

запропонувала мені пан-супарі, це плід арекової пальми, листок бетеля і вапно. Кожен індієць жує пан-супарі, щоб розкішно спльовувати червоною слиною. Але мені він не подобається і я вважаю, що у нього абсолютно гидкий смак» [1, S. 23–24].

Книга «Індія та я» починається розділом «Я і баядерка», а завершується фінальною розповіддю «Недоторкані». Колонізована Індія приходить в жіночій іпостасі і викликає лише відразу у мандрівника. Він цікавиться нею як приводом поміркувати над поєднанням екзотичних елементів, котрі будять або сексуальні фантазії, або стають джерелом садистичних медитацій. Індія-жінка приходить як біла корова, готова віддатися своєму господарю, але для нього вона — лише недоторкана, до якої він ставиться з презирством цивілізованого європейця, який знає в цьому житті лише фінансовий зиск. На початок ХХ століття економічний бік споживацьких взаємин з колонізованими землями стає особливо виразним, це і не дивно. Світ, де передчуття занадто тривалого миру і невідвортної війни уже висіло у повітрі, намагався, ніби востаннє, насититись усіма благами, усіма колоніальними товарами, і оповідки, збуджуючі, спокусливі, жажливі, цинічні — цей товар розходився з особливою популярністю, приносячи інколи несподівані плоди.

Література:

1. Ewers H. H. Indien und ich... / Hanns Heinz Ewers. — München : Georg Müller, 1923. — 246 S.

A Welcome and Uninvited Guest:

Colonial Discourse in the Traveller's Notes by H. H. Ewers «Indiana and I...»

The article deals with the forms of representation of colonial thinking in the book of travelling notes by H. H. Ewers. The article shows such main building tools of «imaginary world» as the realization of fantasies of authority and the identification way of occidental mind in the world of oriental irrationality. The images of feminine, landscapes, irony and sarcasm aimed at other religion lay out the specifics of strong white man in the colonial world.

УДК 801.73

Екатерина Барінова (Нижній Новгород)

МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ТОМАСА МАННА (на примере романа «Волшебная гора»)

Музыка — неотъемлемая часть немецкого духа, его составляющая, превратившаяся в общее место, в стереотип. «Пиво, табак и музыка! ...Вот ваше отечество!» — восклицает один из центральных персонажей романа «Волшебная гора», обращаясь к Гансу Касторпу, немцу родом из Гамбурга [2, т. 1, с. 141]. Но действительно, трудно представить себе произведение немецкой литературы, начисто лишённое музыкальности. Роман Томаса Манна «Волшебная гора» не является исключением, музыка звучит в нем на различных уровнях.

«Волшебная гора» («Der Zauberberg») — один из центральных романов Томаса Манна — увидел свет в 1924 году. После книги «распада», кризиса (речь идет о новелле 1912 года «Смерть в Венеции») писатель создает книгу продолжения, открытую в будущее, исполненную надежд и светлых предчувствий, «предчувствия новой гуманности», по выражению самого автора. В «Волшебной горе» появляется новое понимание времени: осознание того, что писатель — свидетель не только конца одной эпохи, но и наступления новой. Это первый роман Томаса Манна, в котором он предстает не как продолжатель традиций XIX века, а как самостоятельный автор романа новейшего времени. Он не воспринимается в границах определенного жанра, но ломает этот жанр и прокладывает новые пути развития. На страницах

романа буквально происходит рождение из хаоса, распада и болезни нового порядка, гармонии. И хотя это скорее предчувствие нового порядка, писатель ясно дает понять, что в прошлое, в отупляющую бездеятельность и сон возврата нет. Не последнюю роль в этом «упорядочении» мира играет музыка.

Прежде чем непосредственно перейти к разговору о музыке, стоит отметить, что вся ткань романа представляет собой колебание, постоянный переход от хаоса к порядку и наоборот, и так вплоть до последних страниц, где слышны оптимистичные, мажорные ноты, насколько можно говорить об оптимизме на поле сражения. Вся жизнь в горном санатории подчинена распорядку, который строго и неукоснительно должен соблюдаться. Однако внешние правила не способны совладать с хаосом и разложением, которые составляют не только суть болезни, смерти, распада, но и суть праздного существования, которое чревато распадом если не буквальным, физическим, то моральным. Именно об этом распаде, распушенности постоянно говорит герой романа, гуманист и литератор Лодовико Сеттембрини.

Преодолеть этот распад, привести в существование «на горе» системность помогает именно музыка. Музыка в романе «звучит» буквально на всех уровнях. Прежде всего, необходимо рассмотреть саму структуру произведения, о музыкальности которой неоднократно писали не только исследователи творчества Томаса Манна, но и сам писатель.

Известным фактом является то, что первоначально Т. Манн не задумывал создание столь масштабного произведения. Это должна была быть «сатирическая драма», своеобразное продолжение «Смерти в Венеции» с ее темой распада и кары за нарушение духовной дисциплины, драма, где показан санаторий, «где больные время от времени умирают, где сходящие в гроб порой бывают заняты флиртом, сплетнями..., где покойников спускают с «горы» на «равнину» на санках» [1, с. 5]. Из замысла видно, что именно хаос должен был господствовать в задуманном произведении, стать его главным героем, центральной темой. Однако замысел с годами изменился, книга зажила своей жизнью, в ней появилась музыка.

Более чем за двадцать лет до завершения романа Томас Манн вложил в уста своего героя — Тонио Крегера — литературную программу, которая с течением времени все больше начинает представляться как его собственная: «Я вглядываюсь в народившийся, еще призрачный мир, который требует, чтобы его отлили в форму, упорядочили, вижу толчею теней, отбрасываемых человеческими фигурами, эти тени машут мне — воплоти и освободи нас!» [3, с. 258–259]. Сама литература представляется Томасу Манну средством преодоления хаоса. В результате немецкий писатель создает роман не только о воспитании, но и о спасении героя.

В 1939 году Томас Манн читает студентам Принстонского университета доклад о романе «Волшебная гора». В докладе он советует слушателям прочитать роман дважды, потому что только тогда им откроется построение этой книги. Писатель утверждает, что его роман подобен музыкальной композиции, симфонии, что идеи играют в нем роль музыкальных мотивов. Каждая деталь, каждая идея в романе «при всей своей конкретности, при всем правдоподобии, подчинена общей структуре, общему замыслу, а, стало быть, многозначительна, символична» [1, с. 7].

«Волшебная гора» — типичный интеллектуальный роман, яркий представитель разновидности романа, получившей столь широкое распространение в XX веке. Как в любом интеллектуальном романе, фабула, ключевой связующий элемент романа XIX века, отходит на второй план, а главную роль начинают играть идеи и пространственные экскурсы в науку и искусство. Подобный роман не так просто связать в единое гармоничное целое. В случае этого произведения Томаса Манна выполнить столь нелегкую задачу помогает музыка, а именно музыкальная структура романа, которая и не позволяет ему распастись на отдельные элементы и обратиться в хаотичное сочетание идей и мотивов.

Музыка присутствует в произведении не только на уровне структурного построения. Она постоянно проникает на страницы романа, становится одним из его героев, полноправным обитателем санатория. И здесь начинаются удивительные метаморфозы. Музыка становится не только средством преобразования хаоса в некую систему, но, наоборот, зачастую сама несет в себе хаос и распад, будто заразившись тлетворным духом санатория.

Наиболее ярко и по своему обыкновению многословно эту амбивалентность музыки подметил Сеттембрини, имя которого уже упоминалось в данной статье. «Музыка... в ней есть что-то недосказанное, сомнительное, безответственное, индифферентное», — восклицает

итальянец [2, т. 1, с. 142]. И далее звучит заявление, которое может показаться абсурдным: «Сама по себе музыка опасна» [2, т. 1, с. 142]. Однако если внимательно проследить все ассоциации, связанные с концептом «музыка» на страницах романа, становится очевидно, что мысль итальянского гуманиста не так уж парадоксально, музыка действительно амбивалентна, она может выступать упорядочивающей силой, но одновременно может способствовать усилению хаоса.

Первое утро пребывания в санатории Ганса Касторпа было омрачено досадным происшествием, оказавшим самое удручающее воздействие на душевное состояние этого сына порядка и цивилизации. За стеной проживала русская супружеская пара, поведение которой привело Касторпа в состояние негодования. Вместе с их возней в его мир начинает проникать хаос, распушенность болезни. И именно в этот момент в романе звучит музыка. «...в виде аккомпанемента к этой незримой сцене из долины неслись музыкальные фразы пошлого, захватанного вальса» [2, т. 1, с. 60]. Музыка в романе — не всегда высокое искусство, она тоже может быть пошлой, звуча в такт некоторым не самым возвышенным проявлениям жизни.

Обитатели курорта с энтузиазмом воспринимают любые развлечения, делающие их жизнь чуть менее монотонной. Музыка, оркестр также служат увеселению больных. Однако и эту музыку трудно назвать высоким искусством. Это «музыка больных», несколько легкомысленная, не заставляющая задуматься, а, напротив, избавляющая от серьезных размышлений. Под эту музыку обитатели курорта играют в теннис, и даже герои романа Цимсен и Касторп усаживаются на свободную скамью не для того, чтобы послушать музыку, к которой оба имеют склонность, а «чтобы посмотреть на игру и покритиковать игроков» [2, т. 1, с. 98]. Ганс Касторп еще слишком недавно прибыл с равнины, его еще не затянули здешние порядки и праздность. Может быть, в этом причина того, что «...его сердце колотилось не в такт музыке, и это было почему-то мучительно» [2, т. 1, с. 98]. Музыка в ротонде — часть иного мира, мира больных, часть системы (а мир курорта, безусловно, тоже является особой системой), которая еще не приняла Касторпа, и он на физическом уровне ощущает возникший диссонанс. Подобная «легкомысленная» музыка, созвучная всему строю санаторной жизни, еще не раз «звучит» на страницах романа. «В курортной гостинице снова начался концерт; из темноты звучала симметрически построенная, безвкусная опереточная мелодия» [2, т. 1, с. 116]. И вновь эта мелодия придает своеобразную упорядоченность миру больных, идеально откликаясь на их потребности и желания. Таким образом, функция музыки здесь напрямую зависит от точки зрения. Для Сеттембрини и Касторпа подобная «безвкусная» мелодия способствует нарастанию хаоса, тогда как с точки зрения большинства больных это развлечение делает мир наполненным и даже упорядоченным.

Продолжая разговор о музыке как о системообразующем элементе, нельзя упомянуть об использовании ее в качестве лейтмотива. Томас Манн часто прибегает к литературному лейтмотиву при создании образа героя, что помогает сделать его запоминающимся и узнаваемым. В романе «музыкальный» лейтмотив связан с одним из второстепенных персонажей. Здесь музыка напрямую связана с иронией над обитателями санатория. «Долговязый мужчина лет тридцати, с редящими волосами, сыграл три раза подряд ...свадебный марш из «Сна в летнюю ночь», и когда дамы стали особенно горячо просить его, заиграл эту мелодичную вещь в четвертый раз» [2, т. 1, с. 110–111]. Когда мы встречаем этого персонажа во второй раз, «звучит» та же музыка, связывая воедино два фрагмента романа и помогая читателю «узнать» персонажа. «Человек, который умел играть марш из «Сна в летнюю ночь» ...сидел, охватив острые колени...» [2, т. 1, с. 139].

Лодовико Сеттембрини высказывает мысль об опасности и разлагающем, оупляющем действии музыки, но он же признает, что музыка неразрывно связана с порядком. В этом парадоксе находит отражение двойственный, противоречивый характер музыки. Двойственность, амбивалентность присущи всем произведениям Томаса Манна, его любимые персонажи всегда подвижны, лишены однозначности, находятся в состоянии поиска. Музыка в романе «Волшебная гора» также помогает избежать завершенности, однозначности, она амбивалентна, как амбивалентен мир, в котором она звучит. «Музыка пробуждает в нас чувство времени, пробуждает способность утонченно наслаждаться временем... и в этом отношении она моральна» [2, т. 1, с. 143], — восклицает Сеттембрини, который не может равнодушно

смотреть, как варварски равнодушно относятся ко времени обитатели санатория. Но через несколько строчек гуманист уже сравнивает музыку с наркотиком, «вызывающим отупение».

Еще один элемент, проникающий на страницах романа в ассоциативное поле концепта «музыка», — смерть. Во время первого врачебного осмотра Касторпу делают рентгеновский снимок. Во время этой процедуры он заглянул внутрь себя, «заглянул в собственную могилу». Он «впервые за свою жизнь понял, что умрет. Лицо у него сделалось таким, каким оно бывало, когда он слушал музыку...» [2, т. 1, с. 261]. Здесь музыка становится частью жизни и неразрывно связанной с ней смертью, частью сложной системы, заключающей в себе весь цикл существования всего живого.

Когда речь идет о Гансе Касторпе, одном из главных героев романа, музыка часто помогает ему достичь внутренней цельности, сосредоточенности, покоя, который нарушают Клавдия Шоша и Лодовико Сеттембрини. Касторп рад, когда оба эти персонажа исчезают из поля зрения, и он спокойно может наслаждаться музыкой. «Как хорошо, ... что во всем мире, даже в исключительных положениях, вероятно даже в полярных экспедициях, люди занимаются музыкой!» [2, т. 1, с. 343]. Однако при внимательном анализе контекста этого наслаждения музыкой закрадывается сомнение в том, что звучащая музыка носит созидательный характер. Возможно, это как раз та «опасная», усыпляющая музыка, лишаящая человека воли и жажды деятельности. Не случайно два самых деятельных персонажа, Шоша и Сеттембрини, мешают герою наслаждаться песнями.

В конце романа администрация санатория дарит пациентам очередное развлечение, а именно музыкальный аппарат, граммофон. Глава, в которой описывается это событие, носит название «Избыток благозвучий» (*Fuelle des Wohllauts*). С одной стороны, это новшество способствует воцарению определенного порядка среди больных, став центром их мирка. С другой стороны, музыкальный аппарат помогает свергнуть больных в своего рода забвение, и прежде всего это относится к Гансу Касторпу, который больше других склонен к размышлениям, а следовательно, является наиболее нестабильным звеном всей системы санатория. Действительно, музыка оказала на героя одурманивающее действие, на время парализовала его способность думать и анализировать. Недаром в начале главы проведена параллель между музыкальным аппаратом и пасьянсом, раскладывание которого — самый верный способ убить время и отвлечься от «ненужных» размышлений. Аппарат описан как «новинка, которая помогла нашему многолетнему другу освободиться от пристрастия к картам бросила его в объятия другой, по сути не менее своеобразной страсти...» [2, т. 2, с. 348]. Музыка здесь приобретает иррациональный характер страсти, таящей в себе что-то пагубное. При этом музыка вновь способствует укреплению системы, на этот раз системы санатория и проживающих в нем больных.

Последний раз противостояние музыки хаосу в романе мы видим на самой последней странице. Касторп покинул праздный, полусонный мир санатория и очутился в самом круговороте современности, на поле боя, в хаосе разрывающихся снарядов и гибнущих людей. И в этот момент он начинает петь, и песня помогает ему двигаться вперед, преодолевая хаос войны. «Что? Он поет? Так поют иногда, ничего не замечая вокруг, так пел вполголоса и он, оцепенев, в волнении, без мыслей, пользуясь своим отрывистым дыханием» [2, т. 2, с. 442]. Эта песня придает финалу надежду, оптимизм, насколько оптимизм возможен в начале страшной, многолетней войны. Музыка в финале романа — путь к спасению, она символизирует добро и надежду.

Музыка в романе «Волшебная гора» выполняет системообразующую функцию как на уровне структуры, так и на уровне содержания, а также выступает в функции лейтмотива. При этом обращает на себя внимание двойственный, амбивалентный характер музыки. Музыка как бы разделяется на «высокую» и «низкую», при этом вторая разновидность музыки нередко не только не способствует преодолению хаоса и образованию системы, но, напротив, приводит к нарастанию хаоса, энтропии.

Литература:

1. Апт С. Вид с горы / Соломон Апт // Манн Т. Волшебная гора : в 2 т. / Томас Манн ; пер. с нем. В. Курелла, В. Станкевич. — М. : Крул, Спб. : «Комплект», 1994. — Т. 1. — С. 5–16.
2. Манн Т. Волшебная гора : в 2 т. / Томас Манн ; пер. с нем. В. Курелла, В. Станкевич. — М. : Крул, Спб. : «Комплект», 1994. — 414 с., 446 с.
3. Манн Т. Тонио Крегер // Манн Т. Собр. соч. : в 10 т. / Томас Манн ; пер. с нем. ; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. — М. : Художественная литература, 1960. — Т. 7: Рассказы. — С. 194–259.
4. Mann Th. Der Zauberberg : Roman / Thomas Mann. — Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. — 1008 s.

**Music in Thomas Mann's Creative Activity
(in the novel «The Magic Mountain»)**

Music occupied a special place in Thomas Mann's life and creative activity, and «The Magic Mountain» is not an exception. Music is one of the most important elements of the novel's composition, the ground of the whole system in the book. In «The Magic Mountain» music exists not only as a structural element, but also functions as one of the characters, a significant tenant of the Mountain. But its function in the novel is ambivalent. It doesn't only contribute to the order and systematization of life, but sometimes on the contrary generates chaos and entropy.

УДК 82.112.2."19/20"

Таміла Кирилова (Київ)

**МОТИВ ТРАВМИ
В СУЧАСНІЙ ПРОЗІ НІМЕЦЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ**

Суперечливість суб'єктивності поодинокій статі обумовлює особливості художніх рішень жіночої проблематики в прозі сучасних письменниць Німеччини з виразно прописаним національним акцентом. Романні форми в творчості вже визнаних німкеней кінця ХХ — початку ХХІ століть Герти Мюллер, Моніки Марон, Дженні Ерпенбек та Катаріни Хакер із залученням оригінальних авторських стратегій схоплюють контроверсійність маргіналізованого феномену жіночого в широкому культурному контексті. Конструювання специфічного досвіду жінки здійснюється через розкриття психологічної автентики жіночого повсякдення в колі ідеологічно заангажованих проблем. Тому романи зазначених письменниць-представниць старшої і молодшої генерації презентують майстерно довершені моделі жіночих історій, які відбивають сучасну національну ментальність об'єднаної Німеччини.

Складні поетологічні системи актуальної нині жіночої прози дозволяють виокремити в межах текстів лейтмотив травми. Германістка Алайда Ассманн, аналізуючи національну історію в дзеркалі німецькомовної літератури, встановлює наступні форми опрацювання травматичного: міф, терапія у формі забуття, фантазування як радикальний естетичний експеримент через фрагментацію суб'єкта та тексту [4, с. 104].

В контексті жіночої романістики реалізація травматичного здійснюється через фіксацію напружених суб'єктивних станів. Не менш вагомий для жінки тілесний аспект. Травматичне увиразнюється завдяки тілесним мотивам. За Ельке Брюнс топологія тіла після повороту розкривається через хворобу, рану, старіння, нудоту тощо [7, с. 220]. Поєднання внутрішніх (психологічний стан) та зовнішніх (сексуальність) складників жіночої суб'єктивності видається доцільним для методичного осмислення природи жіночої сутності. Необхідний синтез об'єктивного знання з суб'єктивним знанням дає змогу реалізувати на текстуальному рівні зростання психологічної напруги як в емоційному плані художньої самопрезентації, так і в