

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 830-32-Манн.06

DOI: 10.21779/2542-0313-2019-34-3-21–30

A.E. Плохарский

Архетип писателя в неоромантической новелле Томаса Манна «Тристан»

Дагестанский государственный университет, 367000, г. Махачкала,
ул. М. Гаджиева, 43а; djamilia.tarikuleva@yandex.ru

В статье рассматривается одно из ранних произведений классика немецкой литературы Томаса Манна «Тристан». Анализируя данную новеллу, являющуюся своеобразным прологом к манновскому новеллистическому триптиху о писателе («Тристан», «Тонио Крекер» и «Смерть в Венеции»), автор статьи в первую очередь останавливается на генезисе и эволюции этого жанра малой прозы в творчестве нобелевского лауреата, на ее связи с новеллами Гете и романтиков.

Автором статьи сделан акцент на методе этой новеллы, рассмотренной в контексте неоромантической литературы рубежа XIX–XX веков, особенно ранних произведений как самого Томаса Манна, так и его современника Германа Гессе, на специфике и самой сути немецкоязычного неоромантизма, плотно связанного с творчеством Фридриха Ницше и символиста Стефана Георге.

Подробно рассматривая архетип писателя в неоромантической новелле Томаса Манна «Тристан», исследователь самым тщательным образом анализирует образ Детлефа Шпинеля, его развернутый, слегка гротескный портрет, речь (обилие моно- и диалогов), рефлексию. Особо выделены вагнеровские мотивы гибели красоты от соприкосновения с жизнью и связи любви, страсти, искусства со смертью.

В статье подчеркивается, что архетипический сюжет, лежащий в основе вагнеровской оперы «Тристан и Изольда», Томас Манн обновляет своей историей, и сама эта история становится в ряд великих (таково свойство мифопоэтики Томаса Манна).

Ключевые слова: Томас Манн, писатель, архетип, неоромантизм, новелла, мифопоэтика.

В обширном творческом наследии классика немецкой литературы рубежа XIX–XX веков Томаса Манна новеллистика занимает достойное место. И это неслучайно, поскольку в немецкой прозе всего XIX века, чьим «сыном» был и Томас Манн, жанр новеллы – один из лидирующих.

Еще в «Беседах немецких эмигрантов» Гёте – главный и всегдаший наставник писателя – сформулировал теорию жанра, полагая, что новеллы являются «историями из частной жизни, выдуманными или действительными», «отличаются прелестью более чистой и прекрасной, чем просто прелесть новизны», а позже в разговоре с Эккерманом Гёте определил содержание новеллы как «свершившееся неслыханное событие» [1, с. 215].

В своей новеллистике Томас Манн продолжил и развил не только гётескую традицию новеллы, но и романтическую (Тик, Новалис, Клейст, Гофман, Шамиссо, Брендтано, Эйхендорф), ее смешение, стирание граней между новеллой, рассказом, повестью,

литературной сказкой и даже небольшим романом, меланхолическую мечтательность, гуманистические устремления в горные выси духа, романтический идеал свободной, самоценной личности, духовный мир которой постоянно вступает в резкую дисгармонию с окружающей действительностью.

Важно и то, что познание мира и у романтиков, и у Томаса Манна более всего доступно художнику, писателю, человеку искусства. Именно в искусстве заложены наибольшие возможности для реализации духовных потенций личности. Основная проблема для Томаса Манна, как и для других крупнейших европейских писателей-неоромантиков рубежа XIX–XX вв., – модификация личности художника, исследование его архетипа. Томас Манн неоднократно говорил о своей любви к темам, богатым «соотношениями» [2, с. 121], т. е. позволяющим раскрыть мир. Тема «искусство и судьба художника» – лейтмотив его творчества.

Дебютная манновская новелла «Видение» (1893) сразу по выходе в свет была воспринята как образец неоромантической малой прозы. Писатель в ней погрузился в «недостижимую жизнь», понимая, что никогда не сможет преодолеть дистанцию, отделяющую бургера и наблюдателя-интеллектуала от опасностей декадентского существования.

Раннее творчество Т. Манна во многом перекликается с первыми романами и новеллами Германа Гессе (особенно со сборником его символико-неоромантической прозы «Час после полуночи»), Рикарды Хух, Якоба Вассермана и Бернгарда Келлермана. Немецкие неоромантики с их декадентским настроем тяготели к экзотике, мифу, таинственному, культу красоты. Само определение «неоромантика» («новая романтика») ввел в литературный обиход Герман Бар. Рикарда Хух называла это же «современной романтикой», а Томас Манн – «поздней» [3, с. 323].

В отличие от романтиков неоромантики не занимались бегством в бесконечность, а искали возможности соединения искусства с жизнью. При этом в поисках нового мифа они реконструировали архетипические символы и мифологемы, провоцируя тем самым создание бездонной пропасти между искусством и жизнью. Именно неомистический элемент выделял в неоромантизме Людвиг Келлен в своей работе 1906 года «Неоромантика».

В границах немецкого неоромантизма литературоведы уже давно рассматривали творчество немецких символистов во главе со Стефаном Георге, ратующих за ликвидацию всего социально значимого (поскольку идеологическое и политическое содержание убивало всякое представление о красоте и изысканности).

В неоромантическом поле уже в начале XX века встраивали и творчество Фридриха Ницше. Эрвин Кирхер в своем ставшем знаковым для этого направления труде «Философия романтики» (1906) отмечал, что основная эстетическая установка неоромантиков – «неопределенность мировоззренческих посылов» – была выделена как раз Ницше. А Самуэль Люблинский, считавший Ницше представителем физиологической романтики, утверждал, что философи удалось достигнуть нового символизма, нового мифологизма и новой религии. Известный современный германист Т.В. Кудрявцева точно подметила: «Ницшеанский принцип эстетической стилизации жизни, ее конструирование по законам искусства (жизнетворчество) находит в этой литературе свое полное воплощение» [4, с. 203].

Думается, что Томасу Манну были хорошо известны и труды ведущего немецкого

философа-неоромантика Георга Зиммеля (его «философия жизни» во многом определила культурно-мировоззренческие основы этого литературного течения). Писателю оказалась духовно близка зиммельевская теория о том, что жизнь – это процесс творческого становления, постигаемый в первую очередь интуитивно, его учение – о «трагедии творчества», обусловленной невозможностью уложить энергию творческой личности в прокрустово ложе устоявшихся форм в искусстве.

В «Рассуждениях аполитичного» (1918) Т. Манн сводил роль неоромантизма исключительно к бегству от реальной жизни, считал, что неоромантизм вытекает из натурализма, и подчеркивал общее для них – «цельность художественных устремлений» [5, с. 19]. В этой статье Т. Манн несколько упрощал романтические установки, противопоставляя молчаливую поэзию жизни и литературе.

Всё же и в этой статье его взгляды близки Новалису – главной фигуре в немецком романтизме. Неоромантиком, по мнению современника и во многом соратника Манна Гессе, «может быть только тот, кто духовно связан именно с Новалисом. Новалис – вневременной друг Гессе» [6, с. 116]. Манн, как и Новалис, считает, что «субстанция человеческих отношений, их внутренняя поэзия выше «словесно аргументированного духа», поэзия жизни выше литературной поэзии, умение быть человеком труднее умения быть поэтом» [7, с. 72].

Томас Манн не воскрешал к жизни идеи старой романтической школы, а пропагандировал универсальность мировосприятия, отвечавшую общему обновленческому духу, царившему в культуре того времени, рассматривал неоромантизм как явление возрожденческое, обновленческое, как принадлежность альтернативного познания мира.

Новеллу «Тристан», давшую название второму манновскому сборнику новелл, автор посвятил музыканту и композитору Карлу Эренбергу – одному из двух сыновей профессора академии художеств в Дрездене, с которыми начинающий писатель был очень дружен в молодости. В «Очерке моей жизни» Томас Манн вспоминал: «Когда я позировал его брату (Паулю. – А. П.) для портрета, он... изумительно плавно и благозвучно играл нам «Тристана». Я тоже немного пиликал на скрипке, и мы вместе исполняли сочиненное им «трио»... Им я обязан тем, что познал дружбу – переживание это, если бы не они, вряд ли выпало бы на мою долю. С легкостью, порожденной высокой культурой, преодолевали они мою меланхоличность, нелюдимость и раздражительность, просто-напросто воспринимая их как положительные свойства, неотделимые от способностей, внушавших им уважение. Хорошее было время» [2, с. 103].

Евгений Беркович замечал: «Общение с братьями Эренберг расширяло круг интересов Томаса Манна, в частности, он стал лучше понимать и чувствовать музыку. Музыкальные темы и образы музыкантов стали всё чаще появляться в его произведениях. Друзья не пропускали ни одной новой постановки в театре и опере, ни один концерт в Мюнхене [8, с. 242].

В новелле «Тристан», являющейся своеобразным прологом к новеллистическому триптиху Томаса Манна о писателе («Тристан», «Тонио Крегер», «Смерть в Венеции»), автор прямо отсылает читателя к драме «Тристан и Изольда» «музыкального писателя» (как он точно определен в малом энциклопедическом словаре Брокгауза–Ефрана) Рихарда Вагнера, знакомство с музыкой и драматургией которого сам Томас Манн считал одним из важнейших переживаний своей молодости. «Гёте, Шопенгауэр, Вагнер, Ницше – вот они, немеркнущие звезды на небе нашей юности...» [3, с. 69]. Это цитата из

работы о Гёте. Размышления о Вагнере мы найдем в статьях «Размышления аполитичного», «Любек как форма духовной жизни», «Страдания и величие Рихарда Вагнера».

Рихард Вагнер – знаковая фигура, под чьим непосредственным влиянием развивался немецкий и австрийский неоромантизм. Исследователь В. Луков назвал основные черты этого влияния: «материализация» мечты вплоть до создания «мира мечты»..., разработка проблемы идеала, абстрагирование его... или попытка синтеза действительности и идеала при обязательном приоритете последнего; разработка образа человека искусства как воплощения положительного идеала неоромантизма, противопоставление образа художника обществу и обстоятельствам, отсутствие ограничений в системе жанров, поиски новых жанров...» [9, с. 310].

Влияние Вагнера в «Тристане» ощущимо как в разработке центральной темы искусства и жизни, так и в технике лейтмотивов, формул, определяющих стиль писателя. Томас Манн воспринимал «страдальческого и великого» Вагнера подобным XIX веку – веку культуры и традиций. Вслед за ним он считал, что «основным требованием искусства является самое непосредственное, самое исчерпывающее полное сообщение чувствам всего, что им надлежит воспринять» [2, с. 114–115].

Подробно представляя архетип писателя в новелле «Тристан», Томас Манн широко использует вагнеровские мотивы гибели красоты от соприкосновения с жизнью и связи любви, страсти, искусства со смертью. «Но в противоположность Рихарду Вагнеру, – как справедливо замечает один из современных литературоведов, – Томас Манн соединяет в своем повествовании трагический план с комически-готескным, причем последний доминирует» [10, с. 114].

Начинает свою новеллу «Тристан» Томас Манн традиционно, дав читателям представление о месте действия. Это санаторий для легочных больных «Эйнфрид». Забегая вперед, скажем, что и финал новеллы перенесен в сад санатория, причем дословно: «Обширный сад со всеми гротами, аллейками и беседками...» [11, с. 166]. Далее сноски на это издание будут даны в круглых скобках с указанием страницы]. Таким образом, сад санатория «Эйнфрид» обрамляет композицию новеллы. Позже в романе «Волшебная гора» местом действия опять же станет санаторий для больных туберкулезом, но он уже разрастется в метафорический символ.

Здесь же, в зчине новеллы, читателю представлены две группы персонажей, которые «вводят в рассказ, экспонируются как основные факторы дальнейшего» [12, с. 75]: медицинский персонал (доктор Леандер, фрейлейн фон Остерло, врач для безнадежных больных Мюллер) и больные (советница Шпатц, пасторша Геленраух, генерал-диабетик). Среди больных «есть тут даже писатель, эксцентричный человек, он носит фамилию, звучашую как название минерала или драгоценного камня...» (с. 125). Сюжетный пролог мельком повествует о прошлом и настоящем санатория. Здесь же происходит событие, привлекшее всеобщее внимание: коммерсант Клетериан привозит сюда свою супругу на излечение.

«Писатель, уже несколько недель живший в «Эйнфриде», удивительный субъект, фамилия которого звучала как название драгоценного камня (Т. Манн умышленно повторяется. – А. П.), побледнел, когда она прошла мимо него... Он остановился и, казалось, прирос к месту...» (с. 128).

«Писатель по профессии» вводится в новеллу постепенно. Посторонний наблюдатель (повествование ведется от 3-го лица) лишь мимоходом упоминает о писателе, не

называя его имени. Но зато какие эпитеты: первый раз – «эксцентричный», т. е. вызывающе оригинальный, необычный до странности; второй раз – «удивительный субъект», субъект, а не человек. Только на восьмой странице текста рассказчик подробно останавливается на главном герое и обозначает его имя: «Шпинель была фамилия писателя... Детлеф Шпинель звали его». Тут же в третий раз повторяется оценочный эпитет: «и внешность у него была странная» (с. 130).

Странность – постоянная характеристика Шпинеля – подробно раскрыта в его портрете. Томас Манн, широко пользуясь своим излюбленным приемом иронии, живописует его лицо, фигуру, одежду, манеру держаться. Несмотря на то, что герою за тридцать, лица он не брил, «оно только кое-где было покрыто реденьким пушком». Шаржирован нос «субъекта»: «нос у него был короткий и, пожалуй, слишком мясистый». Есть в портрете и отголосок любимых Томасом Манном времен античности: «Пористая верхняя губа выдавалась вперед, как у римлянина» (с. 130), хотя опять же эпитетом «пористая» автор умышленно принижает свою «высокую» отсылку к Древнему Риму.

Подчеркивая превалирующее эстетическое начало в герое, его восхищение каким-нибудь красивым зрелищем, автор всё же иронизирует: «Как красиво!» – говорил он, склонив голову набок, растопырив руки и сморщив нос» (с. 131). Сочетание несочетаемых художественных деталей: с одной стороны, рассуждения «красиво», а с другой – «голову набок», «растопырив», «сморщив». Образ Шпинеля по воле автора окутан легким гротеском.

После развернутого портрета героя Томас Манн иронизирует над его творчеством. Подобен образу писателя и его единственный роман – небольшой по объему, набранный шрифтом, каждая буква которого походила на готический собор. Помимо точки зрения рассказчика тут же представлена точка зрения фрейлейн фон Остерло, нашедшей его роман из жизни светских салонов рафинированным, а это слово встречалось в ее суждениях, когда нужно было сказать «безумно скучно». Здесь же автор с сарказмом подытоживает: «Удивительно было то, что никаких других книг, кроме этой одной, он не написал, а писал он явно со страстью» (с. 131).

С этого момента и начинается фактическое действие новеллы, выстроенное на монологах героя и диалогах с его участием, посредством которых автор и раскрывает его внутренний мир, изредка прибегая к оценкам «со стороны». Обилие монологов, в которых автор часто прибегает к приему самохарактеристики, и диалогов способствует драматизации новеллы.

Исследователь творчества Т. Манна А.А. Федоров, рассматривая стиль его новелл, отмечал, что в них «эпическое начало гармонично сочетается с чисто драматическим, повествовательные эпизоды сменяются диалогами действующих лиц. Роль диалогов значительна и разнообразна. Поражает отбор, меткость, лаконичность речи. Манну достаточно двух-трех слов, чтобы раскрыть ситуации и характеры» [7, с. 57]. Она легко может быть поставлена на сцене. И это, как и то, что писатель Шпинель – некто вроде современного Тристана с ироническим оттенком, возвращает нас к Вагнеру.

Влияние Вагнера в новелле сплетается с воздействием Шопенгауэра: вагнеровскую тему любви Томас Манн воспринимает под углом зрения шопенгаузерской философии, и это находит отражение в сюжете новеллы.

Со свойственной Томасу Манну неторопливостью и осторожностью в выводах он

рассказывает о краткой истории взаимоотношений писателя Шпинеля и госпожи Клетеиан. Приведем отрывки из их первого диалога:

– «Почему вы, собственно, находитесь в «Эйнфридс», г-н Шпинель? – спросила она.

– ... Всему причиной стиль ампир...

– Да, сударыня, «Эйнфрид» – это чистый ампир... временами он мне просто необходим, чтобы сохранить сносное самочувствие... Эта ясность и твердость, эта холодная, суровая простота, сударыня, поддерживают во мне собранность и достоинство, ...возвышают нравственно.

– Да, это любопытно, – сказала она. – Впрочем, я смогу это понять, если постараюсь.

Он отвечал, что не стоит стараться, и оба они рассмеялись» (с. 134).

Дальше диалогов множество, именно в них дана эволюция отношения г-жи Клетеиан к писателю Шпинелю – от скепсиса к пониманию. Кроме того, этот «чудак, по-разительный чудак, этот чудаковатый господин Шпинель», – развертывание мотива странности героя – «заставлял ее задумываться ... и странно – не столько о нем, сколько о себе самой» (с. 138).

Здесь можно говорить об особой роли лейтмотива в организации второго, тайного смысла произведения, другими словами, – подтекста, подводного течения. А искусством подтекста Томас Манн владеет сполна. Автор избегает непосредственной передачи переживаний и чувств своих персонажей и тем более определения их как-либо, не считая иронических замечаний и намеков.

Изображая отношения между мужчиной и женщиной, Томас Манн часто через показ внешних явлений и признаков передает внутреннее состояние героев. Слово «любовь» в новелле писатель вообще не употребляет. Зато Шпинель много философствует о женской природе и ее противоречиях, что характерно для его профессии. «Загадочное все-таки существо женщина... как это ни старо... Вот перед тобой чудесное создание, нимфа, цветок... мечта. И что же она делает? Идет и отдается ярмарочному силачу или мяснику. Потом является с ним: «Пожалуйста, удивляйтесь, ломайте себе головы!» Вот мы их себе и ломаем» (с. 138).

Его эстетический взгляд художника на женщину как на прекрасный и загадочный образ, способный разбудить воображение, терпит поражение перед теми филистерами, которые «глазеют грубо и жизнежадно». «Жизнежадно... Вот так слово! Настоящее писательское слово... Я его немного понимаю, в нем есть... какое-то неуважение к жизни, хотя жизнь – это самая почтенная вещь на свете... И мне становится ясно, что, кроме осязаемых вещей, существует нечто более нежное...» (с. 137), – начинает прозревать г-жа Клетеиан.

В другой беседе герои рассуждают о том, как связаны «художник и бургер». Шпинель замечает: «... род, в котором живут практические, бургерские, трезвые традиции, к концу своих дней обретает себя в искусстве». Отец г-жи Клетеиан превосходно играл на скрипке, сама она – на рояле. Дано идиллическая картина запущенного, заросшего сада. Госпожа Клетеиан, а вместе с ней Томас Манн, ностальгируют по гуманистической бургерской культуре ушедшего века, воспеваю ее красоту. «Посредине сада, в плотном кольце сабельника, бил фонтан. Летом я, бывало, целые часы проводила там с подругами. Мы сидели на складных стульчиках вокруг фонтана» (с. 140–

141). Сад здесь как выражение, модель бюргерского мира. «Сад, – замечает Д.С. Лихачев, – всегда выражает некую философию, представление о мире, это микромир в его идеальном выражении» [12, с. 8].

Госпожа Клетериан покидает эту идиллию, следуя зову плоти (проскальзывает увлечение Томаса Манна учением З. Фрейда). Она вышла замуж и уехала. «Такова воля природы!» – соглашаются герои.

Диалоги г-жи Клетериан и Шпинеля, плавно сменяющие друг друга, подготавливают ступенчатую кульминацию новеллы – высшую вершину напряжения, узел новеллы, состоящий как бы из двух составных, поскольку «вершин может быть и не одна, а две, три или несколько в рассказе, и из них не всегда легко указать с точностью высшую» [12, с. 86].

В спокойной и вялотекущей жизни санатория должно произойти событие – катание с горы на нескольких санях. Госпожа Клетериан – Изольда и г-н Шпинель – Тристан не едут, кульминация их взаимоотношений происходит в гостиной санатория, у рояля. После жизнерадостного Шопена звучит музыка Вагнера – опера «Тристан и Изольда». «Что здесь происходило? Две силы, два восхищенных существа стремились друг к другу; блаженствуя и страдая, они сплетались в безумном восторге, в неистовой жажде вечного и совершенного» (с. 150).

Томас Манн вопросом «что здесь происходило?» мастерски соединяет сиюминутное и вечное, события в гостиной углубляет за счет архетипического сюжета, лежащего в основе оперы «Тристан и Изольда». Матрицу Томас Манн обновляет своей историей, сама история становится в ряд великих (это свойство мифопоэтики Томаса Манна).

Состоянию души героев соответствует пейзаж за окном: «сумерки уже сгустились» (с. 150). Второе действие оперы: «ночь уже разлила тишину над домом и рощей» (с. 151). Атмосфера романтической стихии ночи, ночи смерти, соединяющей влюбленных, заполняет вакuum гостиной, где музицирует современная Изольда.

«Хмельные напевы мистерии» (с. 152) на короткий миг уносят героев новеллы из замкнутого пространства санатория, они растворяются в бесконечности. Именно музыка – естественный, непосредственный язык человеческого чувства, универсальный язык природы и искусства (по мнению романтиков) раздвигает временные границы и пространство новеллы.

Мелодия страстной тоски, сыгранная госпожой Клетериан в finale – смерти Изольды (в прямом и переносном смысле), сменяется глубокой тишиной, а после – бубенцами – экскурсия вернулась. Автор возвращает читателя к реалиям жизни санатория, сообщает об ухудшении здоровья г-жи Клетериан и приезде ее супруга с сыном.

Решающее столкновение борющихся характеров и обстоятельств, после чего движение конфликта по восходящей невозможно, происходит во второй кульминации, в письме писателя Шпинеля господину Клетериану. Письмо разрывают комментарии рассказчика. В «Тристане» Томас Манн дал нам «гениальную формулу сентиментального писателя» [14, с. 157]: «Слова отнюдь не захлестывали его, напротив, писал он на редкость медленно для писателя-профессионала, и, взглянув на него, можно было подумать, что писатель – это человек, которому писать труднее, чем прочим смертным» (с. 156). В письме рассказана на редкость возмутительная история Габриэлы Экгоф, жизнь которой исковеркана ее мужем плебеем-гурманом, мужланом со вкусом, осквернителем красоты. Обязанность писателя, по мнению Детлефа Шпинеля, – «называть

вещи своими именами, заставлять говорить, разъяснять неосознанное» (с. 158).

Наделяя образ Шпинеля некоторыми чертами, присущими, по мнению Томаса Манна, всякому художнику, писатель тем самым творит суд над своим собственным «я», ставит его в то же состояние разлада с действительностью, которое сам переживал в те годы. При этом не следует отождествлять Шпинеля с автором.

Детлеф Шпинель – первый настоящий художник в новеллистике Томаса Манна, вступающий в противоречие с обществом, в котором он живет, а отсюда вытекает и сюжетный конфликт, и кульминация новеллы. «...Я ненавижу Вас и Вашего сына, как ненавижу самую жизнь, олицетворяемую Вами, пошлую, смешную и тем не менее торжествующую жизнь, вечную противоположность красоты... Из нас двоих Вы сильнейший. Единственное, что я могу противопоставить Вам в борьбе – это достойное оружие мести слабосильного человека – слово и дух» (с. 160).

Коммерсант Клетериан, воплощающий непоколебимую прочность буржуазного бытия, считает Шпинеля бездельником, заявляет, что не взял бы его к себе на службу даже каторщиком. «Каждое третье слово у вас «красота», а в сущности вы – трус, тихоня и завистник» (с. 162), – называет он Шпинеля в разговоре после получения письма, но в то же время боится его, чувствует угрозу для себя в тех силах «духа и слова», которые, по заявлению Шпинеля, являются единственным оружием писателя, и это весьма знаменательно.

Важен финал новеллы. Госпожа Клетериан умерла. Косвенной причиной этого трагического события становится сам Детлеф Шпинель, благодаря беседам которого героиня прозрела. Можно констатировать, что его разговоры ускорили ее смерть. Красота смерти, по мнению писателя Шпинеля, лучше всей этой бесчувственной, слепой, бессмысленной жизни. И он не переживает из-за этого, напротив, ему даже импонирует то, что ее уход из жизни был свободен от пошлости.

Положение писателя в социуме зыбко и противоречиво, так как стремление активно вмешаться в жизнь вызывает противодействие и враждебное отношение общества, в котором он живет. Это порождает чувство неудовлетворенности самим собой, собственной писательской деятельностью.

Искусство и жизнь – два мира, противостоящие друг другу, и искания той поры творчества Томаса Манна сводились к тому, чтобы найти их какой-то синтез. Отсюда и та рефлексия образа Шпинеля: с одной стороны, он ненавидит жизнь, видя в ней жестокое и пошлое, а с другой – тоскует по ней как по вечно обновляющемуся началу (в следующей художнической новелле Томаса Манна «Тонио Крёгер» этот мотив усиливается). Здесь и заключается, по мнению Томаса Манна, трагедия художника, в этом причина восприятия им таланта как болезни и его противопоставления здоровой жизни (этот антитеза свойственна еще романтикам).

И в finale со свойственным Томасу Манну мастерством передано изображение природного окружения человека, контрастно оттеняющее душевное состояние писателя Шпинеля. Напевая мелодию страстной тоски, Детлеф Шпинель отправился на прогулку по весеннему саду санатория «Эйнфрид»: мягкий душистый воздух, щебетанье птиц (пейзаж сада обрамляет сюжет новеллы). Роскошный предвечерний свет озаряет сад. «И посреди этого золотистого великолепия, с громадным ореолом солнечного диска над головой, стояла пышная особа, толкая изящную колясочку... В коляске сидел ребёнок – Антон Клетериан-младший, упитанный сын Габриэлы Экгоф» (с. 166).

Последние абзацы новеллы построены опять же на эффекте контраста. Здоровый, веселый, смеющийся ребенок, весеннее возрождение природы как воплощение продолжающейся жизни. Этим ярким символам жизни Томас Манн противопоставляет неуверенную походку героя, какую-то настороженность, нарочитую медлительность, «которая бывает у человека, когда он хочет скрыть, что внутренне пустился наутек» (с. 167).

В новелле «Тристан» разорванность между искусством и жизнью не преодолена, но Томас Манн тенденциозно показывает трагичность такой ситуации, чему служат как сюжет новеллы, так и разработка в ней архетипической темы «Тристана и Изольды». «Искусство и дух, лежащие вне жизни, от жизни же терпят поражение, но от жизни в самом банальном ее выражении» [10, с. 114], – подчеркивает исследовательница Е.А. Леонова. В последующих двух новеллах манновского триптиха о писателе идеи и образы этой новеллы получат дальнейшее развитие.

Литература

1. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. – М.: Художественная литература, 1981.
2. Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1960. – Т. IX.
3. Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1960. – Т. X.
4. Кудрявцева Т.В. Неоромантизм // История литературы Германии. Т. 1. 1880–1945. Книга первая. Литература Германии между 1880 и 1918 годами. – М.: ИМЛИ РАН, 2016.
5. Mann Th. Gesammelte Werke: in 13 Bd. – Frankfurt am Main: Fisscher, 1974. – Bd. 12.
6. Плохарский А.Е. Идея неоромантизма в раннем творчестве Германа Гессе // XVI конференция, посвященная проблемам общественных наук. – М.: Центр гуманитарных исследований «Социум», 2014. – С. 113–116.
7. Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. – М.: Издательство МГУ, 1981.
8. Беркович Е. Томас Манн в свете нашего опыта // Иностранная литература. – 2011. – № 9. – С. 213–257.
9. Луков В.А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 2. – С. 309–312.
10. Леонова Е.А. Томас Манн // Леонова Е.А. Немецкая литература XX века. Германия. Австрия. – М.: Флинта, 2010.
11. Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1960. – Т. VII.
12. Петровский М.А. Морфология новеллы // Arspoetica: сборник статей. – М.: ГАНХ, 1927.
13. Лихачев Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – СПб.: Наука, 1991.
14. Какабадзе Н. Томас Манн. Границы творчества. – Тбилиси: Мерани, 1985.

Поступила в редакцию 4 августа 2019 г.

UDC 830-32-Манн.06

DOI: 10.21779/2542-0313-2019-34-3-21-30

The archetype of the writer in a neo-romantic novel *Tristan* by Thomas Mann

A.E. Plokharshky

*Dagestan State University; Russia, 367000, Makhachkala, M. Gadzhiev st., 43a;
djamilia.tarikulieva@yandex.ru*

The article deals with one of the early works belonging to the pen of the classic of German literature Thomas Mann. The work is entitled «Tristan». Analyzing this novel which is a kind of prologue to Mann's novelistic triptych about the writer («Tristan», «Tonio Kröger» and «Death in Venice»), the author of the article first of all dwells on the Genesis and evolution of the genre of a small prose in the works of the Nobel prize laureate, on its connection with the novels of Goethe and the romantic novelists.

The author of the article focuses on the method of this novel, considered in the context of neo-romantic literature of the turn of the XIX–XX centuries, especially the early works of both Thomas Mann and his contemporary Hermann Hesse, on the specifics and essence of German-speaking neo-romanticism, closely associated with the work of Friedrich Nietzsche and symbolist Stefan Gheorghe.

Considering in detail the archetype of the writer in Thomas Mann's neo-romantic novel «Tristan», the researcher carefully analyzes the image of Detlef Spinel, his expanded, slightly grotesque portrait, speech (abundance of mono-and dialogues), reflection. Wagner's motives for the death of beauty from contact with life and the connection of love, passion and art with death are highlighted.

The article emphasizes that the archetypal plot underlying the Opera «Tristan and Isolde», Thomas Mann updates his story and this story itself becomes one of the greatest literature masterpieces (this is the property of Thomas Mann's mythopoetics).

Keywords: *Thomas Mann, writer, archetype, neo-romantic, novel, mythopoetic.*

Received 4 August, 2019