

## Постмодерные тенденции в позднем творчестве Томаса Манна

Н. В. ГЛАДИЛИН

(ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО)\*

*В поздних романах Т. Манна намечается отход от модернистской художественной парадигмы. Если в «Докторе Фаустусе» (1947) проводится масштабная критика основ модернистского искусства, то в «Избраннике» (1951) и «Признаниях авантюриста Феликса Круля» (1954) намечается преодоление апорий модернизма посредством иронической игры: в первом случае — с многочисленными интертекстами, во втором — с идентичностями протагониста; при этом снимается проблема онтологической индивидуальной вины. Таким образом, в поздних романах Т. Манна заявляют о себе черты нового, постмодернистского мировидения.*

*Ключевые слова: Томас Манн, поздние романы, постмодерные тенденции, ирония, интертекстуальная игра.*

## Postmodern Trends in the Late Works of Thomas Mann

N. V. GLADILIN

(A. M. GORKY LITERATURE INSTITUTE)

*The late novels of T. Mann mark the deviation from the modernist artistic paradigm. If «Doctor Faustus» (1947) deeply criticizes the basics of modernist art then «The Holy Sinner» (1951) and «Confessions of Felix Krull, Confidence Man» (1954) try to overcome the apories of modernism by the ironic game with multiple intertexts in the first case and with identities of the protagonist in the second one; besides that, both works remove the problem of ontological individual fault. Thus, the late novels of T. Mann bring about features of new postmodernist outlook.*

*Keywords: Thomas Mann, late novels, postmodern trends, irony, intertextual game.*

Томас Манн, крупнейший немецкий писатель XX в. — один из наиболее ярких представителей литературного модернизма. Его творчество носит экспериментальный характер, отличается использованием новаторских формальных приемов, соединяет собственно художественную составляющую с элементами эссеистики и философии, передает внутренний разлад, амбивалентную этическую и ценностную структуру личности современного человека. Однако Томас Манн был и критиком современности, и в частности модернистского искусства. Его верность гуманистическим идеалам «бюргерской» культуры входила в противоречие с дегуманизацией политики и искусства, наметившейся на рубеже XIX и XX вв. и все громче заявлявшей о себе в первой половине XX в.

Роман Манна «Доктор Фаустус» (1947) является наиболее сложным с композицион-

ной точки зрения и вместе с тем наиболее глубоким в отношении анализа актуальной духовной ситуации. Произведение подчеркнуто элитарно, поднимает сложнейшие мировоззренческие вопросы, характеризуется предельно усложненной композицией, зачастую «монтажной», изобилующей интертекстуальными отсылками к памятникам мировой культуры, равно как и современным феноменам искусства, общественной, эстетической и философской мысли. Показателен уже тот факт, что в качестве консультанта и в известной степени соавтора Томас Манн избрал ведущего теоретика модернистского искусства и в то же время социолога Теодора Адорно.

Герой «Доктора Фаустуса», композитор Адриан Леверкюн, последовательно проводит линию эстетического модернизма. Его мировоззренческие и эстетические искания

\* Гладиллин Никита Валерьевич — кандидат филологических наук, доцент Литературного института им. А. М. Горького (г. Москва). Тел./факс: (495) 694-06-61. Эл. адрес: 5208@starnet.ru

вполне согласуются с ключевой идеей «проекта модерна», оформившегося еще в эпоху Просвещения, — идеей эмансипации, освобождения разума от религии, науки от морали, морали от конвенций, искусства от канонов во имя торжества разума, прогресса и автономной самостоятельной личности. Прообраз такой личности, свободной от божьих и человеческих установлений, Т. Манн нашел в ренессансной «Легенде о докторе Фаусте». «Знаменитый культуролог XX века О. Шпенглер, — напоминает Д. В. Барышникова, — назвал всю послереформационную культуру фаустианской. Фауст был фигурой, альтернативной средневековому Христу, так как он олицетворял собой секуляризацию общественной и индивидуальной жизни, он стал символом Нового времени» (Барышникова, 2005).

Как подобает любой инкарнации Фауста, композитор Леверкюн заключает пакт с дьяволом. Однако на излете модерна Фауст уже не служит прогрессу и человечеству. Желание Леверкюна «отнять» Девятую симфонию Бетховена (ср.: Манн, 1960: 5, 617) с ее «одой к радости» отражает не только его отчаяние перед лицом сил природы, не поддающихся укрощению человеком, но и глобальный кризис метанарративов, «великих объясняющих систем», призывов к единству и единению. Отныне модернистское искусство ставит под сомнение секуляризованный, рационально упорядоченный мир. Итог его познания — мир открытый, противоречивый и ценностно амбивалентный. Процесс освобождения доходит до той точки, где он нарушает, а то и разрушает социальные взаимосвязи. Черт хочет лишить искусство его функции служения социуму. Вместо этого он возводит на пьедестал автономное креативное «я», пренебрегающее принципами традиционной эстетики.

В то же время, стремясь уйти от строгих канонов «старого искусства», Леверкюн сам приходит к лозунгу «Организация — это все» (Манн, 1960: 5, 249), к еще более жесткому канону — додекафонии, идею которой Т. Манн позаимствовал у ведущего композитора-модерниста А. Шенберга. Отныне

в музыке нет места художественному произволу, свободной игре, открытому выражению авторского чувства. «Уже сегодня совесть искусства восстает против игры и иллюзии. Искусство больше не хочет быть игрой и иллюзией, оно хочет стать познанием» (Манн, 1960: 5, 237). Претендуя на радикальную оригинальность, искусство отторгает собственную социальную функцию; оригинальность становится самоцелью. Вместе с тем Т. Манн проводит параллель между эмансипацией художественной оригинальности и эмансипацией политического имморализма: эстетические послышки Леверкюна обнаруживают сходство с идеями теоретиков «консервативной революции» (кружок Брейзахера — Кривдвиса), а творческая катастрофа композитора предшествует катастрофе, постигшей всю Германию в годы «коричневой чумы».

Отчаяние, которым проникнуто творчество Леверкюна, приводит к извращению, переворачиванию представлений о прекрасном и безобразном: так, об одной из его пьес говорится: «...диссонанс выражает в ней все высшее, серьезное, благочестивое, духовное, тогда как гармоническое и тональное отводится миру ада, в данной связи, стало быть, — миру банальности и общих мест» (Манн, 1960: 5, 484). А в своем последнем и вершинном творении композитор достигает «субстанционного тождества между беспримерно блаженным и беспримерно ужасным, внутренней однородности детского хора ангелов и адского хохота» (Манн, 1960: 5, 628). Здесь Т. Манн отсылает к тезису Т. Адорно об «идентичности неидентичного» как одной из фундаментальных посылок модернистского искусства («Эстетическая идентичность должна помогать неидентичному, которое в реальности подавляется насильственным стремлением к идентичному» (Адорно, 2001: 9)).

Но Т. Манн идет дальше Адорно, так как он приводит радикально-модернистское искусство к пораженчеству, к безумию, в конечном счете — к молчанию. И здесь, как считает болгарский исследователь Ц. Цветанов, «за счет симптоматической резиньжации авангарда, чья судьба для автора недву-

смысленно трагична, Томас Манн совершенно непредвиденно наводит мост к постмодернизму» (Tsvetapov, 1996: 123). Композитор задается вопросом о том, каким может быть искусство, идущее на смену модернистскому, и здесь его устами, возможно, говорит сам автор: «Все жизнеощущение такого искусства, поверьте, станет совсем другим. Оно будет более радостным и скромным. <...> И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, непатетическое, беспечально-доверчивое, побратавшееся с человечеством» (Манн, 1960: 5, 418–419).

Образец такого искусства Т. Манн дает в романе, следующем непосредственно за «Доктором Фаустусом» и представляющем собой необходимый комплемент к нему. Здесь нужно заметить, что, несмотря на последовательное богоборчество протагониста и тонкую литературную игру, «Доктор Фаустус» в то же время является романом о великом прегрешении и жажде милости; раскаянием и чаянием спасения проникнуто все творчество Адриана Леверкюна. В этой связи не случайным представляется его обращение к легенде о папе Григории из средневекового сборника новелл «Римские деяния» — истории о невиданном возвышении и прощении величайшего грешника. К той же легенде по завершении «Доктора Фаустуса» обратился и сам Т. Манн. В результате из-под его пера вышел роман «Избранник» (1951) — повествование о делах давно минувших дней, к которому вполне относимы эпитеты, которыми Леверкюн наделял искусство «после модернизма» — «радостное и скромное», «духовно здоровое», «беспечально-доверчивое».

«Избранник» затрагивает серьезную антропологическую и богословскую проблематику, но он намеренно «легковесен», демократичен, подчеркнуто «литературен» и нереалистичен. Писатель создает как бы литературно обработанную сказку — начиная со сказочного хронотопа и кончая «в меру» гротескными характеристиками персонажей. Лубочный характер произведения подчеркивается идеализированными карти-

нами «условного» средневековья, далекими от действительного положения дел в эту историческую эпоху. Кроме того, автором всячески демонстрируется автономия сугубо литературного дискурса. Это находит свое выражение в первую очередь в примате и всевластии «Духа повествования», покорным транслятором которого признает себя рассказчик, — абстрактной и надвременной богоравной инстанции, которая и вводит героев во грех, заставляет их каяться и милует их. «Дух повествования» принципиально многоязычен — рассказчик сам не ведает, на каком языке он повествует, и текст романа, формально написанный по-немецки, содержит множество вкраплений из других языков: «Ибо так уж устроено, что дух повествования — это дух свободный до отвлеченности, и средством его является язык как таковой, сам язык, языкабсолют, не желающий знать никаких наречий и местных языковых божеств. Иначе как раз и впадешь в политеизм и язычество. Ведь бог есть дух, и слово превыше всех языков и наречий» (Манн, 1960: 6, 13).

«Избранник» не только в высокой степени интерлингвален, но и насквозь интертекстуален. Дело не только в откровенном следовании сюжету новеллы из «Римских деяний» и поэмы Гартмана фон Ауэ «Григорий столпник». Сам образ главного героя представляет собой контаминацию множества литературных и исторических персонажей. Первым в этом ряду стоит софокловский Эдип, далее следуют различные персонажи средневекового эпоса и опер Вагнера: как и Лоэнгрин, Григориус является незнакомым рыцарем с моря, подобно Парсифалю он заявляет: «Занятие мое <...> — ратный труд» (Манн, 1960: 6, 121), как и Тристан, он «печальник» (Манн, 1960: 6, 86), его миссия — освободить страну «от дракона» (Манн, 1960: 6, 140) совпадает с миссией Зигфрида (как и вагнеровский Зигфрид, он — сын брата и сестры). Заявлен и ряд библейских мотивов: подобно Моисею, герой «Избранника» — найденыш, приплывший по воде; несколько раз, причем эксплицитно, эвоци-

руется образ Христа: как и тот, Грегориус избирает рыбу своим гербовым символом и попадает к рыбакам, как и тот, вынужден сам нести орудие своей казни (у Манна — лестницу с крючьями). Наконец, в ипостаси «великого папы» «избранник» являет собой собирательный образ различных наместников римского престола — конкретные имена в связи с той или иной позитивной характеристикой деятельности «великого папы» в избытке называет Р. Виммер; он же указывает, что титулом «*doctor mellifluus*» («медоточащий наставник») (Манн, 1960: 6, 246) именовался не какой-либо папа, а святой Бернард Клервоский (ср.: Wimmer, 1998: 103).

Конечно, в образе папы Григория Т. Манн представил своего рода идеального правителя, «гуманиста на троне». Характерно двукратное употребление слова «просвещение» в его характеристике (ср.: Манн, 1960: 6, 242–243). Гуманистична по своей природе и стержневая концепция «Избранника»: возможность искупления самых страшных преступлений. Но это искупление происходит в пространстве культуры, а не религии. С догматами последней Т. Манн обращается весьма вольно. Так, в сцене инцеста родителей будущего папы, как отмечает Р. Бешенштайн, дана аллюзия к средневековой мистерии о грехопадении Адама и Евы, только в «Избраннике» не женщина уговаривает мужчину согрешить, а, напротив, мужчина — женщину (ср.: Böschenstein, 1997: 78). Да и преступность самого инцеста ставится под сомнение: устами рассказчика-монаха Т. Манн признает, что отнюдь не «противоестественное» совокупление, а убийство ни в чем не повинной собаки «было наихудшее из того, что случилось в ту ночь» (Манн, 1960: 6, 36). При этом главная греховодница, делившая супружеское ложе сначала с братом, а затем с сыном, так и не высказывает подлинного раскаяния. И опять же, ее сторону косвенно принимает повествующий монах: «Безмерно любили они друг друга, и вот почему, да простит меня бог, я не в силах вполне избавиться от сочувствия этим несчастным» (Манн, 1960: 6, 37). Как видим, это

«сочувствие» исходит не от бога, а от инкарнации «Духа повествования», согласно которому истинная любовь не может быть греховной.

Однако гуманистический пафос сочувствия в «Избраннике» релятивизируется непреложностью законов литературы. В «Избраннике» подтверждается известный тезис В. Шкловского: «По существу своему искусство внеэмоционально... искусство безжалостно и внежалостно, кроме тех случаев, когда чувство сострадания взято как материал для построения» (Шкловский, 2000: 821–822). Причем Т. Манн опять же эксплицитно выражает эту «аморальность» искусства: всякий раз, повествуя о гибели или увечьях, полученных эпизодическими персонажами, он замечает: «Но ведь это (же) были фигуры второстепенные» (Манн, 1960: 6, 120; 148). Таким образом, автор лишний раз подчеркивает, что его параболический роман построен прежде всего по эстетическим правилам, и его этическая составляющая не претендует на абсолютность и объективность. При этом если в модернистском искусстве отсутствие абсолюта и объективной истины вызывало тоску и скорбь, то в «Избраннике» оно рассматривается как возможность творения частных, локальных истин и тем самым становится шагом к новому, постмодерному мироощущению.

В последние годы жизни Т. Манна интересовал носитель такого мироощущения, постмодерный субъект. Вот почему после «Избранника» писатель вновь, спустя сорок лет, обратился к некогда прерванному замыслу «Признаний авантюриста Феликса Круля», проекту современного плутовского романа. «Крулю» так и суждено было остаться фрагментом, однако решение автора отдать его в печать (1954) указывало на принципиальную незавершенность романа, сопротивление его материала всякой окончательной, кристаллизованной форме. Ведь какую-либо окончательную «форму» по природе своей не мог принять Феликс Круль — персонаж-джокер, с легкостью меняющий имена и социальную маркировку. Отсутствием суб-

станционального личностного ядра Круль за несколько десятилетий предвосхищает таких персонажей немецкой постмодернистской литературы, как Гренуй из «Парфюмера» П. Зюскинда и Конрад Йохансер из «Танатоса» Х. Крауссера. Круль обладает всеми способностями, входящими в «джентльменский набор» постмодерного гения: он — прирожденный артист и мастер симуляции, рядящийся в любые одежды, так что они кажутся сшитыми специально для него; он без труда, методом подражания усваивает чужие языки и на каждом, в том числе на родном, обнаруживает чудеса красноречия; точь-в-точь воспроизводит чужие манеры, чужие дискурсы, чужие почерки.

Круль представляет собой следующий этап в понимании конструкции личности по сравнению с концепцией развитого модернизма, окрашенной в психоаналитические тона. «Постмодернизм, — отмечает Ю. Шёль, — рассматривает не только одну часть личности, но личность в целом как динамическую и изменчивую, как предмет постоянной конструкции и реконструкции — «я» в постмодернизме становится процессом» (Schöll, 2005: 13). Та же Ю. Шёль справедливо замечает, что многие черты Круля были приданы Т. Манном еще Иосифу, герою «библейской» тетралогии. Иосиф также отличается привлекательной внешностью и стремится «усовершенствовать» ее, обладает выдающимися артистическими и языковыми способностями, с готовностью меняет имена и роли, легко приспосабливается к меняющимся жизненным обстоятельствам и манипулирует людьми для достижения собственных целей. Однако история Круля лишена какого-либо глубинного, мифологического измерения. Показательно, что и Иосиф, и Круль сопоставляются с греческим Гермесом, но если Гермес-Иосиф, среди прочего, — Психопомп, посредник между мирами, то Гермес-Круль — «всего лишь» легконогий бог воров.

«Признания авантюриста Феликса Круля» — произведение, ставящее под вопрос просветительно-гуманистическую основу

остальных творений своего автора. То, что образ Круля занимал Т. Манн в течение срока лет, свидетельствует о постоянном сомнении писателя в заветах традиционного гуманизма. Типичное для него противопоставление бургера и художника здесь оборачивается торжеством «художника жизни», *Lebenskünstler'a*, который снимает экзистенциальную напряженность бинарных оппозиций и, вместо того чтобы терзаться «последними» вопросами бытия и этическими апориями, скользит по поверхности жизни в упоении чисто эстетическим. Применительно к Крулю бессмысленно задаваться вопросом, «хороший» он человек или «плохой», «нравственный» или «безнравственный»; скорее можно усомниться в том, «человек» ли он вообще, в традиционном представлении, подразумевающем самосознающего и ответственного субъекта. Ведь именно это делает сам Круль, восторженно наблюдая за цирковыми артистами, с которыми он чувствует тесное сущностное родство, проявляющееся в отсутствии «сущности» как таковой: «Что за люди эти артисты! Да и люди ли они? <...> они — отщепенцы, чудища, над которыми смеются до колик в животе, удалившиеся от жизни схимники абсурда, кривляющиеся гибриды человека и дурацкого искусства» (Манн, 1960: 6, 451–452).

При этом Круль остается «фаустианским» персонажем (недаром его любимая опера — «Фауст» Гуно); если и можно говорить о каком-либо присущем ему этосе, то он совпадает с этосом Леверкюна. Это особенно чувствуется в словах, обращенных к маркизу де Веносте, роль которого Крулю предстоит сыграть в светском обществе: «Я не привык смотреть на жизнь, как на забавную шутку, милый маркиз. Ветреность не свойственна моему характеру; кроме того, есть шутки, к которым надо относиться с полной серьезностью, иначе не стоит и затевать их» (Манн, 1960: 6, 512). «Серьезность» Круля обусловлена тем, что он готовится не просто сыграть очередную роль, а обрести новую идентичность. В результате он оказывается лучшим сыном благородных

родителей, чем сам маркиз де Веноста. Точно так же когда-то он, симулируя эпилептический припадок, «всерьез» потерял сознание (ср.: Манн, 1960; 6, 360–361). Поздний фаустианский человек не только отпадает от бога и подчиняет себе природу; он сам себе становится богом и волен изменять собственную природу.

Последние романы Т. Манна пропагандируют аффирмативную эстетику, снимающую модерную резиньцию и перспективу «конца искусства». В эпоху, когда современный человек еще в полной мере продолжал терзаться апориями модернизма и тщетно искал избавления от абсурда существования, престарелый немецкий писатель наметил пути выхода из мировоззренческого и эстетического кризиса: игра с культурным наследием прошлого и с идентичностью субъекта, установка на вторичность и «безответственность». Тем самым Т. Манн одним из первых в европейской культуре проторил путь к культуре постмодерна, который спустя много лет немецкий философ А. Вельмер назовет «модерн без скорби» (Wellmer, 1985: 55).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адорно, Т. В. (2001) Эстетическая теория. М. : Республика.

Барышникова, Д. В. (2005) Роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» как источник по истории культуры первой половины XX века [Электронный ресурс] // Русская антропологическая школа. Исследования. URL: <http://www.kogni.narod.ru/faustus.htm> (дата обращения: 17.02.2010).

Манн, Т. (1960) Собр. соч. : в 10 т. М. : ГИХЛ.

Шкловский, В. Б. (2000) «Тристрам Шенди» и теория романа // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб. : Инапресс. С. 799–839.

Böschenstein, R. (1997) „Der Erwählte“ — Thomas Manns postmoderner Ödipus? // Colloquium Helveticum 26. S. 71–101.

Schöll, J. (2005) «Verkleidet also war ich in jedem Fall». Zur Identitätskonstruktion in „Joseph und seine Brüder“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ // Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 18. Frankfurt a. M. S. 9–29.

Tzvetanov, T. (1996) Postmoderne Tendenzen im Roman «Doktor Faustus» von Thomas Mann // Germanica. Jg. 2/3. Sofia. S. 116–130.

Wellmer, A. (1985) Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

Wimmer, R. (1998) Der sehr große Papst. Mythos und Religion im «Erwählten» // Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 11. Frankfurt a. M. S. 91–107.

#### Из хроники научной жизни

**В марте 2010 г.** в Российской академии наук создан Научный совет «Новые явления в общественном сознании и социальной практике» на базе Института социологии РАН и Института социально-политических исследований РАН. В состав совета, руководство которого поручено члену-корреспонденту РАН Ж. Т. Тощенко, вошли видные российские социологи, психологи, философы, экономисты. В этом году Научный совет планирует обсудить доклады Ж. Т. Тощенко, Ю. В. Арутюняна, В. К. Левашова, Н. Е. Покровского, провести ряд научных мероприятий, среди них — обсуждение новых явлений в общественном сознании и жизни российской молодежи, которое пройдет в Московском гуманитарном университете.