

УДК 008: (821.112.2+78)

ВЛИЯНИЕ НОВОЙ ВЕНСКОЙ ШКОЛЫ НА ТВОРЧЕСТВО Т. МАННА

Элькан О. Б.

Крымский университет культуры, искусств и туризма, г. Симферополь, Российская Федерация.

E-mail: elkanolga@gmail.com

Статья продолжает ряд публикаций, посвященных исследованию особенностей музыкально-литературного синтеза в «интеллектуальном» и «философском» романе Томаса Манна – «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом». Анализируя «литературно-музыкальные» эксперименты в творчестве крупного немецкого писателя XX века, автор статьи выясняет, какое влияние оказали «постромантики» и Новая венская школа на творчество Т. Манна, и в силу каких внутренних и внешних причин персонаж Манна Леверкюн воплотил в себе «сгущение» (термин Фрейда) трех таких разных образов, как гениальный композитор и реформатор музыки, поэт и драматург, самобытный философ Рихард Вагнер, постромантик Густав Малер и крупнейший представитель музыкального экспрессионизма, основоположник новой венской школы, автор додекафонии и серийной техники Арнольд Шенберг. При этом автор обнаруживает ориентацию писателя на вагнеровский Gesamtkunstwerk (тотальное художественное произведение), один из самых известных концептов в области «синтеза искусств», суть которого заключается в объединении различных видов и «сред» искусства, в попытке всемерной интеграции, максимально близкой к традиционно сложившимся представлениям о «всеобщности», об общей исторической судьбе человечества и об объединяющих всё человечество проблемах и перспективах.

Ключевые слова: Т. Манн, синтез искусств, игра в бисер, литература, музыка, А. Шенберг, додекафония.

Проблема синтеза искусств, в том или ином виде, традиционно стояла «на повестке дня» немецкой культуры. Большой вклад в ее исследование внес представитель немецкой классической литературы – Гете, значение которого для развития немецкоязычной культуры в целом трудно переоценить. Интересно, что представления Гете о возможном синтезе искусств «вырастают» из его естественнонаучных штудий: Гете провозглашает существование природного Urphänomen («прафеномена», аналог «первоэлемента» ионийской натурфилософии), воплощающего естественный идеал единства и красоты, в соответствии с которым отдельные элементы формируют единую систему как в мире природы, так и в художественном творчестве.

Именно в немецкоязычном мире искусства и науки эта проблематика находит особенно активных исследователей, начиная с романтической традиции (Ф. В. Й. Шеллинг, Ф. Шлегель), представители которой оказали огромное влияние на дальнейшее развитие данной тенденции; следующим «звеном» выступает здесь

Рихард Вагнер, который, по словам Е. Мелетинского, перебрал мост от романтического мифологического мироздания к модернистскому [1, с. 291].

Научная рецепция «всеобщего» культурного синтеза, включающего в себя также и синтез искусств и наук, оказывается возможной, в сущности, лишь в рамках таких формирующихся в XX веке направлений, как информатика, синергетика, термодинамика открытых систем, структурализм, семиотика и т. д. Однако специфика именно этого направления состоит в том, что в достаточно оформленном виде сама концепция была сформулирована не в научном труде, а в литературно-художественном произведении – в романе «Игра в бисер» Германа Гессе, опубликованном в 1943 г. Не случайно фактически все авторы, в том числе авторы академических работ, разрабатывавшие после Г. Гессе эту тему, очень часто использовали и используют для ее обозначения именно введенный немецким писателем термин «игра в бисер».

«Литературно-музыкальный синтез» в романе друга и соратника Гессе Томаса Манна «Доктор Фаустус», написанном практически одновременно с «Игрой в бисер», также привлек внимание немалого числа ученых – С. К. Апта [2], Т. Л. Мотылевой [3], А. Габричевского [4], А. А. Федорова [5], Т. Н. Левоу [6], Т. В. Иванчиковой [7], Дж. Ф. Фетцера [8], К. Дж. С. Пикара [9], К. Маттиаса [10]; из современных исследований следует назвать работы О. В. Тимашевой [11], А. В. Синей [12], С. Ф. Рябцевой [13], А. Г. Аракеляна [14].

В более ранней статье «Музыкальные источники “Доктора Фаустуса” Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна» [15] мы уже провели сравнительный анализ творческих биографий главного героя романа, композитора-реформатора Адриана Леверкюна и другого композитора-реформатора – Рихарда Вагнера, убедившись в значительной схожести этих биографий. Теперь перед нами встает задача выявить других прототипов Леверкюна. Для этого требуется, в частности, определить влияние на творчество писателя представителей музыкального экспрессионизма Новой венской школы, главным образом ее основателя Альфреда Шенберга (1874–1951). Шенберг, сам испытавший серьезное влияние Р. Вагнера, был создателем додекафонной и «серийной» музыки, авторство которой в романе Манна приписывается Леверкюну. Таким образом, именно Шенберг выступает как еще один «неназванный прототип» Леверкюна.

Важная роль при написании «Доктора Фаустуса» отводилась и еще одному видному представителю «нововенцев» – немецкому социологу и теоретику музыки Теодору Адорно (1903–1969). Адорно, в качестве социолога, представляет также Франкфуртскую школу «фрейдомарксизма». Томас Манн, видевший будущее за Фрейдом, тоже склонялся скорее к «левому» политическому флангу – как и большинство окружавших его людей; как в 1933 он бежал из нацистской Германии, так и позднее ему пришлось покинуть США в связи с развязавшейся там маккартистской антикоммунистической «охотой на ведьм». Помимо схожих социально-политических воззрений, Манн и Адорно объединяла общая любовь к Фрейду и к музыке, особенно к Густаву Малеру, глубоким и авторитетным знатоком и исследователем творчества которого был Адорно; в целом же писателя особенно восхищала высочайшая его эрудированность в музыкальной сфере как

таковой: «...Его знание наследия, его владение всей сокровищницей музыки поистине беспримерно. Одна американская певица, сотрудничающая с ним, сказала мне: “Это невероятный человек. Нет ни одной ноты на свете, которой бы он не знал”» [16, с. 18]. Судя по всему, прообразом Кречмара, учителя Леверкюна в романе, также поражающего колоссальной музыкальной эрудицией, был именно Адорно.

В процессе «музыкального образования» Томаса Манна Адорно сыграл даже большую роль, чем Шенберг; Манн фактически брал у него уроки музыкальной теории. «Я чувствовал, – вспоминал писатель, – что мне нужна помощь извне, нужен какой-то советчик, какой-то руководитель, с одной стороны, компетентный в музыке, а с другой стороны, посвященный в задачи моей эпопеи и способный со знанием дела дополнять мое воображение своим...» [16, с. 16–17].

Таким советчиком и руководителем и стал для него Адорно. Он же первым прислал ему рукопись статьи, сразу поразившей писателя своей «“подходящестью”» — она поразительно соответствовала сфере моего романа, — была посвящена в основном Шенбергу, его школе и его двенадцатитоновой технике. Не оставляя никаких сомнений в проникновенном понимании автором всей значительности Шенберга, эта статья вместе с тем подвергает глубокой и дальновидной критике его систему <...> Описание серийной музыки и критика ее в том виде, как они даны в диалоге XXII главы “Фаустуса”, основаны целиком на анализах Адорно...» [16, с. 18].

Манн, с профессиональной помощью Адорно, ищет собственные пути воплощения идеи литературно-музыкального синтеза, основным механизмом достижения которого выступает «заимствование эстетических принципов композиторов, оригинальная литературная адаптация их творческих установок» [11, с. 18]. Помимо того, что музыка «звучит» буквально на каждой странице романа, даже один из главных его литературных мотивов – «мотив бабочки» – оказывается одновременно и мотивом собственно-музыкальным: это – мотив из 5 нот *h e a e es* (си-ми-ля-ми-миб), постоянно используемый Леверкюном в своих музыкальных произведениях и столь же постоянно упоминаемый рассказчиком Цейтбломом. В этом пятизвучном мотиве, средствами музыкальной риторики, Леверкюн «зашифровывает» название одного из видов бабочек – *Hetaera esmeralda*. Эсмеральда – имя «гетеры», встреча с которой оказалась роковой для Адриана и привела его в итоге к краху и безумию. Посвященный ей мотив не только постоянно «аккомпанирует» мучительным мыслям героя, но и столь же постоянно, в тех или иных вариациях, присутствует в его музыкальных произведениях. Именно это непрерывающееся варьирование нескольких конкретных музыкальных звуков, по замыслу автора, приводит его героя к созданию 12-тонной «додекафонной» системы, реальным автором которой был Шенберг, и подробное объяснение которой Леверкюном приводится в той самой XXII главе «Доктора Фаустуса», на которую ссылается Манн в приведенной выше цитате. Звуков в додекафонной системе уже не пять, а двенадцать – однако принципы их сочетания и комбинирования были разработаны Леверкюном именно на основе сочетания и комбинирования пяти звуков «мотива бабочки».

Однако роль культурного синтеза в романе Манна отнюдь не сводится только к постоянному «звучанию» на его страницах музыки (пусть и виртуозно воспроизводимой вербальными, литературными средствами) или к новаторской композиторской технике, положенной в основу сюжета и ставшей его лейтмотивом. Манн создает также некий культурный феномен, базирующийся как раз на воплощении им идеи музыкально-литературного синтеза: с периода, когда «Доктор Фаустус» обрел огромную популярность в кругах западной интеллигенции, никогда не существовавшие музыкальные произведения никогда не существовавшего композитора воспринимаются в этих кругах уже почти как «реальные» образцы современного музыкального искусства, «реальные» шедевры современной немецкой и мировой культуры. Мы вполне солидарны с мнением В. Овсянникова, который, представляя их слушателям в просветительском видеопроекте «Магия музыки», говорит о них как о «величественных музыкальных произведениях, порожденных исключительно фантазией литератора. О великих музыкальных произведениях, которые в каком-то смысле стали частью истории музыки, но которые никогда не звучали на сцене – и никогда на сцене не прозвучат...». «Я имею в виду, – уточняет он, – творения великого композитора-модерниста начала XX века Адриана Леверкюна, героя знаменитого романа немецкого писателя Томаса Манна “Доктор Фаустус”...» [17]).

Большинство профессиональных музыкантов встретили появление додекафонии достаточно настороженно в связи с ее (в некотором смысле только кажущейся) простотой: и впрямь может показаться, что композитор, используя серийную технику, вообще не нуждается ни в особых способностях, ни во вдохновении – его работа в глазах многих критиков додекафонного подхода стала скорее сродни работе строителя, собирающего здание из готовых блоков. Определенный смысл эти критические замечания имеют: «... Двенадцатитоновая техника действительно заключает в себе немалую опасность для композитора. В моменты слабости даже сильная творческая воля способна оказаться во власти иллюзии, будто точным следованием правилам додекафонии сама собой достигается художественная ценность <...>. Пожалуй, и самому Шенбергу не всегда удавалось полностью избежать этой опасности» [18, с. 583]. Все же лучшие произведения нововенцев продемонстрировали как раз высокий творческий и – особенно – «упорядочивающий» потенциал данного подхода, «что говорит о строгом контроле художественной воли над конструированием музыки» [18, с. 583]. Людям же, знакомым с теорией музыки лишь постольку-поскольку – притом, естественно, с классической теорией, имеющей дело с традиционными ладотональными построениями, – даже простое понимание принципов, лежащих в основе совершенно другой системы, может показаться поначалу слишком сложным. Томас Манн принадлежал именно к этой категории любителей музыки. «Удивительно много хлопот, – признается он, – доставила мне музыкальная техника, овладеть которой я безусловно обязан был хотя бы настолько, чтобы специалисты (а нет специальности, оберегаемой более ревниво) не стали надо мной издеваться...». И далее продолжает: «А между тем в дневнике есть такое признание: “Изучение музыкальной техники пугает меня и вызывает у меня скуку...”» [6, с. 16].

Тем не менее, Манн показал себя способным учеником, добившись с помощью Адорно и самого Шенберга блестящего выполнения стоящей перед ним задачи: базовые принципы додекафонии и серийной техники изложены им (в романе – Адрианом Леверкюном) точно, четко, довольно подробно и весьма художественно.

Однако, несмотря на это – или даже, может быть, как раз в связи с высокой точностью описания в романе додекафонии как изобретения Адриана Леверкюна, – истинный ее создатель вовсе не был польщен или обрадован такой «рекламой». Как известно, Шенберг в довольно резкой форме потребовал у писателя публично признать его право на «духовную собственность» на додекафонную систему, в связи с чем Манн был вынужден сделать специальную приписку к уже готовому тексту романа, без которой он уже никогда не публиковался:

«Нелишне уведомить читателя, что манера музыкальной композиции, о которой говорится в главе XXII, так называемая двенадцатизвуковая, или серийная, техника в действительности является духовной собственностью современного композитора и теоретика Арнольда Шенберга и в некоей идеальной связи соотнесена мною с личностью вымышленного музыканта – трагическим героем моего романа. Да и вообще многими своими подробностями музыкально-теоретические разделы этой книги обязаны учению Шенберга о гармонии» [16, с. 638].

И лишь позднее, уже в «Романе одного романа», автор позволил себе высказать собственную досаду по данному поводу: «... В сфере моей книги, этого мира дьявольской сделки и черной магии, идея двенадцатитоновой техники приобретает такой оттенок, такой колорит, которого у нее – не правда ли? – вообще-то нет и который в известной мере делает ее поистине моим достоянием, то есть достоянием моей книги. Идея Шенберга и мой особый её поворот настолько несхожи, что, помимо всяких соображений стилистического единства, мне было бы просто обидно назвать его имя в тексте...» [16, с. 15].

Однако корень проблемы, скорее всего, следует искать не в сфере авторских прав, интеллектуальной собственности и пр. – или уж не только в этой сфере. Арнольд Шенберг был уже давно знаменит, и знаменит главным образом именно как творец додекафонии и сериализма; этот его статус уже никак не смог бы поколебать вымышленный литературный персонаж. (Тем паче персонаж, за вымышленным образом которого все, сколько-нибудь разбирающиеся в теме, сразу разглядели реального создателя додекафонной техники – О. Э.). Протест Шенберга направлен в первую очередь как раз против подобного отождествления его самого с «этим миром дьявольской сделки и черной магии»; ведь действительно в романе «идея двенадцатитоновой техники приобретает такой оттенок, такой колорит, которого у нее вообще-то нет» – и наверняка, по мнению ее создателя, быть не может и не должно. Шенберг попросту не желает быть «трагическим героем» чьего бы то ни было романа. В конце концов, творческие натуры часто склонны к суевериям. (Вспомним Густава Малера, опасавшегося дать симфонии 9-й номер, поскольку Девятые оказались «роковыми» для Бетховена и Брукнера; да и сам Шенберг был известен, например, своей трискайдекафобией, т. е. боязнью числа 13 – и, по иронии судьбы, действительно умер в пятницу 13-го: 13 июля 1951 г. ... [19, р. 9]).

Что же заставило Манна в определенной степени «примерить» судьбу «трагического героя» на собственного друга? Было ли это невинным и не имеющим под собой никакой глубинной подоплеки дружеским подшучиванием – каким, видимо, всё-таки стоит считать смерть Магистра Игры Томаса фон дер Траве у Гессе, в то время как его прототип и протоним, друг Гессе Томас Манн, был жив и здоров (может, в этом кругу подобные забавы вообще были в порядке вещей)?..

Обратимся вновь к Вагнеру и «Фаусту». Замысел «Доктора Фаустуса» зрел десятки лет, на протяжении которых Манн был страстным поклонником Вагнера. Не будучи в состоянии принять ту роль, которую его кумир сыграл в роковом процессе «нацизации» их общей родины, писатель точно так же не в состоянии был отказаться от страстной любви к его творчеству. О двойственном отношении Манна к Вагнеру уже писали не раз – но следует особо иметь в виду, насколько важной казалась эта проблема самому Манну и как эта двойственность мучила его. Напомним, что еще в процессе работы над романом он имел возможность ознакомиться с опубликованным текстом «Игры в бисер» Гессе – несложно представить, как подействовала на него изложенная Гессе китайско-касталийская концепция «музыки гибели» («начало» которой касталийцы относят ко временам позднего Бетховена с его мощью и страстью; и, хотя имени Вагнера Гессе не называет, Манн, конечно же, ясно понимал, кого в первую очередь имеет в виду его друг). Доктор Фауст для него – это в первую очередь его возлюбленный Вагнер, гений и реформатор, «продавший душу» силам зла, одолевшим в итоге Германию и едва не погубившим мир.

В данном случае мы имеем дело с классическим случаем фрейдовской «проекции»: трагическую (в исторической перспективе) фигуру Вагнера Манн проецирует на образ Адриана Леверкюна – в конечном же счете на ещё одного, уже современного ему гения-реформатора – Шенберга, на всех нововенцев, на всю «новую» музыку. Он не любит её, но она вызывает его острый интеллектуальный интерес; он почти готов услышать в ней ту «музыку гибели», о которой говорили китайцы и касталийцы.

Всем известно, как часто в культуре – как и вообще в любой деятельности – необходимость создания чего-то действительно нового вызывает тесно связанную с ней необходимость разрушения старого; это положение стало уже почти общим местом – особенно с тех пор, как французский философ Жак Деррида ввел в обиход понятия «деконструкция» и «деконструктивизм», восстав против глобальной «метафоричности» современного мира (под которой он понимал навязывание смысла произвольных интерпретаций в качестве «прописных истин», обязательных для каждого) и призывая «деконструировать» эту метафоричность до тех же самых «простых», основных, системообразующих форм. Фактически то же самое мы видим и на примере шенберговской додекафонии.

Однако здесь существует тонкий момент, важность которого иногда упускается из виду, поскольку мы слишком привыкли отождествлять понятия «исторический процесс» и «прогресс»; мы почти заворожены этим отождествлением. Понятно, что разрушение «старого» во имя созидания «нового» не может обойтись без издержек (как говорят в народе, «лес рубят – щепки летят»); но всегда ли оправданны эти

издержки – или, может быть, в каких-то конкретных обстоятельствах они перевешивают потенциальные достижения? И если так, возможно ли ещё на стадии, предшествующей «деконструкции» морально устаревшего материала, предвидеть и просчитать возможные издержки? – Такими вопросами задаётся, например, крымский исследователь А. Д. Шоркин в своей работе, посвященной феномену «культурных деструкций» [20, с. 269–294].

«Чтобы построить новое, – пишет автор, – старое, как известно, приходится частично разрушать. Данная затертая банальность, однако, парадокса вовсе не снимает. Ибо остается не проясненным вопрос о том, насколько компенсируют полученные приобретения – понесенные утраты, стоила ли игра свеч? Если «игра» уже состоялась и инновация начала свое вхождение и вращение в тело культуры, то какими культурными издержками (деструкциями как нарушениями прежней структуры) за неё еще придется заплатить? Калькуляция эта, однако, дело не простое, а вначале и вовсе почти невозможное. Ибо ни одна из инноваций никогда не предъявляет к культуре сразу полного “счета”: масштабы вызванных ею культурных деструкций выясняются только со временем и зачастую оказываются гигантскими. Конечно, интересно и даже нужно, предвкушая результаты, подсчитывать дивиденды, которые принесет с собой инновация. Но ещё важнее вовремя предусмотреть, какие издержки с ней связаны, предвидеть те грядущие деформации культуры, к которой мы привыкли и которую пока считаем нормальной. То, что вначале приходит на тихих кошачьих лапках, впоследствии способно обрести сокрушающую грацию слона, оказавшегося в посудной лавке...» [20, с. 269–294].

Мы позволили себе столь пространную цитату, поскольку она очень точно передает самую суть описанной выше ситуации. Томас Манн, как и тысячи его соотечественников, имел возможность лишь «задним числом» оценить масштабы «культурной деструкции», связанной с политически-идеологической вагнеризацией Германии. Теперь, проецируя образ Вагнера на современное ему новое, реформаторское искусство, он бессознательно пытается, выражаясь словами А. Д. Шоркина, «предвидеть те грядущие деформации культуры, к которой мы привыкли и которую пока считаем нормальной» – и, возможно, постараться предотвратить их либо хотя бы успеть предупредить о грядущей опасности.

А. Д. Шоркин выделяет 3 стадии «внедрения» инноваций в культурный процесс: 1) уже упомянутая стадия «бархатных лапок»; 2) стадия «кукушонка» («теперь инновации пытаются выкинуть из общего и недавно чужого для них “гнезда культуры” всех мешающих ему прежних его обитателей») и, наконец, 3) стадия «кота Леопольда» («Ребята, давайте жить дружно!»: «инновация усмиряется, входит в новый баланс с традиционным наследием, и тогда возникает новая стабильность») [20, с. 272]. Сегодня уже можно констатировать, что «серийная» музыка благополучно дожила до кульминационного этапа, заняв достойное место в общемировом музыкальном поле и не вызвав притом сколько-нибудь значительных «культурных деструкций», которые могли бы перекрыть ее достижения. Произведения Арнольда Шенберга, Антона Веберна, Альбана Берга и других нововенцев имеют теперь если не массовую, то во всяком случае весьма обширную

аудиторию, в том числе и в России; издаются значительными тиражами; исполняются в лучших концертных залах мира.

Мы можем сделать следующие **выводы**.

1. Музыкально-литературный синтез в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» представляет собой развитие общей устремленности к синтезу, традиционно характерной для немецкой культуры. Специфика воплощения этого стремления Т. Манном заключается, в частности, в творческой переработке эстетических и музыкально-теоретических принципов композиторов, выбранных им на роль «прототипов» главного героя, в использовании этих принципов в качестве основы развития сюжетной линии. В результате литературный текст, с одной стороны, вербализует постоянно «звучащую» в нем музыку, с другой же – обретает черты трактата по теории музыки.

2. Основным теоретическим источником для Манна стала теория додекафонной композиции, изобретенной создателем Новой венской школы А. Шенбергом; сам Шенберг оказывается, таким образом, главным прототипом Адриана Leverkюна, произведения которого так детально и почти профессионально описываются на всем протяжении романа, что это создает особый культурный феномен – эффект «реальности» как композитора, так и описываемых произведений, воспринимаемых уже как действительно существующие шедевры современной немецкой и мировой музыкальной культуры.

3. Манн интересовался формальными экспериментами нововенцев, но не был поклонником их музыки. Мы полагаем, что, сделав собственного близкого друга (А. Шенберга) прототипом героя со столь трагической судьбой, автор – сознательно или бессознательно – выразил беспокойство по поводу деструктивного потенциала культурных экспериментов. По нашему мнению, тем самым Манн проецирует (во фрейдовском смысле) на Шенберга судьбу идей другого реформатора музыки – глубоко почитаемого им Р. Вагнера, творческое наследие которого активно использовала в своих целях гитлеровская пропаганда.

Список литературы

1. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 2000. – 407 с.
2. Апт С. Томас Манн / С. Апт. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 88 с.
3. Мотылева Т. Л. Томас Манн и русская литература / Т. Л. Мотылева. – М.: Знание, 1985. – 64 с.
4. Габричевский А. Примечания // Манн Т. Собрание сочинений в 10-ти тт. Т. 5. – М.: Манн Т. Собрание сочинений в 10 тт. Т. 5. / Пер. с нем. Под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. – ГИХЛ, 1960. – С. 663–694.
5. Федоров А. А. Концепция музыки Рихарда Вагнера у Томаса Манна / А. А. Федоров // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36. – №4. – С. 325–337.
6. Левая Т. Н. Музыкальная проблематика в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна / Т. Н. Левая // Современное западное искусство XX век: проблемы комплексного изучения. АН СССР. ВНИИ искусствознания МК СССР, отв. ред. Б. И. Зингерман. – М.: Наука, 1988. – С. 37–70.
7. Иванчикова Т. В. Синтез музыки и слова в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» / Т. В. Иванчикова // Вопросы взаимовлияния литератур. Межвузовский сборник. / Ред. И. К. Полуяхтова, Т. А. Шарыпина и др. – Нижний Новгород, 1997. – С. 102–109.
8. Fetzer J. F. Music, Love, Death and Mann's Doctor Faustus (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Camden House, 1990.

9. Picar C. J. S. Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter. – Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1999. 164 pp.
10. Matthias K. Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse : eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. – Universität Kiel, 1956. 116 S.
11. Тимашева О. В. Жан-Кристоф и Адриан Леверкюн (симфонизм и музыкальные знаки романической формы) / О. В. Тимашева // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2008. – № 1. – С. 16–26.
12. Синяя А. В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века (Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», У. Р. Олдингтон «Смерть героя»): дисс. ... канд. филол. наук / Альвина Валериевна Синяя. – СПб., 2008. 167 с.
13. Рябцева С. Ф. «Апокалипсис» А. Леверкюна в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» С. Ф. Рябцева // Вестник Кузбасской государственной педагогической академии. – 2013. – № 2 (27). – С. 256–261.
14. Аракелян А. Г. Музыка и немецкий роман первой половины XX века (Т. Манн, Г. Гессе, Ф. Верфель) / А. Г. Аракелян // Вестник Университета Российской академии образования. – 2014. – № 1 (69). – С. 72–77.
15. Элькан О. Б. Музыкальные источники «Доктора Фаустуса» Т. Манна: Р. Вагнер как прототип Леверкюна / О. Б. Элькан // Вестник Московского государственного университета культуры. – 2016. – № 2 (70). – С. 113–120.
16. Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа // Т. Манн. Собрание сочинений в 10 тт. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – Т. 9. – 683 с.
17. Овсянников В. Модернизм в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус»: осуждение или апология? / Проект «Магия музыки» [Видео] [Электронный ресурс] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sHcb071O4Ww>
18. История зарубежной музыки. Вып. 6 (начало XX века – середина XX века) / Общ. ред. В. В. Смирнова. – СПб: Композитор, 2001. – 632 с.
19. Johnson B.A. Training the Composer: A Comparative Study Between the Pedagogical Methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger. Cambridge Scholars Publishing, 2010, 235 pp.
20. Шоркин А. Д. Информационные технологии как фактор культурных деструкций / А. Д. Шоркин // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2015. – Том 27 (66). – №3. – С. 269–294.

Elkan O. B. The Influence of the New Vienna School on the Work of Thomas Mann // Scientific Notes of V. I. Vernadsky Crimean Federal University. Philosophy. Political science. Culturology. – 2017. – Vol. 3 (69). – № 2. – P. 145-155.

Contemporary socio-cultural processes in the world demonstrate a pronounced trend towards comprehensive integration. The German composer, conductor and theorist of art, the major reformer of Opera Richard Wagner was the first who brought the topic of synthesis of arts and synesthesia of the artwork perception to the high level of theoretical generalization. The Wagner's concept Gesamtkunstwerk is based on the general idea of synesthesia in human perception, the appeal to the catharsis and transformation of the social order. The idea of Gesamtkunstwerk had a significant influence on German culture, especially the culture of music and spread in the scientific works and artistic heritage of German postromantic and representatives of the New Vienna school.

The article continues the series of publications devoted to the study of the peculiarities of musical and literary fusion in the "intellectual" and "philosophical" novel of Thomas Mann – "Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Told by a Friend".

By analyzing the "literary-musical" experiments in the work of a major German writer of the twentieth century, the author finds some internal and external grounds of the main character Leverkühn – his prototypes: a brilliant composer and music reformer, poet and playwright, an idiosyncratic philosopher Richard Wagner, postromantic Gustav Mahler and the largest representative of the musical expressionism, founder of the New Vienna school, author of the dodecaphony and serial technique Arnold Schoenberg.

Key words: T. Mann, synthesis of arts, game of beads, literature, music, A. Schoenberg, dodecaphony.

References

1. Meletinskii E. Poetika mifa [The Poetics of Myth]. Moscow, Nauka Publ., 2000, 407 p.
2. Apt S. Tomas Mann. Moscow, Molodaya gvardiya [Young Guard], 1972, 88 p.
3. Motyleva T.L. Tomas Mann i russkaja literature [Thomas Mann and Russian literature]. Moscow, Znanie [Knowledge], 1985, 64 p.
4. Gabrichevskij A. Primechanija [Notes] // Mann T. Sobranie sochinenij v 10-ti tt. T. 5. [Complete works in 10 vols. vol. 5] Moscow: Pod redakciej N.N. Vil'monta i B.L. Suchkova [Edited by N. N. Wilmont and B. L. Suchkov]. Perevod s nemeckogo [Translated from the German]. Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury [State publishing house of artistic literature]. Pp. 663–694.
5. Fedorov A.A. Konceptcija muzyki Riharda Vagnera u Tomasa Manna [The concept of the music of Richard Wagner, Thomas Mann] // Izvestija Akademii nauk SSSR [Tidings of the Academy of Sciences of the USSR]. Serija literatury i jazyka [Series of literature and language]. 1977. T. 36. № 4. C. 325–337.
6. Levaja T.N. Muzykal'naja problematika v «Doktore Faustuse» Tomasa Manna [Musical issues in 'Doctor Faustus' by Thomas Mann] // Sovremennoe zapadnoe iskusstvo XX vek: problemy kompleksnogo izuchenija [Contemporary Western art of the twentieth century: problems of complex study]. AN SSSR [Academy of Science]. VNII iskusstvovedenija MK SSSR [All-Union scientific research Institute of art studies, Ministry of Culture USSR], otvetstvennyj redaktor B.I. Zingerman [Executive editor of I. B. Zingerman]. Mocs., 1988. p. 37–70.
7. Ivanchikova T.V. Sintez muzyki i slova v romane T. Manna «Doktor Faustus» [The synthesis of music and words in the novel of T. Mann "Doctor Faustus"] // Voprosy vzaimovlijanija literatur Mezhvuzovskij sbornik. Red. Polujahtova I.K., Sharypina T.A. i dr. [Ed. Polujahtov I. K., T. A. Sarapin etc.]. Nizhnij Novgorod, 1997. S. 102–109.
8. Fetzer J.F. Music, Love, Death and Mann's Doctor Faustus (Studies in German Literature Linguistics and Culture). Camden House, 1990. 152 p.
9. Picar C.J.S. Thomas Mann and Friedrich Nietzsche: Eroticism, Death, Music, and Laughter. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999. 164 p.
10. Matthias K. Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse: eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. Universität Kiel, 1956. 116 S.
11. Timasheva O.V. Zhan-Kristof i Adrian Leverkjun (simfonizm i muzykal'nye znaki romanicheskoy formy) [Jean-Christophe and Adrian A. Leverkühn (the Symphony and musical signs romantic shape)] // Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Moscow city pedagogical University.]. Serija: Filologija. Teorija jazyka. Jazykovoe obrazovanie [Series: Philology. The theory of language. Language education.]. 2008. № 1. Pp. 16–26.
12. Sinjaja A.V. Principy muzykal'noj organizacii romanno prozy XX veka (T. Mann «Doktor Faustus», Dzh. Dzhos «Ulyss», U. R. Oldington «Smert' geroja»): diss. ... kand. filol. nauk / Al'vina Valerievna Sinjaja. St-Petersburg, 2008. 167 p.
13. Rjabceva S.F. «Apokalipsis» A. Leverkijuna v romane T. Manna «Doktor Faustus» ["Apocalypse" of A. Leverkühn. in the novel of T. Mann "Doctor Faustus"] // Vestnik Kuzbasskoj gosudarstvennoj pedagogicheskoy akademii [Bulletin of the Kuzbass state pedagogical Academy]. 2013. № 2 (27). p. 256–261.
14. Arakeljan A.G. Muzyka i nemeckij roman pervoj poloviny XX veka (T. Mann, G. Gesse, F. Verfel') [Music and German novel for the first half of the twentieth century (Th. Mann, H. Hesse, Fr. Werfel)] // Vestnik Universiteta Rossijskoj akademii obrazovanija [Bulletin of Russian Academy of education]. 2014. № 1 (69). p. 72–77.
15. El'kan O. B. Muzykal'nye istochniki «Doktora Faustusa» T. Manna: R. Vagner kak prototip Leverkijuna [Musical Sources of "Doctor Faustus" of Thomas Mann: Richard Wagner as Leverkühn's Prototype]. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury [The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts], 2016. № 2 (70) 6 z. 113–120.
16. Mann T. The History of "Doctor Faustus": Novel of a Novel [Collected works in 10 volumes]. Moscow, State publishing house of artistic literature, 1960. Vol. 9, 683 p.
17. Ovsjannikov V. Modernizm v romane Tomasa Manna «Doktor Faustus»: osuzhdenie ili apologija? [Modernism in the novel of Thomas Mann's "Doctor Faustus": a condemnation or apology?] / Proekt

- «Magija muzyki» [Video] [The project "Magic of music" [Video] [Electronic resource] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sHcb071O4Ww>
18. The History of Foreign Music. Ed. 6 (the Beginning of the XX Century – the Middle of XX Century) / Common. edited by V. V. Smirnova. SPb: Composer, 2001. 632 p.
 19. Johnson B. A. Training the Composer: A Comparative Study Between the Pedagogical Methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger. Cambridge Scholars Publishing, 2010, 235 pp.
 20. Shorkin A. D. Informatsionnye tekhnologii kak faktor kul'turnykh destrukttsii [Informational Technologies as a Factor of Culture]. Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya: Filosofii. Kul'turologiia. Politologii. Sotsiologii. [Scientific Notes of Taurida national V.I. Vernadsky University. Philosophy. Culturology. Political Sciences. Cosiology], 2014, Vol. 27 (66), № 3, p. 269–294.