

ОБЩИЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЕРМАНА ГЕССЕ И ТОМАСА МАННА

GENERAL MOTIVES IN THE WORKS OF GERMAN HESSE AND THOMAS MANN

S. Rzaeva

Annotation

In the article, the author talks about the biography of the brilliant German writers Thomas Mann and Hermann Hesse, who lived from the late 1870s and early 1960s and were close friends. They were both very close friends and were considered defenders and followers of the best cultural traditions of the past and were servants of the new. The remaining originals, their creative writing, are closely related to each other. In the article the authors find confirmation of this by conducting a literary analysis of the works of German writers.

Keywords: thematic similarities, structural parallels, manner of exposition, spiritual affinity.

Рзаева Севиндж
Д.филол.н., доцент,
Бакинский Славянский
Университет

Аннотация

В статье, автор говорит о биографии гениальных немецких писателей Томаса Манн и Германа Гессе, которые жили в период с конца 1870-х и начала 1960-х годов и являлись близкими друзьями. Они оба были очень близкими друзьями и считались защитниками и последователями лучших культурных традиций прошлого, и были слугами нового. Оставшиеся оригиналы, их творческое письмо скрытно тесно связано друг с другом. В статье авторы находят подтверждения этому, проводя литературный анализ произведений немецких писателей.

Ключевые слова:

Тематические сходства, структурные параллели, манера изложения, духовное родство.

Великие немецкие писатели Томас Манн и Герман Гессе жили примерно в одно и то же время – в конце 70-х годов XIX-го века и в начале 60-х годов XX-го века. Они являлись очень близкими друзьями. Их считали защитниками и продолжателями самых лучших культурных традиций и, в то же время, служащими новым. Наряду с сохранением оригинальности, их творческие пути были очень тесно связаны друг с другом. Статья, в основном, посвящена этому аспекту.

2012-й год стал годом Германа Гессе, как 135-й юбилейный год рождения и 50-й год его смерти. Интенсивный интерес германистов и, принятое в 2002-м году в Майнце конгрессом решение, позволило осуществить два больших научных конгресса (в марте 2012-го в Берне и в мае 2012-го в Сегаде). Внимание и интерес к Гессе достигли максимальной высоты, как тогда в американские годы. В то время фильмы – "Сиддхартха" Конрада Рока (1972) и "Степной волк" Фреда Гейна (1974) стали побудителями к важным монографиям. Вдобавок Гессе – художник и его свыше 3000 картин, написанных акварелью, были также высоко оценены.

2012-м году появились также его новые биографии: Геймо Швилком, Гуннарсом, и работа о женщинах Гессе – Бербеля Рица. Биограф Швилк приходит к выводу, что мировоззрение неополитического автора сделало его, в

конечном счете, "консервативным либералом". Автор удостоверял ему также "своенравие" (7, стр.12) поиска самого себя, надежного слуги "им самим транстендированного идеала" (7, стр. 13) в защиту культурной памяти Ваймарской классики и романтизма и, особенно, в манифесте против НС-системы, которая явно заметна в "Игре в бисер" (1943). В целом Швилк видит в Гессе только стесненного пацифиста; особо подчеркивает "при всем его патриотизме его любовь к Германии" (7, стр.12) и, являясь Тессинцем (Швейцария), ставшим межкультурным строителем моста и "поверенным европейского наследия" (7, стр.13). Гессе прожил чудесно удавшуюся жизнь, хотя этот индивидуалист так и не приспособился к пути в собственный внутренний мир и общество. У него был большой круг друзей, состоящий из известных художников и писателей, среди которых можно особо подчеркнуть Стефана Цвейга, Романа Ролланда и, прежде всего, Томаса Манна. "Попытка связать свободу писателя с заботой о семье" удалась Гессе лишь в третьем браке; они могли построить основу общих интересов к искусству, музыке и литературе.

До начала тридцатых годов, когда уже обоим авторам (Манну и Гессе) было по пятьдесят пять, они обменивались лишь некоторыми открытками. Германн Курцке замечал отношение Манна к своим писателям-современникам: "по отношению к великим своего времени, Фран-

цу Кафке, Бертольту Брехту, Альфреду Доблину, Роберту Музилу, возможно, он не на правильном пути. Они стали для него утомительными. То, что позже он стал общаться с Хьюго Гофмансталем и Германом Гессе, было одухотворенными знаками вежливости, которые шли не изнутри" (4, 120). Все же, если принять во внимание 141-разовую переписку между Манном и Гессе и их содержания, это утверждение кажется не верным. Различия в их политически-литературных стремлениях, а также в их стиле жизни затмевали, однако, действительные, скрытые десятилетиями и только потом всплывшие сходства. Манн был из богатой и светской северо-германской предпринимательской семьи, а Гессе, напротив, из миссионерской семьи, которая жила в маленьком аллеманском городке. Манн был элегантным, эрудированным космополитом, представителем буржуазной культуры, как говорится, человеком общественных институтов. Наряду со своей литературной деятельностью, он также регулярно читал лекции и разъезжал в качестве неофициального посла культуры по Ваймарской республике. А Гессе, напротив, все больше уединялся в одиночестве и в своем внутреннем мире. Как писатель, Томас Манн был настоящим эпиком, который разрабатывал свои произведения с иронической дистанции, тогда, как прозаические произведения Гессе были лирически исповедуемыми. В то время, когда Манн представлял во время Первой мировой войны еще консервативные, национальные идеи, Гессе из-за своих пацифистских, антивоенных убеждений был политическим аутсайдером.

Если мы попытаемся на данном этапе обнаружить определенные тематически-мотивные и структурные сходства между произведениями "Смерть в Венеции" (1912) Томаса Манна и "Клейн и Вагнер" Германа Гессе (1919), то должны будем исходить из того, что во время появления обоих рассказов, чьи авторы были еще достаточно далеки друг от друга, непосредственные влияние-исторические взаимосвязи между ними оставались еще едва заметны. Но все же, несмотря на это, явно-выраженные параллели не могут быть случайными. Скорее, они кажутся в данный момент симптомами того подсознательного духовного родства, которое осознали позже оба автора.

Особо выделяющейся схожестью является исходный пункт сюжета в обоих рассказах. Как Густав Ашенбах, так и Фридрих Клейн – мужчины среднего возраста и представители буржуазии – Ашенбах немного старше, ему уже выше пятидесяти, в то время как Клейну только сорок, и, конечно же, Ашенбах, как успешный писатель, более высокого ранга, чем служащий Клейн. После того, как оба главных героя автобиографически вдохновились, для Клейна это означало то, что он, собственно говоря, не обычный служащий, а тот, кто регулярно читает Шопенгауэра, цитирует Гёте, страшно полюбивший с молодости Вагнера и размышляющий во время своего бегства о бо-

жьем предписании искусства. Повышающая интеллектуальность, лирическая манера изложения Гессе описывает из собственной перспективы кризис жизни Клейна, способствует тому, что мы имеем перед собой главного героя, который, несмотря на свой социальный статус, рассматривает свою проблему более осознанно, чем Ашенбах свою. Оба главных героя сбегают на юг от своей банкротной немецко-буржуазной жизни:

"И все же он (Ашенбах) хорошо знал, по какой причине так внезапно произошло искушение. Это было желание побега, в чем он сам себе признался, стремление в даль и новое, это жажда свободы, освобождения от груза и забвения – стремление в прочь от забот, от повседневных мест застывшей, холодной и азартной службы (5, 10).

Клейн убегает от своего преступления, от подделывания чеков и присвоения денег, которое он совершал как протест против своей мещанской жизни, против своей жены. "Больше не было смысла скрываться от самого себя. Это произошло из-за его жены, только из-за его жены. Как хорошо, что в конце концов он об этом узнал!" (3, 214). Конечно, это еще лишь половина правды, так как жена, о которой читатель совсем ничего не узнает, кажется только оправданием для "проделок" Клейна, которая не могла позаботиться даже о благополучии любимых детей. Семья Клейна в действительности является лишь пустым местом, которое всегда будет вести к путанице посредством прежде убитой семьи учителя Вагнера. В рассказе Гессе Клейн остается так же одиноким, как Ашенбах, чья жена умерла уже давно.

У Клейна есть еще один другой товарищ по несчастью в современной ему немецкой литературе, а именно кассир в экспрессионистском произведении Джорджа Кайзера "С утра до полночи", которое появилось в том же году, что и "Смерть в Венеции". Он также сбегает от своего бессмысленного существования: В качестве служащего в банке маленького городка, очарованный личностью одной дамы, он забирает из кассы большую сумму денег для того, чтобы вырваться с этой женщиной из своего узкого мира. Дама отказывает ему, и кассир блуждает в поисках "настоящей жизни" из станции к станции, до тех пор, пока не пристреливает себя с возгласом: "Esse homo".

Юг, Италия в качестве сюжета для немецкой жажды побега имеет давнюю традицию, которая появляется рано как в жизни Манна, так Гессе. В 1895 году Манн в первый раз едет в Италию со своим братом, в Палестрину и Рим. Следующая совместная поездка братьев в Италию, которая длилась полтора года, вела по следам Гете через Венецию и Рим в Неаполь, а потом обратно в Рим. Созданию произведения "Смерть в Венеции" послужила также поездка в Венецию в 1911 году, которая проходит в целом также как описывается в новелле. Са-

ма эпидемия холеры действительно существовала, о чем пишет автор в дневниках "Путешествие по Кавказу", которое он совершает одновременно с Максом Бродом и завершает его в Северной Италии.

Первое путешествие Гессе осуществляется также в Италию в 1901 году. Уже в 1903 году он поехал снова в сторону юга со своей женой Марией Бернулли. Появление повести "Клейн и Вагнер", как известно, тесно связано с побегом Гессе в Тессин. После того, как его жена как будто "излечилась" от своего сильного психоза, их брак не мог больше заново восстановиться. Квартира в Берне была потеряна, три сына остались у его друзей, и Гессе переселился без семьи в деревню Монтагнола.

Установлены также структурные параллели между обеими повестями. Поездка на корабле Ашенбаха из Полы в Венецию и прогулка на гондоле с места причала до Лидо соответствует поездке Клейна на железной дороге из родного города в южный "маленький отельный городок" на берегу озера. Конечно, наряду с этими параллелями имеются также и основополагающие расказно-структурные различия, которые здесь не рассматриваются. Иронично-символические мотивы, как варианты адской, дьявольской фигуры соблазителя и образца гибели и разрушения являются характерными признаками манеры изложения Томаса Манна, которые у Гессе не присутствуют. Напоминавшее бегство, путешествие Клейна и пребывание на южном курорте рассказывается, наоборот, с экспрессионистки-повышенной, аналитически-прожитой речью.

Следующую структурную параллель создают обе фигуры-катализаторы Тадзио и Терезина. Буржуазное самообладание и дисциплина Ашенбаха, почтенный фасад жизни которого разрушает идеальная красота польского мальчика и возрастающая гомо эротическая любовь к нему. В действительности здесь речь идет о пробуждении уже пережитых чувств: "Прошедшие чувства, ранние, превосходные нужды сердца, которые вымерли в службе его жизни и теперь так особенно искусно вернулись, он узнавал их со смущенной, удивленной улыбкой" (5, 44). Любовное опьянение, экстаз ведут Ашенбаха в хаос: "Голова и сердце были одурманены, и его поступки следовали указаниям демона, которому доставляет удовольствие бросать под ноги человеческий разум и достоинство" (5, 49).

Также Терезина Гессе открывает Клейну мир, который становится доступным для порядочного служащего только посредством его смятений. Ашенбах был околдован античной красотой Тадзио, Терезина же очаровала Клейна своей чувственностью и естественностью, которые воплощались, прежде всего, в ее танце, чья притягательная сила с самого начала затягивала Клейна, который тщетно пытался сопротивляться:

"Он смотрел на нее, скрывая возбуждение, и снова с раздвоенным впечатлением. Что-то в ней манило, говорило о счастье и искренности, пахло телом и волосами, и ухоженной красотой, а что-то другое отталкивало, казалось ненастоящим, заставляло бояться разочарования. Это была давно привитая и на протяжении всей жизни холеная робость перед тем, что он так извращенно чувствовал, перед сознательным проявлением прекрасного, перед открытым напоминанием о мужских чувствах и любовной борьбе" (3, 237).

Клейн подвергается очарованию Терезины, потому, что она является ему как природное явление по ту сторону доброго и злого: "Когда Вы танцуете, Терезина, в некоторых мгновениях Вы бываете как дерево или гора или зверь, или звезда, полностью для себя, совершенно одна, Вы не хотите быть ничем, кроме того, чем Вы являетесь, и Вам все равно, это доброе или злое" (3, 246). Этот аспект Терезины тесно связан с Вагнером, то есть с вытесненным двойником Клейна:

"Когда Вагнер был самим собой – Вагнер был убийцей, загнанным в него, но Вагнер был также композитором, художником, гением, соблазнителем, расположением к жизнерадостности, чувственному наслаждению, роскоши – Вагнер был общим названием для всего угнетающего, погружающего, ненадолго пришедшего в бывшего служащего Фридриха Клейна. (3, 262).

Так поддерживает Клейн автобиографические черты через свой протест и побег, эта идентификация его вытесненной Вагнером стороны указывает на то, что Гессе описывал отчужденно в своей повести также мятеж Клейна. Ему самому именно композитор Вагнер совсем не нравился, и это был один аспект, в котором он с Томасом Манном позже не был согласен. Когда в марте 1934 года национал-социалисты в Лейпциге инсценировали фестиваль Вагнера, Гессе писал Томасу Манну следующее:

"Откровенно говоря, я не могу терпеть Вагнера. И вероятно, я ощутил это при взгляде на каждую газету с речью в превосходной степени Гитлера о Вагнере: "Вот и ваш Вагнер!" Этот разрушенный и бесцеремонный ушпешник точно такой идол, который подходит сегодняшней Германии!" (1, 105).

Терезина является также предшественницей Гермимины в "Степном волке" также, как и Фридрих Клейн предваряет Гарри Галлера. Гермимины также посвящает Галлера в чувственность, в свободу мира через свой танец. Ее зовут Гермимины, так как она представляет женскую и материнскую сторону каждого Гарри, чей образ указывает закодировано на автора Германа Гессе. В то же время она намекает со своим именем и своей ролью на духовника Гермеса. Терезина сопровождает Клейна как духовница на дно, к освобождающей смерти. После того, как Клейн побеждает своего Я-Вагнера и не убивает спящую

Терезину, к нему приходит спокойствие. Он садится на лодку, и "там, далеко в море он убирает весла. Это было так далеко, и он был доволен. Раньше у него были моменты, когда смерть казалась ему неизбежной, где он был всегда немного колеблющимся, все дела откладываящий на завтра, пробующий дальнейшую жизнь снова и снова. От этого всего больше ничего не осталось. Его маленькая лодка, это была его маленькая, ограниченная, искусственно застрахованная жизнь – а вокруг просторная серость, это был мир, это была вселенная и бог, куда было не трудно попасть, это было легко, это было радостно" (3, 278).

Ашенбах также предается смерти, в которой он полагается на Тадзио, как на духовника. После того, как парикмахер и косметолог тщательно его омолодили, и он купил у торговца овощами некоторые фрукты, ягоды, переспелые, мягкие и явно уже инфицированные товары, он предался хаосу и пустоте. Он отдыхает у море на своем шезлонге, и наблюдает за Тадзио, как тот: "максимально изолированный и несоединенный облик прогуливается, с порхающими волосами там, в море, в потоке воздуха, в туманной бесконечности. И бледный, миловидный психолог там снаружи ему улыбается, дает ему знаки: потом освобождает руку от бедра, объясняя, паря в воздухе многообещающе и чудовищно. И как всегда, собирается следовать за ним" (5, 66).

Смерть Ашенбаха можно также расценивать как самоубийство, которое освобождает его также, как и добровольная смерть через утопление Клейна от ограниченной буржуазной индивидуальности и возвращает его в состоянии опьянения в мировое пространство.

Эти, коротко обозначенные, параллели между произведениями "Смерть в Венеции" и "Клейн и Вагнер" могут, наверное, рассматриваться как скрытое предзнаменование того духовного родства, основа которого была заложена обоими авторами, несмотря на все различия в ранней биографии и в стремлениях. Как Манн, так и Гессе протестовали против своего буржуазного наследия. Они не завершают свою учебу.

"Что заставляло терпеть крах в гимназии, было противоположностью того, что им писалось в аттестат. Это не было нехваткой способностей и добросовестности, а их избытком, что им препятствовало, следовать будущим планам семьи и образовательных представлений школы" (1, 12) – писал Фолькер Михельс в своем предисловии к письменному обмену. Теодоре Циолковский также обращает внимание на раннее сходство: "в обоих случаях проникает атмосфера экзотики со стороны матери в обычное детство" (8, 173). Мать Манна, как дочь одного богатого немецкого владельца плантации, родилась в Бразилии, тогда, когда мать Гессе родилась в Индии, где жил ее отец как миссионер и индолог. Последствия этой фамильярной обязанности для карьеры Гессе известны.

Основополагающие сходства лежали в их позднем духовном ориентировании: осознание того, что буржуазную культуру постигла разрушение, и опыт того, что нацизм является трагической роковой угрозой для европейской гуманистической традиции.

Наряду со свидетельством письменного обмена, известные параллели в обоих великих последних романах авторов также указывают на их духовное родство. Часто цитированные строчки из статьи "Возникновение доктора Фаустуса" доказывают, как пораженный Томас Манн во время чтения "Игры в бисер" обнаружил, что имеется заметное сходство между романом Гессе и его собственном романом:

"После четырехлетней работы друг в далекой Монте-гноле закончил сложно-прекрасное произведение, созданное в старости, большое введение которого я прочитал только в предварительной публикации "Neue Rundschau". Я часто об этом говорил, что эта проза мне настолько близка, как если бы она была моей. Когда я увидел полное произведение, меня даже напугало родство с тем, чем я так поспешно занимаюсь. Такая же идея вымышленной биографии – внедрение пародии, которая приносит с собой эту форму. Такая же связь с музыкой, культурной и эпохой критикой в равной степени, а также с мечтательной утопией культуры и философии" (6, 124).

Вместо страха или ревности в Томасе Манне появляются чувства дружбы и восхищения: "наконец появилась лучшая возможность для теплых и уважительных чувств дружбы, для восхищения зрелым мастерством, которая точно бы без глубоких, скрыто-озабоченных усилий, возрастного одухотворения юмором и искусством не была бы возможной. Сравнительно резкое выделение уже признанного уживается с этим очень хорошо" (6, 125).

Отношения становятся в большом масштабе ошеломляющими:

"Мое понимается как хорошо заостренное, острее, горячее, драматичнее, актуальнее и непосредственнее. Его – мягче, мечтательнее, романтичнее и игривее (в возвышенном смысле). Музыкальное – совершенно набожно-антикварное. И больше ничего дворянского" (6, 125).

Томас Манн в своем письме Гессе восьмого апреля 1945 года писал также о своем потрясении близостью и родством только что прочитанного до конца произведения "Игра в бисер" и романа, над которым он сейчас работает и, с которым Гессе еще не был знаком: "Можно иметь разное представление обо всем, и при этом иметь такое поразительное сходство, как между братьями" (1, 203). А Гессе писал в своем ответном письме следующее: "Когда я о Вас думаю, ко мне обязательно приходит на ум "Доктор Фаустус" (1, 206).

Из параллелей, выявленных различными исследованиями между двумя романами (2, 38–45), можно выделить один аспект, "такая же связь с музыкой", как говорил Манн. Музыка как у Манна, так и у Гессе выражается как "только передний план и репрезентация, только парадигма для всеобщего, только средство, ситуация искусства в общем, культуры, человека, самого духа в нашей слишком критической эпохе. Музыкальный роман?" спрашивает Манн касательно "Доктора Фаустуса". "Да. Но он был задуман как культурный и эпохный роман..." (2, 108). Музыка Адриана Леверкюна представляет конец буржуазной культуры, отмену буржуазной идеи продвижения и гуманности. Несмотря на то, что Манн считает концепцию музыки в "Игре в бисер" набожно-антикварной, также определено по отношению к Щенебергской музыке в своем собственном романе, и наверное, еще учитывая неприязнь Гессе к Вагнеру, в целом, это не соответствует истине. Абстрактную идею "Игры в бисер" можно переписать, в общем-то, примерно с терминами, которые связываются под другими с атональными музыкальными представлениями. "Игра в бисер" стремится к строгим, архитектурным структурам, к математическому по-

рядку, бесстрашному холоду. На ум приходят музыкальные термины как пунктуальность, сериализация, алеаторика. Наверное, больше нет никакой необходимости звучать этой музыке, достаточно, если ее слышишь внутри. "Игра в бисер" – это конец искусства, а также его превышение, в то время, когда в "Докторе Фаустусе" не появляется продолжение возможного конечного пункта. Что касается антикварного в восприятии музыки у Гессе, все же Манн прав, что в то время, когда его Леверкюн музыкально вытесняется музыкальным искусством Бетховена, музыкой начала нового века (не говоря уж о Ницше, Шенберге и Адорно), годы обучения Кнехта со стороны предклассиков Баха и Монтевердиса сдуваются.

Когда появился "Доктор Фаустус" в октябре 1947 года, автор отправил один экземпляр своему коллеге с надписью: "Герману Гессе – эту "игру в бисер" с черными жемчужинами от его друга Томаса Манна". Фолькер Михельс добавляет здесь же: "Черная магия современного Фаустуса в согласии с дьяволом и белая магия в "Игре в бисер", это – постановка опыта для будущего избежания таких чертёнков" (1, 36).

ЛИТЕРАТУРА

1. Carlsson, Anni Michels, Volker (Hg.): Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Fischer, 1999, S. 49
2. Gyorffy, Miklos: Hesse als Glasperlenspieler. In: Hermann Hesse. Humanist und Europaer. I. Internationale Hermann Hesse-Gedenkkonferenz in Ungarn. Hg. v. Gabor Kerekes / Orsolya Erdody. Budapest, 2005 (Budapester Beitrage zur Germanistik, 49), S. 38–45
3. Hesse, Hermann: Die Erzählungen 1911–1954. Hg. v. Volker Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 (Samtliche Werke, Bd. 8), S. 214
4. Kurzke, Hermann: Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. München: Beck, 2001, S. 120
5. Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. Frankfurt am Main: Fischer, 1954, S. 10
6. Mann, Thomas: Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie. Bd. 3, Frankfurt am Main: Fischer, 1968, S. 124
7. Schwilk, Heimo: Das Leben des Glasperlenspielers. München, 2012
8. Ziolkowski, Theodore: Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 173

© С. Рзаева, (ctig.usue@mail.ru), Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики».

