

Мадам Хопфле: чувственный образ или символ барочного искусства? (К проблеме интертекстуальности в романе Томаса Манна «Признания авантюриста Феликса Круля»)

В серии «*Thomas Mann Jahrbuch. Begründet von Eckhard Heftring und Hans Wysling*», издающейся с 1981 года за все годы издания опубликована единственная статья, посвященная последнему роману Томаса Манна. Йенс Рикманн озаглавил ее «*In deinem Atem bildet sich das Wort*»: Thorn Franz Westermeier und die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull» [1]. В работе он акцентирует внимание на центральном месте структуры романа - эпизоде встречи Круля с мадам Хопфле - и справедливо отмечает, что ее парадигматический характер не ускользает от читателя» [2]. Интерпретацию этого эпизода с «парадигматическим» характером Рикманн сводит к анализу дневников Томаса Манна, изучая которые с точки зрения выявления в них свидетельств поздней гомоэротической влюбленности писателя в молодого мужчину - Францу Вестермайеру. Объединив этот эпизод с мотивом (который прояснен посредством рассказчика) гомоэротической склонности и тоски в «Иосифе и его братьях» (источник тоски - любовь автора к Клаусу Хейслеру), он выстраивает галерею прежних объектов сильной страсти: Пауль Эрен пе, Армии Мартене.

Рикманн указывает также на роман Горе Вайдельса «*Город и опора*» Vidals: «*The City and the Pillar*»), который Томас Манн читал в 1950 году, именно в то время, «когда он носился с мыслью продолжить фрагмент о Круле» [3]. Исследователь констатирует: «Denkbar ist, daß eine Episode in Vidals Roman als Vorlage für das Hopfle-Kapitel gedient hat. Auch Vidals Protagonist ist, al ser sich als Schiffsjunge verdingt, wie Krull Objekt des Begehrens einer [Frau] damit in den mittleren Jahren. Die Szene in der sie ihn zu verführen sucht, als er ihre Kabine saubermacht, weist sowohl der Situation als auch dem Dialog nach Parallelen zu dem Hopfle-Kapitel auf"» [4]. Чувственно-сверхчувственная («sinnlichübersinnliche») любовная страсть показана здесь, по мнению Рикманна, в разделенности двух ее сторон: «die sinnliche und die geistige, jeweils auf zwei Figuren übertragen werden, auf Madame Hopfle und auf Lord Kilmarnock» [5]. Образу поэтессы Филибер, таково второе имя героини, Рикманн приписывает идею чувственности, а ее антогонистом должен быть, по мнению исследователя, лорд Кильмарнок» [6].

При такой интерпретации Рикманном не учитываются, по крайней мере, два факта. Во-первых, что сам рассказчик ставит встречу с Филибер в антагонистическую взаимосвязь по принципу развития его отношений с Ро-

зой, а не с лордом Кильмарноком. Образ чувственной, ориентированной на исполнение телесно-сексуальной стороны любовных взаимоотношений Розы является символом эстетики телесности эпохи модерна, а развитие отношений Круля с мадам Хопфле по сравнению с его отношениями с Розой предполагает здесь переход на другой уровень, то есть принцип диалогичности и противоречия, отмены и эстетического отвержения прежних установлений Я рассказчика по отношению к окружающим его героям.

Бывшая артистка цирка венгерского происхождения, в настоящем проститутка Роза замыкает цепь манновских женских образов, воплощающих идею телесности, чувственности, женственности, природного начала, героинь, лишенных представлений о страданиях духа, его борениях, муках. Это персонажи без сознания противоречивости каждого явления, неразрешимости бесконечных внутренних конфликтов. Этот ряд прекрасных *«цветочниц»* эпохи модерна начинает еще прелестная продавщица цветов Анна из *«Будденброков»*, за ней следуют мадам Шоша, образ возлюбленной Гете - Лоты, гетера Эсмеральда в *«Докторе Фаустусе»*, соблазняющая Иосифа жена Потифара Мут-ем-энет и череда героинь более мелкого масштаба из рассказов и повестей писателя.

Образ Дианы Филибер не приравнивается рассказчиком к образу Розы, это не синонимия символических форм и не семиотическая тавтология, так как содержательная сторона встреч Круля с этими женщинами выявляет качественное развитие главного героя. Его мировоззрение оказывается в более поздней встрече способным объять намного более сложное по сравнению с сознанием почти «немой» Розы мировоззрение писательницы Филибер, о чем еще пойдет речь ниже.

Второй факт, не учтенный Рикманном, состоит в том, что согласно опубликованным Г. Вислингом архивным документам [7], Томас Манн соединил в первоначальной версии романа образ Кильмарнока и мисс Твентимен в один, а затем вновь разделил их общую, видимо, некоторую объединяющую функцию на два образа. Из этого можно сделать вывод, что «сверхчувственное», духовное начало лорда Кильмарнока, без сомнения, выявленное в его характера Крулем, занимает все же подчиненную роль по отношению к общей содержательной основе его взаимосвязи с мисс Твентимен, и оба они образуют единое смысловое целое по отношению к рассказчику Крулю. Героиня Филибы в отличие от Кильмарнока изначально и всегда существовала как самостоятельный элемент образной и субъектно-речевой композиции романа. Именно в такой роли мы попытаемся выявить содержательность этого образа, решительно не соглашаясь с Рикманном, который настаивает на «чисто сексуальном» и нении образа мадам Хопфле» [8].

Видимо, с легкой руки Лиона Фейхтвангера, который первым дал рецензию на этот роман Томаса Манна после его публикации в 1955 году, «Признания» попали в разряд «плутовских романов» [9] и с тех пор считаются в исследовательских работах продолжением развития жанра «плутовского романа» [10], либо романом, написанном в традиции «жанра признаний» [11]. Сам Томас Манн не делал подобных категориальных определений. Изначально речь для него шла, во-первых, о художнике, перенесенном в «преступную

среду» [12], но в то же время о замысле этого романа и судьбе художника он писал: *«Im Gleichnis zu leben ist Künstlers Schicksal»* [13], то есть жить в подобии есть судьба художника. Видимо, Томас Манн имел в виду необходимость для художника говорить притчами, выражаться иносказательно.

На наш взгляд, следует учесть мнение Л.Фейхтвангера и других исследователей, но необходимо несколько расширить базу их предположений и взглянуть не только на плутовской роман в его своеобразии, на чем останавливает свои наблюдения немецкоязычные исследователи, а на барочный роман в целом. Влияние барочного романа на последнее творение крупного жанра Томаса Манна, по нашему мнению, достаточно велико для того, чтобы его можно было обойти стороной. Мы попробуем проследить некоторые другие существующие, на наш взгляд, параллели, хотя нас интересует в данной работе не столько проблема жанра, сколько вопрос о конкретных интертекстуальных взаимосвязях, которые могут быть учтены в интерпретации.

В виде вводных замечаний следует сказать, что человек в плутовском романе – это греховное, жалкое, слабое существо, которое при любом соблазне терпит духовное поражение. Для воплощения такой концепции человека пикаро в плутовском романе происходит всегда от простых, грешных родителей, часто из преступной среды. На своем пути он затем встречается с людьми самых разных сословий, с которыми обращается, с этической точки зрения, преступно. Все лица, которые ему встречаются, всплывают в его истории один раз.

Если плутовской роман изображает жизнь такой, какова она есть, барочный рыцарский и позднее галантный роман XVII века изображает идеалы придворного и рыцарского поведения и восхваляет добродетель и ее постоянство в приключенческих перипетиях фантастической жизни» [14]. В галантном романе, по сравнению с плутовским, разница во внешней цепочке событий не велика. Герой происходит обычно не из низшего, а из среднего сословия, оказывается талантливым, получает навыки в различных искусствах (пения, декламации, стихосложения, игры на музыкальных инструментах и т.д.), стремится попасть из родного ему, среднего, сословия в высший свет, неизбежно попадает туда и обычно имеет там успех, правда из-за порочности, духовного и социального несовершенства высшего света, часто оказывается в немилости, терпит преследования, но для него всегда находится при этом возможность спастись и выйти из затруднения. Он не стесняется вспоминать о своих прошлых удачах и поражениях, сравнивает дам и любовниц, свое положение при дворах и обращение с ним.

К расширению базы анализа интертекстуальных влияний нас подтолкнул сам рассказчик романа. Он указывает на барочные черты в своих отношениях с мадам Хопфле: *«Für das Liebes-Diebsgut, das dank dem barocken Einfall (курсив – Н.Б) einer Dichterin in meinen Händen zurückgeblieben war, erhielt ich von Meister Pierre Jean-Pierre, der mir nicht genug auf die Schulter klopfen konnte, sechstausend Franken»* [15]. Идею Дианы заставить его воровать у нее украшения на ее же глазах, рассказчик называет «барочной мыслью», сама писательница признается, что пишет «изящные романы» (*«mes beaux romans»* [190]), говорит с Крулем alexandринами (*«ich... nie wieder erlebt habe,*

in sogenannten Alexandrinner-Versen angesprochen zu werden» [191]). Стиль письма рассказчика Круля часто сам указывает на свое достаточно близкое родство с барочным романом.

Возникает необходимость понять взаимосвязь отдельных элементов в целостной структуре романа. Мы не будем отказываться от наших намерений, даже если наиболее известный «плутовской барочный роман» [16] нам мало чем может помочь. Кроме общей позиции рассказчика, существующего в двух временных пластах (как герой и как рассказчик), и активно себя утверждающий 'именно во втором амплуа, забегающий вперед, извиняющийся за свою торопливость, вновь возвращающийся к исходному пункту своих рассуждений, наиболее популярные сегодня барочные романы обнаруживают мало взаимосвязей с «Крулем». Все эти соотношения слишком неопределенны, и все-таки, на наш взгляд, было бы врно доверять тексту Томаса Манна, и с вниманием отнестись к тем шифрам, которые он сам приоткрывает в своем тексте.

Почему же Круль называет свои взаимоотношения с Дианой «*барочной связью*» («*eine barocke Beziehung*»), дважды упоминая об этом в своем повествовании. Заглянем для этого в в другие романы эпохи барокко.

«*An den freundlichen Leser*», начинает СВОЕ СОЧИНЕНИЕ АВТОР ПАСТУШЕСКОГО РОМАНА - «*Jünest -*». [17], опубликованного в 1632 г. анонимно назвавшим себя A.S.D.D. Его излюбленные обращения к читателю [18], в 17 в. выделялись, как правило, особым шрифтом или определением писалось с заглавной буквы, даже если они и не стояли в начале предложения. Этой стилистической традицией, восходящей к первым барочным романам, пользуется рассказчик Круль. В романе свою героиню рассказчик этого произведения сравнивает с Дианой: «*An Schönheit hetter sie der Venus, an Reichtum der Juno, an Frömmigkeit vnd Keuschheit der Diana, an feiffem Verstande der Pallas nicht nur verglichen /sondern weit/ weit vorgezogen werden mögen*» [19]. В этом ряду имен «Диана» имеет, очевидно, отношение лишь к греческой богине - прекрасной Диане, обитающей в диких лесах и живущей в ладу с природой. Но мы будем далеки от ошибки, если предположим, что именно далекую от человеческих страстей и недостатков развитой культуры городской жизни барокко, скромную недотрогу, обитательницу лугов, лесов, которой не знакомо распутство, целомудренную и дикую Диану и сделали своей героиней барочные пастушеские романы. Прекрасная робкая Амена является как бы «дочерью» и продолжательницей Дианы. И ландшафт, в котором в первый раз ее узнает читатель соответствует титулу богини дикой природы. У Томаса Манна последовательница целомудренной Дианы барокко сама совращает Круля, предлагая ему явиться к ней ночью в комнату. На этот факт можно взглянуть как на откровенную и весьма дешевую пародию, вместе с тем и как на тематическую исчерпанность анализа этой параллели.

Мы же попробуем последить ее чуть дальше. У Амены пастушеской романа на стене ее колодца на мраморной дощечке вытесана надпись:

*«Ich bin die Zwingerin des Himmels vnd der Erden/
Es müssen Götter mir und Menschen dienstbar werden.*

*Wer meines Sohnes Grimm entfliehen wil doch muß doch
Mir werden vterthan /vnd ziehn am LiebesJoch" » [21].*

Итак, она - богиня любви, и как мы узнаем вскоре, - «*дочь Венеры*» [22], а вместе с тем она обладательница такой власти, которой подчиняется и земля, и небо, но она же является и вместилищем самого большого несчастья, «*sofern anders die Liebe ein Vnglück zu nenen ist*» [23].

Ее кавалер Амандус, после того, как он прошел ряд испытаний и приблизился к своей возлюбленной настолько, чтобы вступить в брачный союз, должен покинуть ее ради собственной жизни, учебы и государственной службы, ради дела чести, а отчасти, и карьеры. Рассказчик так и оставляет его в конце романа в неразрешенной ситуации воспеания любви. Амандус после осторожных размышлений о том, связать ли свою жизнь с женщиной или пожертвовать свою душу и тело даме, сочиняет две страницы рифм, типичных для барокко александрин, которые восхваляют любовь, затем поет новую, сочиненную им тут же песню о любви, затем стихами благодарит свою неразрешимую ситуацию свободы и любви, роман заканчивается сонетом, воспевающим отказ от воплощенной любви и умиротворения страстей в брачном союзе ради внутренней свободы и науки и искусства» [24]. В общей сложности 4 страницы поэзии в конце романа, не считая многочисленных сонетов и строф-александрин, влетевших в текст романа.

Сама собой напрашивается параллель между героем Амандусом и реальным развитием сюжета в «*Признаниях*», где герой, при всей привлекательности тихого семейного счастья отдает остаток своей жизни службе поэзии. Аналогично прослеживается параллель и с биографией самого автора, который ради общественного долга и возложенных на себя обязанностей, став на тропу своего призвания (художника и писателя), отказывается от воплощения глубоких и мучительных гомосексуальных привязанностей, неприемлемых в той системе ценностей, в которой был он воспитан этот автор и которую он представлял.

Менее значима, но не безынтересна взаимосвязь и анафорический параллелизм в именах любовных пар (он типичен для романов барокко): Амена и Амандус, Диане и Диаспе, - так зовутся возлюбленные интересующих нас романов барокко. В «*Признаниях*» легко найдется параллель несколько другого плана: возлюбленные маркиза де Веноста и Круля зовутся соответственно Заа и Зузу. А сам Круль получает на службе в парижской гостинице имя прежнего лифтера Арманда („Armand") - во французском варианте произношения - [а:манд], с первым назальным гласным [а:]. Почему именно [а:манд]? С равным успехом ему могло быть присвоено любое другое имя, если бы для Томаса Манна речь шла лишь о множественности имен и личин рассказчика Круля, то без сомнения, так же имеет место. И все же он нарекается именем [а:манд], и эта форма, как легко заметить, очень близка по звучанию имени Амандус. [а:манд] - Круль по внутренним убеждениям отказывается от уже почти реализованной, во всяком случае, близкой к положительной развязке любовной интриги с мисс Твентимен и лордом Кильмарнок. Амандус барочного романа слушает совета своего друга Филиппуса (Philippus), что в случае, если он пойдет на поводу у своих чувств, то ему грозит несчастье, презре-

ние и унижение, связанное с тем, что он совершит большую глупость, женившись на полюбившейся ему Амене, потеряет свою благостную свободу, заменив ее на непрерывное прислуживание, и вместо доброй славы пожнет проклятие и презрение» [25].

Казалось бы, что общего могут иметь строгие внушения ученого друга и писателя Филиппуса к влюбленному Амандусу с судьбой Круля. Равным счетом ничего, за исключением маленькой детали: Амандус следует советам своего словоохотливого друга, хотя его внутреннее естество противится этому, и он жаждет достичь удовлетворения своей страсти с прекрасной Амёной. [а:манд]у-Крулю соглашается испытать счастье любви и интимной близости даже дважды на протяжении романа. Второй раз - с той самой Дианой, суть которой мы и пытаемся прояснить. Как мы помним, ее звали Филибер, указывать на созвучие имен Филиппуса и Филибер кажется уже излишним. Она не напутствует напрямую Круля, но называет его своим слугой («*Knecht*») и дает ему имя бога Гермеса, при этом, как мы помним, сама Диана в тексте романа Томас Манна – это воплощение идеи поэтического творчества. Она как символ поэзии и искусства приобщает Круля искусству и подводит его к тому, чтобы он вступил на стезю поэтического призвания, к чему он подготавливается, в целом, ходом развития сюжета.

Так, уже во время третьей встречи Круля с Дианой, он замечает, что у нее очень приятный голос. В то время как он про себя размышляет об этом, она сама начинает хвалить его голос теми же словами, которыми пользовался в своем пророчестве духовный «отец Шато» [26]. Происходит «неожиданное» узнавание ими друг друга. Голос персонажа (писательницы) как метонимия творческой деятельности и голос рассказчика узнают друг друга как достойные один другого. Они готовы хвалить друг друга как голоса равных (равной силы, равной красоты), как голоса, которые реализуются в слове «фиктивного» персонажа - писательницы и рассказчика - Круля.

Томас Манн позволяет подчеркивать Крулю, что подобные этой, знаковые, встречи, происходят «на втором этаже» («*im zweiten Stock*»). Так писатель указывает на свой излюбленный прием - «*Steigerung*» («возведение в более высокую степень», «возвышение») и на двойную основу образной структуры; которая для верного понимания требует абстрагирования от «наглядно-чувственной» образности персонажей, образующей, так называемый, первый этаж в системе образов.

Любовная встреча Круля с Дианой сопровождается изысканным» александринами, возвышенно экспрессивными восхвалениями друг друга. В развитии символического сюжета эта встреча является актом приобщения Круля к сфере чужого литературного творчества, писательству. Сам Круль говорит о Диане как человеке поэзии: «*Kühner Knecht*» *hatte sie mich genannt – eine Frau von Poesie!*»(180). Приобщая через любовь к искусству, Диана Филибер мгновенно совершает то, для исполнения чего другу Амандусу, ученому Филиппусу, потребовалось «исписать» многочисленные страницы писем, составляющих большую часть барочного романа, чтобы убедить его в необходимости «держаться от совращения плоти, предавшись совращению поэзией. Это Амандус и выполняет в заключение романа на четырех страницах так же,

как это выполняет Круль, создавая свою изысканную биографию.

В своих поздних дневниках Томас Манн делает серьезное замечание, что «*девятая глава второй книги романа, очевидно, завершит сам роман*» [27]. С 17 марта по 2 апреля 1951 года почти каждый день в дневниковых записях Томаса Манна обнаруживаются краткие заметки о его работе над главой. Все они предельно немногословны, и не дают нам шансов узнать нечто большее о сексуально-чувственном наполнении образа, чем узнал Рикманн, но не Дианы, как он считает, а скорее самого Круля: «*Das gegenwärtige erotische Kapitel, Apotheose des Jünglings, beschäftigt mich stark und drängend*» [28], и далее «*Arbeit sinnlich vertieft*» [29], «*Arbeit, verzögert durch die Verse, die den Jungling preisen*» [30]. Особую важность для нас имеет тот факт, что до начала работы над девятой главой Томас Манн месяцами не роняет ни слова о продолжении работы над «Крулем». Девятая глава имела, видимо, для самого автора большое значение как возможный конец книги, особенно заключение в девятой главы, где присутствуют александрины по-немецки и по-французски, которые, хотя и замедляют работу, но „категорически напрашиваются», и текст, по словам писателя, «уклоняется от прозы». Перефразируя Томаса Манна, можно сделать вывод, что замысел автора требовал поэтических строф, а именно александрин, причем французский и немецкий языки должны были при этом сменить друг друга.

Отметим при этом, обширные французские вставки никоим образом не могли способствовать порождению исключительно чувственных образов, скорее наоборот, иноязычный текст исключает однозначность восприятия, дает большую свободу для читательской интерпретации.

Что же говорит «исключительно чувственная», по мнению Рикманна, Диана напоследок Крулю, или чем мог бы завершиться роман Томаса Манна?» [32]. В переводе на русский, выполненном Наталией Ман, концовка звучит следующим образом: «*Когда скроет склеп мой прах и твой, Armand? Tu viras dans vers et mes beaux romans. Ты будешь жить в строках — толпе не говори! - гоорящих пылом губ... твоих! Adieu, cheri*» [33]. Перевод французского вкрапления дан в сноске: «*Арман, ты будешь жить в моих стихах, в моих роман ах*» [34]. В переводе с французского выпущена совсем незначительная деталь, а именно «*beaux romans*» - это «*изящные романы*». Мы делаем это замечание не для того, чтобы критиковать работу переводчика, а для того, чтобы обратить внимание на детали, которые Томас Манн «запаковал» во французский текст. Мысль об изящных романах должна быть и явлена в тексте и скрыта от непосредственного восприятия читателем. Идея поэтического, художественного творчества, воспетая в потенциально последних строках произведения, должна была быть вложена в чувственные отношения со стороны Дианы. Читатель, не задумывающийся над смыслом реплик, произнесенных по-французски, уподобляется в этой сцене Крулю, воспринимающему всю сцену с точки зрения удовлетворения сладострастного влечения. Точку зрения автора, которая раскрывается в «смысловых» взаимоотношениях героини и героя, необходимо раскрыть, разгадать.

Задолго до непосредственного знакомства с Дианой Филибер возникает луковое предварение ее появления через звуковой состав ее имени. Уви-

дев даму во второй раз в своей жизни, теперь уже в гостинице, в день своего приезда, Круль устанавливает: «[es] konnte nicht der geringste Zweifel sein, daß ich meine Nachbarin von der Douane» [35] (курсив - Н.Б.), *die Dame vor mir hatte, mir der Besitz des Kästchens verband*» [159]. В отношении таможенного контроля обыгран этот звуковой образ: «*bei der Zollrevision oder Douane*» (128). Нет сомнений в том, что если бы для автора речь шла просто о таможенном контроле самом по себе, то он воспользовался бы немецкоязычным словом, французский перевод которого совершенно нераспространен и неизвестен немецкоязычному читателю, не владеющему французским. Благодаря приему повторяющейся аллитерации образ Дианы в романе непрерывно связывается с 'идеей контроля, таможи, щекотливой ситуации, возможности разоблачения, раскрытия какой-то тайны.

Здесь же Круль отмечает, что она была брюнеткой сорока лет „Sonst gab es nichts, soviel ich sah, an der Komplexion dieser Brünetten von vierzig Jahren, was zarten Beziehung hätte verleiden können, in denen ich zu ihr stand" [160]. Заметим, что столь скупое, даже отчужденно не принято описывать объект сладострастных воздыханий. Противореча этому факту, рассказчик очень точно указывает на возраст своей новой попутчицы: ей было лет сорок. В романе сорокалетний возраст имеет решающее значение только для самого Круля, именно в этом возрасте он начинает письменно излагать свои признания, а дама, которую он перед собой видит во времени, о котором рассказывается, - уже состоявшаяся писательница.

Любовные отношения Круля с Розой наделяют его восприимчивостью, развивают его чувственность и чувствительность, тонкость и остроту ощущений, еще не облеченных в слово, но которые позднее становятся предметом художественного слова, объектом слова рассказчика. Диана по-французски заявляет так же о развитости ее собственной восприимчивости: «*И это ухо, - говорит она о себе, - музыкальное и чувствительное. Впрочем, слух - это не единственное из моих чувств, которое обладает восприимчивостью*» [36].

Как мы видим, «нежные отношения», в которых находится к своей попутнице Круль, не исчерпываются шкатulkой с драгоценностями. В лифте одновременно оказываются прежний лифтер Арманд, отбывающий последний день на своей службе, Круль - будущий или уже настоящий Арманд, переименованный по имени прежнего лифтера директором гостиницы и Дианы Филибер. Мысли ее должны быть полны вопросов о нем, размышляет про себя Круль, а его мысли непрерывно вопрошают о ней, в силу той загадки, о которой она догадывается и может попытаться разрешить, а может этого и не надо делать, что в свою очередь оказывается загадкой для Круля.

Для нас же по-прежнему остается загадкой весь комплекс «барочных отношений» между Крулем и Дианой в романном целом. У нас еще нет однозначного ответа на вопрос о том, почему писательницу зовут Дианой, почему ее имя увязывается с представлением о проверке, тайне или раскрытии утаиваемого, неочевидного, и почему, наконец, рассказчик, говоря о своих отношениях с ней, отправляет нас к эпохе барокко. Для того чтобы понять это, у нас нет других возможности, как быть «послушными» читателями и

обратить свой взгляд в ту сторону, на которую указывает посредством системы образов сам автор.

Мы вновь отправимся в мир барочного романа и очень скоро обнаруживаются на пути весьма примечательные факты. Известно, что среди барочных романов раннего периода особой популярностью пользовался целый ряд галантных приключенческих романов, главной героиней которых была прекрасная Диана. Как наиболее популярный славился среди них роман Дидериха фон Верлера «Диана или загадочное стихотворение» (Diderich von dem Werder „Diana oder Räthselgedicht“)» [37].

Попробуем заглянуть в перевод итальянского романа «*La Diane*» Джованни Франческо Лоредано [38], который осуществил с некоторыми изменениями Дидерих фон дем Вердер в 1644 году, опубликовав перевод под своим собственным именем и изменив название оригинала. Итальянская «Диана» используется мотивами рыцарского романа, почерпнутыми в эпосах Ариосто и Тассо. Мы не можем исключить, что Томас Манн, так живо интересовавшийся творчеством Гете и считавший его во многом своим образцом, не мог, также, как и Гете, заинтересоваться творчеством итальянских авторов эпохи Возрождения» [39]. Но это только возможная предпосылка, доказанная других произведений Томаса Манна.

Появление «Дианы или загадочного стихотворения» на немецком языке ознаменовало значительную веху в культурной жизни Германии. Являясь первым переведенным на немецкий язык барочным романом, «*Диана*» своим еще неизвестным в Германии пышным марьянистским стилем, вызвала у одних протест и непонимание, у других - восхищение и почтение. Зигмунд Биркен называет этот роман одним из первых произведений немецкой романной литературы, послужившим началом для создания в Германии нового жанра: [40].

«*Диана*» имела большое значение в дальнейшем развитии немецкой романной прозы, так как благодаря ей в Германии получил развитие цветистый, перегруженный стилистическими вычурностями, марьянистский прозаический стиль» [41], повлекший за собой бурное развитие немецкоязычной романной прозы, особенно приключенческого, плутовского и галантного романа. Таким образом, «*Диана*» стала своеобразным толчком для дальнейшего развития немецкого словесного искусства. Интересно, что в отличие от итальянского варианта, на титульном листе первого немецкого издания появилась своеобразная эмблема: пурпурно-красная морская раковина со словами «*Voll königlicher "*» («*Полна королевского цвета*»). Через три страницы Вердер объясняет свой загадочный шпрух в стихотворении собственного сочинения, отсутствующем в оригинале:

*«Des Titels Sinnbild/mit der Purpurmuschel.
Wes überreicher Wehrt mag Diane gleich?
Der Erdengrüne Schooß bringt keine solche Frucht:
Des Goldes Stralenfarb /die Sonnen schöne Zucht
muß kraftlos neben ihr erblassen und verbleichen.
Doch kan das Ihrer Meer und eine Muschel reichen/
Die jenen Schäferhund gejaget in die Flucht/*

*Als er dem Hercules den Purpur erst gesucht/
 Und mir berötem Mund erwiesen selbes
 Zeichen.
 So königliche Farb umschmucket hohe Kronen;
 Wie Diane lehr anfreuet hohen Geist/
 Und wird des Pöbelmanns mit ihrem Glanze schonen.
 Doch ist der Unterscheid: der Purpur ist umwunden
 Mit ungestalter Hart' in derer Rifi er gleist:
 Hingegen wird allhier nichts sonder Zier gefunden!» [42].*

Суть этого стихотворения для пользы дела мы могли бы изложить следующим образом: задача «*Дианы*», то есть произведения, опубликованного под этим названием, состоит в том, чтобы заботиться о высоте духа, это творение прекрасно как величественный королевский пурпур, но тот пурпур несет на себе следы ран и смерти, следы крови, вытекающей из раны, так как пурпур обнаружен пурпур для королевских одежд. «*Диана*» же величественно прекрасна, она не несет на себе следов подобных кровавых украшений. Природа не породила ничего, чтобы могло по красоте сравниться с творением «*Дианы*», перед которой меркнет свет солнца и блеск золота. И даже королевский пурпур нельзя приравнять по красоте к творению «*Диана*», так как прекрасный пурпур можно обнаружить лишь в уголках раковины, в то время как это литературное произведение все состоит из чистых украшений. Объяснить и отчасти оправдать привычную изысканность, усложненную витиеватость, марьеризм в стиле произведения и призвано дописанное к роману самим переводчиком «СТИХОТВОРЕНИЕ-загадка». Оно ориентирует немецкого читателя «*Дианы*» на те, языковые стилистические явления, с которыми он еще не встречался, и пытается убедить его в особой ценности и красоте того, что на первый взгляд кажется непривычно вычурным, неестественным. Стихотворение обращает внимание не на ценность формальной стороны произведения, написанного витиеватым, непонятным языком, полным игры слов, намеков, красочных переозначиваний исторических лиц и событий.

Интересен и тот факт, что итальянский роман «*Диана*» получил «стихотворное посвящение и другое название «*Диана или загадочное стихотворение*» благодаря работе переводчика. Особую связь с этим фактом образуют наши наблюдения относительно того, что символически важные места в речи Круля, Дианы, некоторых второстепенных персонажей выполнены на французском языке, и на основании только этого смысловая система взаимоотношений образов в этом произведении представляет трудности при понимании и истолковании. Известно, что Томас Манн детально разрабатывал текст французских пассажей на немецком языке, а затем поручал переводчикам- профессионалам с максимальной точностью выражения перенести их на французский. Поэтому важные детали смысловых ходов в сюжете остаются загадкой для читателя, не достаточно хорошо владеющего французским языком.

Загадочность же всей ситуации, на которую указывает Круль, вновь напоминает нам роман фон Вердера, самовластно названный им *Rahtselgedicht*. «Богатство взаимоотношений» в «Круле» имеет в виду «загадочность» в хитросплетениях различных мыслей героев и их смыслов. Диана, думая о пропавшей шкатулке, думает о похитителе, который стоит совсем рядом, уже опознал и полюбил потерпевшую, которая ничего о нем не подозревает, хотя и думает о нем, в роли похитителя. Возможно, она хочет предпринять шаги против него, при этом она с глубокой симпатией относится к находящемуся здесь же лифтеру Арманду, которого должен на следующий день сменить. Круль, уже нареченный именем прежнего лифтера Арманд, так что приветливое обращение к лифтеру по имени, может для читателя символизировать обращение как к одному, так и к другому юноше.

Богатство загадочных взаимоотношений между Дианой и Крулем раскрывается постепенно. Писательница Диана Филибер, с которой Круль вступает в любовную связь, требует, чтобы тот всячески унижал ее, в то же время она подчеркивает его низкое положение по отношению к ней» [43]. В символическом плане образ говорливой писательницы и образ не менее речистого рассказчика реализует взаимно преломляющиеся отношения между писателем и системой языка, языковой и культурной традицией, между творческой интенцией и традицией жанра, между деятелем искусства и сферой искусства. Художник, следуя своему замыслу, преломляет, изменяет, «унижает» уже созданную норму, но будучи несвободным от давления языковых, культурных, жанровых этических и прочих норм и традиций, видоизменяет, возможно, делает более мелкой, «унижает» свою первоначальную идею, придавая ей форму чувственных образов.

На фоне сексуального мотива между Крулем и Дианой значимую тональность приобретает мотив духовного взаимодействия между еще наивным, телесно красивым, но в социальном отношении слишком малозначительным Крулем и стоящей недостижимо высокой по отношению к нему писательницей Филибер. Этот момент притягивающихся полярностей многообразно обыгрывается в их диалоге. Момент унижения связан для художницы с воссоединением с природной и чувственной стороной жизни, с обретением утерянного единства в бессознательном: *«Интеллект томится по антидуховному, осязаемо красивому в своей глупости, влюбляется до безумия, до самоотрицания и самоотречения...»* [44]. С другой стороны, телесная и природная красота не осознает себя до тех пор как таковая, пока интеллект не снабдит ее определенным знаком красоты: *«Красота все-*

гда глупа, потому что она просто бытие, то, что нуждается в возвышении через интеллект» [45], поясняет Диана свою позицию художницы по отношению к бытию прекрасного. Филибер одна из первых упоминает имя прекрасного бога Гермеса, к нему она приравнивает Круля. Круль для нее не только источник сексуального наслаждения, она просит его воровать у нее на глазах ее ценности, так как новые ощущения, которые она при этом надеется испытать, могут стать, по ее словам, основой нового художественного вдохновения, они могут быть преобразованы в материал дальнейшего художественного творчества.

Не случайно именно у писательницы Филибер Круль дважды ворует в ходе действия многочисленные ценности. Именно это богатство позволяет ему в дальнейшем вести двойной образ жизни: быть самим собою и разыгрывать роль кого-то другого одновременно. Его «воровство» у художницы осуществляется на глазах той, которую он «обворовывает», оно осмыслено как момент причащения и приобщения к сфере эстетической деятельности. Воруя и присваивая себе часть достояния художницы, он как бы получает ее «благословление», ее напутствие словом для того, чтобы самому стать писателем. В плане развития мотивов этот момент увязан с опытом первого сексуального общения с Розой ступенью приобщения через чувственное к эстетическому. Через соположение в тексте владеющая словом Диана Филибер, то есть способная к преобразованию и преданию чувственному опыту словесно-художественной формы, сопоставляется с молчаливой Розой: *«То, что она восклицала, было песней, музыкой, и она продолжала непрерывно говорить, пока я оставался с ней. Такая уж у нее была манера - все облекать в слова. В своих объятиях она сжимала питомца и предпочтенного ученика [...- в тексте оригинала, то есть «посвященного во что-либо»] суровой Розы»* [46].

Обряд посвящения, который совершает над Крулем писательница, связан с воровством ценностей. Круль символически, с одной стороны, перенимает тем самым искусство создавать «перлы», подобно «изысканным романам» Дианы, с другой же, подчеркивает в своем рассказе способности своей памяти удерживать и воссоздавать «дословную» речь других персонажей. Созданием его рук является не подчеркнуто фиктивное повествование галантного романа, а воспоминания. *«Der Memorien erster Teil»* - так звучит подзаголовок произведения, принадлежащий, судя по возвышенно-вычурной стилистической окраске голосу рассказчика. Воспоминания для него есть способ придать ценности бытия своей прожитой жизни, как и для автора, запечатление воспоминаний в элементах образов является способом их

сортировки посредством оценки,- это придание определенной важности или ценности событиям одного порядка и забвение, вытеснение, исключение из упоминания других впечатлений и событий реальной жизни.

Г. Дюнхаут делает многозначительное замечание: «Schon aus der Titelseite unseres Romans - nicht aber der italienischen Vorlage! - geht es ja klar und eundeutig hervor, daß es sich hier um ein "Rätselgedicht" handelt, in welchem die Zusammenhänge mit Vorbedacht und voller Absicht „kunstzierlich verbogen wurden» [47]. Стиль романа «Diane oder ein Rätselgedicht» стремиться к ор» ментализму, напыщенности и красочности, но задача автора состояла не только в этом. Он сам рекомендует читателям многократное прочтение, при котором вслед за развитием действия, читатель должен обратить внимание на красочность и искусность речевых оборотов, а затем на загадки, содержащиеся в произведении. Попытки интерпретировать роман как целостное произведение с одним ключом к пониманию не увенчались успехом, по признанию Г. Дюнхаупта» [48]. И если следовать рекомендациям Вердера, и вновь заглянуть в роман о Круле, то в начале третьей книги, где он вновь обращается к загадочной встрече с Дианой, найдется его веское примечание (191). Круль указывает здесь на особое значение встречи с Дианой в канве событий его жизни, которое нельзя воспринимать как одиноко стоящее и не связанное с другими деталями его биографии. Конечным фактом его биографии, о котором известно читателю, является факт работы и написания собственных мемуаров. Текст воспоминаний плутоватого Круля ни в коей мере не претендует на реалистичность отображения фактов его жизни. Он - обманщик («Hochstapler»), по определению автора, данному в названии романа. Рассказчик Круль ставит перед собой задачу развлекать публику и услаждать ухо изысканным стилем, галантностью форм выражения. Его язык будто должен уподобиться красоте королевского пурпура и даже превзойти своей искусностью и искусственностью.

Напрашивается справедливый вопрос, имеет ли королевский пурпурный какое-то отношение героине Томаса Манна. В одеянии какого цвета предстает Диана Крулю в тексте Манна. Ответ мы легко найдем на страницах романа: «Das Zimmer lag im rötlichen Halbdunkel des seidenbeschirmten Nacttschlampchens, von dem es allein erhellt war. Die kühne Bewohnerin [...] erblickte mein rasch die Umstände erforschendes Auge im Bette, unter purpurner (выделение - Н.Б.) Atlas-Steppdecke...». (181). Комментарии на этот счет кажутся излишними. Очевидно, что автор, так или иначе, ориентировал свое произведение на галантно-приключенческий образец из Италии, первый из

галантных романов, ставший доступным немецкой публике.

Книга о прекрасной Диане полна удивительных и опасных приключений, с похищениями и побегами, военными походами, победами и поражениями, переплетениями любовных пар, внезапной разлукой и столь же внезапными воссоединениями влюбленных, а кроме того ее тематическое содержание составляют битвы на воде и на суше, придворные интриги, замысловатые подземные переходы, фальшивые документы, великолепные турниры, похищения, отравления, нападения пиратов и бушующая природная стихия, которая оказывается могущественней, чем все, сотворенное человеком. Повествование ведется повременно то от имени безличного повествователя, от первого лица, хотя рассказчики от первого лица каждый раз сменяют друг друга. «Selbst ganze Briefe können wörtlich von den Ich-Erzählern wiedergegeben werden» [49], справедливо замечает Г.Дюнхаут. Большая часть разговоров третьих лиц передается от первого лица, принцип вероятности при этом, как правило, не учитывается. Иногда монологи от первого лица, содержанием которых является речь других лиц, распространяются на 3-4 страницы. Те же самые особенности мы замечаем и в речи Круля. Безличный повествователь в «*Диане или загадочном стихотворении*» придерживается системы ценностей дворцово-абсолютистских добродетелей. И все-таки, в своих ценностных суждениях барочный повествователь пытается придать своим словам видимость объективности, когда он позволяет отдельным персонажам говорить о собственной жизни от первого лица и действовать, и аргументировать.

Не только Александрины, типичные для эпохи барокко, и сама барочная идея заставляют нас обратиться к этому достаточно старому жанру романа. Томас Манн не останавливается в своих намеках, и помогает читателю пойти за ним дальше. В разговоре с Крулем, фигурой, имеющей власть, мудрость и смелость характеризовать рассказчика, Кукук при одном упоминании нового имени Круля сразу угадывает его родословную. Его всезнание звучит правдоподобно после того, как он утверждает, что он интересуется генеологией. Поэтому он знаком с некоторыми родственниками Круля-Веноста итальянского и австрийского происхождения. Безусловно, родственники у Круля могли найтись где угодно, раз уж познания профессора Кукука настолько велики. Небезынтересен оказывается вопрос о том, почему упомянутые родственники Круля имеют итальянские корни. Видимо, Томас Манн сознательно ориентирует нас на итальянские источники, с которыми незримо связан Круль после его посвящения, осуществленного Дианой. Галантные немецкие романы, написанные немецки-

ми авторами, появились лишь через сорок лет, после того, как были опубликованы первые переводы итальянских авторов плутовских и рыцарских и придворных романов.

Сюжетное сходство сцены соблазнения высокородной богатой бедного, но честного и благородного юноши или, во всяком случае, заверяющего читателя в своем благородстве молодого слуги, который не может отказать графине или княжне из-за ее высокого общественного статуса и господствующих идеалов, или из-за своей слабости и страха за свою жизнь в случае отказа во взаимности всевластной госпоже, сходство этой сцены с эпизодами рыцарских и плутовских романов не оставляет никаких сомнений. Буквально в каждом прозаическом произведении большой формы интересующего нас жанра найдется целый ряд подобных сцен с тем или иными вариациями.

В «*Диане*», например, рыцарь Олеандро должен признаться княжне Морокко после ее многочисленных домоганий в том, что он не может ответить ей взаимностью, так как не любит ее» [50]. В романе «*Der Simplicianische Welt Kucker*» любовным претензиям со стороны высокосветских дам подвергается не только главный герой, но и второстепенные. Порой они оказываются за их сговорчивость щедро вознаграждены.

Жизнь, изображаемая в театре и реальная действительность здесь перемешиваются, одно уподобляется другому, обогащает и совершенствует другое, но и развращает, так как по отношению к действительности отменяются обычные для нее правила и ограничения, которые уже стали не существенными для сценического искусства. Снятие клише и табу происходит все-таки в сфере искусства, в художественном мире романа» [52]. Роман обнаруживает опасность слияния мира фиктивного и реального, но и неумную тягу человека привнести черты одного в другое. Ирреальность действия, его подчеркнутая символичность, фиктивность, которая не может быть соотнесена с реальностью читательского мира, приближает последний роман Тома-са Манна к барочным формам прозы.

Одним из элементов, объединяющих немецкий перевод «*Дианы*» и роман о Круле, является символическая двуслойность образной и речевой системы выражения. В «*Диане или загадочном стихотворении*» отдельные загадки, касающиеся исторических событий и личностей, привязанных к определенным эпизодам действия, разгадываются легко» [53]. Несмотря на это сам автор перевода призывал читателей уже в предисловии к «более глубокому пониманию ("tiefere Verständnisse") «правдоподобной истории», «скрытой под оболочкой фавулы» („unter der Schale der Fabeln / viel wahrhefte Geschichte/verdeckter Weise

/ mit eingewickelt" [sei]] [54]. Вместе с захватывающим и полным приключений действием придворно-галатного романа, он воплощает здесь и развивающиеся новые политические и моральные идеалы общества. Роман уподобляется лабиринту, а чтение его - дороге, полной загадок, где человек плутает среди шипов роз и натывается на непроходимую стену. И лишь тот, кто смотрит на действо сверху, распознает в нем симметричный рисунок. С точки зрения развития композиции образов произведение Томаса Манна, рассматриваемое литературоведами как незавершенный фрагмент обнаруживает строгую законченную циклическую форму, некоторые аспекты которой мы затронули в данной работе. Пролить свет на замысловатый рисунок развития и смены этапов в жизни рассказчика Круля помогает сам автор, искусно вплетающий в текст указания на возможности раскрытия его шифров.

Примечания

1. Rieckmann, Jens: «In deinem Atem bildet sich das Wort»: Thomas Mann, Franz Westermeyer und die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 10. Hrsg.: von Eckhard Heftrung und Thomas Sprecher. Fr/M.: Vittorio Klostermann, 1997. S.149-166.
2. «Daß auch der Leser sich der zentralen Bedeutung dieses Kapitels bewußt wird, dafür laßt er den Erzähler Sorge tragen. Dieser eröffnet das dritte Buch seiner Memorien damit, daßi er sowohl auf Einzigartigkeit als auch auf den paradigmatischen Charakter der Hopfle-Episode verweist». Ebenda. S.149.
3. «als er sich mit dem Gedanken trug, das Krull-Fragment fortzuführen». Ebenda. S.162.
4. Ebenda. S. 162.
5. Ebenda. S.162.
6. «Ist Madame Hopfle ein stark karikiertes Selbstporträt Thomas Manns, so ist der schottische Lord eine von jener «entbehrenden Trauer» (Tb, 11.7.1950) umgebene Gestalt, die der Tenor von Manns 'letzter Liebe' ist». Ebenda. S. 163.
7. «Was das neu entstandene Manuskript anging, machte Erika Mann einen entscheidenden Vorschlag: Das Twentyman-Kapitel sollte wieder auf die Eleanor- und Kilmarnock-Episoden aufgeteilt werden, wie es anfänglich der Fall gewesen war». Sieh: «Erika Manns Änderungsvorschläge». In: Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Thomas Mann Studien. Fünfter Band. Hrsg. von Thomas Mann Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Frankfurt/M. 1995 (Dokumentation). S.522.
8. «Die risigierende Reaktion gibt zu erkennen, daß Mann hier ganz bewußt zwischen zwei Arten homoerotischen Begehrens unterscheiden wollte: dem rein sexuellen Madame Huppfles und Mr. Twentymans und der das nur Körperliche transzendierende Anteilnahme Kilmarnocks». Rieckmann, Jens: «In deinem Atem bildet sich das Wort». S.164.
9. Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Dokumente 1891 - 1955. Hrsg. von Klaus Schroter. Hamburg: Christian Wegner Verlag. 1969. S. 567.
10. Will, W. van der: Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass. Stuttgart 1967. Hermsdorf, K.: Thomas Manns Schelme. Figuren und Strukturen des Komischen. Berlin 1968. Schneider K.L.: Der Künstler als Schelm. Zum Verhältnis von Bildungsroman und Schelmenroman in Thomas Manns «Felix Krull». In: Philobiblon 20 (1976), S. 2-18. Jacobs, Jürgen: Der deutsche Schelmenroman. München, 1983/
11. Lehmann, Jürgen: Bekenntnisse - Erzählen - Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte

- Autobiographie. Tübingen: Max Niemeyer. 1988. Gladen, Rüdiger: Das Erzählte. Zu einer Kritik des literarischen Sprechens. Fr/M. Peter Lang, 2001.
12. Более подробно см. об этом работу Н.В. Барабановой «Проблема искусства и проблематизация границ культуры: некоторые аспекты символической композиции романа Т.Манна «Признания авантюриста Феликса Круля»//Граница и опыт границы в художеств языке: Материалы междисциплинарного научного семинара (2001-2002гг.) i ско.немецкой научной конференции г. Самара, 4-6 июля 2001 г. - Самара, 2003. С. 119-130. О многосторонних аспектах образов плутов в творчестве Т.Манна писал Хермсдорф: Klaus Hermsdorf: Thomas Manns Schelme.Figuren und Strukturen des Komischen.Rutten und Loening, Berlin, 1968.
 - 13.Wysling, Hans: Narzissmus und illusionäre Existenzform. Thomas Mann Studien. Fünfter Band. Hrsg. von Thomas Mann Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich. Frankfurt/M. (Dokumentation) S.392.
 14. Mann, Thomas: Bekermtnisse des Hochstaplers felix Kxull. Frankfurt am Main, Ficher Taschenbuchverlag, 2002. S.191. Текст романа в дальнейшем будет цитироваться по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
 15. Имеется в виду испанские романы «Лосарильо с Тормеса» или близкий ему по духу приключенческий барочный роман Гриммельсхаузена «Симплисисимус».
 16. Jüngst erbawete Schäfferey - Amoena und Amandus. In: Schaferromane des Barock. Hrsg. von Klaus Kaszerowsky, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1970. S.l 1. Аналогичным обращением к читателю «geneigter Lesen» многократно пользуется автор другого барочного романа Йохан Беер «Der Simplizianische Welt-Kucker». Johann Beer: Sämtliche Werke. I Simplicianische Welt-Kucker. Hrsg. Von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Rol Frankfurt am Main, 1981. Таким и подобным ему обращением начинаются практически все главы романов Йохана Беера, этого наиболее плодovитого прозаика эпохи барокко.
 17. Jüngst erbawete Schäfferey - Amoena und Amandus. S. 11. Употребление того же обращения мы многократно встретим в каждом из целой серии барочных романов Йоханна Беккера: Johann Beer: Sämtliche Werke. Hrsg. von Ferdinand van Ingen und Hans-Gert 1 Bde. Bern, 1992.
 - 18.Jüngst erbawete Schäfferey - Amoena und Amandus. S.13.
19.Ebenda. S.15.
 - 20.Ebenda.S. 15.
21.Ebenda.
S.17.
 22. Ebenda. S. 20.
 23. Ebenda. S. 92-96.
 24. «Ich aber / weil ich sehe / daß ich einem Taubenpredige / vnd harte Felsen mit Worten zu enweichen mich vergeblich bemühe / wil nu fördermeine Reden nicht so vergebens in Wind fliegen lassen / vnd dich / dessen mit Narrheit verstopfte Ohren / keine gesunde Meynungins Hertze lassen wollen / von der Liebe abzunehmen / mir nicht mehr angelegen halten. Ist doch ein jedweder ein Schmiel seines eigenen Glücks vnd Unglücks / wirstu dir nu / an star deiner bißher gehabtten Freyheit / vnaufhörliche Dienstbarkeit / an stat kluger Vernunft / Thorheit / an stat guten Gerilchts / Verachtung / an stat der Seligkeit die Verdammis erkiesen / so hastu endlich/ wenn deine Liebe einen bösen Außschlag gewinnen wird / vber niemanden / eigene Unbedachtsamkeit / dich zu beklagen Vrsach». Ebenda. S.90-91.
 25. «Ihre Stimme war ein sehr wohliger, nervoser bewegter Alt. Aber wähernd ich es dachte sie von meiner eigenen. „Ich möchte Sie“, sprach sie, „wegen Ihrer angenehimen Strimmer loben.“ - Die Worte des Geistlichen Chateau!» [177]
 26. «Begann das 9. Kapitel des II. Buches, das mit diesem wohl schließen wird». Notiz nabend den 17.11.1951. Thomas Mann: Tagebücher 1951 - 1952. Hrsg.

- von Inge Jens. Frankfurt am Main. Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. S.35.
27. Aus der Notiz vom Donnerstag den 22.11.1951. Ebenda. S.38.
28. Aus der Notiz Iler vom Mittwochden 28.III.1951. Ebenda. S. 40.
29. Aus der Notiz vom Freiteg den 30.11.1951. Ebenda. S.41.
30. Aus der Notiz vom Montagden 2.VI.1951. Ebenda. S. 42.
31. Хотя едва ли следует верить серьезности заверений Томаса Манна, что вторая книга гля» должна была завершить роман на самом деле, так как уже на пятый день после завершения работы над второй книгой он начинает третью. Ясен, однако, факт, что, осознавая, какое внимание будут вызывать его дневники у немецких литературоведов, он ставил посредством таких упоминаний все же эту главу в особое положение по отношению к другим частям текста.
32. Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля. Т.Манн. Собрание сочинений. Т.6. М., 1960. С.444.
33. Там же. С.444.
34. Douane (фр.) «таможня, проверка».
35. Томас Манн «Признания авантюриста Феликса Круля». С.431. (Перевод с франц. Н. Ман).
36. Derderich von dem Werder: Diane oder Räthselgedicht. Nürnberg, 1644. В работе использовалась факсимильная копия этой книги следующего издания: Werder, Diederich von dem: Diane oder Ratselgedicht. Faks. Dr. d. Ausg. von 1644. Hrsg. von Gerhard Dünnhaupt. Bern, Frankfurt am Main. 1984.
37. Giovanni Francesco Loradano: La Dianae. Первое издание: Сарцина, 1635. (Оказался недоступен автору).
38. В исследовательских работах имеются многочисленные доказательства того, что Томас Манн действительно активно реципировал итальянскую литературу в переводе на немецкий практически всех эпох с XV - XIX вв. В «Докторе Фаустусе», «Избраннике», «Смерть в Венеции» и других новеллах обнаружены прямые цитаты и заимствования сюжетов более и менее известных итальянских авторов. См. Gudrun Schury: „Ist das eine Gaudi!“ Buchpersonen. Büchermensonen. Heinz Gockel zum Sechzigsten. Hrsg. von G.Schury, Götze. Würzburg, 2001. S.211-222. Maar, Michael: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Fr/M: Suhrkamp, 2000. Wiegand, Helmut: Thomas Manns Dr.Faustus als zeit-geschichter Roman: eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk. Frankfurt. Fischer. 1982. Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling. Hg. Von Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. Frankfurt am Main: Klostermann. 1991. Maar, Michael: Geister und Kunst. Neuigkeiten aus dem Zauberberg. München, Wien: Beck, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag. 1997.
39. Sigmund von Birken, «Voransprache zum edlen Leser». Zit. nach Gerhard Dünnhaupt: Vor-Ktdes Herausgebers. In: Werder, Diederich von dem: Diane oder Rätselgedicht. S.38.
40. Gerhard Dünnhaupt: Vorwort des Herausgebers. In: Werder, Diederich von dem: Diane oder Rätselgedicht. Faks. Dr. d. Ausg. von 1644. hrsg. Von Gerhard Dünnhaupt. Bern. Fr/M. 1984. S. 39.
41. Werder, Diederich von dem: Diane oder Rätselgedicht. Faks. Dr. d. Ausg. von 1644. hrsg. Von Gerhard Dünnhaupt. Bern. Fr/M. 1984. S.54.
42. «Слегка уязвленный (не могу не признаться в этом) ее настойчивым подчеркиванием его низкого положения - зачем это было ей нужно и чего она хотела этим добиться? – я молча нагнул еще ниже...» Т. Манн. «Признания авантюриста...». С.435.
43. Там же. С. 438.
44. Там же. С. 438.
45. Там же. С. 436.

46. Gerhard Dünnhaupt: Vorwort des Herausgebers. In: Werder, Diederich von dem: Diane oder I Rätselgedicht. S. 50.
47. Ebenda. S. 59.
48. Ebenda. S.47.
49. Werder, Diederich von dem: Diane oder Rätselgedicht. S.43-47.
50. Johann Beer: Der Simplicianische Welt-Kucker. S.77, Z. 30-33.
51. «Es nahm mich auch diese Gräfin in Vebedig mit sich in die allerherrlichsten Comedien/ und was man da selbst auf dem Theatro gleichsam als in einem Schatten gesehen / dasselbe pratzierte sie mit mir zu hause / und es konnte sich nicht die geringste begebenheit ereignen / welche sie mir nicht yum Verderb anyurichte wußte. Sie hiesse mich ihren Schtz / ihr Kind / ihre Liebe / ihren besten Freund / ihr Kleinod / ihre Ergotzung / ihre Freud / und ihr einziges Leben». Johann Beer: Der Simplicianische Welt-Kucker. S.77-78. Z.40 - 3.
52. «Die Insel Nogroponte [Usterreich] ist / wegen ihrer Grübie und Herrlichkeit / billich Konigin im Erzmeere. Sie wird mit einem langen Flusse von Beotia [Böhmen] unterschied selben Ort / nit dem festen Lande / vereinigt. Alda bin ich die Tochter des Königs [Kaiser Ferdinand II] geboren..» Gerhard Dünnhaupt: Vorwort des Herausgebers Diederich von dem: Diane oder Rätselgedicht. S.59.
53. Ebenda. S. 63.
54. «Während die Ritterromane und später die heroisch-galanten Romane des 17. höfischen und ritterlichen Verhalten darstellen, während sie Tugend und Beständigkeit in abenteuerlichen Wechselfällen eines *fantastischen Lebens* preisen, bemüht sich der Pica-
roroman, das Leben darzustellen, wie es wirklich ist». Streller, Siegfried: Einleitung zu
Grimmelshausens Werke. In: Grimmelshausen: Werke in 4 Bde. Berlin und Weimar, 1964. S. 19.