

Научная статья
УДК 821.112.2
doi: 10.17223/19986645/87/9

Хронотоп предвоенной Италии в «новелле о художнике» Томаса Манна («Смерть в Венеции», «Марио и волшебник»)

Дмитрий Александрович Беляков¹, Елена Ивановна Зейферт^{2,3}

^{1,2} Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия

³ Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

¹ d.belyakov@linguanet.ru

^{2,3} elena_seifert@list.ru

Аннотация. Хронотоп «новелл о художнике» Томаса Манна «Смерть в Венеции» и «Марио и волшебник», объединённых итальянской темой, формируют социально-политический, индивидуально-творческий, психологический, геомедицинский аспекты. Взгляды нарратора и центрального персонажа в «Смерти в Венеции» сначала стремятся вширь и ввысь (дохолерное пространство), а потом внутрь и вниз (оптика умершего, которого везут в Аид). Жанровая замкнутость новеллы «Марио и волшебник» усилена хронотопом.

Ключевые слова: хронотоп, «новелла о художнике», локус, Томас Манн, «Смерть в Венеции», «Марио и волшебник»

Для цитирования: Беляков Д.А., Зейферт Е.И. Хронотоп предвоенной Италии в «новелле о художнике» Томаса Манна («Смерть в Венеции», «Марио и волшебник») // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 87. С. 159–174. doi: 10.17223/19986645/87/9

Original article
doi: 10.17223/19986645/87/9

The chronotope of prewar Italy in Thomas Mann's "Künstlernovelle" (*Death in Venice*, *Mario and the Magician*)

Dmitry A. Belyakov¹, Elena I. Zeifert^{2,3}

^{1,2} Moscow State Linguistic University, Moscow, Russian Federation

³ Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

¹ d.belyakov@linguanet.ru

^{2,3} elena_seifert@list.ru

Abstract. The objective of the research is to provide a detailed description of the key aspects of existential borderline experience underlying the chronotope of Thomas Mann's novellas *Death in Venice* (1912) and *Mario and the Magician* (1930). Methods employed in the study include close reading, biographical approach, and motivic analysis. The novelty of the research lies in the suggested approach that allows studying Mann's novellas from a new perspective and shedding an additional light on their

poetics and historical and philosophical context. The research is conducted with the use of methodology based on theoretical literary studies and historical literary works of H. Kurzke, H. Böhm, K. Müller-Salget, J. Hurta, M. Dirks, M. Beller, M. Reich-Ranicki, M. Bakhtin, S. Nekhludov, Y. Lotman, V. Tyupa, and others. The results of the analysis of the poetics of Mann's novellas in the aspect of their space and time show that the chronotope in Mann's "Künstlernovelle" *Death in Venice* and *Mario and the Magician*, correlated by the Italian theme, forms sociopolitical, individual-creative, psychological, and geomedical aspects. Being one of the most fundamental genre mediums in Mann's novellas, the chronotope, on the one hand, serves as a genre-shaper and, on the other hand, absorbs genre dominants of the novellas. Unexpected plot twists in the novellas reinforced by the tragic endings intensify the strained situation and hopelessness in the prewar Italy and the intimidating nature of liminal circumstances. The suspenseful plot accelerates the development of the chronotope: from a desired holiday destination to a repulsive place of death. The space structure of Mann's novella takes active part in literary senseformation supported by the motivic field of an Italian "local text". Not only Gustav von Aschenbach's spiritual crisis, but also a cholera pandemic affects the space structure of the novella *Death in Venice*. At first, the narrator and the protagonist look up and broadwise (pre-cholera space) and then inside and down: this reflects close inner optics of a deceased carried to Hades. The genre isolation of the novella *Mario and the Magician* is intensified by the chronotope, in particular, by the space-time dome above Torre di Venere. The literary time in *Mario and the Magician* is enclosed with an emotional veil: the memory lane that forms the basis of the novella "is shrouded in heavy atmosphere" and gravitates towards the sense of liminality. The picture of intertwined loci inside the Italian chronotope in Mann's *Death in Venice* and *Mario and the Magician* demonstrates the principles of mirroring and complementarity. The locus of a restaurant in the two novellas can be regarded as a micro model of their whole space-and-time domains. The loci of boat (*Death in Venice*) and of stage (*Mario and the Magician*) expose the reality and form the image of actuality.

Keywords: chronotope, "Künstlernovelle", locus, Thomas Mann, *Death in Venice*, *Mario and the Magician*

For citation: Belyakov, D.A. & Zeifert, E.I. (2024) The chronotope of prewar Italy in Thomas Mann's "Künstlernovelle" (*Death in Venice*, *Mario and the Magician*). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 87. pp. 159–174. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/87/9

Введение

Проблемное и проблематизирующее бытие художника – одна из ключевых тем в творчестве Томаса Манна. Оппозиция дух (искусство) / жизнь (бюргер), постепенно переходящая в корреляцию, – магистральный путь эволюции его художественного мира. На языке Манна этот процесс представляет собой движение от «симпатии к смерти» (*Sympathie mit dem Tode*) к ее преодолению – во имя концепции «человека как хозяина противоречий» (*Mensch als Herr der Gegensätze*), диалектического образа «всеразрушающей лавы как удобрения» (*die Lava vernichtet, aber auch düngt*), а также принципа «двойного благословения» (*doppelter Segen*) – благословения не только небом, но и бездной. Иными словами, всего того, что впоследствии – в 1930–1940-е гг. будет осмыслено им в качестве нового, углубленного, лишенного

наивной риторичности гуманизма – того гуманизма, который только и может лежать в основании ответственного художественного высказывания, существующего в большом историческом времени творца.

Именно с восходящего к йенскому романтизму жанра «новеллы о художнике» (*Künstlernovelle*), в сущности, начинается творческий путь Манна. Фигуры художников присутствуют в новеллах «Воля к счастью» (1896) и «Разочарование» (1896). Погружен в мир искусства и господин Фридеман – герой ранней новеллы Манна (1897), именем которого назван первый новеллистический сборник писателя, изданный годом позднее (1898). Развивают эту традицию новеллы первых лет XX в.: «Тристан» (1902) и «Тонио Крёгер» (1903). В более поздней прозе Манна неоднократно актуализируется и жанровая форма *Künstlerroman* («Лотта в Веймаре», 1939, «Доктор Фаустус», 1943).

Не менее фундаментальное значение обретает в жизни и творчестве Томаса Манна образ Италии, обретающий амбивалентное смысловое и эмоциональное наполнение. Это и отсылка к одному из ключевых духовных ориентиров Манна – Гёте и его «второго рождения» в Италии. Именно в Палестрине, под Римом, Манн принимает решение посвятить свою жизнь творчеству, именно там он начинает работу на «Будденброками». Италия – место многократного отдыха Манна с семьей, его эстетического наслаждения и интеллектуального напряжения. Это место действия целого ряда его текстов («Разочарование», «Воля к счастью», «Тонио Крёгер», «Смерть в Венеции», «Марио и волшебник»). Это многочисленные аллюзии и прямые отсылки к Данте, Петрарке, Боккаччо, Микеланджело, которыми наполнено его творчество.

Стихия Италии – созидаящая и разрушающая, служащая цементирующим стержнем и размывающая; поле битвы Эроса и Танатоса. Это и классический миф об Италии, и дионисийское наваждение Густава фон Ашенбаха, и выступающий пародией на просветительский (аполлонический) гуманизм Сеттембрини, и место сделки Адриана Леверкюна с чертом. Мысль об Италии, как правило, сопряжена у героев Манна с жадой преодоления глубокого мировоззренческого кризиса.

Как новелла о художнике, так и «итальянская тема» тяготеют у Манна к лиминальному, пограничному, «предвоенному» – как в прямом, так и в переносном смысле слова – мироощущению. И сопряжено оно далеко не только с военно-политическим противоборством (будь то канун Первой мировой войны или канун прихода к власти национал-социалистов). Речь идет, главным образом, об экзистенциальном конфликте, и жанр новеллы служит его развитию.

Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы с опорой на метод «пристального чтения», биографический метод и метод мотивного анализа выделить и дать дифференцированное описание ключевых аспектов экзистенциального пограничного опыта, формирующих хронотоп новелл «Смерть в Венеции» (1912) и «Марио и волшебник» (1930). Предложенный

подход позволит изучить новеллы Манна с нового ракурса, пролить дополнительный свет на их поэтику и историко-философский контекст, что обусловливает **научную новизну** работы.

Общим и частным особенностям новелл «Смерть в Венеции», «Марио и волшебник», а также итальянской теме у Манна в целом посвящены сотни исследований. В настоящей работе мы, прежде всего, опираемся на труды Х. Курцке, Х. Бёме, К. Мюллера-Зальгета, Я. Хурты, М. Диркса, М. Беллера, М. Райх-Раницки, Г.Р. Фагета, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Н.С. Павловой, В.Г. Зусмана, В.М. Толмачева, Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпы, В.Л. Топорова и других учёных.

Жанр, хронотоп, локус

Жанр новеллы достаточно разработан в литературоведении: выявлены истоки жанра, определены жанровые признаки [1–3]. Однако и сама новелла, и модификация «новеллы о художнике» нуждаются в дальнейшем изучении.

Е. Мелетинский сетует на отсутствие теоретического определения новеллы из-за разнообразия её образцов [4. С. 3]. Чёткое разграничение рассказа и новеллы предлагает М. Кудрина [5]. Н. Тamarченко определяет новеллу и повесть как жанры канонические, т.е. развившиеся на стадии рефлексивного традиционализма (С. Аверинцев), или эйдетической поэтики (С. Бройтман) [6]. В диссертации о новелле Л.Г. Хоревой представлен «новый подход к изучению жанра новеллы, заключающийся в сопряжении теории инвариантных жанровых стратегий с рассмотрением его генезиса в исторически конкретных условиях бытования» [2. С. 7]. В. Тюпа рассматривает новеллу в качестве «малой эпической формы, восходящей к коммуникативной стратегии анекдота, предполагающей релятивизацию картины мира» [3. С. 192]. К признакам новеллы учёные относят малый эпический объём, нарратора, близкого к действительности читателя, сюжет, развивающийся по принципу кумуляции, пуант, асимметрию, драматизм и исчерпанную замкнутость сюжета, монособытийность и др. *Künstlernovelle* Т. Манна как итальянский «локальный текст» создаёт многомерность, в целом свойственную «локальным текстам», к примеру многоуровневому Петербургу [7. С. 3].

Теоретико-литературное понятие хронотопа, по М. Бахтину, представляет собой «сжатие пространственно-временных примет в осмысленном и конкретном целом» [8. С. 234]. Понятие локуса, активно разрабатываемое Ю. Лотманом [9], взявшим его из трудов С. Неклюдова [10], служит для обозначения социокультурно значимых пространств, предполагающих некий круг устойчивых ситуаций и мотивов (локусы леса, степи, храма, ресторана, улицы, подвала и т.п.). Для исследуемых новелл Манна важными становятся локусы итальянского пляжа, лодки, ресторана, сцены и др.

Разработка теоретико-литературной проблемы предвоенного хронотопа Италии в новеллистике Томаса Манна требует различных исследовательских подходов – изучения материала сквозь призму, во-первых, «новеллы о

художнике» (*Künstlernovelle*) как модификации жанра новеллы, а также итальянского «локального текста»; во-вторых, содержательно-структурных парадигм «политика / искусство», «Танатос / Эрос», «чувственное / интеллектуальное», «аполлоническое / дионисийское» в эстетической системе Томаса Манна; в-третьих, сходства и различия новелл «Смерть в Венеции» и «Марио и волшебник» (на уровне хронотопа и взаимодействующего с ним мотивного поля, локусов, нарратора, образа главного героя, сюжета, композиции, языка).

«Смерть в Венеции»: поэтика пандемии

Как известно, творчество Томаса Манна глубоко автобиографично. При этом, по его глубокому убеждению, поэта «рождает не дар творческого мышления, а дар одухотворения». Последний в художественной практике Манна превращается в принцип «высшего списывания» (*höheres Abschreiben*).

С.С. Аверинцев и А.В. Михайлов отмечают, что «это автопортрет не буквальный, а преображенный, экспериментальный, являющийся продуктом транспозиции своего Я на разные ситуации, разные эпохи и с заменой ряда черт на противоположные» [11. С. 9–10].

Известно, что Манн использует медицинские источники для изображения страданий умирающего от тифа Ганно Будденброка и музыковедческие – в период работы над «Доктором Фаустусом». Создавая «Смерть в Венеции», писатель ориентируется на современные газеты, показывая маршрут распространения эпидемии холеры, соответствующий действительности.

В «Смерти в Венеции» для Т. Манна работают автотерапевтические рецептивные механизмы: он делает Г. фон Ашенбаха автором так и не написанного им самим эссе («создатель страстного трактата «Дух и искусство»). Итальянский хронотоп в «новелле о художнике» «Смерть в Венеции» невзначай подпитывается темой музыки (с её итальянской терминологией).

Перед написанием «Смерти в Венеции» Томас Манн был потрясён смертью Густава Малера¹ (и поэтому назвал своего центрального персонажа Густавом и дал ему внешность известного композитора), впечатлён посещением Венеции и встречей с прототипом Тадзио – прекрасным польским подростком, очарования от которого Манн не скрывает [12].

В обеих исследуемых новеллах уже в первых абзацах рассыпаны многочисленные указания на координаты художественного пространства и вре-

¹ Режиссёр Лукино Висконти, экранизируя «Смерть в Венеции», изобразил Ашенбаха как музыканта, в саундтреке звучит музыка Малера. Берлинский театр *Schaubühne* (режиссёр Томас Остермайер) назвал постановку «Der Tod in Venedig / Kindertotenlieder»: новеллу Томаса Манна 1912 г. режиссёр соединил с вокальным циклом «Песни об умерших детях» 1904 г. Густава Малера. Герой Остермайера изъясняется вокальными сочинениями Малера: малеровская боль выражает страдания другого Густава.

мени: то убедительно конкретизированные и даже обстоятельно прочерченные, то окутанные флёром загадочности: «тёплый весенний вечер 19... года – года, который в течение столь долгих месяцев грозным оком взирает на наш континент» [13. Т. 7. С. 448]; «из своей мюнхенской квартиры на Принцрегентштрассе» [13. Т. 7. С. 449]; «дневным трудом», «после обеда», «было начало мая» («Смерть в Венеции»); «Торро-ди-Венере», «Торре расположено примерно в пятнадцати километрах от Порте Кlemente, одного из наиболее посещаемых курортов на Тирренском море» [13. Т. 8. С. 168]; «Марина-Петриера», «в середине августа» [13. Т. 8. С. 170] («Марио и волшебник»). Одна из новелл содержит итальянский топоним уже в названии. Томасу Манну свойственно описание курортов, мест лечения как локусов обитания Танатоса и Эроса, и в изучаемых новеллах именно итальянские пляжи становятся основными художественными ландшафтами.

Рыжие предвестники смерти в «Смерти в Венеции» (прохожий в немецком парке, гондольер, музыкант) бросаются в глаза, словно бессознательно предупреждая, пытаясь спасти главного героя. У предмета его страсти Тадзио тоже золотые локоны. Необыкновенной красотой мальчика восхищается не только центральный персонаж: подросток Яшу раболепно смотрит на него и подчиняется в играх, Тадзио (снисходительно любующийся спящим рядом с ним Яшу как своим «вассалом») – лидер и окружён восхищением. Ашенбах пленён красотой златокудрого подростка, которого постоянно сравнивает с античными богами. «Пышущая жаром квадрига» (в мечтах), раскалённый «золотисто-жёлтый, как воск» песок пляжа (наяву) создают локус для ухода главного персонажа из жизни. Античность, к которой воспаряет Ашенбах в своих грёзах о мальчике, становится для него смертоносной.

Дохолерная оптика у Манна вдохновляет читателя. Ашенбах воспринимает путешествия как «гигиеническую меру»: и действительно, путешествия омывают сетчатку, перезагружают нервную систему. В холерном мире путешествия становятся малодоступными, и оптика меняется.

«Желание странствовать», налетевшее на Ашенбаха уже в самом начале сюжета «Смерти в Венеции», изменило его оптику: «Он жаждал видеть, его фантазия, ещё не умиротворившаяся после долгих часов работы, воплощала в единый образ все чудеса и все ужасы пёстрой нашей земли, ибо стремилась их представить себе все зараз» [13. Т. 7. С. 451]. Герой смотрит по сторонам, изучает рейсы паровых линий, вглядывается в даль. По дороге в Венецию Ашенбах глядит «на праздную толпу» и пассажиров. Взглядом он охватывает весь горизонт: «Нигде на горизонте ни полоски земли» [13. Т. 7. С. 464]. Внутренним зрением он вызывает в воображении дальние виды своей мечты. Зрение Ашенбаха многослойно, ракурсы многочисленны, перед ним открывается горизонт, «терпимо обнимавший все и вся» – широкий охват взглядом у Ашенбаха, весь жизненный путь которого был «восхождением к достоинству». Вместе с плотским взглядом на мальчика, чувство к которому сначала даже дало ему приток вдохновения, сужается оптика

Ашенбаха: теперь он следит за мальчиком и его семьёй, всюду видит атрибуты одежды Тадзио, рассматривает себя в зеркале, смотрит под ноги. Многогранность оптики гаснет.

Интересно, что глаголы с семантикой зрения в «Смерти в Венеции» обслуживают ближние ракурсы и планы до желания Ашенбаха отправиться в путешествие («...вдруг он увидел, что тот отвечает на его взгляд и притом так воинственно, так в упор» [13. Т. 7. С. 450]) и после одолевшей его деструктивной одержимости мальчиком («...он увидел, что это всё тот же красивый мальчик прошёл слева от него по песку» [13. Т. 7. С. 480]), а в предвкушении близкого путешествия и в начальный, духоподъёмный период пребывания в Венеции – дальние планы и перспективы («Он видел: видел ландшафт, под небом...» [13. Т. 7. С. 452]). Аполлоническое восхождение Ашенбаха переходит в дионисийское буйство.

Сюжетно-композиционная схема новеллы «Смерть в Венеции» создаёт своеобразный треугольник: от рождения и становления Ашенбаха – вверх («...он выработал в себе чувство собственного достоинства, к которому, по его утверждению, всегда стремится большой талант» [13. Т. 7. С. 458]) и после обуздавшего его влечения к четырнадцатилетнему мальчику – вниз. Водоразделом служит попытка Ашенбаха заговорить, познакомиться с мальчиком, оборванная одышкой, учащённым сердцебиением, сдавленностью голоса: начальный этап очарования мальчиком ещё дополняет восхождение Ашенбаха, даёт ему творческое вдохновение, но затем, вслед за манией, следует довольно стремительное падение, переходящее в смерть. Герой отбрасывает творчество, перестаёт смотреть на море. Свежее, разреженное, наполненное дуновением и парением художественное пространство взлёта заменяется плотным, душным, тесным пространством резкого спуска. Правда жизни берёт верх над правдой иллюзии.

Специфика сюжетно-композиционной организации «Смерти в Венеции», прочерченная магистральной линией взлёта и падения Густава фон Ашенбаха, коррелирует с начавшейся пандемией, сначала максимально расширяя влекомое вверх и вперёд пространство в стороны, затем категорически сужая пространство, направленное вниз. Cholera меняет оптику человечества, закрывая возможности свободного перемещения. Венеция предстаёт царством мёртвых, её воды – Стикс, Лета и другие реки смерти, гондольеры – Хароны. Т. Манн передаёт ощущения, близкие человеку, безвольно сопровождаемому вниз, в Аид: «Тихо, всё тише становилось вокруг него. Уже слышны только всплески весла, глухие удары волны о нос гондолы...» [13. Т. 7. С. 468]. Сцена, когда цирюльник красит Ашенбаху волосы и наносит грим, напоминает подготовку мёртвого к погребению.

Упоминается в новелле и Россия, вовлекающаяся в смертоносную стихию Танатоса: «...этот мор необычно долго свирепствовал в Индостане, перекинулся на восток – в Китай, на запад – в Афганистан и Персию, и по главным караванным путям во всем своем ужасе распространился до Астрахани, более того – до Москвы. Европа дрожала, что оттуда призрак будет

держат свой въезд по суше, но сирийские купцы привезли его водным путем» [13. Т. 7. С. 514].

Томас Манн исподволь постоянно подчёркивает, что Густав фон Ашенбах может умереть. Он «только призван к постоянным усилиям, а не рождён для них». «Его любимым словом было "продержаться"» [13. Т. 7. С. 455]. Ашенбах подмечает нездоровье мальчика и сожалеет, что тот, «видно, не доживет до старости», а сам «страстно хотел дожить до старости». Влюблённый, но умирающий Густав словно обезболен своим наркотическим опьянением, он движется, «повинуясь указанию демона». Гонка гондол, изображённая Манном, преследование Ашенбахом гондолы, в которой находится Тадзио, – экстраполяция жизненной суеты на хронотоп смерти (лодка Харона). Герой изображён в контексте «катастрофы, надвигавшейся на мир» и не желает делать шаг «к целительному отрезвлению».

Напряжённое, длительное нагнетание тяжёлой обстановки по удельному весу приравнивается Т. Манном летальному событию в финале: «...сюжетная структура новеллы своей асимметричностью противоположна повести, а своей замкнутостью, смысловой закруглённостью и исчерпанностью противостоит открытости и незавершённости сюжета рассказа» [1. С. 58]; «...нисходящая линия неизмеримо короче восходящей, а одно финальное событие по своей значимости равно всей предшествующей цепи событий» [1. С. 58]. В новелле «Смерть в Венеции» повествователь постоянно приближает к себе читателя с помощью модусов вероятности, неожиданности и др. («возможно, что Ашенбах, рассеянно, хотя и пытливо, разглядывая незнакомца, был недостаточно деликатен»; «вдруг он увидел, что тот отвечает на его взгляд и притом так воинственно, так в упор»); в «Марио и волшебнике» выделена личность рассказчика («мы»). В обоих случаях изображается определённое стечение обстоятельств, ставшее поводом для рассказывания, и наблюдение со стороны отвлекает от конкретики, переводя экстраординарное событие в статус вневременного.

«Сколько игры, упорства и упоения включает в себя самовыращивание таланта!» – восклицает повествователь в «Смерти в Венеции» [13. Т. 7. С. 459]. Ашенбах-писатель в зрелые годы делает свой стиль «образцово-непререкаемым, отшлифованно-традиционным, незыблемым, даже формальным и формулообразным», уйдя от «молодой отваги» и «тонкой игры светотеней». Но Ашенбах-человек словно пытается обмануть время и снова оказаться на дневном отрезке жизни. Для Т. Манна важна оппозиция день / ночь. В начале произведения Ашенбах устал от изнуряющего «дневного труда» (он отдаёт работе «лучшие, плодотворные часы», занимается «ежедневным кропотливым трудом»), «спасительный дневной сон» не идёт к нему. Жизнь Ашенбаха клонится к вечеру. В путешествие он отправляется ночью («ночь в спальном вагоне», «отбыл с ночным поездом»): ночь с её покоем и тьмой призвана родить полный динамики и света день. Ночь для Ашенбаха – инициация: «Если за одну ночь хочешь достичь сказочно необычного, несравнимого, куда направиться? О, это ясно!» [13. Т. 7. С. 462]. С момента превращения его восторга перед идеальной красотой подростка

в дионисийский порыв ночи становятся то не восстанавливающими, «почти бессонными», то наполненными пёстрыми сновидениями в «крепком, непробудном сне», то в итоге – короткими, полными «счастливых тревог». Венецианская ночь тепла, но с «тихо плещущей ночью» в воспалённом сознании Ашенбаха связываются «неслышные и преступные похождения». Вечер его жизни теперь неумолимо продвигается к ночи, одновременно возвращая к детству. В городе, охваченном холерой, ночью становится «небезопасно», орудуют злоумышленники. В последнюю ночь Ашенбах видит во сне предзнаменование своей кончины. Таким образом, ночной поезд уносит его в ложный день, а на самом деле в ночь его жизни.

«Марио и волшебник»: поэтика национализма

В 1920-е гг. Манн вместе с супругой и детьми регулярно проводил отпуск в Италии, на тосканских курортах. В 1926 г. в письме Гуго фон Гофмансталю Манн с сожалением делится своими впечатлениями об атмосфере местечка Форте-деи-Марми, отмечая парящий в воздухе национализм. В ходе той же поездки Манн посещает представление местного гипнотизера Чезаре Габриелли. Мастерство этого «художника» так поразило Манна, что спустя несколько лет он сделал Чезаре прототипом Чиполлы в новелле «Марио и волшебник». В одном из писем 1930 г. Манн признается, что единственной выдумкой в недавно опубликованном тексте стал роковой выстрел Марио в Чиполлу. Более того, этот поворот сюжета был подсказан писателю его дочерью Эрикой, обронившей: «Я бы не удивилась, если бы он его застрелил». Манн вспоминает, что именно в этот момент пережитое и стало новеллой, поскольку возникла столь нужная неожиданная концовка. (Заметим, что неправдоподобность концовки неоднократно обсуждалась в критике – имелись в виду обстоятельства появления у неизменно дружелюбного официанта Марио заряженного пистолета.)

В нашем исследовании мы разделяем позицию Х. Коопмана, Х. Курцке и Я. Хурты, трактующих образ Чиполлы в качестве характерного для творчества Манна проблемного художника, склонного к декадансу и восприимчивого к демоническому. Курцке пишет, что Чиполла – *Künstlergestalt*, страдающий от физического бессилия: «...его мотив – это месть духа, обделенного жизнью» [14. С. 237]. (Увечье карлика Оскара Мацерата в «Жестяном барабане» Гюнтера Грасса сопряжено с отторжением фашизма. Чиполла со своим увечьем страстно встает на сторону фашизма.) Амбивалентность образа Чиполлы (художник и самозванец, властитель и неудачник) подчеркивает Х. Коопманн [15. С. 172].

Обращает на себя внимание характерное имя гипнотизера (итал. *chipolla* – лук), отсылающее и к многослойности образа этого «волшебника», и к драматическим – полным слез – последствиям его гипнотических сеансов.

История рецепции новеллы «Марио и волшебник» имеет несколько ключевых этапов. На первом, самом раннем, этапе и сам Манн, и современная ему критика не были склонны трактовать новеллу в политическом ключе.

Так, в 1932 г. Манн пишет, что проблематика его новеллы скорее этическая, чем сатирико-политическая (15.04.1932). В другом, более позднем письме он не исключает влияние фигуры Муссолини на формирование образа Чиполлы (1941). В послевоенном письме одному американскому исследователю (1947) акценты в очередной раз корректируются. Писатель признается, что в момент написания новеллы он и подумать не мог, что Чиполла возможен в Германии (20.04.1947). В позднем автобиографическом эссе «On Myself» Манн пойдет еще дальше и напишет, что политико-моральный намек, содержащийся в тексте, был понят в Германии задолго до 1933 г. (и либо принят с симпатией, либо отвергнут с негодованием).

Одним из первых критиков, указавших на политическое содержание новеллы вскоре после ее публикации, стал Ю. Баб. В дальнейшем политическое, «антифашистское» прочтение «Марио и волшебника» станет общепринятым подходом в литературоведении ГДР (особенно отметим роль Г. Лукача, Г. Майер и И. Дирзен). В 60-е гг. и многие западногерманские филологи начнут трактовать новеллу как исследование фашистской психологии (при этом чрезвычайно распространены были и иные трактовки, например ее философско-психологическое прочтение; особенно стоит отметить здесь исследования М. Диркса).

Несмотря на то, что в новелле неоднократно поднимается тема итальянского фашизма, а также называется Дуче, представление, согласно которому нарратор является носителем строго гуманистических взглядов, а Италия оказывается средоточием национализма, представляется несостоятельным и нуждается в коррекции.

Хронотоп этой новеллы – несколько сфер, вдетых друг в друга: дети воспринимают происходящее как театральное зрелище, немцы-нарраторы – как ростки фашизма, итальянцы – как трагический случай. Торре-ди-Венере и сцена, на которой царит Чиполла, – родственные, кажущиеся не тем, чем они являются, пространства: Торре, тишина которого в прошлом, но влечёт посетителей, не «идиллическая Аркадия», а шумный филиал Портеклементо; сцена предназначена не для театрального действия, а для политического гипноза. Близнечные образы в новелле «Марио и волшебник» – два города: большой, Портеклементо, и «его скромный филиал» Торре-ди-Венере, «изысканнее и дешевле»; два отеля: в Торре «Гранд-отель» и пансион «Элеонора» создают удивительно похожие тандемы. Небольшой из пары в обоих случаях оказывается обманкой, он лишь кажется лучше большого: слышущий «идиллической Аркадией» Торре, тишина в котором, желанная для туристов, давно стала прошлым, описывается Манном с раздражённой интонацией, усиленной обилием синтаксической ткани и однородных конструкций; хозяйка «Элеоноры» продаёт билеты на представление Чиполлы.

Несмотря на трагизм ситуации, повествование в новелле «Марио и волшебник», как и свойственно письму Т. Манна, размеренное, обстоятельное, детализированное. Прослойки юмора, лёгкой самоиронии со стороны немцев позволяют, с одной стороны, создать поле релаксации, с другой – «держат хорошую мину при плохой погоде»: «*приключение стоит такого взноса в итальянскую государственную казну*» [13. Т. 8. С. 179].

Не только место Торре-ди-Венере, но и время (высокий сезон для местных) – не для иностранцев, которые – из-за политики, итальянской «идеи нации» – считаются здесь людьми третьего сорта. К тому же в этот сезон царит свирепая жара. «Злокачественность настроения» создают «озлобленность, раздражение, нервная взвинченность» [13. Т. 8. С. 168]. Пространственно-временной жаркий купол, накрывающий тяжёлое эмоциональное поле, способствует накаливанию «злокачественности тамошних настроений».

Появление пляжа в «итальянской новелле» Томаса Манна – индикатор наличия иного, карнавального и/или мистифицирующего пространства (Венеция как царство мёртвых в «Смерти в Венеции», сцена для гипноза в «Марио и волшебнике»). Пляж, на котором Ашенбах как вуайер наблюдает за Тадзио (и здесь же в конце новеллы умирает), или пляж, где супругов-немцев штрафуют за минутную наготу их восьмилетней дочки, – пространство, подобное мосту, посреднику, мерцающей границе: здесь отдых соединяется / разделяется с насилием, смертью.

Повествование в новелле идёт от лица мужчины, крайне редко проявляющегося местоименно (девочка прикорнула на коленях у отца («у меня»), мальчик – у матери), и безмолвно солидарной с ним дружественной жены; «мы» необходимо для поддержки, эмпатии, солидарности, защиты). Немцы-нарраторы сначала надеются, что в Италии можно добиться справедливости (приглашают врача, чтобы он осмотрел их ребёнка, из-за кашля которого всполошилась «элегантная соседка»; пытаются оправдать «проступок малолетней преступницы» её физической неразвитостью), но со временем понимают, что дело в политике, «идее нации», сверхамбициозно возвеличивающей своё и резко, жестоко не принимающей чужое. По пляжу шныряет «шпик в котелке», крайне недружелюбно настроены к приезжим полицейские. Даже дети нарраторов (обычно, как и любые дети, легко общающиеся с иностранными детьми даже без общего языка), в новелле обескуражены непониманием и враждебностью со стороны местных ребят.

Немцы-нарраторы отлично понимают не только литературный итальянский, но и «отрывистое тосканское наречие». Этим фактом Томас Манн, страстный ценитель Италии, показывает, как часто они гостят здесь, чтят культурные традиции. Их прежние визиты в Италию были приятными: вопреки прошлому опыту, немцы-рассказчики и на пляже не чувствовали себя легко и радостно. Но в эту поездку и сами немцы словно заранее нацелены на неприятие Италии: их раздражают вполне нейтральные кусты и даже ребёнок (пусть и капризный) на пляже («Крики эти были обращены к дрянному мальчишке, с тошнотворной язвой от солнечного ожога между лопатками...») [13. Т. 7. С. 175]. Обычно люди снисходительны к детям; до такой степени не терпящие детей не становятся родителями или столь же нетерпимы к своим детям, но супруги, по всем фактам любящие родители (к примеру, беспокоятся о том, что позднее представление Чиполлы нарушит режим отдыха их детей). Ответ супругов-немцев, согласно которому они гости не Италии, а госпожи Анджольери, по меньшей мере странен, ведь не она пригласила их на отдых, более того они оказались в её пансионате только после того как

пришлось покинуть гранд-отель, где их обидели, но и их самих корбило из-за невозможности обедать там на элитарной веранде с иллюминацией или жить в основном здании. Пожалуй, подобный снобизм и неприязнь к чужому говорят о трагедии фашизма, назревающей не только в Италии, но и в Германии. Пожалуй, именно поэтому автор в большей степени отдалён, отстранён от нарратора в новелле «Марио и волшебник».

Почему нарраторы не покидают место отдыха при первых признаках неудобства? И даже не уходят в антракте с представления? Томас Манн объясняет это притяжением «необычного в здешней обстановке».

Горбун-гипнотизёр своим именем уводит нас к позитивным корням – сказка и волшебство (Zauberei), любимый созданный им роман (Zauberberg), наконец, семья и дом Манна, его домашнее прозвище (Zauberer). Достоевский даёт своё имя героям-убийцам (Федька Каторжный, Фёдор Смердяков), возможно, как раз желая отвести от себя соответствующие негативные мотивы. Предположим, что аналогичный механизм имеет место и с персонажем Манна.

Появившись в новелле, «волшебник» сразу же обнажает существо бесовской карнавализации, происходящей вокруг: возникает своего рода «театр в театре». Нарраторы уже стали невольными зрителями жестокой игры итальянцев в «идею нации», и Чиполла своими действиями уже не оставляет сомнения в националистических настроениях. Иллюзионист, гипнотизёр, захватив сцену, он в меньшей степени демонстрирует цирковое искусство, чем глумится над людьми, морально уничтожая их, подвергая глубинному унижению. Чиполла, несомненно, талантлив и сразу завораживает зрителей уже красноречием, но, преступно направляя свой талант против человека, дискредитирует свой дар. Он показывает как власть над другими, так и собственное подавление, ведь сам бесконечно подчинён власти фашизма.

Соотношение локусов новелл

Сопоставим локусы обеих новелл. Рисунок переплетения локусов внутри итальянского хронотопа в новеллах Т. Манна «Смерть в Венеции» и «Марио и волшебник» демонстрирует принципы зеркальности и взаимодополнительности. Локус ресторана в обоих случаях является микромоделью всего пространства-времени в новелле. В ресторане Густав фон Ашенбах может любоваться подростком Тадзио, окружённым семьёй, только издали, как и во всей новелле. Семья повествователей в новелле «Марио и волшебник» ранжируется в ресторане по статусу, как и в целом в тексте, показывающем зарождающийся фашизм: они не наши – не «вправе кушать при свете красных лампочек» (на веранде), там «для наших клиентов», «ai nostri clienti!».

Локусы «лодки» («Смерть в Венеции») и «сцены» («Марио и волшебник») являются в этих новеллах образами достоверности, разоблачения действительности: лодка направляет к смерти; сцена, на поверхностный взгляд являясь площадкой игры, художественного обмана, усиления условности (тем более в случае с фокусником), акцентирует внимание на подлинном ужасе гипнотизирующего фашизма (унижения, потеря личности, смерть).

Не только гондола, но и корабль, на котором плывёт отправившийся в путешествие Ашенбах, приближает его к Венеции как царству мёртвых, подчёркивая, что уже и до странствия он вплотную подошёл к своей смерти. На прогулке в Мюнхене герой оказывается «за заборами каменотесных мастерских, где предназначенные к продаже кресты, надгробные плиты и памятники образовывали как бы второе, ненаселённое кладбище», и с интересом читает речения типа «Внидут в обитель Господа». Именно здесь он встречает первого рыжего вестника смерти: похожий на странника примечательный человек способствует тому, что у Ашенбаха «расширилась душа» (впереди встреча Ашенбаха с рыжим гондольером, вызвавшим у писателя ужас; третий рыжий вестник смерти – комедиант – встретится центральному персонажу незадолго до смерти). На корабль, «выдавшее виды итальянское судно, допотопной конструкции, всё в копоти, мрачное», писателя провожает «горбатый, неопрятный матрос», а принимает человек с «козлиной бородкой», который ликующе произносит «В Венецию!». На палубе Ашенбах с ужасом замечает «поддельного юношу», изо всех сил молодящегося человека в летах. Нет условий, при которых Харон возьмёт с собой попутчика из царства мёртвых, оттуда обратной дороги нет: Ашенбах отправляется в Венецию навсегда.

Античность в новеллах Томаса Манна «Смерть в Венеции» и «Марио и волшебник» назойлива и сниженна. Какие функции несёт снижение Античности, в том числе в пародийных контекстах, помимо лежащего на поверхности сравнения Венеции с царством Аида, Тадзио с Эротом, итальянского солнца с жарким солнцем Древней Греции?

Во-первых, своей жаркой, плотной завесой Античность как «солнце Гомера» (в совокупности с летним зноем) влияет на ясность сознания персонажей, замутняя его. Нарраторы в новелле «Марио и волшебник» изнывают от тяжёлой, «поистине африканской» жары, «свирепой тирании солнца». В «Смерти в Венеции» Эрот словно овладевает сознанием Ашенбаха: без него невозможно творчество, Эрот награждает своей праздностью, он ранит именно такую жизнь, как у Ашенбаха, горькую, упорную, воздержанную, полную хрупкого героизма, на бога любви похож Тадзио.

Во-вторых, благодаря своей патетике Античность снижает мнимые достоинства субъекта в новелле «Марио и волшебник» и центрального персонажа в «Смерти в Венеции»: немцы-нарраторы с язвительной насмешкой сравнивают укушенного крабом маленького Фуджеро с испутившим вопль античным героем, показывая своё презрение к людям, скрывающееся за благопристойностью; Густаву фон Ашенбаху видятся античные любовные грёзы с участием подростка Тадзио, назойливые сравнения мальчика с Эротом вызывают у читателя намеренное раздражение.

Выводы

Хронотоп, являясь одним из важнейших носителей жанра, в новеллах Т. Манна, с одной стороны, работает на жанрообразование, с другой – впитывает в себя жанровые доминанты новеллы. Пуантированность новелл

«Смерть в Венеции» и «Марио и волшебник», усиленная трагическими развязками, акцентирует внимание на тревожности и фатальности предвоенной Италии, пугающей критичности лиминальной обстановки. Остросюжетность работает на стремительность преобразования хронотопа и локусов – от желанного места отдыха до отталкивающего места смерти. Пространствостроение новеллы Томаса Манна активно участвует в художественном смыслообразовании, чему способствует мотивное поле итальянского «локального текста». Не только духовный кризис Густава фон Ашенбаха, но и пандемия холеры влияют на пространствостроение новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции». Взгляды нарратора и центрального персонажа сначала стремятся вширь и ввысь (дохолерное пространство), а потом внутрь и вниз: это внутренняя и ближняя оптика умершего, которого везут в Аид. Жанровая замкнутость новеллы «Марио и волшебник» усилена хронотопом, а именно пространственно-временным куполом, надетым на Торре-ди-Венере. Художественное время в новелле Томаса Манна «Марио и волшебник» огорожено эмоциональной завесой (замкнуто, как и сам жанр новеллы, зачастую стремящийся к сюжетной исчерпанности): воспоминание, составляющее суть новеллы, «окутано тяжёлой атмосферой», тяготеет к лиминальному ощущению.

В числе выявленных нами аспектов экзистенциального пограничного опыта, формирующих хронотоп исследуемых новелл: социально-политический (вооруженный межгосударственный конфликт, конец классической бюргерской эпохи); индивидуально-творческий (война за самоидентификацию); психологический (деконструкция картезианско-просветительского рационализма, битва аполлонического и дионисийского начал), наконец, геомедицинский (наступающая пандемия холеры).

Список источников

1. *Теория литературных жанров: учеб. пособие для студентов учреждений высш. проф. образования* / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа [под ред. Н.Д. Тамарченко]. М., 2011. 256 с.
2. *Хорева Л.Г.* Жанр новеллы и традиции анекдота (на материале испанской литературы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2015. 34 с.
3. *Тюпа В.И.* Аналитика художественного. М., 2001. 192 с.
4. *Мелетинский Е.А.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. 276 с.
5. *Кудрина М.В.* Жанровая структура рассказа : дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 292 с.
6. *Тамарченко Н.Д.* Теория литературных родов и жанров: Эпика. Тверь, 2001. 72 с.
7. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб., 2003. 616 с.
8. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234–407.
9. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. 352 с.
10. *Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов II Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. С. 42–44.

11. Аверинцев С.С., Михайлов А.В. Манн Томас // Культурология. XX век : энцикл. : в 2 т. / гл. ред., сост. и авт. проекта С.Я. Левит. СПб., 1998. Т. 2: М–Я. С. 9–10.
12. Толмачёв В.М. О символизме Томаса Манна // *Studia Litterarum*. 2017. Т. 2. № 3. С. 118–136.
13. Манн Т. Полное собрание сочинений : в 10 т. / под ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова. М., 1960.
14. Kurzke H. Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung. München, 2010. 350 s.
15. Koopmann H. Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer, in: Hansen, Volkmar (Hrsg.): Interpretationen. Thomas Mann. Romane und Erzählungen. Stuttgart, 1993. S. 151–185.

References

1. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2011) *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of Literary Genres]. Moscow: Akademiya.
2. Khoreva, L.G. (2015) *Zhanr novelly i traditsii anekdota (na materiale ispanskoy literatury)* [The genre of the short story and the tradition of the anecdote (based on Spanish literature)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow.
3. Тупа, В.И. (2001) *Analitika khudozhestvennogo* [Analytics of the Artistic]. Moscow: Labirint; Russian State University for the Humanities.
4. Meletinskiy, E.A. (1990) *Istoricheskaya poetika novelly* [Historical Poetics of the Short Story]. Moscow: Nauka.
5. Kudrina, M.V. (2003) *Zhanrovaya struktura rasskaza* [Genre structure of the story]. Philology Cand. Diss. Moscow.
6. Tamarchenko, N.D. (2001) *Teoriya literaturnykh rodov i zhanrov. Epika* [Theory of Literary Types and Genres. Epica]. Tver: Tver State University.
7. Toporov, V.N. (2003) *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannye trudy* [Petersburg Text of Russian Literature: Selected works]. Saint Petersburg: Iskusstvo–SPb.
8. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 234–407.
9. Lotman, Yu.M. (1988) *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At the School of Poetic Words: Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow: Prosveshchenie.
10. Neklyudov, S.Yu. (1966) [On the issue of the connection between space-time relations and plot structure in Russian epics]. *Abstracts of the 2nd Summer School on Secondary Modeling Systems*. Tartu. 16–26 August 1966. Tartu: Tartu State University. pp. 42–44. (In Russian).
11. Averintsev, S.S. & Mikhaylov, A.V. (1998) Mann Tomas [Mann, Thomas]. In: Levit, S.Ya. (ed.) *Kul'turologiya. XX vek: entsiklopediya* [Culturology. 20th century: encyclopedia]. Vol. 2. Saint Petersburg: Universitetskaya kniga; Aleteyya. pp. 9–10.
12. Tolmachev, V.M. (2017) O simvolizme Tomasa Manna [On the symbolism of Thomas Mann]. *Studia Litterarum*. 3 (2). pp. 118–136.
13. Mann, T. (1960) *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. Translated from German. Moscow: Goslitizdat.
14. Kurzke, H. (2010) *Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung*. München: C.H. Beck.
15. Koopmann, H. (1993) Führerwille und Massenstimmung: Mario und der Zauberer. In: Hansen, V. (ed.) *Interpretationen. Thomas Mann. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, Philipp, jun. GmbH, Verlag. pp. 151–185.

Информация об авторах:

Беляков Д.А. – канд. филол. наук, директор института международных отношений и социально-политических наук Московского государственного лингвистического университета, руководитель лаборатории сравнительного литературоведения и креативных практик Московского государственного лингвистического университета (Москва, Россия). E-mail: d.belyakov@linguanet.ru

Зейферт Е.И. – д-р филол. наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия); ведущий научный сотрудник научной лаборатории сравнительного литературоведения и креативных практик Московского государственного лингвистического университета (Москва, Россия). E-mail: elena_seifert@list.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about the authors:

D.A. Belyakov, Cand. Sci. (Philology), Director of the Institute of International Relations and Social and Political Sciences, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation); head of the Research Laboratory for Comparative Literature and Creative Practices, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: d.belyakov@linguanet.ru

E.I. Zeifert, Dr. Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation); leading research fellow, Research Laboratory for Comparative Literature and Creative Practices, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: elena_seifert@list.ru

The authors declare no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 16.04.2023;
одобрена после рецензирования 13.05.2023; принята к публикации 07.03.2024.*

*The article was submitted 16.04.2023;
approved after reviewing 13.05.2023; accepted for publication 07.03.2024.*