

---

## ИТАЛЬЯНСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ДОКТОРА ФАУСТУСА (заметки об одной из глав романа Т. Манна «Доктор Фаустус»)

Е.В. Селезнёва

Кафедра иностранных языков  
Факультет гуманитарных и социальных наук  
Российский университет дружбы народов  
*ул. Миклухо-Маклая, 10, Москва, Россия, 117198*

Статья отвечает на вопрос о том, почему ключевая сцена романа «Доктора Фаустус» перенесена в итальянский город Палестрину, путем анализа ряда связанных с ним биографических, литературных и музыкальных ассоциаций.

**Ключевые слова:** Томас Манн, музыка и литература, образ Италии в мировой литературе, топонимы в художественном тексте.

В романе о жизни немецкого композитора Адриана Леверкюна Томас Манн прибегает к приему, который он сам называет монтажом и характеризует как «фантастическую механику, беспощадную при монтажке фактических, исторических, личных и даже литературных деталей» [3. С. 220]. Суть этого приема заключается во введении в текст, растворении в нем материала, взятого из самых разнообразных источников: от средневековых легенд до газетных статей, от воспроизведения в слове живописных полотен до оперных либретто; от исторических реалий до фактов собственной биографии. Диапазон манновских «цитат» (автор «Доктора Фаустуса» понимал этот термин максимально широко, практически не делая различий между «цитатой» и «монтажом»), включает как собственно цитаты, выделенные кавычками и снабженные указанием на источник, так и аллюзии и реминисценции, распознавание которых весьма затруднительно даже для самого эрудированного читателя. Многие, и прежде всего значимые элементы повествования оказываются «цитатами» и в этом качестве значительно расширяют смысловой горизонт повествования.

В настоящей статье мы рассмотрим биографические, литературные и музыкальные реминисценции топонима Палестрина, что поможет объяснить, почему разговор Адриана Леверкюна с чертом перенесен именно в этот итальянский город.

Появление черта в романе, само название которого отсылает к средневековой легенде о маге и чернокнижнике Иоганне Фаустусе, неизбежно. В немецком романе, на немецкой земле он должен чувствовать себя особенно вольготно — в крепости Вартбург, где Мартин Лютер, занятый переводом Библии, кинул в него чернильницей, или в Волчьем ущелье, где он помог незадачливому охотнику Максу отлить волшебные пули, всегда попадающие в цель. Появление же его «у латинян», где он «совсем не дома и отнюдь не популярен», столь неожиданно, что Адриан Леверкюн, хотя и искавший давно случая объясниться со своим Замиэлем,

недоуменно восклицает: «Но не здесь же, под языческо-католическим небом!» [2. С. 295].

Под «языческо-католическим небом» Италии Т. Манну приходилось бывать неоднократно — впечатления от этих путешествий отражены в новеллах «Разочарование», «Тонио Крегер», «Смерть в Венеции», «Марио и волшебник», романе «Избранник». В местечке Палестрина Т. Манн провел около двух месяцев уже во время своей первой поездки на Апеннины летом—осенью 1895 г. В начале октября следующего года он вновь приехал в Италию, с тем чтобы остаться там уже на более долгий срок, до конца апреля 1898 г. В Италии Т. Манн завершает работу над своим первым романом, «Будденброками», который неожиданно делает начинающего писателя знаменитым. Лето и начало осени 1897 г. Т. Манн проводит с братом Генрихом в Палестрине, поселившись в единственном имевшемся тогда в городке пансионе, Casa Bernardini, где в книге для гостей он пишет напротив своей фамилии на немецком и итальянском языках «поэт из Мюнхена» [4. С. 243—246].

28 сентября 1897 г. в этой же гостевой книге появилась курьезная английская запись, которая не могла укрыться от внимания братьев Манн. Владельцы пансиона постарались замазать ее, как только смысл иноязычной шутки стал им понятен, однако вполне различимые «from hell», «the devil», «to plump to hell» и подпись «Moll Doodle» не оставляли никакого сомнения в ее скверном характере. Первым на это любопытное свидетельство пребывания черта в Палестрине указал Карл Кереньи (1). По его мнению, запись говорила о том, что «мысль об аде с его демоническими обитателями, даже об игре с чертом, именно в этом городе, в этом доме, где жил Томас Манн, и в то же самое время, когда он находился там, могла возникнуть и у других постояльцев» [6. С. 341]. Было ли действительно в самой атмосфере местечка и дома, разрушенного при бомбардировке города примерно в то же время, когда Т. Манн работал над итальянскими главами «Доктора Фаустуса», нечто inferнальное, или одна только «нехорошая» запись проезжих англичан навела его на мысль о черте, но близость демонического явственно ощущалась в Палестрине летом 1897 г. Не случайно прообраз итальянского гостя Адриана Леверкюна появляется в семейной хронике, работой над которой Т. Манн был занят в Casa Bernardini. «Не с тобой ли случается, что тыходишь впотемках в комнату и видишь на диване человека, который кивает тебе головой, а на самом деле в комнате никого нет!», — говорит Христиан Будденброк своему брату Томасу [1. С. 620].

Таким образом, Т. Манн соотносит диалог Адриана с чертом, являющийся подтверждением «богопротивной сделки», с тем периодом собственной жизни, когда он, начав в Палестрине работу над романом, впоследствии принесшим ему всемирную известность и признание, по остроумному выражению немецкого исследователя Германа Курцке, «заклучил свой пакт с литературой» [7. С. 501].

В то же время круг связанных с итальянским городом ассоциаций не ограничивается исключительно биографическим. Описывая итальянское путешествие своего друга, ученый-гуманитарий Цейтблом сообщает, что местом, где тот

проводил летние месяцы, была «...Палестрина, родина композитора Палестрины, в античности Пренесте, крепость князей Колонна, под именем Пенестрино упоминаемая Данте в 27-й песне „Inferno“» [2. С. 274].

С именем итальянского композитора эпохи позднего Возрождения Пьерлуиджо Палестрины (1525—1594) связано одно из музыкальных переживаний Т. Манна, по силе своего эмоционального воздействия сопоставимое только с операми Вагнера, которые писатель считал своей «музыкальной родиной». В данном случае речь идет не о произведениях самого Палестрины, хотя и они были хорошо известны Манну (имя итальянца упоминается уже в «Будденброках»), а об опере «Палестрина» современника Т. Манна, немецкого композитора Ханса Пфитцнера (1869—1949). С Пфитцнером Т. Манна связывали дружеские отношения, которые были разорваны в 1933 г., когда композитор оказался в числе деятелей культуры, подписавших «Протест вагнеровского города Мюнхена». Появление «Протеста», направленного против статьи Т. Манна «Страдание и величие Рихарда Вагнера», определило решение писателя не возвращаться в Германию из лекционного турне по Швейцарии, что стало началом его эмиграции. Отношение Т. Манна к создателю тем не менее не повлияло на его отношение к произведению, неизменно исполненное уважения, вызванного осознанием внутреннего духовного родства.

Премьера оперы «Палестрина» состоялась в Мюнхене в июне 1917 г. (2). В письме от 6 ноября 1917 г. Т. Манн отмечает: «летняя премьера „Палестрины“ Пфитцнера... стала значительным событием, привлеком множество зрителей. Действительно, это — произведение, достигшее высоких духовных и художественных вершин и вместе с тем нечто необыкновенно немецкое, из фаустовско-дюреровской сферы, прекрасно подходящее мне своей исповедальностью. Я... написал о нем для «Рундшау» очень хороший эскиз» [Цит. по: 5. С. 133]. Этот «эскиз» впоследствии вошел в публицистическую книгу «Размышления аполитичного», работа над которой занимала писателя в тот период, став ее самым поэтичным и музыкальным фрагментом.

Выбирая местом медицинско-музыкально-теологического диспута Адриана с чертом родину итальянского композитора Палестрины, Т. Манн тем самым указывает и на свои «Размышления». Действительно, те темы, которые аполитичный автор затрагивает при разговоре о «Палестрине» Пфитцнера, — рассуждения о национальном и немецком, о судьбе искусства и художника в переходную эпоху, о романтической «симпатии к смерти» — также находят выражение в романе о немецком композиторе Адриане Леверкюне.

«Музыкальная легенда» — именно так определяет жанр своего творения сам композитор, написавший также и либретто оперы, привлекает Т. Манна прежде всего как характерно национальное, немецкое произведение, проникнутое настроением, которое писатель сводит к заимствованной у Ницше формуле «Kreuz, Tod und Gruft» (3). При этом автор «Размышлений» определяет оперу как произведение, в котором есть «нечто поздне- и запоздало-немецкое, что с одухотворенной тоской взирает... на торжествующе-новое» [8. С. 406—407]. «До сих пор я трижды слушал музыкальную легенду Пфитцнера, и это гордое и смелое произ-

ведение примечательно быстро и легко стало моей духовной собственностью... Это произведение — нечто последнее, завершающее, осознанно последнее, принадлежащее вагнеровско-шопенгауэровской, романтической сфере, с ее дюреровско-фаустовскими чертами, метафизическим настроем, этикой „креста, смерти и склепа“, соединением музыки, пессимизма и юмора» [8. С. 407].

Размышления о «Палестрине» как о произведении, завершающем определенную историческую традицию, касаются не только положения оперы в музыкальной истории, но и ее главной темы. Время действия музыкальной легенды — всегда привлекавшая Манна эпоха Возрождения, которой принадлежали Савонарола, вдохновенный герой единственного драматического сочинения писателя, и Дюрер, воплощавший для Т. Манна тип немецкого художника (не случайно о Дюрере вспоминает черт в беседе с Адрианом). «Возмужать в атмосфере одного времени и затем внезапно увидеть начало нового, которому ты также принадлежишь частью своего существа... — это не малость, тем более если принимать во внимание очевидно свойственную характеру Палестрины склонность к консерватизму» [8. С. 410]. В основу либретто оперы Ганса Пфитцнера положена история создания музыкального произведения иного жанра и эпохи — «Мессы папы Марсилия» Пьерлуиджо Палестрины, в которой итальянскому композитору удается примирить уходящий средневековый стиль строгой полифонии с новыми мелодическими тенденциями в музыке, но в интерпретации Пфитцнера эта месса оказывается «осознанно последним» произведением мастера.

Опера Пфитцнера столь легко становится духовной собственностью Т. Манна не в последнюю очередь потому, что это глубоко немецкое произведение делает своим предметом судьбу художника и искусства. Т. Манн выделяет в музыкальной легенде Пфитцнера несколько аспектов этой темы: приверженность традиции и новаторство, природа вдохновения, и особенно близкое ему утверждение обособленности художника от мира как необходимой предпосылки творчества. Так, Т. Манн отмечает, что первый акт оперы, кульминацией которого оказывается величественная сцена создания мессы, являет резкий контраст ее второму, «занимательному» акту, где творение Палестрины обсуждается Тридентским собором, превращаясь в предмет политических споров. Все драматическое напряжение сцен собора заключено, по мнению Манна, «в резком контрасте с тихим достоинством интеллектуальной жизни» [8. С. 412]. В втором акте «жизнь находится в движении, искусство подсвечивает ее игрой огней, наделяет ее высшей энергией» и тем значительнее оказывается затем возвращение искусства «к самому себе, в чистую келью творца, в мир одиночества и верности» [8. С. 413]. Палестрина Пфитцнера всегда один — и когда он сочиняет свою мессу, и когда народ чествует его как «спасителя музыки». В «Докторе Фаустусе» непричастность художника пестрому движению жизни, его «нежелание знать», соотнесенное с национальной катастрофой, предстает в двусмысленном свете.

Опера Пфитцнера, близость которой идеям «Доктора Фаустуса» показывает обращение к «Размышлениям аполитичного», в романе нигде не названа, но имя итальянского композитора Палестрины неоднократно появляется на его страни-

цах. Еще чаще в романе упоминается имя другого итальянца — Данте Алигьери. Его терцины Адриан кладет на музыку, о великом флорентийце неоднократно вспоминает Цейтблом, строки из «Божественной комедии» Т. Манн выбирает эпиграфом к роману. Значимо и указание биографа Леверкюна на то, что местечко Пренесте упоминается в «Божественной комедии» Данте, в двадцать седьмой песне «Ада», повествующей о судьбе графа Гвидо да Монтефельтро. Некогда бывший предводителем гибеллинов, он уже принял постриг во францисканском монастыре, когда папа Бонифаций VIII призвал его к себе и, обещая отпущение всех прошлых и будущих грехов, просил указать способ завоевать осаждаемый папскими войсками город Пенестрино. Монтефельтро, знавший все потайные пути к городу и за хитрость свою прозванный лисой, помог папе, уверенный в том, что этот грех будет ему прощен; город пал, а когда настал смертный час предателя, то за душой его, несмотря на все папские обещания, явился дьявол.

Терцины, описывающие конец Монтефельтро, — единственное место в «Божественной комедии», где показан спор между Богом, которого представляет св. Франциск, и дьяволом за душу грешника, причем предьявляющий свои права черт апеллирует к теологии и логике:

Не каюсь, он прощенным быть не мог,  
А каяться, грешить желая все же,  
Нельзя: в таком сужденье есть порок.  
(Пер. М. Лозинского)

По мнению комментаторов, черта-логика из «Божественной комедии» («А ты не думал, что я логик тоже?»), — спрашивает черный херувим у злосчастного Монтефельтро) можно считать первым в мировой литературе прототипом Мефистофеля [10. С. 363].

«Логиком» представлен и итальянский посетитель Леверкюна, принимающий в заключительной части беседы облик профессора теологии. Так, в ответ на рассуждения Адриана о Божественном милосердии, он замечает, что «сознательный, спекулятивный вызов, который бросает милосердию большая вина, делает невозможным и самый акт милосердия» [2. С. 322].

Весной 1953 г. Т. Манн совершил одно из своих последних путешествий в Италию. В Риме его посетил начинавший приобретать известность немецкий художник Фабиус фон Гугель, который непременно хотел показать знаменитому писателю свои работы. Это были иллюстрации к «Золушке» из сборника сказок братьев Гримм, выполненные в фантастической манере, «в высшей степени странные, нереально-туманные, запутанные в истинно старонемецкой манере и вместе с тем проникнутые кристальной латинской ясностью, окрашенные южным, классическим светом видения гротескно-комического, сказочно-античного мира ужасов, который при всей своей мрачности наполнял зрителя необычайной, почти чувственной веселостью», как описывает их биограф Манна Петер де Мендельсон [9. С. 441]. Иллюстрации, а также составленный самим художником литературный комментарий к ним, живо заинтересовали автора «Доктора Фаустуса». Он не спеша, с особой тщательностью рассматривал каждый лист, иногда обра-

щаясь к художнику с просьбой разъяснить ему ту или иную деталь и делясь своими наблюдениями. Вспоминая через двадцать лет об этой беседе, Гугель уверял де Мендельсона, что он слово в слово помнит ее содержание, хотя никаких записей им в то время сделано не было. По утверждению художника, Томас Манн признался, что эти сказочно-таинственные рисунки напомнили ему о давнем случае, приключившемся с ним в расположенном недалеко от Рима городке Палестрина, где ему и его брату Генриху довелось когда-то провести несколько месяцев. Однажды знойным вечером он не стал сопровождать брата на обычной прогулке из-за разыгравшейся внезапно головной боли, а остался дома и отдыхал в зале с каменным полом, когда вдруг заметил, что на черном диване напротив него сидит незнакомец, вне всяких сомнений он был чертом. Роман «Доктор Фаустус» был в то время неизвестен Гугелю, иначе бы он догадался, о чем говорит Т. Манн. Позже, читая роман, художник смог убедиться, что рассказ Т. Манна практически дословно повторяет сцену с чертом из двадцать пятой главы, хотя в беседе с ним Т. Манн настаивал на реальности происшедшего. Петер де Мендельсон, хорошо знавший Томаса Манна, не склонен сомневаться в правдивости рассказа фон Гугеля и самого Манна, так что остается неясным, вызвало ли произошедшее с начинающим литератором в Палестрине к жизни «квивающего человека», мерещившегося Христиану Будденброку, а затем, через много лет, и меняющего обличья черта, явившегося к Адриану, с тем чтобы разъяснить ему некоторые условия уже заключенной сделки, или же разговор Адриана с чертом был настолько близок его автору, что он поспешил воспользоваться случаем и превратить вымысел в реальность, причем в реальность собственной биографии. Даже через несколько лет после завершения работы над «Доктором Фаустусом» Томас Манн, возвращаясь к миру этого романа, продолжает играть с реальностью, меняя отношение действительности и вымысла, так что уже не жизнь становится источником «цитат», а литература предоставляет материал для создания «мифа» о действительности, вновь являя обладавшее для автора «Доктора Фауста» неизменной притягательностью «причудливое смешение» двух этих сфер.

Описывая фон Гугелю свою встречу с незнакомцем, Т. Манн обходится с художником так же, как и со своим наивным рассказчиком Цейтбломом, заставляя его сообщать будущим читателям нечто не вполне понятное самому посреднику. Он обращается ко времени создания своего первого романа, успех которого определил его будущую судьбу писателя, и к своему последнему значительному произведению, отразившему все так и не преодоленные сомнения признанного мастера. Эти две крайние точки творческой биографии Т. Манна связывает Палестрина, итальянский город, где немецкий композитор Адриан Левекюн встречается со своим Мефистофелем, чтобы поговорить о природе вдохновения, критическом положении искусства и бесконечном милосердии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Карл Кереньи (1897—1973) — венгерский филолог, автор работ по античной мифологии. Состоял с Т. Манном в многолетней переписке, консультировал его во время работы над тетралогией «Иосиф и его братья».

- (2) За дирижерским пультом на премьере стоял Бруно Вальтер, близкий друг Т. Манна, которого он под его собственным именем вывел в «Докторе Фаустусе» — в романе Вальтер дирижирует «Космической симфонией» Адриана.
- (3) Так Ницше характеризует музыку Вагнера. В октябре 1868 г. он пишет Эрвину Родде: «В музыке Вагнера, как и в философии Шопенгауэра, меня завораживает этическая атмосфера, фаустовский дух, крест, смерть и склеп».

### ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Мани Т.* Собр. соч. в 10 т. Т. 1. — М.: Худ. литература, 1959.
- [2] *Мани Т.* Собр. соч. в 10 т. Т. 5. — М.: Худ. литература, 1960.
- [3] *Мани Т.* Собр. соч. в 10 т. Т. 9. — М.: Худ. литература, 1960.
- [4] *Beller M.* Thomas Mann und die italienische Literatur // *Thomas Mann-Handbuch.* — Stuttgart: Kröner, 1995. — S. 243—258.
- [5] *Bergsten G.* Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Lund: Berlingska Boktryckeriet, 1963. — 308 S.
- [6] *Kerényi K.* Thomas Mann und der Teufel in Palestrina // *Die neue Rundschau*, 73. Frankfurt a. Main, 1962. — S. 328—346.
- [7] *Kurzke H.* Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. — Frankfurt a. Main: Fischer, 2001.
- [8] *Mann Th.* Betrachtungen eines Unpolitischen // *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. 12. — Frankfurt a. Main: Fischer, 1974. — S. 9—589.
- [9] *Mendelssohn P.* Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Bd. 1. — Frankfurt a. Main, 1996.
- [10] *Ritter-Santini L.* Das Licht im Rücken. Notizen zu Thomas Manns Dante-Rezeption // *Thomas Mann 1875—1975. Vorträge in München-Zürich-Lübeck.* Frankfurt a. Main: S. Fischer, 1977. — S. 349—377.

## THE ITALIAN VOYAGE OF DOCTOR FAUSTUS (Notes on a chapter of Th. Mann's novel «Doctor Faustus»)

Y.V. Selezneva

Department of Foreign Languages  
Faculty of Humanities and Social Sciences  
Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklaya str., 10, Moscow, Russia, 117198*

Why does the modern Faust Adrian Leverkühn meet his devil in the small Italian town named Palestrina? The article answers this question, analysing biographical, literary and musical connotations of the toponym.

**Key words:** Thomas Mann, music and literature, toponyms in literary text, image of Italy in world literature.