
Зарубежная литература

УДК: 821.112.2–31

СОКОЛОВА Е.В. ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ: “ДОКТОР ФАУСТУС” Т. МАННА» (23–24 июня, 2021, МГУ). (Обзор докладов). DOI: 10.31249/lit/2021.04.09

Аннотация. «Роман эпохи» Т. Манна (1875–1955) «Доктор Фаустус» (1947), написанный в американской эмиграции в период неотвратимого приближения «немецкой катастрофы» и сразу после нее, был рассмотрен в докладах конференции в самых разных социокультурных контекстах и междисциплинарных ракурсах, включая музыковедческие. Конференция продемонстрировала философскую, эстетическую, тематическую и теоретико-литературную актуальность этого текста в наши дни.

Ключевые слова: Немецкая литература XX в.; музыка в литературе; Томас Манн; «Доктор Фаустус».

SOKOLOVA E.V. All-Russian scientific conference «Texts and contexts: *Doctor Faustus* by Thomas Mann» (June 23–24, 2021, Moscow State University). (Review).

Abstract. Thomas Mann (1875–1955) wrote his «novel of the epoch» «Doctor Faustus» (1947) living in USA during the Second World War while inevitable approaching of the «German catastrophe» and soon after it. The conference reports consider this text in various socio-cultural contexts and interdisciplinary perspectives including musicological. The philosophical, aesthetic, thematic and theoretical-literary relevance of this literary text today was reliably demonstrated.

Keywords: German literature of the XX century; music in literature; Thomas Mann; «Doctor Faustus».

Для цитирования: Соколова Е.В. Всероссийская научная конференция «Тексты и контексты: “Доктор Фаустус” Т. Манна» (23–24 июня, 2021, МГУ). (Обзор докладов) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2021. – № 4. – С. 129–146. DOI: 10.31249/lit/2021.04.09

23–24 июня 2021 г. состоялась организованная филологическим факультетом МГУ им. М.В. Ломоносова (кафедра истории зарубежной литературы) Всероссийская научная конференция «Тексты и контексты: “Доктор Фаустус” Т. Манна», целиком посвященная этому сложному, полифонически многослойному эпическому произведению¹, завершенному Томасом Манном в самом начале 1947 г.

Работа над этим текстом, хорошо документированная не только в дневниках писателя, но и в эссеистическом «романе о романе» Томаса Манна «Создание “Доктора Фаустуса”» (1949) [7], продолжалась с 23 мая 1943 г. по 29 января 1947 г., когда было дописано «давно задуманное» [7, S. 333] завершение романа, в котором устами рассказчика Серенуса Цейтблома констатируется катастрофа Германии и возносится мольба о душе главного героя, *немецкого композитора* Адриана Леверкюна: «Германия, с лихорадочно пылающими щеками, пьяная от сокрушительных своих побед, уже готовилась завладеть миром в силу того единственного договора, которому хотела остаться верной, ибо подписала его собственной кровью. Сегодня, теснимая демонами, один глаз прикрывши рукою, другим уставаясь в бездну отчаяния, она свергается все ниже и ниже. Скоро ли она коснется дна пропасти? Скоро ли из мрака последней безнадежности забрезжит луч надежды и – вопреки вере! – свершится чудо? Одиноким человек молитвенно складывает руки: Боже, смилуйся над бедной душой друга, моей Отчизны!» [8, с. 349].

Полное название романа – «Доктор Фаустус: жизнь немецкого композитора, рассказанная его другом» – сразу указывает на

¹ См. об этом тексте также [2], [5], [8], [9], [11].

главные темы: подчеркивается центральное место именно «немецкой жизни», а также музыки (как неотъемлемого свойства этой «немецкой жизни»¹) и творчества (направленного на создание музыки, столь важной в «немецкой жизни»). В заглавии задано уже и расслоение времени – на «время героя» (*немецкого композитора* Адриана Леверкюна, показанного гением эпохи и революционером от музыки), и «время рассказчика» (его друга – Серенуса Цейтблома, в чьем имени сошлись песенность серенады и немецкое «время», *die Zeit*), определяющее «романное время». Каждое из них так или иначе связано с реальным историческим временем: если «время рассказчика» соотносится с фашизмом в Германии и Второй мировой войной, то «время героя», от рубежа веков до конца 1920-х годов, центрируется, скорее, Первой мировой войной. С парой Леверкюн / Цейтблом (композитор и его друг) ассоциирована также тема «двойничества»: поскольку здесь распознаются черты «светлой» и «теневого» сторон некоего подвергшегося распаду личностного единства. «Двойнические» в каком-то смысле отношения связывают и самого Томаса Манна не только с героем, но также и с рассказчиком.

Переводчик «Доктора Фаустуса» на русский язык, автор глубокой и тонкой книги «Над страницами Томаса Манна», в которой есть отдельная глава о «Докторе Фаустусе»², Соломон Константинович Апт писал, что с течением времени его восприятие этого романа претерпело заметные изменения. Если во время работы над переводом (конец 1950-х годов) он полагал, что писатель из всех «реальных общественных сложностей» полувековой истории Европы, приведших к ужасам фашизма и войны, берет здесь только один аспект: «место во всем этом человека искусства, художника, его ответственность или, если угодно, вину за случившееся» [2, с. 182–183], то через 20 лет, к концу 1970-х годов, он уже склонен отчасти прислушаться к эмоциональной негативной реакции на этот манновский текст, к примеру, Анны Ахматовой

¹ Или немецкой «внутренней жизни» (*Innerlichkeit*), «немецкой души», к представлениям о которой будут апеллировать далее некоторые докладчики, в первую очередь, Н.Д. Зусман и В.Г. Зусман.

² «Принцип контрапункта» [2, с. 178–283].

или к критике его Станиславом Лемом [2, с. 180], не готовых увидеть в нем по-настоящему глубокий антифашистский эпос: «Нет, Лем прав, “Фаустус” претендует на большее, это книга не только о сошедшем с ума композиторе, человеке искусства, но и о Германии, о Европе, о двух мировых войнах, о фашизме, о религии и о неверии в бога, о нашей планете и космосе, это по замыслу, по “замаху” – энциклопедический свод размышлений автора о почти уже прожитой жизни. Манн стремится дать картину именно “всеохватывающую”» [2, с. 185], а значит, и озвученный Лемом упрек в «схематизации выбора» – этического, перед которым стоял тогда человек, нельзя считать полностью лишенным оснований.

Тот же вопрос в намеренно заостренной форме: что же все-таки являет собой этот роман – «обвинение» Германии или в каком-то смысле ее «алиби»? – поставил в своем вступительном слове завкафедрой истории зарубежной литературы профессор *Василий Михайлович Толмачёв* (филологический факультет МГУ), и на этом фоне звучали сообщения докладчиков – о музыкальности, интертекстуальности, жанровой природе, рецепции и влияниях этого романа: в конечном счете, о его месте в современной мировой культуре.

Рабочую часть конференции открыл «музыкальный» доклад профессора НИУ ВШЭ *Татьяны Юрьевны Сидориной*, специалиста в области социальной философии и философии культуры, которая предложила целый ряд кандидатов на роль прототипа главного героя именно из области музыки – помимо очевидного претендента А. Шёнберга (создателя додекафонической техники музыкальной композиции, которую в романе Манна «изобретает» Леверкюн), в этом ряду были названы и некоторые авторы известных «фаустиан» (Р. Вагнер¹, Ф. Шуберт², Л. ван Бетховен³, Р. Шуман⁴ и некоторые другие).

Музыкальную тему вскоре продолжила доцент Южного федерального университета *Вера Владимировна Котелевская* (Рос-

¹ Автор «Увертюры к “Фаусту”».

² Автор песни «Маргарита за прялкой».

³ Автор «Песни Мефистофеля о блохе».

⁴ Автор «Сцен из “Фауста”».

тов-на-Дону), которая провела параллели между музыкальной составляющей романа (в свете проблемы “понимания” новой музыки) и литературоведческой проблемой «понимания» модернистского романа¹, рассмотрев последнюю в соотнесенности со сложностями восприятия «новой музыки» современниками, воспитанными на классико-романтической гармонии, чьи ожидания «новая музыка» категорически не желала оправдывать. Аналогичным образом модернистский роман Дж. Джойса, В. Вулф, У. Фолкнера полностью игнорировал ожидания читателей, ориентированные на жанровую беллетристику или реалистический роман (предполагающий разрешение конфликта и катарсис) – с их обозримостью интриги, психологическими мотивировками и характерологическим подходом к персонажам.

Если А. Шёнберг писал об установке музыки (сочиненной на основе «двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом») на «постижение» и «понимание» слушателем и сокрушался, что к середине 1930-х годов публика к такому пониманию не готова, то музыковед К. Дальхауз констатировал «скрытый» характер «музыкальной логики» новой музыки, указывая, что ей достаточно и «одного» слушателя. Проблема «слома» жанровых ожиданий была рассмотрена в докладе на примере, с одной стороны, музыкальных экфрасисов в «Докторе Фаустусе», обнаруживающих близость монтажной, пародийной техники Леверкюна актуальным музыкальным экспериментам (таково, в частности, отмеченное Т. Адорно в «Философии новой музыки» сочетание предельной экспрессии и просчитанной холодности, минимализма [1]), а с другой – соотношения стилизаторской природы жизнеописания художника у Манна стернианской по форме и духу «фрагментарной биографии» писателя Михаэля Адамса в экспериментальном романе Ханса Волльшлегера «Побеги сердца, или Случай Адамса» (*Herzgewächse oder Der Fall Adams*, 1961). «Побеги сердца» отсылают к творчеству А. Шёнберга², а диалог с «фаустианой» Манна

¹ Полное название доклада: «Фаустовский сюжет у Томаса Манна и Ханса Волльшлегера в свете проблемы “понимания” новой музыки».

² «Побеги сердца» («Herzgewächse») для сопрано и ансамбля, op. 20 (1911) – сочинение А. Шёнберга.

составляет одну из сюжетных линий. Главный тезис доклада состоял в том, что если у Манна жанрово-стилевой эксперимент воплощен в описании «простодушной» рецепции музыки Леверкюна воспитанным на классике Цейтбломом, то у Волльшлегера аналогичный эксперимент реализован в форме «фрагментарного» романа, исключающего уже всякое «разрешение» конфликта и демонстрирующего поэтому радикально-критический взгляд автора на (после)военную Германию и западный мир в целом.

Музыкальность в романе «Доктор Фаустус» так или иначе затрагивали и другие участники конференции. *Наталья Давидовна Зусман* (Нижегородская государственная консерватория) и *Валерий Григорьевич Зусман* (НИУ ВШЭ Нижнего Новгорода) в совместном докладе сопоставили сконструированного Манном немецкого композитора Адриана Леверкюна с реальным немецким композитором Людвигом ван Бетховеном с точки зрения того, каким образом жизнь и творчество каждого из них соотносятся с центральным для «немецкой души» пониманием внутренней сущности (*Innerlichkeit*) как искренности, средоточия душевности и тепла. Диаметрально противоположны друг другу «внутренний холод», названный Манном источником творчества Леверкюна, и душевное тепло – источник творчества в классической немецкой музыке. Докладчики опирались не только на роман, но и написанную Манном во время перерыва в работе над ним речь «Германия и немцы» (1945), где осмысливается «немецкая катастрофа», воплотившаяся в полной мере в середине 1940-х годов.

В музыкальном по тематике докладе «Синтез искусств Р. Вагнера в восприятии французских символистов и Томаса Манна» *Татьяны Михайловны Трофименко* (Ивановский государственный университет) рассматривается роль Рихарда Вагнера и его теоретических воззрений в романе Манна. Начав с краткого обращения к вагнеровской теории музыкальной драмы, докладчица подчеркнула представление композитора об обязанности искусства выражать «внутреннего человека», из которого следует особый статус именно музыкальной драмы как синтеза всех искусств. В таком понимании последняя притягивала французских символистов, для которых особенно важна была идея недостижимости

идеала в реальном мире. В «Докторе Фаустусе» Томас Манн осуществил, по ее мнению, свой синтез психологии и мифа, следуя представлениям Вагнера о «синтезе искусств».

В широком музыкальном и культурном контексте профессор университета «Новая Сорбонна» *Александр Федорович Строев* (Париж) сопоставил образы Адриана Леверкюна и почтового чиновника Лямшина из «Бесов» Достоевского, который не только «выдумал новую особенную штучку на фортепьяно» под «смешным названием “Франко-прусская война”» (где мелодии «Марсельезы» и песенки «Мой милый Августин» сначала звучат параллельно, затем начинают переплетаться и в конце концов «прусская» мелодия забивает-побеждает французскую), но и, приняв сначала участие в убийстве Шатова, признался затем в преступлении, предав остальных членов кружка. В докладе был сделан акцент на французской музыкальной рецепции названной параллели.

Координаты для осмысления философского измерения манновского романа задал российский философ и культуролог, профессор кафедры наук о культуре Школы культурологии НИУ ВШЭ (Москва) *Александр Львович Доброхотов*, представивший обстоятельное исследование «демонического» начала в титульном тексте. Проследив эволюцию «демонического» у Томаса Манна от новеллы «Тонио Крёгер» через «Смерть в Венеции», «Волшебную гору», «Иосифа и его братьев», докладчик подчеркнул, что в главные герои «Доктора Фаустуса», во многом сосредоточенного именно на проблеме демонического, музыкант выбран не только из-за того особого места, которое музыка занимает в немецкой культуре, но и потому еще, что она – наиболее «демоническое» из всех искусств (в христианском понимании).

Героя в романе Манна окружают отражающие его самого демонические аспекты. Миф «расчеловечивается»; гуманистический центр раскалывается на два полюса: «антигуманизм» и «бессилие» (которое кажется единственной альтернативой). И сделка с чертом показана как «бегство» от бессилия, от постоянной угрозы бесплодия. Иными словами, Леверкюн представлен в каком-то смысле героем: он пытается совершить прорыв из мира посредственности (когда нет четкого разделения между «гениальным» и

«демоническим»). А «немецкий композитор» в заглавии подталкивает к тому, чтобы и за катастрофой Германии предполагать «не-что стоящее», ради чего «сделка» была «нужна». В этом смысле «Доктора Фаустуса» можно – очень условно, конечно, – прочесть как «алиби» Германии (что и сделал в свое время С. Лем [2, с. 180–185]).

В интересном теоретическом ракурсе¹ манновский роман рассмотрела Наталья Михайловна Долгорукова из НИУ ВШЭ (Москва): выявила в нем роль и функции пародии в соотношении с теоретическими воззрениями на пародию М.М. Бахтина, отраженными, главным образом, в его статье «Сатира» [4]. Подчеркнув сначала обновляющую и возрождающую, по мысли Бахтина, функцию пародийных жанров внутри любых других, докладчица показала, что и такую функцию, несомненно, выполняет в романе «Доктор Фаустус» пародия, выявляемая по всему тексту: склонность к ней (наряду со склонностью к имитации) в высшей степени характерна и для главного героя.

Поскольку известно, что М.М. Бахтин читал «Доктора Фаустуса»², Н.М. Долгорукова обратилась к его экземпляру книги, остановившись на выделенных его рукой фрагментах. Среди них описание «морозных узоров», подражавших живому миру [8, с. 17]; описание Кайзерсасхерна, родного города Адриана Леверкюна, населенного «чужаками» [8, с. 30]; Кречмар, открывший Адриану мир музыки, также занимает место в ряду чужаков: подчеркнуто его косноязычие – «речевые заторы» [8, с. 54]; отмечено сатирическое описание первых музыкальных опытов Адриана и Цейтблома «под регентством скотницы Ханны» [8, с. 21–24]. Кроме того, в тексте специально выделены характеристики любви к смешному у Адриана Леверкюна – в частности, упоминания о том, что его смех воспринимался другими как безжалостный.

¹ Полное название доклада: «Искусство и теория пародии: Томас Манн и Михаил Бахтин».

² В «Проблемах поэтики Достоевского» М.М. Бахтин (в примечаниях) специально упоминает этот роман Томаса Манна, проводя аналогию между музыкой Леверкюна и «музыкальной идеей» Александра Тришатов из «Подростка» [3].

Вообще, Адриан у Томаса Манна пародирует и стилизует постоянно – и в речи, и на письме, и в музыке; его «разговор с чертом» – квинтэссенция также и пародии (об этом говорит черт), пародийна фраза «Молись за меня!», обращенная Адрианом к Цейтблему в конце «Лейпцигского письма» из XVI главы. Пародийности впервые лишен только его «Плач доктора Фаустуса», где на смену ей приходит уже чистое отрицание «Девятой симфонии» (вероятнее всего, «Оды к радости»). Докладчица подчеркнула, что для Леверкюна именно пародия является источником творчества, однако к концу жизни он приходит к невозможности пародии. Отказ же от пародийности становится причиной сперва его творческого бесплодия, а потом – смерти.

В последовавшей за докладом дискуссии было высказано предложение рассмотреть этот текст также в аспекте пародирования сакрального профанным.

В русле жанрового подхода манновский текст обстоятельно представила *Ирина Николаевна Кабанова* из Саратовского национального исследовательского университета, подчеркнув, что «Доктор Фаустус» не только дает пример синтеза различных типов романного и биографического дискурсов, но и содержит определенную жанровую динамику: от преобладания традиционных (биографического и автобиографического) дискурсов в первых главах романа через переход к роману-биографии (в лейпцигских главах), затем – к фантастическому повествованию (XXV глава: разговор с чертом), после которой в произведении уже явственно доминирует социально-психологический романский дискурс. Все это включает элементы интеллектуального, философского и других типов романа, в том числе «романа-катастрофы». К проблемам жанрового определения «Доктора Фаустуса» позднее вернулась *Анна Дмитриевна Маглий* (МГУ имени М.В. Ломоносова), предложившая собственное видение жанра этого текста – за пределами романного дискурса.

Следуя далее в русле литературной теории, завкафедрой зарубежной литературы Донецкого национального университета *Ирина Анатольевна Попова-Бондаренко* представила взгляд на

роман Томаса Манна через призму «агональности»¹ (борьбы, состязательности), увидев в ней организующий принцип текста, построенного на бинарных противопоставлениях не в статике, но в развитии. Все три существующих агона представлены в романе: 1) агон «война» находит выражение в линиях двух мировых войн, сообщениях Цейтблома о ходе войны и о поражении Германии; 2) агон «спор» реализуется на огромном текстовом пространстве, где персонажи обсуждают буквально все главные интеллектуальные вопросы эпохи; 3) агон «игра» проявляется в пародийности, карнавальном начале, игровом подходе к названиям и структуре романа.

«Обнадеживающие речи» оставляющего лакуны «ненадежного рассказчика» Цейтблома становятся фоном для констатации «немецкой катастрофы». Здесь тоже возникают «риторические качели», в которых проявлена «агональность»: в практически мгновенных переходах от одной утверждаемой позиции к противоположной. «Агональность» в тексте проявляется в изображении процессов умирания и болезни: так представлены рассказчиком смерти Руди Швердтфегера, Непомука, Леверкюна. В финале же, после смерти героя-антагониста, рассказчик заметно меняется, возможно, становясь, наконец, собой – после ухода мощного «агонального пласта», связанного с другом-соперником.

Докладчица при этом подчеркивает, что связанная с тремя видами борьбы ницшеанская трехступенчатая модель преображения духа в приложении к этому тексту предстает не осуществленной до конца. Преображение духа немецкого композитора оказывается пресечено на втором этапе: Адриану не удастся достичь состояния «играющего ребенка» (неудача подчеркнута также и смертью «эльфического» ребенка Непомука), а вынесенная в заглавие романа параллель между Леверкюном и немецкой культурой в целом указывает на то, что и преображение «немецкого духа» оказалось оборвано на второй ступени.

¹ Полное название доклада: «Поэтика агональности в художественном мире романа Т. Манна “Доктор Фаустус”».

В своем докладе *Елизавета Всеволодовна Соколова* из Института научной информации по общественным наукам (Москва) сосредоточилась на некоторых аспектах исторического фона создания романа «Доктор Фаустус», как они зафиксированы в автобиографическом «романе одного романа» Томаса Манна [7]. В координатах характерного для Манна противопоставления Толстого и Достоевского¹ была рассмотрена динамика «отпадения» Адриана Leverkюна от Бога (как неуклонного движения навстречу черту) в XIV–XXV главах «Доктора Фаустуса», над которыми писатель работал с марта 1944 по февраль 1945 г. Был выявлен ее несомненный параллелизм с динамикой контрнаступления Советской армии на Запад с марта-апреля 1944 г. («Одесская операция») по апрель-май 1945 г. Примечательно, что в рамках одного и того же абзаца Манн фиксирует и завершение собственной работы над «разговором с чертом», и непосредственное приближение к Берлину «русских», которые, как вдруг оказывается, стоят уже в «30 милях от Берлина, куда стягивают огромные силы пехоты и тяжелого вооружения» [7, S. 250], ими выпущено новое требование о свержении режима и полной капитуляции, иначе, мол, неминуема национальная катастрофа [Ibid.].

Открывая обширную тему интертекстуальности, доцент РГПУ им. А.И. Герцена *Юрий Юрьевич Поринец* (Санкт-Петербург) рассмотрел роль английской комической традиции в романе «Доктор Фаустус». Из дневников писателя известно, что в период работы над романом Манн читал «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, и явные следы этого чтения обнаруживаются в его тексте. К «стерновским» чертам могут быть, например, отнесены достаточно частые признания рассказчика в собственной некомпетентности (Цейтблом не раз подчеркивает, что не может объяснить своего героя). Да и сам по себе выбор Цейтблома в рассказчика непосредственно связан с «приемом пародийной биографии»: ради внесения «светлого начала» в повествуемую «стихию ужаса» рассказ поручается «простой душе», и тем самым «демоническому» в романе создается антитеза. Кроме того, Цейтблом эксплицитно

¹ С опорой на С.К. Апта [2], Н.С. Павлову [9], Ю. Лемана [6].

вспоминает о Стерне, когда в связи с уроками английского, которые брал Леверкюн, упоминает о том удовольствии, с которым Адриан читал тогда английского писателя. Как и у Стерна, рассказчик Манна – дилетант в художественном творчестве; многие главы он начинает с событий собственной жизни, со своей линии времени; он является в романе одним из источников комического: например, когда забавно противоречит себе самому в связи с отрицанием веры в «мистику чисел» (в XIII и XIV главах). Как и Стерну, Манну нужен был именно «простодушный» повествователь.

Помимо Стерна, в романе важны отсылки к Шекспиру и шекспировской традиции – в первую очередь к комедиям. Они «всплывают», в частности, в связи с мотивом «сватовства за друга», пришедшим в роман одновременно из биографии Ницше и из традиции английской комедии. Если для читателя сватовство Леверкюна через Руди Швердтфегера – прямая отсылка к биографии Ницше, то для самого Леверкюна (в романном времени) это мотив, пришедший из Шекспира: планируя свое сватовство, Леверкюн неоднократно цитирует, а затем и «режиссирует» в реальности шекспировскую комедию («Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь»).

В этом мотиве докладчик выявляет еще одну, гипотетическую, интертекстуальную связь – с младшим английским современником Томаса Манна, английским прозаиком и драматургом П.Г. Вудхаузом (1881–1975) и его рассказом «Этот неподражаемый Дживс». И хотя точных сведений о том, что Манн читал Вудхауза, нет (записей об этом не сохранилось), популярность последнего была настолько велика в 1930-е годы, что почти точные совпадения поворотов в обоих сюжетах¹ делают эту гипотезу очень правдоподобной. В последовавшей дискуссии было отмечено, что Манн всегда интересовался коммерчески успешными авто-

¹ У Манна это линия сватовства Руди Швердтфегера вместо (по поручению) Адриана к художнице Мари Годо, которое закончилось для Руди трагически (в сложившейся «комедии положений» он вынужденно принял статус жениха и был убит из ревности Инесой Родде).

рами и «их секретами», что делает его знакомство с текстами Вудхауза более чем вероятным.

Анжелика Игоревна Васкиневич из Балтийского федерального университета им. И. Канта (Калининград) представила свое видение «брентановского кода» в романе «Доктор Фаустус», подчеркнув, что приданное рассказчику в русском переводе негативное отношение к Брентано (XXI глава) в немецком оригинале показано как нейтральное: сам Цейтблом нейтрально относится к романтизму, а присутствующая в тексте негативная оценка приписывается им немецкому обывателю (намек на известное отношение к романтизму нацистов).

Брентано, демонизирующий музыкальность, нужен Манну для усиления темы демонической природы музыки, заострения проблемы смысла как обмана, игры и иллюзии. К гению (у Манна) неприменимо понятие гармонии, и теория додекафонии излагается именно в связи с песнями на стихи Брентано. В сцене исповеди Леверкюна в конце превалирует идея разрушения лживой гармонии: последняя нота, которая «продолжает висеть» посреди молчания, изменила свой смысл и теперь «сияет, как светоч в ночи» [8, с. 337]: этот текст также отсылает к Брентано, чью «серенаду» носит в своем имени рассказчик, Серенус Цейтблом, воспевающий закат своего друга Леверкюна. Докладчица распознает здесь надежду по ту сторону безнадежности.

Продолжая тему рецепции немецкого романтизма в романе, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ *Александра Юрьевна Зиновьева* увидела в той роли, какую играют в тексте «Доктора Фаустуса» Новалис и Брентано, инструмент самооправдания Томаса Манна, «оправдания» Леверкюна и в какой-то мере оправдания Германии. Наряду с Брентано в манновском тексте «присутствует» и Новалис, считает докладчица: через образ Инесы Родде. Помимо облика Инесы на это указывает ее «поэтическая жилка». Известны ее пять строчек о рудокопе, пародирующие целый пласт содержания немецкой поэзии (не только романтической). При этом само стихотворение – голос жалобы – имеет «брентановскую» окраску. Двух невест Новалиса, небесную и земную, отражают соответственно ее возлюб-

ленный Руди Швердтфегер и муж Хельмут Инститорис. Брак Инесы воплощает противоречие между эстетикой и моралью; сама Инеса, по описанию – андрогин, к тому же морфинистка; в ее страсти к Руди гомозротическое выдается за гетерозротическое и т.д. Все сказанное подталкивает к прочтению образа Инесы в контексте пародии на немецкий романтизм. Brentano также «слышен» в разных местах романа: отмечено множество в нем «брентановских» имен (Ханна, Клементина, Вальпургия), известное сходство Мари Годо с возлюбленной Brentano, художницей Эмилией Линдер. Подчеркнуто, что любой брентановский или новалисовский образ в тексте Манна теряет глубину (ту самую *Innerlichkeit*, о которой говорили в докладе Н.Д. Зусман и В.Г. Зусман) и превращается в пародию.

Преподаватель Воронежского государственного университета *Дмитрий Олегович Курилов* провел сопоставление «Доктора Фаустуса» с «Улиссом» Джеймса Джойса по трем основным содержательным моментам: 1) личностные типы антагонистов (заурядность в сцепке с человечностью в обоих текстах противопоставлена гениальности в сцепке с холодом); 2) функции обращения к мифу (в основу обоих текстов положен миф, но Джойсу миф об Одиссее нужен, чтобы его «устранить», в то время как Манну миф о Фаусте – чтобы его «удержать»); 3) обращение к исторической перспективе (распад личности творца в «Докторе Фаустусе» проецируется на распад европейской и немецкой культуры; в обоих текстах присутствует идея возврата к доренессансным культурным кодам). Из структурных сходств в докладе выделены стремление к музыкальной организации прозы у обоих авторов и выраженный пародийный элемент в обоих текстах.

Прослеживая влияние манновского текста на более поздних авторов, профессор Башкирского государственного педагогического университета *Тамара Львовна Селитрина* (Уфа) рассмотрела фаустовскую модель в «Башне из черного дерева» (1974) Джона Фаулза, выявив значимые пересечения разрабатываемых обоими авторами тематических полей, а преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ *Анна Викторовна Дулина* осветила значение манновского «Доктора

Фаустуса» для Андрея Тарковского на материале фильма «Ностальгия» (1983) в ракурсе постижения «тайны тождества» рассказчика и самого художника.

Цитаты из дневников Тарковского подтверждают, что он читал «Смерть в Венеции», «Иосифа и его братьев», «Доктора Фаустуса», «Тонио Крёгера» Томаса Манна (последние два текста названы им даже «любимым зарубежным романом» и «любимой зарубежной новеллой» соответственно). Тарковскому, как и Манну, были близки темы одиночества художника, двойничества (последняя в «Ностальгии», как и у Манна, связана с мотивом магического квадрата), проблема соотношения творчества и болезни; как и для Манна, для Тарковского характерно противопоставление своей родины и Италии. Опираясь на развитие этих и других параллелей, докладчица показала, что Сосновский и Горчаков в «Ностальгии» отражают «тайну тождества» аналогично паре Леверкюн / Цейтблом.

Рассматривая тему Италии в «Докторе Фаустусе», доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ *Екатерина Витальевна Фейгина* провела естественные параллели с биографией Томаса Манна – его пребыванием в Палестрине в 1890-е годы совместно с братом Генрихом. Глава XXIII «Доктора Фаустуса» заканчивается вопросом Адриана Леверкюна в письме к Цейтблему о том, есть ли на свете такое место, где можно было бы в уединении спокойно поговорить со своей судьбой. В XXIV главе как бы в ответ на заданный вопрос Адриан вместе с Шильдкнапом находятся уже в Палестрине, и навестить их там приезжают Цейтблом с женой. По замечанию исследовательницы, Томас Манн «отдает» здесь Адриану Леверкюну собственное, зафиксированное в дневниках, восхищение природой Италии и одновременно отказ от него в пользу внутренней сосредоточенности.

Тема Италии для Манна неразрывно связана с противопоставлением Севера и Юга как «жизни духа» и «жизни природной». Но почему для центрального «разговора с чертом» выбрана именно Палестрина? Известно, что там Манн начал работу над первым своим романом – «Будденброками». Кроме того, это родина ком-

позитора Джованни Палестрины (1525–1594), писавшего, как известно, локальную многоголосую музыку, которая (через упоминание города Эйзенаха, где родился И.С. Бах) сопоставляется с достигшей расцвета «немецкой полифонией», лежащей в основе структуры манновского романа [2, с. 178–183]. Иными словами, выбор Палестрины в качестве места встречи с демоническим началом лицом к лицу во многом обусловлен соединением здесь культурного мифа с обстоятельствами собственной биографии писателя. Вывод докладчицы такой: итальянская тема представлена в романе очень значимо, хотя и «локализовано» (поскольку ей уделена лишь небольшая и строго ограниченная часть текста).

В заключение Елена Георгиевна Доценко из Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург) сделала доклад «мемуарного» характера, показав, как в 1980-е годы Томас Манн был представлен в статьях и лекциях тогдашних преподавателей кафедры истории зарубежной литературы МГУ – Л.Г. Андреева, А.А. Фёдорова и А.В. Карельского.

Л.Г. Андреев видел истоки «Доктора Фаустуса» не только в «Смерти в Венеции», но и в «Тонио Крёгере», подчеркивал сквозную для Манна метафору творчества как болезни, болезни как «стигмата» гениальности. Поскольку Томас Манн, о чем бы он ни писал, всегда писал о себе (как сам отмечал в дневниках), из тупика «аполитичности» его, по Л.Г. Андрееву, вывел фашизм. Конкретно о «Докторе Фаустусе» Л.Г. Андреев говорил в рамках курса истории зарубежной литературы XX в., называл его книгой об «освобождении от наваждения». Союз с чертом в его интерпретации – это прежде всего союз Германии с фашизмом. Однако он ставил в вину писателю отсутствие в романе явного осуждения «больного гения», считая, что позиция Цейтблома (отсутствие осуждения Леверкюна с его стороны) отражает и позицию по отношению к нему самого Томаса Манна. И, по свидетельству многих тогдашних студентов, завершал лекцию словами: «Как представитель воевавшего поколения я этого простить не могу».

А.А. Фёдоров в своей оригинальной трактовке причислял творчество Томаса Манна к «феноменальному реализму», представляющему модель мира «в мажоре»; подчеркивал, что отрица-

тельные герои у Манна «всегда одинаковы» (в том смысле, что они «пантеистичны»); указывал, что роман «Доктор Фаустус» не выдерживает «нагрузки» в своей претензии быть прочтенным как антифашистский эпос; проводил сопоставление с «Фаустом» Гёте, показывая, что бесплодность усилий Фауста понять истину лежит и в основе образа Адриана Леверкюна. Анализируя диалог последнего с чертом, А.А. Фёдоров выходил на тему фальсификации в искусстве: иллюзия больше не нужна (что явно проговаривается чертом в диалоге). А читательский интерес сегодняшнего дня, как подчеркнула Е.Г. Доценко, самим преобладанием в нем интереса к нон-фикшн демонстрирует именно такое развитие, хотя это очень опасный путь, по крайней мере, по Манну: ведь именно его пропагандирует в романе черт.

А.В. Карельский, читавший лекции по зарубежной литературе XIX в., высказывался о Томасе Манне в основном в статьях. У него есть статья «Долг гуманности» [5], где, сосредоточившись на теме человечности в искусстве, он развивает ее на примере романов Томаса Манна «Лотта в Веймаре» (1939) и «Доктор Фаустус» (1947), в хронологическом и композиционном обрамлении которых рассматривается также «Смерть Вергилия» Германа Броха (1945). В статье названы три прототипа Адриана Леверкюна – Ф. Ницше, А. Шёнберг и сам Томас Манн. В связи с соотношением гениальности и болезни А.В. Карельский подчеркивает, что превозносимый им Гёте у Томаса Манна всегда рассматривается как «здоровый», а не «больной», и с опорой на это обстоятельство показывает, что, по Манну, критерии «человечности» обязательны для гения ничуть не в меньшей мере, чем для любого человека. При этом Леверкюн не осуждается писателем прямо – как художник, впадающий в «грех», – он просто теряет у Манна ощущение реальности. Но хотя, казалось бы, Леверкюн принимает решения только за себя самого, из-за того, что перед нами художник, его «договор с дьяволом» в какой-то момент перестает быть его личной проблемой, а становится сначала проблемой его окружения, а потом и народа, и человечества.

Завершил конференцию завкафедрой истории зарубежной литературы филфака МГУ Василий Михайлович Толмачёв, который

подвел итоги конференции и обозначил некоторые вопросы, перспективные с точки зрения дальнейшего изучения «Доктора Фаустуса».

Список литературы

1. Адорно Т.В. *Философия новой музыки* / пер. с нем. Б. Скуратова ; вступ. статья К. Чухрукидзе. – Москва : Логос, 2001. – 352 с.
2. Апт С.К. Толстовское и человеческое : принцип контрапункта // Апт С.К. *Над страницами Томаса Манна*. – Москва : Сов. писатель, 1980. – С. 118–177, 178–283.
3. Бахтин М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. – Москва : Советская Россия, 1979. – 320 с.
4. Бахтин М.М. *Сатира* // Бахтин М.М. *Собрание сочинений* : в 7 т. – Москва : Русские словари, 1997–2008. – Т. 5. – С. 11–38.
5. Карельский А.В. Долг гуманности : романы о художниках в немецкой литературе эмиграции // А.В. Карельский. *Метаморфозы Орфея : беседы по истории западных литератур*. – Москва : РГГУ, 1999. – Вып. 2 : Хрупкая лира : лекции и статьи по австрийской литературе XX в. – С. 263–300.
6. Леман Ю. *Русская литература в Германии : восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII в. до настоящего времени* / пер. Н. Бахши, А. Жеребина. – Москва : Изд. дом ЯСК, 2018. – 480 с.
7. Манн Т. *Создание «Доктора Фаустуса»*. Роман одного романа (1949). Mann T. *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (1949) // Mann T. *Gesammelte Werke*. – Berlin : Aufbau-Verlag, 1955. – Bd. 12. – S. 178–335.
8. Манн Т. *Доктор Фаустус* / пер. с нем. С. Апта, Н. Ман. – Москва : ФТМ : АСТ, 2015. – 350 с. [Mann T. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* // Mann T. *Gesammelte Werke*. – Berlin : Aufbau-Verlag. – 1955. – Bd. 6. – S. 5–690].
9. Павлова Н.С. *Томас Манн* // Павлова Н.С. *Типология немецкого романа, (1900–1945)*. – Москва : Наука, 1982. – С. 8–54.
10. Эбаноидзе И.А. *Томас Манн* // *История литературы Германии XX века*. – Москва : ИМЛИ РАН, 2019. – Т. 1, кн. 2 : *Литература Германии между 1918 и 1945 годами* / под ред. В. Седельника, Т. Кудрявцевой. – 2018. – С. 17–55.