



Лямшин и Леверкюн

© 2024, А.Ф. Строев
Независимый исследователь,
Париж, Франция

Аннотация: Статья посвящена литературному, политическому, философскому и музыкальному диалогу между Достоевским и его горячим почитателем Томасом Манном, в первую очередь между романами «Бесы» и «Доктор Фаустус». После Французской революции и террора маркиз де Сад и Мефистофель Гете переформулировали теодицею Лейбница, объявив, что зло творит добро. Романы Достоевского и Томаса Манна показали, что стремление принести в мир истину, добро и красоту приводит к торжеству абсолютного зла. Утопические мечтания ведут к насилию, крови, диктатуре. Любовь и творчество — к болезни, безумию, муке, к сделке с дьяволом. Диалог Томаса Манна с Достоевским шел не только в сфере идей и повествовательных приемов, но и в области музыкальной полифонии. Диалог прямой и опосредованный, через Малера и его последователей, Шенберга и Стравинского, чьи музыкальные идеи отразились в «Докторе Фаустусе». Работая над «Доктором Фаустусом» во время второй мировой войны, Томас Манн внимательно перечитывал Достоевского и, возможно, обратил внимание на музыкальную «штучку» «Франко-прусская война» Лямшина, персонажа романа «Бесы».

Ключевые слова: Достоевский, Томас Манн, Бодлер, Вольтер, Гете, музыка, литература, политика, утопия.

Информация об авторе: Александр Федорович Строев — доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь, г. Париж, Франция.

E-mail: alexandre.veorts@gmail.com

Для цитирования: *Строев А. Ф.* Лямшин и Леверкюн // Литературный факт. 2024. № 4 (34). С. 255–269. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-255-269>

Когда-то очень давно я пришел в гости к Андрею и Вере¹ и за чем-то похвалился, что якобы стал понимать немецкий. Андрей достал томик «Фауста», предложил перевести первый монолог и после моего невнятного бляения процитировал перевод Пастернака: «Был и остался дураком»². И «Фауст», и «Доктор Фаустус» были тогда для нас принципиально важными книгами, ибо говорили о том, можно ли заключать сделку с властью. Андрей на компромиссы не шел.

Хорошо известно, насколько для Томаса Манна было важно творчество Достоевского³. Он писал в книге «История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа» (1949): «В эпоху моей жизни, прошедшую под знаком “Фаустуса”, интерес к больному, апокалиптически-гротесковому миру Достоевского решительно возобладал у меня над обычно более сильной приязнью к гомеровской мощи Толстого» [6, т. 9, с. 287].

На его восприятие во многом повлияла книга Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1902)⁴. Еще в 1921 г. немецкий писатель сопоставлял Достоевского и Ницше. В статье «Достоевский — но в меру» (предисловие к американскому однотомнику избранных романов и повестей Достоевского, 1945, опубл. 1946) он снова заговорил об их «люциферовском гении» [6, т. 10, с. 329], о духовном родстве святых безумцев-богоискателей. Томас Манн подчеркивал важность темного, дионисийского начала как источника творчества: одержимости, мучительной болезни, ведущей к безумию и прозрению, чувства вины, тяги к преступлению, к запретному. По всей вероятности, писатель знал работу Л.И. Шестова «Достоевский и Ницше: (Философия трагедии)» (1903), переведенную в 1924 г. на немецкий язык; он встречался с философом в Париже в начале 1926 г.

А.А. Гозенпуд в превосходной книге «Достоевский и музыка» (1971) проанализировал диалог писателя с музыкальной культурой его времени [4]. Французский исследователь Кристиан Мерлен рассмотрел философию музыки в «Докторе Фаустусе» [10].

¹ Вера Михайловна Белоусова (1958–2017) филолог, первая жена А.С. Немзера. Прим. ред.

² *Гете И.В.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2. С. 21.

³ См., например: *Фридендер Г.М.* Достоевский и Томас Манн // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 4. С. 314–324; [9].

⁴ См. подробнее: *Дудкин В.В., Азадовский К.М.* Достоевский в Германии: (1846–1921) // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 86. С. 659–740.

То, как Томас Манн представляет музыку Адриана Леверкюна в «Докторе Фаустусе» (1947), вполне соответствует описанию поэтики и мифологии Достоевского Вячеславом Ивановым, переосмысливающим Ницше («Ницше и Дионис», 1904; «Достоевский и роман-трагедия», 1911)⁵, а вслед за ним и Михаилом Бахтиным («Проблемы творчества Достоевского», 1929; «Проблемы поэтики Достоевского», 1963): полифония, диалог (интертекстуальность⁶), пародия как творческий принцип, карнавал, трагикомедия, трагическая ирония, неразделенность божественных и дьявольских голосов. Писатель подчеркивает романную природу музыки: «Мне хотелось, — сказал Адриан, — написать не сонату, а роман» [6, т. 5, с. 591]. Эти черты, характерные для культуры XX в., восходят к романтизму и его диалогу с писателями эпохи Просвещения.

Поле битвы — сердца людей

Разговор Леверкюна с дьяволом (так же, как Берлиоза и Бездомного с Воландом) напрямую соотносится с беседой Ивана Карамазова (писателя, автора легенды о Великом инквизиторе) с чертом. Нет необходимости напоминать о присутствии черта в «Зимних заметках о летних впечатлениях», «Игроке», «Бесах», о видениях ада в «Преступлении и наказании» (Свидригайлов) и «Братьях Карамазовых» (Федор и Иван Карамазовы), о духовидцах⁷. В гл. IX «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» (*Братья Карамазовы*, ч. IV, кн. 11: Брат Иван Федорович) [5, т. 15, с. 69–85] прямые отсылки к «Фаусту» Гете, к «Задигу» и «Кандиду» Вольтера служат для доказательства тезиса, что зло является источником добра.

Эту мысль прежде подхватил и развил маркиз де Сад:

А будь они истинными философами, не сказали бы они вместе с ангелом Иезрадом из «Задига», что нет такого зла, кое не порождает бы добро, а посему они могут вволю предаваться злу, ибо оно, по сути своей, лишь один из способов творить добро?⁸

⁵ Томас Манн мог читать немецкий перевод книги В. Иванова «Достоевский: Трагедия — Миф — Мистика» (1932): *Iwanow, Wjatscheslaw. Dostoewskij: Tragödie — Mythos — Mystik / übers. von Aleksandr Kresling. Tübingen, 1932*, но свидетельств об этом нет. См.: [7].

⁶ Юлия Кристева предложила понятие интертекстуальности, развивая тезис Бахтина о диалоге произведений в «большом времени» литературы.

⁷ Теме «Достоевский и Сведенборг» посвящены работы Л.П. Гроссмана, Д.И. Чижевского, К.В. Мочульского, Чеслава Милоша, Б.Н. Тихомирова и др.

⁸ [*Sade D.A.F. de*] *La Nouvelle Justine, ou Les Malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa sœur: en 10 vols. En Hollande, 1797 [Paris, 1799]. Vol. 1. P. 2.* (Перевод мой. — А.С.)

Одна из центральных тем Достоевского и Томаса Манна, битва добра и зла, божественного и дьявольского начал в душе каждого человека, также восходит к мистическим литературным текстам. Отмечу наиболее ясные параллели. Жак Казот в эпилоге «Влюбленного дьявола» (1772) уверяет, что поведанная им история

...была подсказана чтением отрывка из одного весьма почитаемого писателя, где говорится о хитростях, которые пускает в ход демон, когда хочет понравиться и соблазнить. Мы попытались, насколько возможно, объединить их в виде аллегии, где *принципы состязаются со страстями: поле битвы — душа* <...>⁹.

Добавлю, что диалог Соберано с Альваро в начале повести:

— ...Что же касается сношения с миром духов, то я готов представить вам бесспорное доказательство.

Сказав это, он докурил свою трубку, три раза постучал ею об стол, чтобы вытряхнуть со дна остатки пепла, положил ее на стол подле меня и произнес громким голосом: «Кальдерон, возьми мою трубку, зажги ее и принеси мне».

Не успел он вымолвить эти слова, как трубка исчезла и вернулась вновь уже зажженной <...>¹⁰.

перешел в разговор Раскольникова со Свидригайловым о загробном мире и видениях (каждому являются их жертвы):

— А прежде, до этого, вы никогда привидений не видывали?

— Н... нет, видел, один только раз в жизни, шесть лет тому. Филька, человек дворовый, у меня был; только что его похоронили, я крикнул, забывшись: «Филька, трубку!» — вошел, и прямо к горке, где стоят у меня трубки. Я сижу, думаю: «Это он мне отомстить», потому что перед самою смертью мы крепко поссорились. «Как ты смеешь, говорю, с продраным локтем ко мне входить, — вон, негодяй!» Повернулся, вышел и больше не приходил («Преступление и наказание», ч. IV, гл. I) [5, т. 6, с. 220].

Гофман, горячий почитатель Казота, в романе «Эликсиры сатаны» (1816) развивает тему инфернального двойника и раздвоения личности:

⁹ Уолл Г., Казот Ж., Бекфорд У. [Фантастические повести.] Л.: Наука, 1967. С. 162. (Здесь и далее курсив мой. — А.С.)

¹⁰ Там же. С. 108.

Неотвратимый рок дал сатане власть над тобой, и, совершая преступления, ты был лишь его орудием. Но не возомни себя не столь уж греховным в очах господних, — тебе дана была сила одержать верх над сатаной в мужественной борьбе. *Да есть ли такое человеческое сердце, которое не было бы полем битвы добра и зла!* Но без этой борьбы нет и добродетели, ибо добродетель — это победа доброго начала над злым, и, напротив, грех — поражение доброго начала...¹¹

А далее эту тему подхватывает Шарль Бодлер в статье «Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже» (1861):

«Тангейзер» представляет собой *борьбу двух начал, то есть плоти с духом, ада с небом, Сатаны с Богом, избравших главным полем битвы человеческое сердце.* <...> Каждый хорошо устроенный мозг несет в себе две бесконечности, небо и ад, и в каждом образе одной из этих бесконечностей он внезапно узнает половину самого себя. Легкая сатанинская ласка смутной любви вскоре сменяется увлечением, ослеплением, победными криками, стонами благодарности, а потом воплями ярости, жалобами жертв и кощунственными осаннами жертвователей, словно варварство неизбежно должно занимать свое место в драме любви, а плотские утехи вести, согласно неотвратимой сатанинской логике, к наслаждению преступлением¹².

Еще в 1974 г. замечательный французский компаративист, профессор Мишель Кадо в докладе «“Двойной постулат” Бодлера и его вариант у Достоевского» [8] (опубл. 1977) сопоставил этот отрывок со словами Дмитрия Карамазова, обращенными к Алеше:

Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таин-

¹¹ Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. Л.: Наука, 1984. С. 177–178.

¹² Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце. СПб.: Лимбус Пресс, 2014. С. 72–73, 74.

ственная вещь. *Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей* («Братья Карамазовы», ч. I, кн. 3: Сладострастники, гл. III: Исповедь горячего сердца. В стихах) [5, т. 14, с. 100].

Сходство несомненное. Однако если Достоевский упоминает Казота, обожает Гофмана (еще в юности он читал его в оригинале), то нет никаких свидетельств того, что он читал Бодлера, за исключением его переводов рассказов Эдгара По.

Как положить Фауста на музыку

Герой романа Томаса Манна Адриан Леверкюн сделан похожим на князя Мышкина: борода, болезнь, сексуальное воздержание, страдание, безумие:

...*борода* в соединении со все возрастающей склонностью держать голову несколько набок сообщала его лицу нечто одухотворенно-страдальческое, более того, делала его *похожим на лик Христа* («Доктор Фаустус», гл. XLVI) [6, т. 5, с. 623].

...молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою *бородкой*. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь («Идиот», ч. I, гл. I) [5, т. 8, с. 6].

Однако Мышкин, агнец божий («овцой») [5, т. 8, с. 99] называет его Рогожин), проповедующий русского Христа в противовес католицизму и социализму, своей любовью несет горе и смерть, а Леверкюн заключает сделку с чертом.

Рассказчик, Серенус Цейтблом, описывает структуру «Апокалипсиса» и «Плача доктора Фаустуса» Леверкюна как структурное музыкальное тождество божественного и бесовского начал:

...не говоря уж о грандиозных контрастных воздействиях, например трагическое вступление хора, *a capella* и с потрясающей силой, вслед за которым следует оркестровая партия пышно балетной музыки и нисхождение в ад Фаустуса в темпе невероятно ритмически разнообразного галопа, а после оргии inferнального веселья — надрывающий душу взрыв горести, плача.

<...> Финал — <...> это как бы вспять обращенный путь песни к радости, конгениальный обратный переход симфонии в певческое ликование <...> («Доктор Фаустус», гл. XLVI) [6, т. 5, с. 631–632].

Именно так, используя контрапункт контрастных тем, сочиняют «Фауста» персонажи Достоевского. В «Подростке» Тришатов рассказывает:

Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из «Фауста». <...> Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!¹³

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола <...>, рядом с гимнами, вместе с гимнами, <...> Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безысходная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!». Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, <...> — и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор <...>, — и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! («Подросток», ч. III, гл. 5) [5, т. 13, с. 352–353].

Этот эпизод цитирует М.М. Бахтин, иллюстрируя «контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания», и добавляет, что «часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский <...>» [2, с. 382–384].

Израильский музыковед Йеѓуда Векслер в блестящей статье «Малер и Достоевский» разбирает Симфонию № 4 Густава Малера с помощью понятийного аппарата Бахтина. Он показывает важность полифонии внутри одного сознания, карнавальная провокация

¹³ День гнева, день оный! (лат.)

и пародии, самоиронии, доходящей до издевательства, на примере «Двойника» и разговора Ивана с чертом (которые анализирует Бахтин в главе «Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского» [2, с. 350–408]), а затем показывает эти приемы в музыке Малера [3].

А.А. Гозенпуд сопоставляет замысел Тришатов с Симфонией № 8 Малера на тему ч. II «Фауста» Гете [4, с. 124–133]. После премьеры в сентябре 1910 г. Малер получил восторженное письмо от Томаса Манна, назвавшего его человеком, в котором «воплотилась самая серьезная и чистая художественная воля нашего времени»¹⁴. Потрясенный смертью композитора, умершего полгода спустя, писатель дал его имя и его черты герою новеллы «Смерть в Венеции» (1912) Густаву фон Ашенбаху¹⁵.

Как известно, Малер восхищался романами Достоевского, в первую очередь «Преступлением и наказанием» и «Братьями Карамазовыми»¹⁶. Австрийский музыковед Пауль Стефан вспоминал:

...вскоре он заговорил о почитаемом им Достоевском. Как оказалось, его понимают недостаточно, оттого что почти никто не знал Достоевского так же хорошо, как он. Тогда он заявил: «Вы должны изменить это, Шенберг! Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт»¹⁷.

За три года до «Подростка», в «Бесах» (1872) появилась музыкальная пародия на «Фауста», как на это опять-таки указал А.А. Гозенпуд: поэма Степана Трофимовича Верховенского в самом начале романа:

Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть «Фауста». Сцена открывается хором женщин, потом хором мужчин, потом каких-то сил, и в конце всего хором душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить. *Все эти хоры поют о чем-то очень неопределенном, большую часть о чем-то проклятии, но с оттенком высшего юмора.* Но

¹⁴ Манн Т. Письмо Густаву Малеру: [Бад-Тельц, сентябрь 1910] // Малер Г. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1964. С. 566–567.

¹⁵ См. подробнее в: [1, с. 126–149].

¹⁶ См. подробнее в: [1, с. 97–115].

¹⁷ Стефан П. Вечер с Малером // Малер Г. Письма. Воспоминания. М.: Музыка, 1964. С. 507. О взаимоотношениях Малера и Шенберга, одного из прототипов Леверкюна, см.: [1, с. 156–175].

сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то «Праздник жизни», на котором поют даже *насекомые*, <...> Наконец, сцена опять переменяется, и является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? — отвечает, что он, чувствуя в себе избыток жизни, *ищет забвения и находит его в соке этих трав*; но что главное желание его — поскорее потерять ум (желание, может быть, и излишнее). Затем вдруг въезжает неописанной красоты юноша на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. Юноша изображает собою смерть, а все народы ее жаждут. И, наконец, уже в самой последней сцене вдруг появляется *Вавилонская башня*, и какие-то атлеты ее наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей («Бесы», ч. I, гл. 1: Вместо введения: несколько подробностей из биографии многочтимого Степана Трофимовича Верховенского)¹⁸ [5, т. 10, с. 9–10].

Подчеркну две темы. «Забвение в соке трав» может отсылать к наркотикам, которые у Достоевского упоминаются крайне редко. Князь Мышкин во время приступа эпилепсии испытывает

...неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни <...>. Ведь не видения же какие-нибудь снились ему в этот момент, как от хашиша, опиума или вина <...>? («Идиот», ч. II, гл. V) [5, т. 8, с. 188].

Вавилонская башня возникает в «Братьях Карамазовых» как символ атеизма в рассказе об Алеше (ч. I, кн. 1: История одной семейки, гл. V: Старцы), а затем как знак новой власти в «Великом инквизиторе» (ч. II, кн. 5: Pro и contra, гл. V). Пародийная поэма Степана Верховенского оборачивается мистической и политической поэмой Ивана Карамазова.

Анализируя тему песен и блаженной страны у Достоевского, А.А. Гозенпуд четко показывает, как идиллия из сна Версилова в «Подростке» (1875) рушится в «Сне смешного человека» (1877)

¹⁸ О других источниках поэмы Степана Трофимовича, в частности о «Торжестве смерти» из поэмы В.С. Печерина «Рот-рошті» (опубл. 1861), см.: [5, т. 12, с. 278–279]. Я благодарю за это указание В.А. Мильчину.

и превращается в воспевание страдания, а затем — в рабскую покорность в «Братьях Карамазовых» (1880):

Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их *песнями* и веселыми криками; великий избыток непечатых сил уходил в любовь и в простодушную радость («Подросток», ч. III, гл. 7) [5, т. 13, с. 375].

Они были резвы и веселы *как дети*. Они блуждали по своим прекрасным рощам и лесам, они пели свои *прекрасные песни*, <...> они любили составлять согласные и стройные *хоры*. В этих *песнях* они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса. Они любили слагать *песни друг о друге* и хвалили друг друга *как дети*; это были самые *простые песни*, но они выливались из сердца и проникали сердца («Сон смешного человека. Фантастический рассказ», гл. IV) [5, т. 25, с. 113–114].

...люди провозгласили, что *страдание есть красота*, ибо в страдании лишь мысль. *Они воспели страдание в песнях своих* («Сон смешного человека. Фантастический рассказ», гл. V) [5, т. 25, с. 117].

...столь же легко будут переходить они по нашему мановению к веселью и к смеху, светлой радости и *счастливой детской песенке*. Да, мы заставим их работать, но в свободные от труда часы мы устроим им жизнь как *детскую игру*, с *детскими песнями*, хором, с невинными плясками («Братья Карамазовы», ч. II, кн. 5: Pro и contra, гл. V: Великий инквизитор) [5, т. 14, с. 236].

Через полвека мистические видения Достоевского породили «Марш веселых ребят» (1934) Василия Лебедева-Кумача: «Мы можем петь и смеяться, *как дети*, // Среди упорной борьбы и труда»¹⁹. А после распада СССР — апокалиптическую песню рок-группы «Сплин» «Невский проспект» (альбом «Фонарь под глазом», 1997):

Мы будем петь и смеяться *как дети*,
Мы похоронены на Невском проспекте.

¹⁹ *Лебедев-Кумач В. <И.>* Под красной звездой. М.; Л.: Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1941. С. 58. В фильме «Веселые ребята» первая строка изменена: «Мы будем петь».

Мы будем петь и смеяться *как дети*,
Мы будем трахаться на Невском проспекте²⁰.

Контрапункт контрастных тем

Рассказывая об «Апокалипсисе» Левверкюна, Цейтблом подчеркивает принцип пародии и самопародии:

Способность Адриана к *насмешливому подражанию*, глубоко коренящаяся в его *трагической натуре*, здесь продуктивно изощряется в *пародировании* различнейших музыкальных стилей, передающих пошлое озорство ада: доведенные до смешного элементы французского импрессионизма, буржуазная салонная музыка, Чайковский, мюзик-холл, синкопы и ритмические выверты джаза — все это сверкает и переливается гравированной вязью на фактуре главного оркестра, с великой серьезностью, мрачностью, вескостью, беспощадной строгостью утверждающего духовную значительность целого («Доктор Фаустус», гл. XXXIV, окончание) [6, т. 5, с. 485].

В «пандемониуме смеха» [6, т. 5, с. 488] бесы ведут ту же мелодию, что и ангелы:

...другая ипостась адского хохота в конце первой части — совершенно удивительный детский хор, <...> — космическая музыка сфер, ледяная, ясная, кристально прозрачная, терпко-диссонантная, правда, но исполненная, я бы сказал, недоступно-неземной и странной, вселяющей в сердце безнадежную тоску красоты. <...> Правда, предшествующие кошмары полностью перекомпонованы в этом необычайном детском хоре; в нем совершенно другая инструментовка, другие ритмы, но в пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет *ни одной* (курсив автора. — А.С.) ноты, которая, в строгом соответствии, не встретила бы в хохоте ада («Доктор Фаустус», гл. XXXIV, окончание) [6, т. 5, с. 488–489].

В «Бесах» Достоевского бесенок Лямшин создает пародийную и страшную музыку, войну двух мелодий:

Штука в самом деле оказалась забавною, под смешным названием «Франко-прусская война». Начиналась она грозными звуками «Марсельезы»:

²⁰ Васильев А. <Г.> Сплин: (Весь этот бред). М.: Бомбора, 2019. [Б. с.]

Qu'un sang impur abreuve nos sillons!²¹

Слышался напыщенный вызов, упоение будущими победами. Но вдруг, вместе с мастерски варьированными тактами гимна, где-то сбоку, внизу, в уголку, но очень близко, послышались гаденькие звуки «Mein lieber Augustin»²². «Марсельеза» не замечает их, «Марсельеза» на высшей точке упоения своим величием; но «Augustin» укрепляется, «Augustin» все нахальнее, и вот такты «Augustin» как-то неожиданно начинают совпадать с тактами «Марсельезы». Та начинает как бы сердиться; она замечает наконец «Augustin», она хочет сбросить ее, отогнать как навязчивую ничтожную муху, но «Mein lieber Augustin» уцепилась крепко; она весела и самоуверенна; она радостна и нахальна; и «Марсельеза» как-то вдруг ужасно глупеет: она уже не скрывает, что раздражена и обижена; это вопли негодования, это слезы и клятвы с простертыми к провидению руками:

Pas un pouce de notre terrain, pas une pierre de nos forteresses!²³

Но уже она принуждена петь с «Mein lieber Augustin» в один такт. Ее звуки как-то глупейшим образом переходят в «Augustin», она склоняется, погасает. Изредка лишь, прорывом, послышится опять «qu'un sang impur...», но тотчас же преобидно перескочит в гаденький вальс. Она смиряется совершенно: это Жюль Фавр, рыдающий на груди Бисмарка и отдающий все, все... Но тут уже свирепает и «Augustin»: слышатся сильные звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; «Augustin» переходит в неистовый рев... Франко-прусская война оканчивается («Бесь», ч. II, гл. 5: Пред праздником) [5, т. 10, с. 251–252].

Исследователи нашли несколько возможных источников «шутки», в том числе гл. IV автобиографической хроники Герцена «Былое и думы» (1852–1868) и музыкальные шутки пианиста Карла Леви [4, с. 112–123]. Мне кажется, что Малер в третьей части Симфонии № 1 (1888, 1894) использует сходный прием. Французская песенка «Братец Жак» («Frère Jacques»), воспринимающаяся как народная, детская (возможно, написанная в XVIII в. композитором Жаном-Филиппом Рамо), превращается в издевательский похоронный марш (в 1888 г. умер Вильгельм I, император Германии), а затем

²¹ Пусть нечистая кровь напоит наши нивы! (франц.)

²² «Моего милого Августина» (нем.)

²³ Ни одной пяди нашей земли, ни одного камня наших крепостей! (франц.)

в него врезается пронзительная, тоже пародийная, еврейская мелодия (Малер был крещеным евреем).

Не исключено, что Серж Генсбур не без влияния Лямшина создал свою пародийную «Марсельезу», за которую его хотели побить на концерте французские десантники, — «К оружию et cetera» (1979).

Итак, мы видим, что диалог Томаса Манна с Достоевским шел не только в сфере идей и повествовательных приемов, но и в области музыки. Диалог прямой и опосредованный, через Малера и его последователей, Шенберга и Стравинского, чьи музыкальные идеи отразились в «Докторе Фаустусе». На переломе столетий, после Французской революции и террора, маркиз де Сад и Мефистофель Гете переформулировали теодицею Лейбница, объявив, что зло творит добро. Романы Достоевского и Томаса Манна показали, что стремление принести в мир истину, добро и красоту приводит к торжеству абсолютного зла.

Литература

1. Барсова И. <А.> Музыка. Слово. Безмолвие. СПб.: Изд. дом им. Н.И. Новикова; Галина скрипит, 2017. 508 с.
2. Бахтин М. <М.> Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
3. Векслер Й. Малер и Достоевский // Заметки по еврейской истории. 2009. № 17 (120). URL: <https://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer17/Veksler1.php> (дата обращения: 16.01.2024).
4. Гозенпуд А. <А.> Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971. 175 с.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
6. Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1961.
7. Рудич В.А. Вячеслав Иванов и Томас Манн // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. С. 143–173.
8. Cadot M. La “double postulation” de Baudelaire et sa version dostoïevskienne // Cadot M. Dostoïevski d’un siècle à l’autre ou la Russie entre Orient et Occident. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001. P. 133–149.
9. Iehl D. Présence de Dostoïevski dans la dernière création de Thomas Mann: *Les Démons* et *Docteur Faustus* // Affinités électives: (Les littératures de langue russe et allemande). Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. P. 83–97.
10. Merlin Ch. Philosophie de la musique dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann // *Germanica*. 2000. № 26. P. 115–129. <https://doi.org/10.4000/germanica.2414>

Research Article

Lyamshin and Leverkühn

© 2024. Alexandre F. Stroev
Independent Researcher,
Paris, France

Abstract: This article focuses on the literary, political, philosophical, and musical dialogue between Dostoevsky and his ardent admirer Thomas Mann, primarily between the novels *Demons* and *Doctor Faustus*. After the French Revolution and the Terror, Marquis de Sade and Goethe's Mephistopheles reformulated Leibniz's theodicy by declaring that evil does good. The novels of Dostoevsky and Mann showed that the endeavour to bring truth, goodness, and beauty to the world leads to the triumph of absolute evil. Utopian dreams lead to violence, blood, and dictatorship. Love and creativity lead to sickness, madness, torment, and a bargain with the devil. Thomas Mann's dialogue with Dostoevsky was not only in the sphere of ideas and narrative techniques but also in musical polyphony. The dialogue was direct and indirect through Mahler and his followers, Schoenberg and Stravinsky, whose musical ideas were reflected in *Doctor Faustus*. While working on *Doctor Faustus* during the Second World War, Thomas Mann carefully re-read Dostoevsky's work *Demons* and may have noticed a minor character Lyamshin's musical piece of work "Franco-Prussian War."

Keywords: Dostoevsky, Thomas Mann, Baudelaire, Voltaire, Goethe, music, literature, politics, utopia.

Information about the author: Alexandre F. Stroev, HDR, Professor, Paris, France.

E-mail: alexandre.veorts@gmail.com

For citation: Stroev, A.F. "Lyamshin and Leverkühn." *Literaturnyi fakt*, no. 4 (34), 2024, pp. 255–269. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-34-255-269>

References

1. Barsova, I.<A.> *Muzyka. Slovo. Bezmolvie* [Music. Word. Silence]. St. Petersburg, Novikov's Publishing House, Galina Scripsit Publ., 2017. 508 p. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.<M.> *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Problems of Dostoevsky's Poetics]. 3rd ed. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1972. 470 p. (In Russ.)
3. Veksler, I. "Maler i Dostoevskii" ["Mahler and Dostoevsky"]. *Zametki po evreiskoi istorii*, no. 17 (120), 2009. Available at: <https://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer17/Veksler1.php> (Accessed 16 January 2024). (In Russ.)
4. Gozenpud, A.<A.> *Dostoevskii i muzyka* [Dostoevsky and Music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 175 p. (In Russ.)
5. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Complete Works: in 30 vols.]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
6. Mann, T. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols.]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1959–1961. (In Russ.)

7. Rudich, V.A. “Viacheslav Ivanov i Tomas Mann” [“Vyachelsav Ivanov and Thomas Mann”]. *Viacheslav Ivanov. Issledovaniia i materialy* [*Vyachelsav Ivanov. Research and Materials*], vol. 1, ex. ed. K.Iu Lappo-Danilevskii and A.B. Shishkin. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2010, pp. 143–173. (In Russ.)

8. Cadot, Michel. “La ‘double postulation’ de Baudelaire et sa version dostoïevskienne.” Cadot, Michel. *Dostoïevski d’un siècle à l’autre ou la Russie entre Orient et Occident*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, pp. 133–149. (In French)

9. Iehl, Dominique. “Présence de Dostoïevski dans la dernière création de Thomas Mann: *Les Démons* et *Docteur Faustus*.” *Affinités électives: (Les littératures de langue russe et allemande)*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 83–97. (In French)

10. Merlin, Christian. “Philosophie de la musique dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann.” *Germanica*, no. 26, 2000, pp. 115–129. <https://doi.org/10.4000/germanica.2414> (In French)

Статья поступила в редакцию: 16.01.2024
Одобрена после рецензирования: 07.07.2024
Дата публикации: 25.12.2024

The article was submitted: 16.01.2024
Approved after reviewing: 07.07.2024
Date of publication: 25.12.2024