчеството бяха третираны в един гротесков план — художникът и неговото дело бяха показани в „криво огледало“. Но нашето столетие, от друга страна, задълбочи и прозренията на предходниците-реалисти: в произведенията на Х. Ман, на С. Моъм и Б. Шоу, на Арагон и Драйзър, където въпросите на творчеството се разискваха сериозно, с чувство за отговорност пред бъдещето на изкуството и на човечеството пред вид повишените изисквания към художниците и към самото изкуство. За такива крупни писатели като Томас Ман, за когото е характерна „висша естетизация на мисленето“ (П. Зарев), тази проблематика се превърна в основна за творчеството му. Романът „Доктор Фаустус“ е не само произведение-равносметка на изминатия жизнен и творчески път на автора, но и произведение, в което като във възел са събрани противоречията на епохата и противоречивото развитие на модерното изкуство. Чрез трагичната съдба на своя герой — гениалния композитор А. Леверкюн, Т. Ман доказва, че крайният естетизъм и интелектуализъм водят до дехуманизация и отразяват пътя на изкуството до ония, за които то в края на краищата е предназначено — за хората. След като в младостта си, както вече споменах, Ман изживява много естетски увлечения, в зрялата си възраст той вече ги е преодолел и е потърсил пътя към един „нов хуманизъм“. Такава е основната насока в неговото творческо развитие — от естетизъм към хуманизъм.