

Ю.Н. Лебедева

**ОТ ЛЮБЕКСКОГО ПАТРИЦИЯ К «ОДНОМУ
ПРОСТОМУ МОЛОДОМУ ЧЕЛОВЕКУ»
(Бюргерский герой и взгляд повествователя в
«Будденброках» и «Волшебной горе» Томаса Манна)**

В статье рассматриваются сходства и различия в изображении бюргерского мира, общей «отчизны» семьи Будденброк и протагониста «Волшебной горы», а также прослеживается динамика в отношении повествователя к повествуемому миру.

Ключевые слова: Томас Манн, «Будденброки», «Волшебная гора», повествование, бюргерство.

The article examines common traits and disparities in representation of the world of “Bürgertum”, the shared “fatherland” of the Buddenbrook family and the protagonist of “Zauberberg”, retracing the dynamic relationship of the narrator to the narrated world.

Key words: Thomas Mann, “Zauberberg”, narrative, “Bürgerlichkeit”.

Юношеский роман Т. Манна редко сравнивают с «Волшебной горой», между тем Будденброков и Ганса Касторпа объединяет общее происхождение, в эстетической трактовке которого вполне прослеживается и сходство, и различие.

Согласно изначальному плану «давосская новелла» должна была начинаться семейной историей героя – иными словами, второй главой «Будденброков»¹. Изменение порядка глав привело к тому, что история семьи в обоих случаях композиционно следует за появлением персонажей и их первыми характеристиками. Повторяется не только сама тема бюргерского семейства, но и ее композиционное решение в тексте, пусть и на уровне одной главы, причем в «Волшебной горе» эта логика художественной организации произведения приобретает силу по мере написания романа, словно бы проявляясь как единственно точное воплощение задуманного.

В обоих романах повод для описания рода – символическая деталь, семейная реликвия: книга, открытая консулом по случаю

¹ Об истории написания романа см.: *Reed T.J.* Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford, 1976. P. 227–229; *Trummer B.* Thomas Manns Selbstkommentare zum “Zauberberg”. Konstanz, 1992. S. 12–18; *Neumann M.* Entstehungsgeschichte // Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. V. 2. Frankfurt/Main., 2004.

рождения дочери, и наследная купель². Отношение к умершим предкам освящено моментом рождения ребенка, отрицающим необратимость индивидуальной смерти. Повествование следует ритму смены поколений; в «Будденброках» это качество во многом определяет композицию (роман можно поделить на части по поколениям). В «Волшебной горе» этот ритм намечен только во второй главе и отчасти в рассказах Сеттембрини, «верхний мир» живет скорее согласно природным ритмам смены времен года; человеческая смерть, образующая будни санатория, остается чем-то чрезвычайным, не вписывающимся в существующий порядок, как трупы, спускаемые на салазках с горы.

В соответствии с организацией повествования, сосредоточенного на одной семье, из которой в свою очередь выбраны центральные персонажи, выстраивается и пространство: в «Будденброках» и в описании предыстории Ганса Касторпа во второй главе романа действие сосредоточено в доме, который детально описан и предстает неким закрытым домашним универсумом. Этот центр, на котором сходится романский мир, совмещает в себе домашние и общественные ценности и благодаря своей универсальности определяет организацию романного пространства.

Центральное место в этом мире в согласии с патриархальным устройством жизни занимает фигура деда, имеющая, что не столь предсказуемо, значимую связь с детьми: юношеский роман начинается с шутивого диалога Тони и старого Будденброка; Ганс Лоренц Касторп и вовсе описан с точки зрения маленького внука. По мере того, как точка зрения маленького Ганса становится определяющей, тон повествования неожиданно приобретает элегичность, звучавшую в романе о «гибели одного семейства»; ирония повествователя при этом ослабевает. Смерть деда, равносильная исчезновению старого мира, идеализируемого элегическим тоном повествования, оставляет не заполняемую пустоту, значимое отсутствие.

Кроме того, в обоих случаях фигура деда обладает собственным, отличающимся от других языком, обогащающим ткань повествования. Особенно заметна эта составляющая в «Будденброках»,

² Обе детали обладают прототипом среди семейных реликвий семьи Манн (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. V. 2. Frankfurt/Main, 2004. S. 120); точность и достоверность детали – отличительная черта поэтики Т. Манна; выбор реальных, изображенных в текстах при этом ограничен: они ценны исключительно в рамках замкнутой художественной системы произведения. Это предположение подтверждает позиция самого писателя, состоявшая, прежде всего, в защите принципиальной свободы творческого голоса: «Абсолютный писатель исходит из жизни, пережитого, обычая и преобразует их в идеи, дух, как говорит Ницше, “превращает все в свет и пламя”» // Die gesellschaftliche Stellung des Schriftstellers in Deutschland (07.03.1910 als Antwort auf eine Rundfrage) // Essays Bd. 1. Hrsg. von Hermann Kurzke. Frankfurt/Main, 1993. S. 121 [пер. мой. – Ю. Л.].

начинающихся с виртуозного смешения нижненемецкого с французским. Помимо создания характеристики и придания повествованию комичности, речь старого Будденброка апеллирует к целому пласту немецкой истории – к восприятию Просвещения и дворянской культуры ганзейским бюргерством, во многом определявшим облик северонемецких земель³. В «Волшебной горе» слово Касторпа-старшего оказывается достаточно весомым, чтобы прозвучать наравне с пронизанным иронией голосом повествователя и не дать теме отцовского, рода потерять свою значимость⁴. Нижненемецкий же вводится крайне осторожно. Причина тому, во-первых, принадлежность фигуры деда скорее Средневековью, а дяди Касторпа, консула Тинапеля, – уже поколению конца XIX в. Во-вторых, в маркированности стилистического приема: ни в одном произведении писателя он не будет обладать таким весом, как в «Будденброках». И тем не менее писатель прибегает к нему в «Волшебной горе»: прибывших с равнины Касторпа, а потом и его дядю, объединяет диалектное произношение «selbstvers-tändlich» (в переводе Станкевича «бес-спорно»); странное произношение Касторпа упомянуто лишь однажды, консула же эта комичная деталь сопровождает на протяжении всей главы.

В «Волшебной горе» образ деда изначально принадлежит прошлому, его смерть возвращает ему мифический облик патриция старых времен⁵. Ее физическая сторона «неприлична» [Манн, 1959, III: 35] подобно смерти Томаса Будденброка на улице. Параллель между обеими смертями выстраивается благодаря одной детали: смешению «неприличного» запаха смерти и пытающегося побороть его резкого аромата тубероз, воздействующего в обоих романах на чуткое обоняние маленьких Ганно Будденброка и Ганса Касторпа. Во втором романе повторяется не только деталь, аромат тубероз у постели умершего, но и лежащая в основе композиции эпизода перспектива: детское восприятие со свойственными ему наивностью и остротой образует удачную перспективу для изображения подобного

³ Buddenbrooks-Handbuch. Hrsg. von Ken Moulden, Gero von Wilpert. Stuttgart, 1988; Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski. Kommentar // Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. I.2. Frankfurt/Main, 2001.

⁴ Воспользоваться точкой зрения персонажа, чтобы выразить почтение отцу или роду, значит не только поставить под вопрос категорию рода и призванное повествовать о ней слово, но в какой-то мере также выразить свое признание ее значимости. По словам Г. Курцке, размышляющего о религиозном в произведениях Манна, «подобная бессловесность не печальное умолкание, но пространство для вести» (*Kurzke H. Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München, 2005. S. 595. Пер. мой. – Ю. Л.*).

⁵ Помимо Ганса Лоренца Касторпа, мифическое начало в романе воплощает только один персонаж – Мингер Пеперкорн. Как и дед, он становится этапом в становлении Ганса Касторпа; фигуры этих «воспитателей» могут быть противопоставлены педагогам Сеттембрини и Нафте, лишенным подчеркнутой телесности и связанной с ней мифической глубины.

эпизода. В «Волшебной горе» эта деталь – смерть, воздействующая через обоняние – также обыграна в сцене визита дяди Касторпа, консула Тинапеля (казус в вечер приезда и бегство из «верхнего мира» после рассказа хофрата о прорывающих живот покойника газах). Повторение приема в обоих романах не случайно, оно возможно благодаря глубинному сходству персонажей в их зачарованности смертью. В случае с Ганно – это принадлежность миру искусства и предрешенное убывание жизненных сил, тоска по смерти (*Todessehnsucht*), линия, унаследованная Манном от романтиков. Ганс Касторп, казалось бы, связан со смертью механически, только потому, что в краткий срок потерял мать, отца и деда. Тем не менее «потребность его [Ганса Касторпа] духа серьезно воспринимать и уважать страдание и смерть» [Mann, III: S. 412. Пер. мой. – Ю. Л.] ставит его наравне с Ганно по ту сторону жизни. Посредственность Касторпа позволяет ему стать сторонним наблюдателем, приближающимся к жизни и смерти путем размышления над ними⁶, в то время как талант Ганно лишает его защиты против воплотившегося в музыке сплетения эротизма и смерти.

Повтор как прием изображения «равнинного мира» актуален не только в контексте всего творчества писателя, но и в рамках самого романа. Сцена приезда консула в расположенной примерно в середине романа главе «Отбитая атака», выстроена параллельно сцене приезда Касторпа и описанию его биографии (за описанием окончания дня следует история происхождения, повторяются детали, даже отдельные выражения). При этом она гораздо менее драматична – это как бы экстракт начала романа, который в свою очередь напоминает краткое изложение истории Будденброков, «распад [еще] одной семьи». В данном случае, однако, речь идет не о межтекстовых перекличках, а об обращении в рамках одного текста к уже реализованному решению схожей эстетической задачи (появление и представление персонажа). Объектом изображения, таким образом, становится само повествование, обуславливающее повторение и понятное в его отношении с предшествующим эпизодом.

Основное различие между миром Будденброков и Ганса Касторпа заключено в дистанции, с которой повествователь смотрит на этот мир. В первом романе он является частью создаваемого им универсума: его взгляд, оттененный легкой иронией, практически на протяжении всего повествования совмещен с точкой зрения пер-

⁶ Тем же механическим отношением продиктован подчеркнуто познавательный интерес Ганса Касторпа к смерти в первое время его пребывания в санатории и постепенное воспитание в себе способности восприятия страдания и смерти. Об изменении протагониста «Волшебной горы» см.: *Marx F.* “Ich aber sage Ihnen...” Christusfigurationen und Passionsbilder im Werk Thomas Manns. Frankfurt/Main, 2002. S. 116–122.

сонажа (в основном Томаса, Тони и Ганно); очевидна его симпатия бюргерскому миру, обреченному на «распад» (заявленный уже в названии романа). В «Волшебной горе» дистанция создается уже во вступлении и всячески подчеркивается посредством aukториального «мы». Заявлена несамостоятельность протагониста, и еще до собственного начала действия проводится рубеж между актуальным моментом и описываемой историей: она «произошла много времени назад», чем предопределена форма «давно прошедшего» [Манн, 1956, III: 5] в рассказе о ней (яркий пример заданной уже самим Т. Манном интерпретации, «прибавляющей» роману актуальности). Причина разрыва кроется в событии, расколовшем время на две части: «перед большой войной» [там же] и после нее.

Логике разделения времен следует оттянутое представление Ганса Касторпа. «Будденброки» также не начинаются непосредственно представлением персонажей. Тем не менее этот пробел практически сразу, словно мимоходом, восполняется повествователем по всем правилам бюргерского поведения (первенство остается за главой семьи, затем следуют дамы, при этом упомянуто происхождение обеих, и в последнюю очередь консул; подчеркнуто социальное положение семьи). Ганс Касторп в начале романа также является частью бюргерского мира и разделяет его формы поведения, но повествователь не следует им – в отличие от своего юношеского романа, а обращается с персонажем подчеркнуто вольно. Он не представлен, сразу же назван «баловнем семьи и неженкой» [там же: 8], а в следующем авторском отступлении даже опосредованно назван педантом и обывателем. Той же характеристике удостоится консул Тинапель в сцене приезда в Бергхоф.

Как в «Будденброках» подзаголовок относится не к повествуемой истории, а скорее оценивает ее с чуждой персонажам точки зрения, также и в «Волшебной горе» разделение времен и миров производится на уровне повествующей инстанции. Оно представлено как объективная, свершившаяся данность, и при этом никак не обосновано. Почему «большая война» расколола историю, и почему Ганс Касторп достоин лишь иронически-снисходительного обращения? Необоснованность и прямолинейность таких оценок, высказанных напрямую посредством всеведущего «мы», не только обнажают авторскую волю как основу повествования, но и делают ее предметом размышления. Выявленность повествующего начала, таким образом, свидетельствует не о его абсолютности, а, напротив, об относительности и проблемности. Отсюда и невозможность окончательного вывода, и отказ изобразить судьбу протагониста в конце романа.

Следствием этого осмысления авторской свободы можно считать тот факт, что сам Ганс Касторп в описании его детства и юношества не получает слова; не описан ни один эпизод из его жизни, который каким-либо образом свидетельствовал бы о неоднозначности его на-

туры (история с Хиппе, к примеру). Ганс Касторп с его «светловолосой корректностью» [Mann, 1956, III: 50. Пер. мой. – Ю. Л.] оказывается в одном ряду со светловолосыми и голубоглазыми, сильными в своей ницшеански поднятой на пьедестал жизненности бюргерами «Тонио Крегера». Несколько противоречит этой родственности готовность, с которой Касторп принимает позицию наблюдателя, свойственную самому Тонио Крегеру, но без его мучений и творческой сублимации разрыва между ним самим и миром, располагающимся за мерцающим стеклом, символом границы между жизнью и искусством.

В «Волшебной горе» сглажено столь болезненное для раннего Т. Манна противопоставление бюргера и художника⁷. Данное воплощение дихотомии жизни и духа больше не образует идейной канвы повествования, но все-таки присутствует в тексте благодаря повествователю, постоянно подчеркивающему отсутствие художественного инстинкта у Касторпа и его органичность «корректного блондина» [Ibid., 37. Пер. мой. – Ю. Л.] в мире отцов. Пассаж об удавшемся рисунке маленького Касторпа с изображением шхуны, ставшим началом пути кораблестроителя, а не художника, во многом является данью писательскому прошлому Т. Манна: таким образом исключается уже прозвучавшая однажды интерпретация темы бюргерского происхождения.

Изысканная утонченность Томаса Будденброка, свойственное ему «врожденное высокомерие» [Mann, 1956, I: 37. Пер. мой. – Ю. Л.], интеллектуальное честолюбие, заставляющее воспринимать собственную судьбу как свободное творческое служение «абстрактной ценности старинного купеческого герба» [Манн, 1959, I: 276] – все оборачивается плоским стремлением к удобной жизни немецкого Ганса. Ставка на индивидуальность, идеализированная творческая свобода которой не была до конца реализована Томасом Будденброком, но которую в нем уважал повествователь, изначально отсутствует у протагониста «Волшебной горы». Ницшеанский идеал исключи-

⁷ Взаимоотторжение и одновременная взаимозависимость бюргерского начала и художника – одна из констант исследований, посвященных Т. Манну, в особенности до начала 1980-х годов (1979 – год снятия печатей с дневников Т. Манна). Большинство интерпретаций шло по пути противопоставления одного начала другому. Примером исследований, трактующих раннего Манна в подобном ключе, могут служить первая крупная работа по теме бюргерства М. Целлера «Бюргер или буржуа» (*Zeller M. Bürger oder Bourgeois? Stuttgart, 1976*) и ставшая референтной «Томас Манн: эпоха – творчество – влияние» Г. Курцке (*Kurzke H. Epoche – Werk – Wirkung. München, 1985*). Ср. более позднюю трактовку «Будденброков», исходя из противопоставления традиции и индивидуального начала в духе поиска самоидентификации, характерных для современных исследований творчества Т. Манна, в книге Р. Меринга «Томас Манн. Художник и философ» (*Mehring R. Thomas Mann. Künstler und Philosoph. München, 2001. S. 71–83*). Однако в полной мере сложные метаморфозы манновских представлений о бюргерском, в том числе и как сложившихся повествовательных схем, на данный момент не освещены.

тельности, красоты и силы, в том числе преображающей силы артиста, сменяется пародией, релятивирующей не только сам идеал, но и выросшую из него влюбленность в бюргерскую посредственность как норму. Свободой действия обладает лишь повествователь в заранее очерченных им фикциональных рамках романа, он бросает Ганса Касторпа в пекло Первой мировой и оставляет его в гуще большой движущейся массы. Более того, сам герой, освободившийся от обесценившего бюргерского мира отцов, вдохнувший разреженного воздуха Волшебной горы, теряет приобретенную было исключительность, обретенный дар речи: после всех словопрений с ним остается лишь простая песенка с граммофонной пластинки, которую он бормочет, в оцепенении и без мыслей продвигаясь вперед⁸.

От симпатии к бюргерскому в перспективе повествования, от уважения к индивидуальности героя Т. Манн приходит к отстранению от бюргерства и к пародии собственного принципа его изображения. При этом в центре романа снова возникает тип любекского бюргера, которому суждено претерпеть произвол повествователя, стоящего, как и его герой, перед лицом ломающегося времени.

Жест отстранения повествователя от бюргерского мира, уже заранее принадлежащего качественно другой, исчезнувшей эпохе, а также вместе с ним и особый способ временной организации романа (разделение времени повествователя и повествуемой истории, ретроспекция) намечен уже в «Будденброках» в подзаголовке романа, но там он воплощен исключительно на уровне лейтмотивов, предвещающих упадок рода. В «Волшебной горе» мысль о крахе отцовского мира положена в основу хронотопа. Знаковый момент, однако, состоит в том, что как в раннем, так и в более позднем романе повествование обрывается изображением краха повествуемого мира (смерть Ганно и прощание с Гердой, Ганс Касторп на полях Первой мировой). Подготавливаемое событие, наконец, свершилось, достигнута художественная целостность, но вопрос «и что теперь?» из «Крови Вельзунгов» остался без ответа – напряжение, создавшее повествование, разрешается лишь на уровне формы и сохранит свою силу в следующем тексте.

⁸ Последняя сцена «Волшебной горы» трактуется в том числе и как обещание духовного возрождения после приобщения Ганса Касторпа к смерти и страданию. Противоречит подобной интерпретации тот факт, что Ганс Касторп идет на войну все же не добровольно, хотя и не бежит ее. В романе нет осознанного принятия страдания как пути спасения, как в случае с героем «Доктора Фаустуса» Густавом Леверкюном. О возможности прочтения последней главы как преодоление смерти, рождение из нее мечты о любви, в том числе на основе песни о «Липовом дереве» Шуберта, которую поет Касторп, а также близости фигуре Ницше, как ее понимал Т. Манн, см.: *Wißkirchen H. Nietzsche-Imitatio. Zu Thomas Manns politischem Denken in der Weimarer Republik // Thomas Mann Jahrbuch. 1988. 1. S. 46–62; Marx F. Ein wahrer Kreuztod? // "Ich aber sage Ihnen..." Christusfigurationen und Passionsbilder im Werk Thomas Manns. Frankfurt/Main, 2002. S. 122–126.*

Преимственность такого рода типична для Т. Манна; в какой-то мере в этом подчеркнутом разрыве времен, образующем центр боли, и отказе от разрешения этого конфликта заключена возможность поэтического возвращения к уже затронутому сюжету. «Волшебная гора», таким образом, не ставит точку в размышлениях Т. Манна о бюргерском начале, объединяющем протагонистов обоих романов, в том числе и на уровне повествования, но реализует заложенный в этой теме потенциал. Коллизия наследия бюргерского мира разрешается не как однозначное решение и снятие вопроса, а как своеобразное «вечное возвращение», заключающееся в эстетической реализации возможных сценариев-последствий⁹. Вариации на тему бюргерского происхождения персонажей, встречающиеся в большинстве произведений писателя, таким образом, не свидетельство скудности поэтического мира писателя или неудачные попытки разрешения изначальной коллизии, но естественное проявление цельности и органичности творческого усилия¹⁰.

Список литературы

- Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1959.
Mann Th. Gesammelte Werke in 13 Bd. Berlin, 1956.
Mann Th. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Frankfurt/Main, 2002ff.
Mann Th. Essays. Bd. 1. Hrsg. von Kurzke H. Frankfurt/Main, 1993.
Buddenbrooks-Handbuch. Hrsg. von Moulden K., von Wilpert G. Stuttgart, 1988.
Trummer B. Thomas Manns Selbstkommentare zum "Zauberberg". Konstanz, 1992.
Kurzke H. Epoche – Werk – Wirkung. München, 1985.
Kurzke H. Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München, 2005.
Marx F. "Ich aber sage Ihnen..." Christusfigurationen und Passionsbilder im Werk Thomas Manns. Frankfurt/Main, 2002. S. 122–126.
Mehring R. Thomas Mann. Künstler und Philosoph. München, 2001.
Terence J.R. Thomas Mann. The Uses of Tradition. Oxford, 1976.
Wißkirchen H. Nietzsche-Imitatio. Zu Thomas Manns politischem Denken in der Weimarer Republik // Thomas Mann Jahrbuch. Bd. 1. Frankfurt/Main, 1988. S. 46–62.
Zeller M. Bürger oder Bourgeois? Stuttgart, 1976.

Сведения об авторе: Лебедева Юлия Николаевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы филол. ф-та МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: julia.leb@gmail.com

⁹ Ср., к примеру, рассказчика в «Докторе Фаустусе», принадлежащего к образованному бюргерству (Bildungsbürgertum), и в «Приключениях авантюриста Феликса Круля», где в основе повествования лежит крах бюргерского семейства, или особое внимание к бюргерским привычкам Гете в «Лотте в Веймаре».

¹⁰ Тесная связь между произведениями Т. Манна – настолько характерная составляющая его темперамента как художника, что дает достаточные основания Г. Курзке говорить о «жизни как произведении искусства», концепции, воплотившейся в последней написанной исследователем биографии писателя: Kurzke H. Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München, 2005.