

6. *Иринеи*. История Плеромы // http://psylib.ukweb.net/_afona01.htm
7. *Ионас Г.* Гностическая религия. – СПб., 1998.
8. *Зенкин С.* Работы по французской литературе. – Екатеринбург, 1999.
9. *Книга Еноха* // *Ветхозаветные апокрифы*. – СПб., 2001.
10. *Пистис Софии* // http://apokrif.fullweb.ru/gnost/pistis_book1.shtml
11. *Поснов М.* Гностицизм II-го века и победа христианской церкви над ним. – Брюссель, 1991.
12. *Трубецкой С.* Начатки гностицизма // *Гностики*. – К., 1996
13. *Фесенко В.* Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва: Автореф. дис... д-ра філол. Наук. – К., 1999.
14. *Флавий И.* Иудейские древности. – Минск, 1994. – Т.2. – Кн.18.
15. *Фридлер Д.* Иисус Христос – Солнце Бога. Античная космология и раннехристианский символизм. – М., 2005.
16. *Шевякова Э.* Поэтика современной французской прозы. – М., 2002.
17. *Шинан А.* Мир агадической литературы. – М., 2003.
18. *Шмитт Э.-Э.* Евангелие от Пилата. – М., 2003.
19. *Шоун Ф.* Избранные труды. – М., 2007.

Отримано 2.03.2010 р.

м. Київ



Олександр Чертенко

УДК 821.112.2-31.09“19”

ФАУСТ ЯК МЕФІСТОФЕЛЬ. САМОКРИТИКА МОДЕРНУ В РОМАНІ КЛАУСА МАННА “МЕФІСТО”

Виходячи з тези про принципову амбівалентність роману “Мефісто” К. Манна, автор статті досліджує зазначений текст як роман кар’єри, збагачений елементами роману епохи, та як трагедію Гьотеанського міфу, показуючи специфічні модуси взаємодії обох семантичних рівнів. По-особливому трансформуючи жанрові канони й виводячи гротескно-знижений образ перетвореного на Мефістофеля митця, письменник робить один із перших кроків на шляху самокритики фаустіанської культури Модерну.

Ключові слова: міф, роман кар’єри, Модерн, амбівалентність.

Alexander Chertenko. Faust as Mephistopheles. The self-criticism of modernity in Klaus Mann’s “Mephisto”

Upon stating the fundamental ambivalence of “Mephisto”-novel, the author of the paper explores K.Mann’s text as a career novel with elements of “Zeitroman”, on the one hand, and as a travesty of Goethe’s myth, on the other hand, thus showing various ways of those semantic layers’ interaction. The noteworthy deformations of both genre canons which condense into a Mephistopheles-like central figure of the artist allow the writer to make an initial step towards the self-criticism of the Faustian modernist culture.

Key words: myth, career novel, modernity, ambivalence.

– Хто такий Фауст?
– Це Мефістофель.
З народних вуст

Належачи до найбільш типових – як за своєю проблематикою, так і за стилем – творів німецької еміграційної літератури 1930-х рр., “Мефісто” К. Манна водночас посідає в каноні цього письменства особливе, по-своєму унікальне місце. Унікальність ця пов’язана передусім зі своєрідним компромісним статусом маннівського роману: написаний саме тоді, коли серед літераторів-екзилантів поступово розгорталося давнє протистояння

адептів злободенності й орієнтації на актуальний матеріал (Курт Гіллер, Анна Зеґерс, Оскар Марія Граф, Фріц Ерпенбек та ін.) і прибічників непрямих форм художнього зображення (Дйордь Лукач, Альфред Дьоблін, Ліон Фойхтванґер, Гайнріх Манн та ін.), “Мефісто”, насамперед завдяки естетичній усеїдності свого автора, спромігся задовольнити вимоги обох сторін, здобувши, так би мовити, подвійний репрезентативний мандат. Цей “мандат”, власне, і визначив принципову амбівалентність маннівського дітища, яка легко простежується й на рівні генези тексту, і на рівні його семантики, і на рівні рецепції. У першому випадку амбівалентність проступає у видимій *суперечності двох авторських інтенцій*. Отримавши 1935 р. від свого приятеля, видавця Фріца Гельмута Ландсгоффа, майже неможливо щедрі – принаймні в умовах екзилу – щомісячні субвенції в обмін на текст будь-якого обсягу й тематики, К. Манн розробляє план роману-утопії про життя Європи через 200 років, а отже, бере за взірць одного разу вже використану ним романну модель класичного, ще доекзильного німецького Модерну¹, або ж, якщо завгодно, “магічного реалізму”² (маю на увазі роман “Александр. Роман-утопія”, 1930). План, однак, так і лишається планом; натомість письменник дедалі більше схиляється до пропозиції свого приятеля й колеги Германа Кестена (як неважко здогадатися, представника першої групи екзилантів) створити “роман про гомосексуального кар’єриста у Третьюму райху” [11, 236]. Це рішення тягне за собою суттєву редукцію універсалізму первісного задуму на користь одверто антиуніверсалістської фактичності у стилі веристичного сегмента “нової діловитості”³ – редукцію тим очевиднішу, що, говорячи про “гомосексуального кар’єриста”, Кестен, а вслід за ним і Манн має на увазі не кого іншого, як Густафа Ґрюндґенса – відомого актора й режисера Ваймарської республіки, котрий після приходу до влади Гітлера та його поплічників став одним із найбільш високооплачуваних і впливових театральних діячів Німеччини і з котрим автор “Мефісто” був близько знайомий до еміграції.

Зовні несподівана зміна орієнтирів та акцентів видається цілком закономірною принаймні з трьох міркувань. По-перше, з погляду художніх завдань ідея Кестена якнайкраще кореспондує з узятими на себе Манном антифашистсько-просвітницькими обов’язками, що їхньою матеріалізацією став широко відомий у вузьких емігрантських колах журнал “Ді Заммлун” (1933–1935). По-друге, з погляду художньої форми відкрита Кестеном перспектива викроювання літературної вигадки за лекалом життєвого прототипу досконало відповідає тому, що колись назвали б “музою” Клауса Манна – письменника, котрий, намагаючись протистояти значно масштабнішому епічному талантові батька, тяжів до фікційного переписування (в обох значеннях цього слова) своєї чарівної – бо сформованої Чарівником – біографії, а тому за двадцять із чимось років творчого життя встиг надрукувати два автобіографічні романи (до того ж перший із них – іще у 25 років), один квазібіографічний роман із життя

¹ У своїй монографії “Романи Ваймарської республіки” Ергард Шютц на численних прикладах доводить той неочевидний факт, що, на відміну від англосовієтського чи слов’янського простору, де на 1920-і рр. припадає хоча й неабсолютний, та все ж досить виразний перехід від утопій до антиутопій, у просторі німецькомовному в цей час іманентний модерним утопіям “технологічний оптимізм... не тільки нікуди не зникає, а й набуває значно більшої дієвості” [21, 77].

² У німецькій традиції поняття “магічного реалізму” позначає корпус літературних текстів, відмежованих, з одного боку, від експресіоністської традиції і, з другого – від зорієнтованої на вимоги сьогодення публіцистичної/ангажованої літератури, а відтак найкраще підходить для визначення місця задуму К. Манна в сучасному йому літературному контексті [доклад. див.: 18, 20].

³ У цьому визначенні я спираюся на думку Гельмута Летена, котрий, усупереч поширеній думці, розглядає “нову діловитість” не як порівняно гомогенну сукупність дезілюзіоністських, “фактичних” текстів, а як “складний конгломерат... у якому критичні “веристи” та “магічні реалісти” визначали відношення тяжіння між полюсами” [10, 385]. Докладніше про тактики та різновиди документального письма в літературі Ваймарської республіки див.: [26].

емігрантів “Вулкан” (1939) та роман про Чайковського “Патетична симфонія” (1935), де на постать протагоніста явно проектується гомосексуальні переживання автора. Зважаючи на це, запропонований Кестеном прототип відкриває перед К. Манном широкі можливості для критики власного богемного минулого, яка, до речі, бере свій початок іще в романі “Зустріч у безкінечності” (1932) – теж на прикладі фікційного двійника Грюндгенса⁴. Нарешті, по-третє, з погляду культурних тенденцій фігура “комедіанта” Гьофгена, як слушно зазначає Уве Науман, ідеально вписується в поширену серед антифашистів екзилу літературну модель: згідно з нею “фашизм [мав] зобразитися як комедіантська система, у котрій відмова від власної ідентичності та розігрування ролей конче необхідні для виживання” [15, 81]. Утім, попри всі ці переваги, універсально-утопічний елемент у романі не зникає зовсім, а радше підпорядковується новій жанровій рамці. Саме тому, реалізуючи історико-ідеологічні та біолого-біографічні настанови, К. Манн отримує на виході текст, у якому актуальні й до того ж цілком конкретні події осмислюються крізь призму міфу (у цьому разі гьотеанського міфу про Фауста) і який, отже, недвозначно засвідчує *двоїстість свого культурного кодування*. Виразним симптомом такої двоїстості виявляється взаємна нейтралізація протилежно заряджених елементів. Зокрема, показ “справжнього обличчя” німецького фашизму в романі заслоняє вбрана в міфологічні шати, проте не згущена до універсальної щільності міфу “життєва” канва, чия безпосередня присутність стає очевидною при паралельному прочитанні начебто фікційного “Мефісто” й начебто автобіографічного, вибудованого у формі ретроспективного щоденника роману “Поворотний пункт”: в останньому, уже говорячи про реальних прототипів, автор згадує ті самі деталі, що були закріплені за їхніми фікційними проєкціями⁵. (Розпізнання фактичної підоснови “Мефісто” читачами емігрантської “Парізер Таґесцайтунг” навіть змусило К. Манна виступити зі спростуванням, у якому він доводив, що не мав наміру писати роман-ребус (*Schlüsselroman*) і що йому “йшлося не про “портрет”, а про символічний тип” [13, 49]; згодом аналогічне застереження було додане й до окремого видання роману). Окрім того, послідовна ідеологічна інтервенція, помножена на узагальнювальну й піднесену риторику міфу, сповнює роман шаблонами повчаннями та передбачуваними висновками – усім тим, що німці йменують “ідейним кітчем” (*Gesinnungskitsch*). Тому переконливість універсалізованого факту значною мірою редукується, а ненав’язливе навернення читача на шлях істинний поступається місцем шаблонності прямолінійних констатацій на кшталт “лихі пани їздили околицями нашої батьківщини” [14, 213], “люба тобі влада жажлива” [14, 273] або: “Він був простою, хороброю людиною. Його нерви були сильними й витримали шок. Він продовжував підривну діяльність” [14, 330]⁶.

Примхливе поєднання ідеологічного, біографічно-життєподібного та міфологічного первнів не тільки не завадило, а навіть допомогло “Мефісто” стати знаковим текстом німецької еміграції; проте воно ж у післявоєнні роки

⁴ Існування генетичного зв’язку між героєм цього роману Грегором Грегорі та Ґустафом Грюндгенсом доводить, зокрема, Вернер Рік [див.: 17].

⁵ Це стосується як загальної біографічної траєкторії, так і промовистих подробиць на кшталт зміни Ґустафом Грюндгенсом банального *v* в кінці свого імені на артистичне *f* (у “Мефісто” йдеться про зміну імені героя з Гайнц на Гендрік, де “зайве” *ð* також слугує знаком митецької обраності), ретельно приховуваної обома персонажами опасистості або горезвісної “сардонічної усмішки” (*aasiges Lächeln*), якою причаровує своїх глядачів протагоніст “Мефісто” і якої Грюндгенс навчає його автора.

⁶ Аналогічне поєднання проникливості та схематизації, як слушно зазначає Ергард Шютц, було властиве багатьом романам Ваймарської республіки, автори яких, нерідко різко критикуючи властиві політичним доктринам Модерну спрощення, у своїх текстах мимоволі оприявнювали “владу туги за однозначно структурованим світом” [21, 179].

призвело до фундаментального *розмежування модусів рецепції* роману, надовго унеможлививши його цілісне читацьке сприйняття. Твір уперше побачив світ 1936 р. в невеличкому амстердамському видавництві “Кверідо” й був передрукований 1956 р. у східнонімецькому “Ауфбау-Ферлаг”, де витримав 6 видань. Їхній вплив, однак, був суттєво послаблений імперативними стратегіями читання, котрі концентрувалися передовсім на численних антифашистських прокламаціях, прописаних самим Манном, або, конвертуючись у свою опозиційну протилежність, зумовлювали таку ж недоречну психологізацію й модернізацію тексту. (Показовою в цьому сенсі видається здійснена 1981 р. угорським режисером Іштваном Сабо екранізація “Мефісто”, в якій життя протагоніста за часів панування націонал-соціалізму було стилізовано під сповнене вимушених компромісів життя митця у країнах Варшавського пакту). Натомість у ФРН згубним виявився саме біографічний компонент: згідно з вердиктом суду від 10 березня 1966 р., котрий задовольнив клопотання Петера Горські, приймака померлого 1963 р. Густафа Грюндгенса, друкувати “Мефісто” тут було заборонено; і, хоча судове рішення стосувалося лише видавництва “Німфенбургер Ферлагсгандлунг”, яке тоді планувало перевидати роман, наступну – цього разу успішну – спробу офіційно реанімувати текст К. Манна було здійснено лише 1981 р. видавництвом “Ровольт”. Таким чином, роман, не в останню чергу задуманий як критика аж занадто вільних звичаїв Ваймарської республіки (про що йтиметься далі), показово реактуалізується в розповні доби Постмодерну, неначе підносячи до її обличчя вкритий патиною й позбавлений колишньої “ребусності” ваймарський зразок – як “методичну пригоду... подорож крізь безумство, з якого ми вийшли” [6, 390]⁷.

* * *

Окреслена полівалентність роману Клауса Манна визначає можливість прочитання його щонайменше на двох рівнях, котрі суттєво доповнюють один одного і на котрих, отже, варто зупинитися докладніше.

В *історико-біографічній площині* “Мефісто” сприймається як роман кар’єри (це формулювання винесене й у підзаголовок) із елементами роману епохи (*Zeitroman*)⁸, а подеколи й роману-памфлету – себто як жанровий гібрид, що кореспондує з такими класичними романами Ваймарської республіки, як “Фабіан. Історія одного мораліста” (1931) Еріха Кестнера, “Єврей Зюс” (1925) Ліона Фойхтванґера, “Кезебір завойовує Курфюрстендамм” (1932) Габрієли Терґіт або “студ. хім. Гелена Вільфюр” (1928) Віккі Баум. Наявність перелічених елементів пояснюється тактикою послідовного (а ближче до кінця нерідко нав’язливого) співвіднесення навдивовиж успішної соціалізації центрального персонажа, актора Гендріка Гьофґена, із паралельними їй соціокультурними пертурбаціями й катаклізмами. На конститутивну роль взаємозв’язку індивідуальної та колективної історії вказує й жанрове визначення, запропоноване Клаусом Манном поза межами роману: “Мефісто” – це роман кар’єри в Третьюму райху” [12, 384].

Другу частину цього твердження, певна річ, не слід розуміти буквально: говорячи про Райх, антифашист Манн має на увазі не так часовий, як феноменальний бік справи, а тому використовує фашистську трирічку (на момент виходу книжки друком) як своєрідну призму, крізь котру оглядає майже

⁷ Реактуалізація ця, звісно, не була одномоментним актом. Про це, зокрема, свідчить відсутність “Мефісто” як у перелікові знакових текстів 1918–1933 рр., уміщеному в 9-му томі “Соціальної історії німецької літератури” (1983), так і в розділі цієї історії, присвяченому літературі екзилу [див.: 22, 302-318, 381 (Zeitafel)].

⁸ Романом епохи “Мефісто”, зокрема, називає Конрад Файльхенфельдт у статті про еміграційну літературу, включений до канонічного лексикона німецькомовної літератури за реакцією Вальтера Кіллі [див.: 9, 278].

весь проміжок між двома світовими війнами. З огляду на це цілком логічно, що більша частина сюжетної дії роману припадає на другу половину 1920-х років, себто на час утвердження та краху Ваймарської республіки, а сам герой-діяч конструюється як типовий носій тогочасних культурних імперативів. Доказом цього стає, зокрема, органічне зрощення Гендріка Гьофґена, цієї “вulgарної, розпливчастої арабески на самому красчкуні... театральної індустрії” [14, 200], із трупом Гамбурзького камерного театру, у буднях котрої, як у краплині води, відбивається розмаїтий побут “ваймарської” богеми – із властивим їй уподобанням до зовнішнього блиску та ексцентричних розваг, непевним балансуванням між меланхолією і кипучою енергією, оглушливими зіткненнями антагоністичних та, попри це, локалізованих у єдиному просторі світоглядів і декадентською схильністю до перверзії. Інсайдерську (завдяки предметному знайомству) і водночас аутсайдерську (завдяки антифашистській оптиці) оцінку К. Манном цього побуту унаочнює образ Дори Мартін – ангажованої місцевим театром, а проте не належної до нього заїжджої зірки “з хрипким голосом, звабливою худорлявістю ефебового тіла і трагічно розширеними, подитячому бездонними очима” [14, 32]. Виопуклюючи внутрішню опозиційність героїні до культурного виробництва, ба більше – духовну перевагу над ним (адже вона забавки “заворожує” [14, 32] гамбурзьку публіку), аутсайдерський статус різко протиставляє її протагоністові й тим самим дає змогу увиразнити епохальні риси його кар’єрного поривання, що виявляються вже на рівні професійних звичок. На відміну від Дори Мартін, котра демонструє яскраво індивідуальну манеру гри з навмисним розтягуванням складів і незмінно плавкими рухами, Гьофґен – людина без обличчя, фантастичний талант якої – це передовсім талант перевтілення. Дора Мартін підкорює собі глядачів – на сцені й за її межами – завдяки створеному нею образу, натомість Гендрік лише безпомилково вловлює їхні невисловлені побажання; його вабить не так імператив самовираження або логіка інсценованого тексту, як прагнення опинитися на “підвищенні посеред натовпу, котрий існує тільки для того, аби впадати за ним, захоплюватися ним, обдаровувати його оплесками” [14, 129]. Дора Мартін надає розігруванню нею п’єсам додаткової глибини; Гендрік Гьофґен, навпаки, радикально їх знижує, “рухається [на сцені] з такою елегантною недбалістю, що твори Шиллера або Шекспіра здаються п’єсками для розваги”, і в кінцевому висліді не має у своєму першокласному активі “жодної першокласної ролі” [14, 201]. Моральний вимір цієї різниці акцентує різниця в сексуальних преференціях. Усупереч епосі, одним із досягнень якої виявилася гальванізація скутого воєнними злигоднями Еросу (невипадково саме до культури Ваймарської республіки звертатимуться по взірці ідеологи студентських бунтів 60-х), Дора Мартін уперто боронить свою цноту. Натомість Гендрік Гьофґен у цілковитій згоді з епохою реалізує свою сексуальну пристрасть, змушуючи негритьянку Жульетту, суміш однойменної шекспірівської незайманки та владної куртизанки à la Нана, шмагати себе батогом, цілуючи при цьому її високі шкіряні чоботи.

Якщо Дора Мартін унаочнює сутність Гьофґена і його світу, так би мовити, “від супротивного”, то “чорна Венера”, як зазвичай іменує Жульетту її коханець, робить те саме ео ірсо. Навертаючи критично налаштованого оповідача на роздуми про праліси, тамтамі, людські жертви та оргії насильства, ця жінка, у зовнішності якої впадають у вічі “достоту варварська голова”, схоже на “лиховісну, хоча й привабливу маску” [14, 67] лице, що ввібрало в себе найвиразніші косметичні новації доби (виголені брови, видовжені вії, викличні червонувато-сині тіні на повіках тощо), та “звірячий рот” [14, 76] персоніфікує типове для романів кар’єри розходження між соціальним злетом героя та

його морально-етичним падінням і водночас безпомильно фіксує його “ваймарську” специфіку (зокрема й через асоціацію із джазом)⁹. На правах матеріалізації потаємних – гріховних і саме тому реактивних – бажань Гьофгена “чорна Венера” впродовж усього роману залишається його супутницею, навіть якщо фізично вона не завжди поруч. Приміром, опинившись на деякий час у затінку матримоніальних планів маннівського героя (що, до речі, також уходять до мотивного канону роману кар’єри), Жульєтта спершу перевтілюється у двійника – “ексцентричну, авантюрно-сумнівну” [14, 85] Ніколетту фон Нібур, на яку Гьофген подумки приміряє шкіряні чоботи, а згодом – уже через цю свою іпостась – визначає портрет майбутньої дружини протагоніста Барбари (звідси – дивне порівняння останньої з “ренесансними юнаками” [14, 84], спочатку вжите в описі Ніколетти, а також недоречне збагачення її портрета властивими пані фон Нібур рисами амазонки). Тому закономірно, що після краху стосунків із Барбарою, котра з “доброго янгола” [14, 99] швидко перетворилася на надокучливу “нечисту совість” [14, 169], та переїзду із “провінційного” Гамбурґа до “столичного” Берліна, що символізує наближення до вершин реальної влади, актор знову повертається до своєї “чорної Венери”. Аналогічне – уже суто символічне – повернення відбувається й пізніше, за часів націонал-соціалізму, коли, змушений розірвати стосунки з “принцесою”, Гьофген одружується з Ніколеттою й навіть забезпечує її атрибутами домінування, що дзеркально відтворюють кольорову гаму атрибутів Жульєтти. Обидва випадки реактуалізації започаткованих на світанку Ваймарської республіки й тісно асоційованих із принцесою Тебаб (ще одне ім’я “Венери”) садомазохістських практик – в антуражі метрополії, котра таїть у собі фашизм, і в затишку арійської ідилії – недвозначно свідчать про те, що образ Жульєтти – у цілковитій згоді із загальною оповідною тактикою – використовується К. Манном ще й для показу спадковості обох соціокультурних формацій, на тлі яких розгортається кар’єрний поступ героя й котрі однаковою мірою акцептують невідривні від цього поступу збочення. З огляду на це різночасні вилазки спочатку актора, потім режисера, а ще пізніше – функціонера Гендріка Гьофгена в будуар південної інфернальниці або її двійників набувають статусу однієї з найважливіших точок перетину приватного єства протагоніста та всієї культури 20–30-х рр., яка під самовпевнено-діонісійським розкріпаченням приховує зерня майбутнього обожнення дикої сили, а під закоханістю у воєнізовану можуть – пам’ять про вакхічне самозабуття.

Ще одною такою точкою – теж, до слова, прямо пов’язаною з образом “чорної Венери” – у “Мефісто” виступає розпусний діонісійський танок (варіанти: “вакхічне шаленство”, “діонісійський транс” [14, 171]). Засвоївши й уперше продемонструвавши його ще у “провінції” перед розгубленими танцівницями та отетерілою Барбарою, актор перетворює його на свого “коника” вже в Берліні, де причаровує “столичну” публіку “відблизком екстазу на... обличчі” [14, 185] й робить це саме тоді, коли на вулицях міста з’являються перші вакхічно-нестямні процесії націонал-соціалістів. Спорідненість тактик оволодіння масами у Ваймарській республіці та за часів націонал-соціалізму, що пролягає по лінії діонісійського “пригашування розуму” [14, 213], акцентує й вельми специфічна реакція Гьофгена на підпал Райхстаґу. Навикнувши до психології опереткових лиходіїв, герой моментально розпізнає “дешевий демонізм” [14, 252] задуму лиходіїв справжніх, а розпізнавши його, відчуває не лише цілком зрозумілий страх, а й “задоволення, майже сласноту”; тоді-то “він уперше розгледів таємничий зв’язок між власним

⁹ Лутц Вінклер, а вслід за ним й Уве Науман також указують на сатиричну природу образу “Венери”. На думку останнього, цей образ примикає до низки “жінок-екзотів і жінок-пантер, котрі населяли хтиві фантазії бюргерства від доби романтизму до Бодлера та Гюїсманса” [15, 84]. Див. також.: [28, 330–331].

єством і тим гидким, зіпсутим середовищем, у якому вимудровувалися й доводилися до діла вульгарні підлості на кшталт цього підпалу” [14, 217–218]. У цинічних промовах поета Беньяміна Пельца, відверто списаного з Готфріда Бенна, Гендрік Гьоф’єн і Ніколетта фон Нібур – уже як чоловік і дружина – теж порівнюються з танцівниками, що ведуть зачакловану публіку у глибини хтонічної давнини: “Ваші підземні величності, ви заправляєте танцями!.. Ви чаруєте вашу посмішкою і яскравими поглядами. <...> Ви ведете нас під землю, у найглибші її верстви, до магічної печери, зі стін якої цідиться кров, де Гіменееві пута оповивають войовників, де страчують одне одного закохані, де кохання, смерть і кров змішуються в оргіастичному союзі...” [14, 323]. Схожим чином залюблений у катастрофу Пельц описує й існування Райху, котрий, як йому здається, реанімує архаїчні структури свідомості та поведінки: “Спектакль, що розігрується в нас перед очима, означає... відродження прадавнього, архаїчно-магічно-войовничого [типу людини]. <...> Життя... струшує із себе звичне закріплення, незабаром воно, як і в пречудові, але давно забути епохи, знову набуде дивовижної жвавості танку” [14, 278–279]. Нарешті, за межами “Мефісто”, у романі “Поворотний пункт”, у блоці записів, що стосуються 1923–1924 рр., знаходимо два показових фрагменти, у яких зазначений взаємозв’язок артикулюється без зайвих фікційних еківоків. У першому – і більшому – з них ідеться про танок як механізм соціального витіснення: “Танок став манією, ідеєю фікс, культом. <...> Поети звиваються у пророчих конвульсіях; girls нового театру-ревю енергійно трусять сраками. Танцюють фокстрот, шими, танго, старомодний вальс і шикарний бісівський шабаш. Танцюють голод та істерію, страх та жадобу, паніку та жах. Марі Вігман... танцює священне під музику Баха. Аніта Бербер – обличчя застигло в крикливій масці під моторошними локонами багряної куафюри – танцює коїтус. Танцюють в античному вбранні, готичних обладунках і з оголеним животом; танцюють à la Айседора Дункан, à la Ніжинський, à la Чарлі Чаплін; імітують індійців, негрів Конго, полінезійців і вимучену пантоміму звірів, ув’язнених у зоосаді. Розбитий, зубожілий, здеморалізований народ шукає забуття в танку” [12, 143–144]. Другий, значно коротший, указує на залежність між танком, що трактується як різновид духовної розпусти, і поразкою в Першій світовій: “Раніше ми мали першокласну армію, тепер маємо першокласні збочення!” [12, 144]. Висвітлюючи таку деградацію, автор “Поворотного пункту”, котрий свідомо обмежує свою оповідну компетенцію, лише натякає на потенції зворотного перетікання; натомість автор “Мефісто”, для якого 20-і роки становлять тільки необхідну прелюдію для років 30-х (“роман кар’єри в Третьому райху”), докладно й зі знанням справи описує легкість конвертування розпусного танка в театралізовану дисципліну¹⁰.

Реалізація закладених у діонісійському танка тоталітарних потенцій, що фактично матеріалізує метафору “танцю на вулкані” (традиційне означення атмосфери часів Ваймарської республіки), виконує в аналізованому творі роль традиційного для роману кар’єри провокаційного чинника. Останній, природно, відлунує не тільки в “житті та поглядах” протагоніста, а й у долях багатьох персонажів із його оточення, котрі, керуючись, як і головний герой, марнославством та кар’єрним розрахунком, заввиграшки конвертують колишню антипатію до націонал-соціалістичних практик і цінностей у їхню всебічну підтримку. Приміром, доктор Радіг – писака, який до 1933 р. за грубі

¹⁰ Аналогічний зв’язок між вуаеристським спогляданням еротично акцентованого жіночого тіла, що інституціоналізується в культурі “girls”, та захопленням військовими ритуалами фіксує публіцист і кабареїст Альфред Польгар: “Окрім еротичного, у вигляді та діях girls виявляється ще й інше диво – диво мілітаризму. Їхня натренованість, паралелізм рухів, ритмічність... послух невидимим, та попри це невідворотним командам... розчинення індивіда у множині, контакт одного тіла з іншим, – у всьому цьому глядач відчуває ту саму приналежність, що вабить його й у солдатчини – звісно, теж як глядача” [16, 247–248].

гроші змальовував у своїй колонці вельми сумнівні походеньки визначних діячів республіки, – і далі викриває “реакційний лібералізм” [14, 232], хоча й із протилежних світоглядних позицій; згаданий вище Беньямін Пельц, котрий, на відміну від Радіґа, щиро й люто ненавидить бюргера та зневажає прогрес, саме тому обожує первісну жорстокість режиму і, сподіваючись на відживлення не зіпсутих цивілізацією іпостасей Я, оспівує кровопролиття майбутньої війни; француз П’єр Ляру, котрий понад усе цінує свою близькість до влади та політичного авангарду й через це раніше кокетував із комуністами, нині з тих же міркувань заграє з фашистами; Ніколетта фон Нібур, яка свого часу покинула сцену задля геніального письменника Теофіля Мардера, тепер розмінює геніальність Мардера на геніальну спритність Гьофґена... На тлі всіх перелічених фігурантів, що часом надміру грубо, а проте завжди виразно ілюструють вразливість аполітичної поведки Ваймарської республіки, її *цинізму*¹¹, фікційний двійник Густафа Грюндґенса, однак, суттєво вирізняється відвертою зухвалістю й безперечною талановитістю мімікрії, а отже, зберігає свою “ваймарську” репрезентативність і на новому етапі суспільного розвитку. Маючи значно більше гріхів перед новим ладом, він – насамперед завдяки висміяній ним колісній пасії Гьорінґа – не лише добивається прощення, а й, уміло користаючись із симпатії генерала-небожителя, зміцнює свої позиції в новому старому суспільстві, ба більше – сам стає небожителем.

Неймовірний соціальний злет “модельного” протагоніста в романі кар’єри, принаймні в його бальзаківській версії, вимагає такого ж “модельного” падіння. Послугуючись цією логікою, котра до того ж чудово узгоджується з його антифашистськими настановами, К. Манн, не вагаючись, проголошує свого героя страховиськом. Ступінь моральної деградації протагоніста, поміж іншим, мав би засвідчити вельми промовистий заголовок розділу, в якому описується діяльність Гьофґена на посаді інтенданта Державного драматичного театру в Берліні: “По трупах”. Цього, проте, не відбувається. У зазначеному фрагменті тексту, чия кровожерна назва заведве відповідає доволі невинному змісту, по суті, фігурує лиш один труп, який бодай манівцями можна було би поставити на карб протагоністові (йдеться про юного актора й фашиста Ганса Мікласа); та навіть і ця смерть – радше наслідок розчарування самого загиблого в режимі, аніж убивчого конфлікту з новим керівником. Настільки різке розходження заявленого та *пред’явленого*, на мою думку, пояснюється передовсім пробуксовуванням моделі роману кар’єри при її зіткненні з референтною реальністю, що більше не відповідає усталеній сюжетній схемі ані на індивідуальному (злочини Густафа Грюндґенса, з якого К. Манн послідовно списує свого Гендріка Гьофґена, аж ніяк не назвеш беззаперечними¹²), ані на загальноісторичному (на момент створення роману крах націонал-соціалізму був іще далеким майбутнім) рівні. Через брак реальних жертв та перспектив краху автор “Мефісто” вимушено наполягає на *метафізичній провіні протагоніста*, докази якої, не виключено, відшукаються згодом або вже існують за межами романної дії. Про це, зокрема, свідчить і вкрай дивний, сказати б, риторичний фінал твору, де на Гьофґена чекає не крах “великих сподівань”, а лише провіщення такого краху, до того ж озвучене напівреальним-напівілюзорним месником-комуністом, який бозна-звідки з’являється на гілці дерева навпроти вікна гримерки героя.

¹¹ Докладніше про це див. розділ “Ваймарський симптом. Моделі свідомості німецького Модерну” у праці: [6, 384–516].

¹² У цьому зізнавався й сам Манн. “Мій вибір припав на Грюндґенса, – пише він, – не тому, що він здався мені особливо лихим (він, мабуть, був навіть кращим, аніж деякі інші достойники Третього райху), а просто тому, що я волею випадку був особливо близько з ним знайомий” [12, 385].

Параметр метафізичної провини протагоніста, котра *ante factum* обтяжує будь-які його кроки і свідчить про наявність у них невизначеного гріховного начала, власне, і є тією проміжною ланкою, що в рамках романної конструкції виводить пакт із системою на рівень пакту з дияволом і так *узгоджує значення роману кар'єри з фаустіанським міфом*¹³. На те, що орієнтиром для К. Манна слугувала саме Гьотевська редакція ренесансної легенди, указує, зокрема, доволі точно перенесення сюжетних компонентів із трагедії ваймарського класика (передовсім першої її частини) у сюжет роману. Як і “Фауст”, “Мефісто” відкривається винесеним за межі фабульного часу прологом – сценою балу в очолюваному Гьофґеном драматичному театрі, у якій, немов у музичній увертурі, окреслюються ключові мотиви та смислові поля основного тексту (тема пакту комедіанта з диявольською силою, мотиви демонічного сміху, маски, маріонетки/ляльки, танцю тощо). І в Гьоте, і в К. Манна життєвий шлях протагоніста становить собою низку самодостатніх ситуацій, що фіксують рух неспокійного духу до максимальної земної реалізації (у цьому разі – до кар'єрних вершин). Як і Фауст, Гьофґен має свою Гретхен (нею в “Мефісто” виявляється Барбара Брукнер) – невинну дівицю, що її герой за активного сприяння темних сил (тут – власного марнославства і пристрасті до гри) спочатку мимохідь зваблює, а потім кидає напризволяще; після цього, щоправда, маннівська реінкарнація Марґарити не втрачає глузд і не стає жертвою суспільного осуду, а, подібно до свого прототипу Еріки Манн, цілковито присвячує себе антифашистській боротьбі (що мислимо інтерпретувати як варіацію на тему спасіння душі в Гьоте). Роль відьми, котра чаклунським варивом омолоджує тіло Гьотевського шукача істини, у романі виконує та ж таки Жульєтта, після відвідин якої герой звідує просто-таки юнацькі сплески енергії; утрачена ж унаслідок цих візитів здатність до менш екстремального сексуального життя, що остаточно зруйнувала й без того не надто міцний шлюб із Барбарою, перетворює їх іще й на модернізований аналог диявольського шабашу у Вальпуржину ніч, який понад сто років тому змусив Фауста заплющити очі на загибель душі коханої. Як і Фауст, що в першому акті другої частини трагедії, регенерувавши після прикροї історії з Гретхен, за порадою чорта вирушає до імператорського палацу, Гендрік Гьофґен після фактичного розриву з Барбарою від'їздить до Берліна. Інтеграція актора в цей новий Вавилон відбувається за тією ж схемою, що і входження Фауста в імператорські володіння: спершу герой К. Манна стикається з інфляцією, котра нагадує про організований Мефістофелем друк паперових грошей, а згодом наближається до влади, яка тим часом зростається із завжди готовим допомогти диявольським началом. Як і Фауст, Гьофґен у нових умовах підвищує планку своїх матримоніальних претензій; його відповіддю фаустівській Єлені Прекрасній, порятованій від гніву Менелая, стає Ніколетта фон Нібур, якій набридло праведне, але “несучасне” обурення пристаркуватого пророка Мардера. Нарешті, прикінцеве отримання Гендріком інтендантства, що його він видає за надійне прикриття в суто гіпотетичній борні з режимом, перегукується з фінальним спорудженням дамби у “Фаусті” – спланованої на благо всього людства, однак потому перетвореної на засіб знищення ні в чому не винних Філемона й Бавкіді (ім відповідають напівреальні жертви з розділу “По трупах”).

Застосована К. Манном тактика осучаснення сюжетних перипетій претексту й поєднання їх із достовірними фактами та деталями розгортає перед

¹³ Таке узгодження можна трактувати як вимушений перехід одного з “фанатиків діловитості у відчайдушних пошуках “діла” (Г. Летен) до табору модерністських “магіків”. Докладніше про взаємозв'язок та взаємоперетворення цих полярних літературних модусів див.: [10, 430–431].

читачем складну картину взаємовіддзеркалення і взаємокоментування загальної та/або індивідуальної історії і міфу: міфу як згорненої в лаконічну форму парадигми людської історії / історії людини (пор. слова Мефістофеля: “Смішний божок землі не зміниться ніяк, – / Як спервовіку був, так і тепер дивак” [4, 32]) та історії як жаско-буквального відображення міфу (пор. резюме “Фауста”: “Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis...” – “Усе минуще / лише притча...”¹⁴). Письменник, однак, лише унаочнює обмін ролями, що відбувається між обома центральними персонажами “Фауста” – заголовним героєм і його пекельним супутником. Певна річ, лінія демаркації між ними проникла й у Гьотевській трагедії. Приміром, уже в одній із перших сцен першої частини “Фауста” Мефістофель бере собі одіж виснаженого підступами долі доктора, аби замість нього прийняти настирливого студіозуса (той, до речі, так і не здогадується про підміну); та й згодом у вигадках Фауста дуже складно, майже неможливо відокремити ідеалістичне поривання від матеріалістичної енергії куцого: по суті, у кожному діянні заголовного героя помітний слід того, кому він заклав свою душу. У романі К. Манна, однак, межа не просто проникла, а проникла абсолютно: тут уже Фауст приміряє костюм Мефістофеля, і той так йому пасує, що герой не може й не хоче його знімати. Наголошуючи на вирішальному значенні цієї інверсії, автор роману двічі вміщує свого героя в універсум Гьотевської трагедії і двічі доручає йому саме роль диявола, надаючи реальному фактові з біографії Густафа Грюндгенса статусу зламного моменту його духовної еволюції. Виступ Гендріка Гьофгена в сезоні 1932–1933 рр., увінчуючи галерею зіграних ним лиховодників утіленням світового зла, водночас виявляється наслідком поступового занурення героя в діонісійську розпусту і, отже, *summa summagum* духовного клімату всієї Ваймарської республіки; натомість повернення до вже знайомої ролі в націонал-соціалістичній Німеччині – повернення, що здобуває акторові приязнь усемогутнього “генерала авіації” (той Гьофгена інакше, ніж “Мефісто”, і не кличе) і саме тому стає відправною точкою інтеграції старого досвіду в нові (чи ж нові?) соціокультурні умови, – знаменує перетворення гри у зло у стилі Ваймарської республіки на справжню причетність до нього: “Він зображає його трагічним клоуном, диявольським П’єро. Таким чином, він привласнює собі Мефістофеля, робить його своїм двійником. Від цього Мефістофеля можна чекати найгіршого” [14, 209].

Зміщення фокуса уваги з “раба Божого” на його інфернального двійника, задеклароване вже в заголовку роману (“Мефісто” проти “Фауста”), виявляється в низці специфічних деформацій Гьотевського тексту та Гьотевської образності. На рівні загальної побудови фабули найважливіші маніфестації такого зміщення – це відсічення всієї лінії, пов’язаної з пошуком істини (монологи героя, його дискусії з Мефістофелем, внутрішня боротьба, символічні містерії другої частини), видалення із сюжетної дії обох двійників Фауста (гомункулуса та Евфоріона), котрі по-різному нюансували поривання протагоніста до Абсолютного, а також відмова від сцени спасіння героя та осоромлення чорта, унаслідок чого властива претексту симетрія (спасіння Гретхен – спасіння Фауста – їхнє об’єднання у Вічній Жіночості) зникає, а падіння протагоніста стає однією з ланок хибної нескінченності пороку. Крім того, перевтілення Фауста в Мефістофеля акцентується шляхом уведення до тексту маркерів та алюзій, що мають засвідчити пекельну сутність піддослідного. Спочатку на неї вказує неодноразове, переважно мало вмотивоване прикладання до Гьофгена епітетів “демонічний” і “диявольський” – як, приміром, у непрямому порівнянні

¹⁴ У перекладі М. Лукаша притчевість реально пережитого, на якій наполягає *Chorus mysticus*, поступається місцем символіці сну: “Яви минущого / Нам ніби сняться; / То – символ сущого, / Де сни здійсняться...” [4, 424].

зовнішності протагоніста і його матері Белли, надзвичайно схожої на сина, та все ж позбавленої притаманних тому “трагічних і диявольських ознак” [14, 115] (яких саме – письменник не уточнює). Далі, однак, Манн множить відсилання до Гьотевського тексту, вбудовуючи їх у роман так, що фаустіанські клейноди отримують мефістофельські унтертони. Скажімо, омріяні Фаустом крила, покликані піднести шукача істини над “морем омани” (*Meer des Irrtums*, у М. Лукаша – “море тьми” [4, 54]), поближче до істинного (природного) сонця – крила тіла, що надають піднімальну силу крилам духу (“Чому лиш дух крилатий в нас, / Але тілесно ми безкрилі?” [4, 55]), – в історії маннівського героя трансформуються в цілком матеріальні “чорні крила” [14, 246]: останні, як здається глядачам, виростають під чорною накидкою актора, покликаного на аудієнцію до “генерала авіації”, і роблять його схожим на грішного янгола. Алегорична сцена сну у Вальпуржину ніч, у якій автор “Фауста”, зокрема, розгортає багатющий діапазон інтерпретацій пари Оберона й Титанії як символічного аналога розлучених дияволом Фауста й Марґарити, у “Мефісто” редукується до лаконічної репліки Беньяміна Пельца, котрий, порівнюючи возз’єднаних Гендріка та Ніколетту із цими міфічними персонажами, немовби підхоплює репліку Оберона з гьотевської трагедії: “Всі, хто хоче, ходіть / До нас любові вчиться! / Щоб подружжю в згоді жить, / Перш треба розлучиться!” [4, 166]. Інфернальну підоснову возз’єднання, що, поміж іншим, імплікується й контекстом цитованого фрагмента (сон – частина диявольського шабашу, до того ж деякі персонажі, коментуючи зустріч давньогрецьких героїв, указують на демонізм фігурантів цієї історії), уречевлюють двоє чорних лебедів, отриманих новоспеченими молодятами: птахи співвідносяться не тільки з історично достовірним подарунком французького короля Ріхардові Ваґнеру, про який також ідеться в тексті роману, а й із зафіксованою в міфі та згаданою Гьоте зустріччю Єлени з оберненим на лебедя Зевсом, зустріччю, що підтверджує зазначений паралелізм образів Єлени та Ніколетти і, з урахуванням інверсії кольорів, свідчить про надання грецькому міфу бісівського звучання. Після укладення пакту з фашистським чортом Гьофґен стрімко лисіє, доповнюючи внутрішню схожість із Мефістофелем ще й схожістю портретною; його звабливість, що казна-як поєднується із плішивістю та чималим черевцем, як і молодість Фауста, “несправжня, не вповні легітимна, радше продукт волі, аніж дарунок долі” [14, 308]. Дивовижна поінформованість, що базується на розгалуженій системі стеження, теж споріднює Гендріка Гьофґена з гьотевським Царем Темряви, котрий, усупереч сподіванням, не відкидає Фаустових звинувачень у шпіонажі: “ФАУСТ. Як бачиться, ти любиш шпигувать. / МЕФІСТОФЕЛЬ. Хоч не всевіда я, а дещо можу знать” [4, 69]. Намічена тут багаторівнева чехарда з перетворенням Фауста на Мефістофеля відбивається й в імені головного героя – Гендрік, котре, окрім відсилок до реального прототипу (повне ім’я актора – Густав *Гайнріх* Арнольд Грюндґенс), містить алюзію на ім’я прототипу фікційного (в історії з Гретхен Фауст називає себе Гайнріхом) – а отже, уже саме по собі віщує майбутнє метафізичне падіння протагоніста.

Якщо ім’я головного героя роману оприявнює його фаустіанську сутність у русі до сутності мефістофельської, то його прізвище (Гьофґен), калькуючи структуру прізвища реального актора (Грюндґенс) і підмінюючи лексему “Gründ” (“Grund”, земля) лексемою “Höf” (“Hof”, двір), маркує площину, в якій, власне, і відбувається такий рух, – площину акторства, що надає перевагу грубим ефектам, комедіантства, що тяжіє до блазенства (співзвучність *Höfgen* – *Hofnarr*, блазень). Локалізація таланту Гьофґена саме в цьому сегменті акторської палітри, безпомилково констатована як адептами “чистого мистецтва”, зокрема директором Гамбурзького камерного театру Оскаром Г. Кроґе (“Він не митець, а

комедіант” [14, 31]) і списаним із Макса Райнгардта Професором (“комедіант”, “провінційний комедіант” [14, 181]), так і самим оповідачем, також виказує первісну близькість героя до Мефістофеля – цього козлоногого сатира, котрий залюбки розважає п’яних завідників Авербахового склепу в Ляйпцігу (як тішить їх у театральному шинку його маннівський двійник), ініціює згаданий вище фарс із перевдяганням, а на початку другої частини навіть виконує функції блазня при дворі імператора. (У своїй постановці першої частини “Фауста” Густаф Грюндгенс максимально загострює блазеньський компонент образу Мефістофеля, перебираючи на себе й роль сатани у “Пролозі на небі”, і роль Паяца, або, у версії М. Лукаша, Коміка – *Lustige Person* – у “Пролозі в театрі”). Близькість ця, утім, не абсолютна. У Гьоте, як слушно зазначає Гарольд Блум, “Фауст особистості не має, а Мефістофель має їх більше, ніж одну” [2, 245], отож акторство останнього – радше побічний ефект надлишку властивостей, глибинної серйозності намірів, що лиш маскується під лицедійство. Натомість маннівського Мефістофеля споріднює з Фаустом (в інтерпретації Блума) саме одновимірність і відповідно від’єднаність від метафізичних глибин; його гра масками – цілком самодостатнє блазнювання, що ні до чого не відсилає й не виражає нічого, крім самого себе. На редукцію мефістофельського начала до плаского комедіанства й відмови від особистої позиції натякає і скорочена форма прізвиська героя – Мефісто, котра в гьотевському тексті вживається Фаустом лише кілька разів, до того ж тільки як пейоратив. Як Мефісто актор Гьофген фактично матеріалізує тезу Людвіга Рубінера, сформульовану ним іще 1919 року в есеї “Культурне становище акторів”: “Невір’я в його надійність, його характер, в оцінку актора як ближнього й соратника в боротьбі. Сьогодні вже немає можливостей для ухильня... Актор же ще не вибрав” [19, 318–319].

В умовах етичного й економічного хаосу часів Ваймарської республіки блазень Гьофген поступово стає *придворним блазнем*, повноцінно реалізуючи закладені в його прізвисьці значення. Віртуозне оволодіння аж ніяк не бездоганними інструментами досягнення успіху – це, либонь, найважливіший крок героя на шляху від Фауста до Мефістофеля. Цей крок надає самодостатній акторській грі – не тільки на сцені, а й у житті – сенсу гри-за-рахунок-іншого, закріплюючи за маннівським комедіантом іще одне означення – “Schalk” (крутій), ужите й гьотевським Богом щодо Мефістофеля: “А з духів заперечення, лукавче (в оригіналі – *Schalk*. – О. Ч.), / Ти був мені найстерпніший завжди” [4, 34]. У момент, коли блазня змінює крутій – і економічний, і метафізичний, – Гьофген-Фауст/Мефістофель, як і Гьофген – герой роману кар’єри, перетворюється на своєрідний екран, на який проектується загальна для “протитуційної епохи актора” (Л. Рубінер) закономірність; про це ж свідчить й іронічна атестація героя як “зараженого мефістофельством дрібного бюргера” [14, 303], котра синтезує обидва рівні його самовияву. Міф тут суттєво доповнює та уточнює реалістичний шар текстових смислів. “Де Я не бажало перетворюватися на *лише* коліщата відчуженої гігантської машини, воно мало перейти на інший бік і навчитися мистецтва, яким раніше володіли великі політики, – характеризує цю особливість культури Ваймарської республіки Петер Слотердаjk, – воно мало роками засвоювати науку політичного цинізму” [6, 433–434]. Одночасно зі стилізованим під утрату фаустіанського ідеалізму приходом дрібного бюргера в “політику” (а під нею Слотердаjk розуміє всю сферу суспільного функціонування) відбувається і спуск колишніх небожителів-олімпійців у площину гри: з комедіанта народжується крутій, крутій усвідомлює свій комедіантський спід. Перехрещення обох процесів у точці блазеньського крутійства (або ж крутійського блазнювання) К. Манн блискуче демонструє у пролозі до роману. Тут, доводячи до логічного завершення драматургічну

ідею Грюндгенса, письменник об'єднує обидва прологи до Гьотевської трагедії й розміщує отриманий гібрид в антуражі націонал-соціалістичної доби, що її він, як ми вже мали змогу переконатися, розглядає як закономірний підсумок культури 20-х рр. Відтак нацистські бонзи підмінюють біблійно-пантеїстичного Бога вкупі з янгольським воїнством і, опинившись в одному просторі з державним актором Гьофґеном (він, як і в реальній постановці “Фауста”, грає тут ролі Паяца та Мефістофеля), паралельно з божественними функціями починають виконувати ще й функції театрального директора: “...Четверо наймогутніших людей цієї країни, четверо *властителів*, четверо *комедіантів*... (курсив мій. – О. Ч.)” [14, 25].

Диявольське розчинення меж поміж “політикою” і “культурою”, імператором і паяцом, всевидючим Творцем і добре поінформованим духом заперечення, котре на рівні бюрократичної практики прибирає вигляду виробництва замовленої політиками культури та граничної театралізації політичних дійств, стає одним із практичних виявів досліджуваного Максом Вебером феномену “узвичаєння харизми” (*Veralltäglicung des Charisma*). Під “узвичаєнням харизми” вчений розуміє “подолання відчуженості харизми від економіки”, “приспосовування її до умов економіки як континуально діючої повсякденної влади (*Alltagsmacht*)”, до того ж “економіка є в даному разі тим, хто веде, а не тим, кого ведуть” [27, 186, 188]. Логічним наслідком цього процесу стає пандемічне поширення в суспільстві мефістофельського крутіства, що тягне за собою трансформацію фаустіанської культури, про яку писав Освальд Шпенґлер, у культуру мефістофельську, для К. Манна синонімічну націонал-соціалістичній. З-поміж найбільш промовистих симптомів зазначеної трансформації в романі слід згадати, з одного боку, найменування актрисою Мотц своєї новонародженої доньки Вальпурґою, що разом із проханням про благословення, зверненням до перевтіленого в Мефістофеля актора, репрезентує специфіку мефістофельських інтенцій у низових суспільних прошарках, а з другого – міркування “генерала авіації”, представника верхнього ярусу соціальної ієрархії, про необхідність негласного включення мефістофельського компонента до канону національної ідентичності: “...Хіба в кожного з нас немає бодай дрібки його духу? ...хіба можна уявити собі справжнього німця, у характері котрого не було би дрібки Мефістофеля, дрібки крутія (*Schalk*) і злодія? Якби в нас була сама фаустівська душа – чи далеко б ми зайшли з нею? Багато наших ворогів із цього б лише пораділи! Ніні, Мефістофель – теж правдивий німецький національний герой” [14, 260].

Утім, попри те, що і паяц, і його покровитель належать до носіїв духу мефістофельського крутіства, модифікації цього крутіства в обох сторін усе ж де в чому відмінні. Усемогутній “генерал авіації”, його конкуренти й поплічники з партійної верхівки уособлюють так само вкорінений у хаосі Ваймарської республіки *типаж шахрая* – “спритно-легковажного змішувача мови, барабанщика функціоналізму, якому все на користь, що “клеїться” і підштовхує людей іти за ним” [6, 445], і котрий, здобувши владу, лиш ушляхетнює свою сумнівну подобу нальотом “службової харизми” (*Amtscharisma*, М. Вебер). Такий умонастрій не чужий і Гендрікові Гьофґену передовсім як героєві роману кар’єри. “Шахраї віднаходять кримінальні варіанти того, що офіційно називають кар’єрою, – пише про це неодноразово цитований тут П. Слотердайк. – <...> Ними рухають “своєрідні” внутрішні мотиви, схожі на гру, альпінізм, мисливість, і вони здебільшого стають жертвами своїх же талантів, як-от: спритність, мовна обдарованість, здатність спокушати, відчуття ситуації, присутність духу й фантазія” [6, 476]. Маннівський протагоніст добре здає собі з цього справу, принаймні, збираючи в подарованій нацистами ґруневальдській віллі

найближчих своїх друзів, він у пориві самовикриття раз по раз виголошує: “Але ж який я все-таки негідник (*Schurke*)! Який *неймовірний* негідник!” [14, 325]. Проте саме це напівздивоване-напівзадоволене декларування ідентичності, котра для інституціоналізованих негідників Третього райху давно стала самоочевидною, водночас свідчить про збереження в житті головного героя “Мефісто” елементів непередбачуваності, ризику, небезпечної для життя гри, звичних для шукача істини Фауста, але не для свідомого наслідків своїх дій Мефістофеля, а отже – про неабсолютність його (однак лише його) епохального перевтілення. На неповне зникнення фаустіанського компонента в зараженій мефістофельством особистості комедіанта вказує й непозбуття інакшості його фізіономії, котра помітно відрізняється від “розпухлих масок”, “придуркуватих личин” і “перехняблених пик” його покровителів: “Його обличчя, хоч би яким блідим і фатальним воно здавалося, тим не менше було відрадною протилежністю трьох облич докола нього... усупереч усьому воно було обличчям людини, яка жила і страждала...” [14, 25]. Майже відсутня, однак не рівна нулю домішка фаустіанського дає змогу класифікувати Гендріка Гьофґена як представника суміжного, але не тотожного шахраєві типу *авантюриста*.

А. Строев розглядає Фауста й Дон Жуана як дві основоположні міфічні фігури, котрі, узяті разом, утворюють архетип авантюриста доби Просвітництва: “Дон Жуан і Фауст кидають виклик не лише Богові, порушуючи встановлені ним закони, а й часу. Вони існують у вічній теперішності, де немає ані минулого, ані майбутнього, бо кожна мить знищує попередню, стирає пам’ять про неї” [7, 170]. З такої зосередженості на теперішньому, що дала Георгію Зіммелью підстави вважати авантюриста “найбільш екстремальним прикладом аісторичної людини” [24, 37], Строев висновує декілька принципово важливих параметрів, які визначають межі компетенції та особливості поведінки цього типу. На думку дослідника, ідеться про “тип людей, яким соціальні рамки... допомагають переходити з однієї [соціальної] категорії до іншої, використовувати всі можливості. <...> Шукач пригод, “мавпа Бога”... хоче бути всім, прожити тисячу життів. Новоявлений Протей, він, немов у казці, миттю змінює свій вигляд. <...> Мінливість, дар імпровізації – ось домінуючий характеру авантюриста. <...> Його життя – не лише азартна, а й акторська гра; він комедіант і глядач в одній особі, у всіх перипетіях він дивиться на себе збоку й захоплюється собою. <...> Поза суспільством авантюрист існувати не може, він завжди мусить бути при людях. Він невтомно добивається схвалення або провокує інших на скандал” [7, 18, 20–21]. Перелічені риси, як, сподіваюся, впливає з викладеного, притаманні й маннівському спадкоємцеві Фауста, котрий завдяки мефістофельській домішці почасти компенсує брак донжуанського складника: “Якщо Дон Жуан уособлює зло, то Фауст впускає зло у світ” [7, 170]. Попри свою точність, запропонований Строевим культурний фоторобот, однак, не враховує тієї заледве вловної, та все ж вирішальної грані особистості героя, що зчитується з його психологічного портрета незалежно від міри уніфікації життєвої практики з мефістофельськими імперативами й саме тому дає змогу безпомилково розпізнати його лице на тлі огидних масок державних комедіантів – лице авантюриста поміж лиць шахраїв. Непомітна в контексті “енциклопедичної доби”, коли, за спостереженням А. Строева, іпостасі крутія, злодія і духовидця сплавлялися в синтетичний типаж “авантюриста Просвітництва” [7, 344], вона одразу ж виокремлюється, ба більше – підноситься до ступеня конститутивної риси внутрішньо дисгармонійного, гіпертрофовано-однобічного авантюризму доби Модерну. Мова про *митецьку іпостась авантюриста*. “...Авантюра, – стверджує Г. Зіммель, – не кінчається, коли починається щось інше, її часова

форма, її радикальна завершеність є точним справдженням її змісту. Саме це насамперед визначає глибинну спорідненість авантюри та митця; можливо, цим визначається і схильність митця до авантюри. <...> ...Витвір мистецтва взагалі перебуває потойбіч життя як реальності; авантюра взагалі перебуває потойбіч життя як безперервної події, що розумно сполучає кожний елемент із сусідніми елементами” [24, 36–37]. Саме митецьке начало – і як форма неналежності до “безперервної події” життя (Гьофґен – людина принципово аполітична), і як формат особливо інтенсивного переживання (“людина, яка жила і страждала”) відрізняє природне комедіанство Мефісто, наслідки якого не завжди піддаються точному обчисленню, від небезкорисливого, крутіського комедіанства Мефістофеля. Саме тут локалізовано фаустіанський компонент його особистості, і саме тотальне підкорення власної митецької сутності вимогам практичної доцільності – по суті, продаж власного обдарування, цієї єдиної *душі* актора, – становить сутність пакту протагоніста з дияволом, що призводить до перетворення просто блазня на блазня придворного, а митця-авантюриста – на крутія, подібного до інших крутіїв. Цю гіпотезу підтверджує й фінальна поразка героя в ролі Гамлета, котра різко контрастує зі здобутими ним соціальними перемогами. Вага поразки виявляється тим більшою, що сам Гьофґен сприймає постать данського принца як одвертий виклик своєму акторському таланту, а тому сподівається через її сценічне втілення легітимувати власне “художницьке покликання” (*Künstlertum*), заради котрого він начебто зважився на “велику зраду, [на] всю... ганьбу” [14, 353]. Утім якщо в Гамбурзі Гамлет таки підкорився ще “невинному” протагоністові (оповідач ганить плакативність гри Гьофґена, однак у підсумку визнає правомочність його версії образу), то в Берліні він незмінно вислизає від нього – саме через факт продажу акторської душі: “Ти не Гамлет, – відповів йому принц. – Тобі бракує шляхетності, що приходить тільки через страждання, через пізнання. <...> Ти не рівня мені. Ти зробив свій вибір... між благородством (читай: фаустівським духом, мистецтвом. – О.Ч.) та кар’єрою. Це – твоє рішення. Будь щасливим, але дай мені спокій” [14, 353, 354].

Художницька проблематика, прихована за каркасом збагаченого міфологічними значеннями роману кар’єри, показово зближує “Мефісто” з “Маріо і чарівником” (1930) Т. Манна. Вибудовуючи образ авантюриста від мистецтва Гендріка Гьофґена як образ комедіанта-шарлатана, котрий подібно до політиків і демагогів гіпнотизує публіку частою зміною масок й апелює до її нищих інстинктів (згадаймо діонісійські танці), орієнтується на запити юрби і своїм падінням моделює падіння глядачів, Манн-молодший явно *перепишує* і *дописує* новелу Манна-старшого¹⁵. Таке “доопрацювання” створеного батьком тексту, наскільки мені відомо, не має аналогів у спадкові його сина; вочевидь, воно пояснюється незвичною для Манна-старшого й через це привабливою для Манна-молодшого соціально-культурною конкретністю “Маріо і чарівника”, що містить навдивовижу відверту атаку на всю комедіантську культуру Ваймарської республіки й розкриває генетичний зв’язок останньої з фашистськими практиками¹⁶. Різниця між “Маріо й чарівником” і “Мефісто” в цьому сенсі видається похідною від змінених історичних обставин. На відміну від Т. Манна початку 30-х, котрий на п’ятачку новели радше схоплює, аніж осмислює невиразне передчуття катастрофи й саме тому витримує свій твір у майже реалістичному стилі, К. Манн, як і його товариші по еміграції, бачить катастрофу в її повноформатному вияві й, підхоплюючи критичний імпульс “Маріо й чарівника” (рівень роману кар’єри), з необхідністю розширює його в напрямку міфологічної універсалізації

¹⁵ Специфіку образу шукаря Чіполли як своєрідної зниженої варіації на тему митця-надлюдина докладно аналізує Є. Волощук [див.: 3].

¹⁶ Як знаковий зразок самокритики культури Ваймарської республіки трактує його й П. Слотердаjk [див.: 6, 477–478].

(остання, як ми пам'ятаємо, починається там, де реалістична модель виявляє свою обмеженість). Той факт, що основою для такого розширення стає саме сюжетний фонд ваймарської класики, сам по собі позначає розрив із літературною та культурною парадигмою Ваймарської республіки. Річ у тім, що, попри проголошену політиками орієнтацію на ваймарську культуру часів Ґюте й Шиллера (“... Тут, у Ваймарі, ми маємо перетворити імперіалізм на ідеалізм, маємо видобути з імперії духовну велич” [8, 155], – заявляв перший президент республіки Фрідріх Еберт), насправді, як резонно зауважує Рольф Зельбман, “сучасних письменників (себто письменників 1920-х рр. – О.Ч.) у край мало обходила можливість використання літератури ваймарського класицизму у власних текстах”: “інтеграція класики в теперішність допускалася тільки у формі пародії” [23, 15], оскільки “пародійовані претексти... здавалося, втратили свою дієвість” [23, 25]. А втім, “модернізуючи” новелу батька відповідно до нової історичної реальності, Манн-син, схоже, лише звертається до іншого відсіку його художньої реквізитні. Справді, тимчасом як, oprіч “Мефісто”, у спадку К. Манна немає жодного твору, у котрому тактика “слідування в стопу за міфом” [1, 281] застосовувалася б із порівнянню повнотою, а Ґюте, чия легендарну трагедію обіграно в романі, ніколи не зараховувався автором “Мефісто” до кола улюблених письменників, Т. Манн на спільних родинних читаннях давно й охоче демонстрував своїм близьким, Клаусові зокрема, шедевральні – до того ж значно складніші й розлогіші – зразки сучасного переосмислення біблійної історії Йосифа (роман “Йосиф і його брати”), з юних літ виношував задум “твору про Ґюте” разом із твором про Фауста, а самого Ґюте – знову ж таки задовго до сина й усупереч моді 20-х рр. – уважав стовпом європейської гуманістичної культури. Попри таке подвійне запозичення, “Мефісто” в жодному разі не випадає назвати плагіатом. Навпаки, комбінуючи в ньому соціальну критику й міф, котрі в Т. Манна переважно існують порізно, К. Манн отримує на виході нову єдність. Зокрема, звертаючись до жанрової моделі роману кар’єри, основаної на принципі розвитку персонажа, Манн-син надає ідеї деградації митця до шарлатана, яку розробляє у своїй новелі Манн-батько, необхідної динаміки, а завдяки фаустівсько-мефістофельській домішці, котра дає змогу узагальнити й уточнити смисли роману кар’єри, уписує цю динаміку в аксіологічний контекст. Відтак скарікатурений варіант мистецтва, що в “Маріо й чарівникові” не має благородніших противаг, постає в “Мефісто” як сфера діяльності, котра капітулює перед пороком поступово й за безпосередньої участі самого митця; як іще не цілком підвладний епохальному мефістофельському крутіству плацдарм духу, чия унікальність тим очевидніша на тлі тотального цинізму Ваймарської республіки; зрештою, як той кін, на котрому розігрується доля європейської цивілізації з її приматом фаустіанського начала й підкорення котрого синонімічне остаточному утвердженню влади нацистського диявола. Подібне розуміння ролі мистецтва, притаманне значній частині літератури німецької еміграції (яскравий приклад цього – дещо пізніший роман Л. Фойхтванґера “Ґойя, або Тяжкий шлях пізнання”, 1951¹⁷) і втілене К. Манном із наївним реалізмом так і не перебутої “нової діловитості”, слід, на мою думку, розглядати як один із перших і, вочевидь, саме тому художньо не надто переконливих кроків до всеосяжної (само)критики культури Модерну, що довела свою фатальну безсилість, – (само)критики, яка лише після завершення Другої світової війни набуде досконалого виразу в романі Т. Манна “Доктор Фаустус”¹⁸.

¹⁷ У цьому річизі мистецька проблематика роману розглядається у статті Євгенії Король [див.: 26].

¹⁸ Думкою про наявність такого зв'язку я зобов'язаний Петерові Шпренґелю, котрий, відштовхуючись від наріжного для “Мефісто” мотиву пакту з дияволом, простежує його трансформації в романах Ґайнріха й Томаса Маннів 30–40-х рр. і вказує на нерозривність критики естетизму та фашизму в них [див.: 18].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ант С.* Томас Манн. – М., 1972. – 348 с.
2. *Блум Г.* Західний канон: Книга на тлі епох. – К., 2007. – 718 с.
3. *Волощук Е.* “Я стою между двух миров...” Проблема искусства в жизни и творчестве Томаса Манна // Вікно в світ. – 2001. – № 1. – С. 17–27.
4. *Гете Й. В.* Фауст // Фауст. Лірика. – К., 2001. – С. 24–426.
5. *Король Є.* Міф про владу в художньому контексті роману Ліона Фойхтвангера “Гойя, або Тяжкий шлях пізнання” // Вікно в світ. – 2008. – № 2. – С. 28–39.
6. *Слотердайк П.* Критика цинічного розуму. – К., 2002. – 541 с.
7. *Стржегов А.* “Те, кто поправляет Фортуна...” Авантюристы Просвещения. – М., 1998. – 399 с.
8. *Ebert F.* Schriften, Aufzeichnungen, Reden. – Dresden, 1926. – Bd. 2. – 357 s.
9. *Feilchenfeldt K.* Exilliteratur // Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache / Hrsg. von Walter Killy: In 15 Bde. – Gütersloh; München, 1992. – Bd. 13. – S. 274–280.
10. *Lethen H.* Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik // Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – München, 1995. – Bd. 8: Literatur der Weimarer Republik 1918-1933 / Hrsg. von Bernhard Weyergraf. – S. 371–446.
11. *Mann K.* Briefe und Antworten. – München, 1975. – Bd. 1: 1922–1937. – 405 s.
12. *Mann K.* Der Wendepunkt. – München, 1989. – 598 s.
13. *Mann K.* Heute und Morgen. Schriften zur Zeit. – München, 1969. – 363 s.
14. *Mann K.* Mephisto. – Berlin, 1956. – 368 s.
15. *Naumann U.* Klaus Mann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. – Reinbek bei Hamburg, 2001. – 160 s.
16. *Polgar A.* Girls // Kleine Schriften. – Reinbek bei Hamburg, 1983. – Bd. 2: Kreislauf. – S. 247–250.
17. *Rieck W.* Hendrik Höfgen. Zur Genesis einer Romanfigur Klaus Manns // Weimarer Beiträge. – 1969. – Heft 4. – S. 855–870.
18. *Roh F.* Nach-Expressionismus. Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei. – Leipzig, 1925. – 131 s.
19. *Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908–1919. – Leipzig, 1976. – 381 s.
20. *Schmied W.* Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. – Hannover, 1969. – 330 s.
21. *Schütz E.* Romane der Weimarer Republik. – München, 1986. – 276 s.
22. *Schwarz E.* Exilliteratur // Deutsche Literatur: Eine Sozialgeschichte. – Reinbek bei Hamburg, 1989. – Bd. 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil / Hrsg. von Alexander von Bormann u. Horst Albert Glaser. – S. 302–318.
23. *Selbmann R.* Realistisches Schreiben im Zeichen des Idealismus? Zur literarischen Rezeption der Weimarer Klassik in der Weimarer Republik // Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik / Hrsg. von Sabine Kyora u. Stefan Neuhaus. – Würzburg, 2006. – S. 15–27.
24. *Simmel G.* Das Abenteuer // Philosophische Kultur. – Frankfurt am Main: zweitausendeins, o.J. – S. 35–47.
25. *Sprengel P.* Teufels-Künstler. Faschismus- und Ästhetizismus-Kritik in Exilromanen Heinrich, Thomas und Klaus Manns // Sprache im technischen Zeitalter. – Vaduz, 1981. – Bd. 77, Heft 80. – S. 181–195.
26. *Uecker M.* Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente. Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik // Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik / Hrsg. von Sabine Kyora u. Stefan Neuhaus. – Würzburg, 2006. – S. 27–43.
27. *Weber M.* Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. – Frankfurt am Main: zweitausendeins, o.J. – 1138 s.
28. *Winckler L.* Klaus Mann: Mephisto. Schlüsselroman und Gesellschaftssatire // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. – München, 1983. – Bd. 1/ Hrsg. von Thomas Koebner. – S. 322–342.

Отримано 02.03.2010 р.

М. Куїв