

А.А. МЕЗЕНИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Юргенсон Л.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,444

МУЗЫКА И АУШВИЦ В РОМАНЕ Л. ЮРГЕНСОН «ВОСПИТАННЫЕ НОЧЬЮ»

Аннотация. Статья посвящена анализу романа Л. Юргенсон «Воспитанные ночью» (2009). Выявляется авторская концепция музыки как части культуры общества. Исследуется место музыки в духовной атмосфере Германии в период власти нацистов. Слияние двух главных тем романа – музыки и национализма, проявляющееся в синкретичной природе центрального образа скрипача-еврея Вальтера Бреннера, позволяет рассматривать сферу культуры на фоне широкого социально-исторического контекста и говорить о переосмыслении места культуры и, в частности, музыки в общественном сознании. Тезис Теодора Адорно о гибели культуры после Освенцима подвергается в романе художественному осмыслению и в целом находит своё подтверждение, но вину за обесмысливание культуры и музыки автор возлагает на плечи людей, в душе которых идеология национал-социализма оказалась способна сосуществовать наравне с эстетическим чувством.

Ключевые слова: образ музыки, литературные образы, музыка, нацизм, фашизм, романы, концлагеря.

Люба Юргенсон – франко-русская писательница и литературный переводчик, родившаяся в 1958 г. в Москве. В 70-х семья писательницы эмигрировала из Советского союза во Францию. Сама Юргенсон признаётся, что в годы молодости ею владели антисоветские настроения, порождённые тяжёлой атмосферой в стране и в семье писательницы: «Я росла в совершенно антисоветской семье. Помню, мне было года четыре, когда бабушка сказала: “Ты должна из этой страны уехать”. <...> Бабушка была убеждена, что доживёт свой век в Москве, но что я должна бежать – от рабства. Поэтому я жила с мыслью, что когда-то мне придётся бежать» [Сикорская 2015]. Жизнь и творчество Юргенсон, тем не менее, всегда оставались в тесной связи с русской культурой, т.к. писательница умела разграничивать между собой области культуры и политики: «У меня никогда не было

отторжения русской культуры, я всегда разделяла культуру и правительство, политический строй» [Сикорская 2015].

Роман Любы Юргенсон «Воспитанные ночью» повествует о жизни Германии (в центре внимания – Берлин) в период с 1938 по 1947 гг., тем самым делая объектом изображения жизнь страны во время триумфа нацизма и после его падения.

Двумя главными опорными темами романа можно назвать музыку и Аушвиц. Между жизнью самой писательницы и музыкой существует органически сформировавшаяся «кровеная» связь (Люба Юргенсон является внучкой знаменитого музыкального издателя Петра Юргенсона). Тема Аушвица и судьбы еврейского народа в свою очередь тесно переплетается с личной трагедией семьи писательницы. В свете этого тот факт, что именно «человек лагерный – предмет болезненного внимания Юргенсон, будь то гитлеровский «кацетник» (лагерник) или сталинский эзк»¹, перестаёт казаться странным или нелогичным.

Вследствие обострённого сочувствия к лагерному человеку, по всей видимости, центральной фигурой романа «Воспитанные ночью» и становится скрипач-виртуоз Вальтер Бреннер, солист немецкого оркестра и сын еврея, в результате доноса попадающий в концлагерь. Выбор заключённого концлагеря в качестве идейного центра системы образов произведения отсылает нас к традиции концлагерного романа, который представляет собой особую жанровую «разновидность романа, в основу которого положена история о пребывании человека в нацистском концлагере» [Подавылова 2015: 11]. В судьбе Вальтера реализуется устойчивая для данной жанровой модификации фабула «арест – лагерь – освобождение», которая включает в себя документальный материал (обязательный для произведений концлагерной литературы) – воспоминания героя о годах, проведённых в Аушвице. В романе Л. Юргенсон можно обнаружить и другие черты концлагерного романа: хронотоп апокалипсиса («апокалипсического времени, с одной стороны, разделенного на отдельные фазы, с другой – не имеющего начала и завершения, что придает ему характер *длящегося* конца» [Подавылова 2015: 16]); мотивы метафизической смерти, наступающей героя после освобождения и т.д., но жанровая специфика произведения не ограничивается рамками лишь данной жанровой модификации, т.к. границы объекта художественного осмысления шире сугубо концлагерной тематики. Тем не менее, задача выявления в романе «Воспитанные ночью»

¹ Здесь и далее цит. по: [Юргенсон 2009] с указанием страниц в скобках.

особенностей, свойственных жанру концлагерного романа, вполне могла бы послужить основой для отдельного исследования.

Интерес для нашего исследования представляет слияние двух тем – национализма и музыки, которое приводит к тому, что музыка в романе существует как бы внутри сферы политики, неотделима от неё, в связи с чем перед нами и возникает проблема выявления авторской концепции музыки как части культуры конкретно-исторического общества.

Вопрос вовлеченности культуры в социально-исторические процессы интересовал и продолжает интересовать литературоведов, философов, писателей и многих других. Музыка, являющаяся объектом нашего интереса, в первую очередь как часть культуры конкретно-исторического общества, также не избегает слияния с множественными аспектами жизни человека. Более того, подчас именно она становится наиболее полным и ярким выражением катастроф общественной жизни, т.к. обладает способностью воплощать голоса эпохи. Не случайно А.А. Блок определял основным делом и обязанностью художника «видеть то, что задумано, *слушать ту музыку* (курсив наш – А.М.), которой гремит “разорванный ветром воздух”» [Блок 1962: 12].

Обострённая чуткость музыки к переменам в истории и общественном сознании позволяет Н.В. Барковской в статье «Музыка и война: наблюдение над тематическим мотивом в литературе XX века» сделать следующий вывод: «Характер музыки меняется, отражая те или иные катастрофические события. Соответственно, меняется и образ музыки в литературе» [Барковская 2015: 174].

Глубокое и длительное взаимодействие музыки со словом привело к рождению *словесной музыки*, т.е. слово стало обладать «некой собственной музыкой, что есть особая музыка слова, нетождественная музыке как таковой» [Махов 2005: 10]. А.Е. Махов выделяет «два главных “образа” словесной музыки – космически стройная структура и изменчивый поток», вследствие чего «все мировоззренческие интерпретации этой музыки так или иначе тяготеют к одному из этих двух потоков» [Махов 2005: 156]. Содержательный смысл музыки, таким образом, можно свести к двум художественным моделям – Космос и Хаос.

Рассматривая мир в объективе художественного осмысления, Н.Л. Лейдерман обозначает Космос и Хаос как основные *мегамодел* мира и выдвигает «положение о том, что *семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция “Космос – Хаос”*» [Лейдерман 2010: 504]. Далее он отмечает: «Борьба

между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех конфликтов в искусстве. <...> Как мегамодели мира Космос и Хаос постоянно присутствуют в художественном сознании на любой фазе историко-литературного процесса» [Лейдерман 2010: 506]. Формирование Космической модели мира – заслуга классического искусства. XX век становится веком всеобъемлющих потрясений и переосмысления многочисленных аспектов земного бытия. Переворот в научных представлениях о Вселенной и её законах «подрывает самую основу веры в гармоничность физического Космоса: неустойчивость и неопределённость обнаружены в том, что тысячелетиями считалось самым неизблемым, вечным – в законах природы» [Лейдерман 2010: 613].

Теодор Адорно в своей книге «Негативная диалектика» (в части «Размышления о метафизике») отмечает, что события Второй мировой войны подорвали уверенность в позитивности наличного бытия, в существовании первооснов и первопричин происходящего в мире: «Чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв (жертв Освенцима – прим.) ещё можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла» [Адорно 2003: 322]. Рассуждая об изменениях, произошедших в мире и в сознании воспринимающего этот мир человечества после Второй мировой войны и Освенцима, он в буквальном смысле констатирует гибель культуры во второй половине XX века: «Культура испытывает отвращение к вони, потому что сама дурно пахнет; её дворец, как великолепно сказано у Брехта, построен из собачьего дерьма. Спустя годы, после того как эти строки были написаны, Освенцим доказал, что культура потерпела крах. То, что могло произойти там, где живы все традиции философии, искусства и просветительского знания, говорит о чём-то значительном, а не просто о том, что дух, культура не смогли познать человека и изменить его». Факт «краха» культуры Адорно связывает с фактом её идеологизации: «После Освенцима любая культура вместе с любой её уничижительной критикой – всего лишь мусор. В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в её вочинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превратилась в идеологию, которой она потенциально и была, начиная с того момента, когда в противовес материальному существованию присвоила себе право нести свет знания о том, что разделение духа и физического труда незаконно ущемляет саму культуру» [Адорно 2003: 327].

Вопрос о гибели (или «виновности») культуры – основной вопрос романа «Воспитанные ночью», который рассматривается в социально-историческом контексте Второй мировой войны.

С точки зрения авторской концепции культуры конкретно-исторического общества нам важен образ Вальтера Бреннера, который, будучи музыкантом и евреем, подвергшимся репрессированию, воплощает в себе две важные для Любы Юргенсон темы – тему музыки и тему «кацетника», т.е. лагерного заключенного. Именно через трагическую судьбу Вальтера автор показывает судьбу целого народа, подавленного и искалеченного Второй мировой войной, и ставит вопрос о месте музыки в обезумевшем мире.

В формировании образа мира романа важную роль играет концепция мира-театра, как чего-то ненастоящего, изменчивого, некоего зрелища, протекающего на глазах у людей-зрителей. Вальтер чувствует, что «мир – это не просто театр, но театр абсурда» (116-117); друг Карла фон Леверта Готфрид говорит ему о войне: «Кончай дурака валять. Ты что, не видишь, что полным ходом идёт распределение ролей в пьесе. Ещё немного, и самые интересные разберут» (54). История при этом остаётся реальным фактом, в котором нельзя перенять неудачный дубль или вымарать лишнюю главу. История созидается каждую секунду, а самое страшное, по мысли автора, заключается в том, что творится она руками этих самых людей, живущих в мире, которого они даже не осознают. В связи с данной концепцией в роман входит образ людей, плывущих по течению, но творящих это течение своими силами, который насыщается в романе устрашающим конкретно-историческим содержанием: «Карлу встречались люди в форме цвета охры, но, в конце концов, надо же кому-то охранять национал-социалистический порядок, так что – Бог им в помощь. Поразительно другое: что и у остальных костюмы приобрели неувимое сходство с нацистской формой, трудно даже сказать в чём. Возможно, обыватель, превыше всего ценивший порядок и чистоту, питал привычную слабость к военизированной одежде, безразлично какой, но могло быть и наоборот: *её создатели сами исходили из вкусов обывателя, доколе скрытых* (курсив наш – А.М.)» (33). Таким образом, утверждается вина немецкого народа как инертной, податливой стихии, позволившей национал-социалистической партии захватить власть.

Важной для автора является также мысль о том, что идеология фашизма, проникая в сознание человека, отвратительным образом деформирует его, что в романе показано рядом образов: от одного из

центральных персонажей – офицера фашистской армии Карла фон Леверта (по вине которого Вальтер Бреннер и попал в концлагерь), до фигур жестоких надзирателей в Освенциме.

Музыкальная составляющая романа существует рука об руку с катастрофическими событиями истории и настроениями, царящими в обществе, что в первую очередь проявляется в синкретичной природе образа Вальтера Бреннера – музыканта и еврея. С одной стороны, Вальтер – человек, способный управлять могучей стихией музыки, так, первой характеристикой его как персонажа становится игра на скрипке: «Спираль сжалась до предела, переливаясь внутри чем-то тёмно-розовым, тёмно-лиловым, переходившим в игру бликов на скрипичной деке. Этим набравшим силу неистовством управляла правая рука, схватившая смычок, послушный ей, он двигался то быстрее, то медленнее. Другая рука массировала гриф: вверх к подставке – вниз к скрипичной головке. Каждый её палец трепетал. Выброшенные в музыку во изменение своего прежнего, земного назначения, руки эти летали со скоростью света, уже наделённые иной массой, согласно новейшей физике» (24). С другой стороны, его фигуре с самого начала сопутствует ощущение какой-то неправильности, неуместности: «В лице, в глазах у скрипача тоже было что-то замазанное, не открывавшее дверей, неясное. *Ясность сегодня – это первоочередное* (курсив наш – А.М.). Прекрасная ясность, способная предотвратить надвигающийся на мир эстетический хаос» (31). Причиной этого ощущения оказывается национальность героя, признание в том, что он – еврей, которое в контексте конкретной исторической ситуации становится для него фатальным: «Это слово было впервые произнесено. Оно прозвучало как тайное заклинание, заставляющее цепенеть от страха» (144).

В результате доноса Вальтер Бреннер попадает в концлагерь, где становится участником оркестра, укомплектованного из арестантов. К «счастью» для Вальтера, офицеры и палачи в концлагере любили музыку: «В лагере был некто в погонах, одно имя которого хотелось сжечь в топке памяти: Франц Гроблич, уроженец Вены. Он обожал “Die Bauerneiche” – “Сельские дубы”. Завидя его, под страхом наказания полагалось всё бросить и играть эту мелодию» (208). Происходит переосмысление фигуры музыканта, музыка оказывается вплетенной в лагерную иерархию: «В отличие от обычного узника, мгновенно лишавшегося сходства не только с собою прежним, но и с кем бы то ни было (кроме своих товарищей), игравший в оркестре до поры до времени ещё сохранял видовые признаки – фамильные черты.

Из зеркала на лагерного оркестранта смотрело лицо его отца, деда, прадеда – поколения расплющились о стекло, но не уничтожились. <...> Это безликое родство – по вертикали – прерогатива узников с музыкальными инструментами. Лагерное братство остальных – тоже семья, племя – это безотцовщина, горизонталь» (200). Можно провести параллель между этим фрагментом и прозвучавшими когда-то давно, до войны и концлагерей, мыслями Карла фон Леверта о том, что музыкантам не дано понять язык обыкновенных людей («Да они только прикидываются, что понимают нашу речь» (61)): в приведённом отрывке музыканты вновь оказываются как бы превознесены над остальными людьми, выделены в отдельную касту. Но в данном случае «прерогатива» быть музыкантом наполняется другим содержанием: разница заключается лишь в том, что у музыканта в концлагере было гораздо больше шансов выжить, чем у «безотцовщины», т.е. обычных заключённых.

Так происходит своего рода «снижение» задач и смысла музыки – если ранее музыка мыслилась как высокая стихия, а музыкант выступал как человек, способный этой стихией управлять, то теперь музыка, войдя в реалии концентрационных лагерей, становится лишь *средством к выживанию*. Любое проявление человеческой культуры становится «фальшивкой», ибо, утерев ореол своего величия, должно было бы кануть в Лету, но парадоксальным образом продолжает существовать. И вина музыки заключается именно в том, что она продолжала существовать в безумном мире наравне с массовым геноцидом.

Отречение от музыки («Одно время игравший в лагерном концерте, господин Бреннер говорит, что по своей воле не возьмёт больше в руки скрипку» (227)) становится для Вальтера итогом его личной душевной трагедии.

В то же время, нельзя говорить о том, что Люба Юргенсон выносит бескомпромиссный приговор музыке. Чтобы это доказать, обратимся к монологу Вальтера, посвящённому его воспоминаниям о немецких офицерах, для которых он играл: «Как творческая личность я реализовался. Абсолютно. Вершиной моего творчества были “Сельские дубы”. А знаете, что они любили больше всего слушать? Моцарт – Моцартом, а на бис непременно чтоб клезмерский составчик сыграл им фрейлахс. И чтоб тоненьким голосом кто-то пел: “Купите, койфче папиросн”. Я добился того, что эсэсовцы плакали, слушая меня» (245); «Если мы играем “Сельские дубы”, значит, поблизости штурмбаннфюрер Гроблич. Утро начиналось с “Выхода гладиаторов”. Мы стоим на эстраде в своих новеньких “зебрах”, а мимо строем

скелеты, в лохмотьях. Гроблич принимает парад. <...> Вечером уже помедленней, поторжественней: марш из “Тибели богов”. Вечером это больше напоминало похоронную процессию, всегда волокли сколько-то трупов. <...> Я одному эсэсовцу часто играл концерт Мендельсона. Он жаловался мне, что очень страдает в лагере, что он не антисемит» (263-264). Как это возможно – чтобы жестокие убийцы были способны слушать музыку, сопереживать её духу и даже плакать? Из духа музыки войной и кровавым режимом была вынута сокровенная его суть: способность музыки преобразовать душу человеческую, её высший смысл, но вина в том не музыки как таковой, а *самих людей*, способных совмещать в себе эстетическое чувство и идеологию.

В финале романа Вальтер Бреннер всё же возвращается к музыке ради того, чтобы сыграть в концерте, посвящённом краху нацистского режима. Возвращение Вальтера становится событием мирового масштаба: его игру будет слушать весь освобождённый мир, концерт будет транслироваться по радио, Голливуд снимет о нём фильм, но дело тут не в том, что Вальтер – гениальный музыкант и не в том, что людям дорога музыка как символ победы. Вальтер дорог обществу тем, что он – один из немногих выживших евреев, и его можно продемонстрировать миру в знак торжества победившей в войне стороны. А то, что он ещё и играть умеет, становится лишь приятным дополнением: «”Вы за него не бойтесь, как бы он ни сыграл, критика объявит это гениальным, раз он был в концлагере, а публика по той же причине отобьёт себе все ладони”. – “Если б этих лагерей не было, их бы следовало выдумать”» (310).

Торжественная речь Гарценмайера, завершающая концерт, являет собой противоречие всем событиям романа, как внешним, так и внутренним. «Победа музыки и есть победа любви: музыкой – и музыкой также – побеждена ненависть в её самой бесчеловечной форме» – это после оркестра в концлагере, после «циклона Б» и слёз эсэсовцев над игрой Вальтера. «Музыка не слепа в вопросах добра и зла, ей отнюдь не “всё равно, кто под неё гарцует”, как это пытались представить некоторые. Ведь и берлинскому министерству пропаганды было не всё равно, в ореоле каких созвучий национал-социализму утверждать своё тысячелетнее господство над Европой» (335)] – на фоне того, что запрещённые Мендельсон и «Сельские дубы» были любимой музыкой фашистов, заставлявшей их лить слёзы. Фактически, за речью Гарценмайера можно увидеть безжалостное заявление Теодора Адорно: «Абсолютность духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию, именно это сам принцип и симулировал выразить. После Освенцима любое

слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [Адорно 2003: 328]. Запрещённая или нет, музыка продолжала существовать, но, вместо того, чтобы стать для людей спасением, она обесмысливается руками этих же самых людей.

Таким образом, возвращение Вальтера Бреннера к музыке не становится моментом её триумфа, наоборот – оно служит утверждению авторского скептицизма в отношении будущего. Вина за обесмысливание искусства возлагается автором на плечи людей, в душе которых идеология национал-социализма оказалась способна сосуществовать наравне с эстетическим чувством.

Прямых обвинений музыке Люба Юргенсон в конечном счёте не выдвигает, она лишь ставит проблему и расставляет в ней свои акценты, оставляя её решение на долю читателя.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Т.В.* Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
- Барковская Н.В.* Музыка и война: наблюдение над тематическим мотивом в литературе XX века // «Я должен помнить – это было...». К 70-летию Великой Победы. Монография / отв. ред. А.А. Степанова. – Днепропетровск: Акцент ПП, 2015. – 508 с. – С. 174-182.
- Блок А.А.* Собрание сочинений в 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – Т. 6. Проза 1918-1921. – 556 с.
- Лейдерман Н.Л.* Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.
- Махов А.Е.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
- Подавылова И.А.* Жанровая структура концлагерного романа: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2015. – 23 с.
- Сикорская Н.* Люба Юргенсон: «Моя главная мотивация – донести до франкоязычного читателя недоступные ему книги». 24.06.2015. URL: <http://nashgazeta.ch/news/culture/19854> (дата обращения: 18.09.2016)
- Юргенсон Л.* Воспитанные ночью: Роман / Предисловие Л. Гиришвича. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 352 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.В. Барковской.