

В.М. Толмачёв

© Толмачёв В.М., 2026

**СИМВОЛИЗМ РОМАНА «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА» Т. МАННА
И ЕГО РУССКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

Аннотация. В статье ведется полемика с традиционной рецепцией творчества Т. Манна в отечественном литературоведении. В ее основу вынесена проблематизация важнейшего для писателя отношения между творчеством и эротикой. Для его описания и анализа исследуются автобиографический фон сочинений Манна (в частности малоизвестный в России «Дневник»), своеобразие трансформации его личного взгляда на эротику в прозу. Особый интерес в этом отношении представляет роман «Волшебная гора» (1924). Символизм этого романа, как и символизм других программных произведений Манна («Тонио Крёгер», «Смерть в Венеции», «Доктор Фаустус»), основан, по мнению автора статьи, на творческой сублимации того, что для Манна к концу 1910-х годов стало очевидным, но что он не желал выносить на всеобщее обозрение. «Волшебная гора» предстает в этом свете как противоречивый синтез саморефлексии, публичного образа писателя, романа воспитания, романа о хитросплетениях эроса (эта модальность прозы особо востребована литературным символизмом конца XIX – первой трети XX в.), романа о творце (в широком смысле слова). Прodelывая путь от бюргера до своего рода художника, носителя философии жизни, герой «Волшебной горы» параллельно проходит этапы постижения эроса как первоосновы бытия. К прохождению этих этапов имеют несомненное отношение русские персонажи романа.

Ключевые слова: Т. Манн; «Волшебная гора»; символизация эротики; синтетизм жанра; герой как художник; роль русских персонажей.

Получено: 30.11.2025

Принято к печати: 12.01.2026

Информация об авторе: Толмачёв Василий Михайлович, доктор филологических наук, заслуженный профессор Московского государст-

венного университета им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1412-1084>

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

Для цитирования: Толмачёв В.М. Символизм романа «Волшебная гора» Т. Манна и его русское измерение. Статья первая // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 157–175.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.10

Vasily M. Tolmatchoff

© Tolmatchoff V.M., 2026

ON THE SYMBOLISM OF THOMAS MANN'S *DER ZAUBERBERG* AND ITS RUSSIAN DIMENSION. PART ONE

Abstract. The article argues with the traditional reception of Thomas Mann's work in Russian literary studies. It focuses on the relationship between creativity and eroticism, which was of paramount importance to Mann. To describe and analyze this relationship, the article examines the autobiographical background of Mann's works and the unique transformation of his personal view of the subject (in particular, his "Diary", which is little known in Russia) into prose. Of particular interest in this regard is *Der Zauberberg* (1924). The symbolism of this novel, like the symbolism of Mann's other programmatic works ("Tonio Kröger", "Der Tod in Venedig", "Doctor Faustus"), is based, according to the author of the article, on the writer's creative sublimation of what had become obvious to Mann by the end of the 1910s, but which he did not wish to bring to public attention. "The Magic Mountain" appears in this light as a contradictory synthesis of the writer's public image, his self-reflection, a Bildungsroman, a novel about the intricacies of Eros (this modality of prose was particularly in demand in the literary symbolism of the late 19th and early 20th centuries), and a novel about the artist (in the broad sense of the word). Making his way from a bourgeois to a kind of artist, a bearer of the philosophy of life, the hero of "The Magic Mountain" simultaneously goes through the stages of comprehending Eros as the foundation of existence. Certain Russian characters in the novel are undoubtedly related to the passage through these stages.

Keywords: Th. Mann; "Der Zauberberg"; symbols of erotics; synthetic genre; main character as artist; function of Russian characters.

Received: 30.11.2025

Accepted: 12.01.2026

Information about the author: *Vasily M. Tolmatchoff*, DSc in Philology, Distinguished MGU Professor, 1st building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1412-1084>

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

For citation: Tolmatchoff, V.M. "On the Symbolism of Thomas Mann's *Der Zauberberg* and Its Russian Dimension. Part One". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 157–175. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.10

Существует немало различных идеологических, а также литературоведческих клише, препятствующих более точному пониманию сочинений Томаса Манна в свете публикаций его автобиографической прозы, а также новейших биографий о нем. К примеру, его зрелое творчество, и в частности роман «Волшебная гора» (*Der Zauberberg*, 1924), устойчиво квалифицируется как философское, а основное содержание этого романа сводится к идейным стычкам Сеттембрини и Нафты, а также к некому жизнеутверждающему заключению героя из части «Снег» в главе 6, якобы иллюстрирующему выбор главным персонажем духовной позиции, далекой от всяких крайностей. Разумеется, при этом скрадывается множество важнейших нюансов романа, которые трудно оценить при отношении к нему как к некой конструкции, приведенной ее дисциплинированным автором-немцем к законченности и к подразумеваемому итоговому обобщению. Однако если считать, что в центре этого весьма нецельного и долго, с перерывами, писавшегося романа (1913–1924) – именно пространственные интеллектуальные стычки «либерала» и «консерватора» (чьи радикальные взгляды, сформированные эпохой декаданса, одинаково чужды для героя как воплощения «середины», органицизма жизни и соответствующего гуманизма), обсуждение модной после А. Эйнштейна и А. Бергсона категории времени, столь же модного психоанализа, многообразия символизма чисел (числа 7) и музыки (понятой в прямом и переносном смысле), а также синтетизм жанра, связанный с модификациями гётевского романа воспитания или иронией повествователя, то из него вычитается или остается вне соотношения с перечисленными образами и проблемами (в том числе проблемой жанра) слишком многое. Речь идет прежде всего об эротике, которая, являясь стержнем романа, имеет отно-

шение и к проявившимся по ходу его написания превратностям авторского понимания эроса¹, и к системе персонажей (т.е. не только к Клавдии Шоша, роль которой во втором томе романа резко снижается), и к теме прохождения Гансом Касторпом инициации в мистирию любви, и к нарратору, и, наконец, к русским персонажам, а также персонажам, наделенным чертами русскости².

Сказанное символически отражено в названии. «Волшебная гора» и выведенный в нем санаторий Давоса – сама гора Венеры, Венусберг, где остается на семь лет, превращаемых по ходу повествования почти что в безвременье, нет, все же не джойсовский Одиссей (все дороги романа так или иначе направлены к телу Молли Блум), а его континентальный эквивалент – смесь болезни (герой с раной) и здоровья (герой, залечивающий рану), асексуального симплиция и томящегося от страсти вагнерианского героя, чопорного северного бюргера и обретшего свою «Италию» постгётевского, постнищевского романтика, героя, конвенциональную любовь преодолевающего и иную, «неведомую», ищущего, – причем ищущего уже не на горе в качестве зрителя, участника божемного маскарада или эксперимента, а на равнине, в роли участника битв земных. Соответственно, эрос, эротика, эротическое имеют отношение как ко всем основным составляющим художественного мира «Волшебной горы»: тематике (герой, проходящий через воспитание любовью как «болезнью»); проблематике (обсуждение целой философии эроса, представленной весьма различными персонажами); культурному контексту (эротика применительно к прямо или косвенно обсуждаемым в романе Гёте, Шуберту, Шопенгауэру, Ницше, Фрейдю, божемному оккультизму, а также к взаимосвязи между трансформациями любви и Первой мировой войной, революцией в России, Баварии); повествователю, с одной стороны, по отношению к любви ироника, моментами даже карикатуриста в духе журнала «Симплициссимус», графики Георга Гросса – налицо частый манновский прием самоотстра-

¹ Слова «эротика», «сексуальность» фигурируют уже в первом опубликованном произведении Манна – новелле «Падшие» (1896).

² Русская тема в «Волшебной горе» рассматривалась до сих пор в России очень выборочно и касалась почти что исключительно фигуры Клавдии Шоша в роли носительницы страстного женского начала; что касается темы эротики, то о ней в аспекте обретения Гансом Касторпом под влиянием психоанализа духовной зрелости и соответствующего перехода романа в новый жанровый регистр (роман становления) писал Д.А. Беляков [1, с. 192].

нения в отношении для него наисущественнейшего (что позволяет вспомнить парадокс известного полотна Э. Мане, где мужчины, застегнутые на все пуговицы своих модных сюртуков, изображены «на траве» подле обнаженной) – и, с другой стороны, «брата», морализирующего на тему любви, фокусом которой становится Ганс Касторп; жанру специфического романа воспитания – основу его композиции составляют постижение героем различных проявлений эроса, серия по меньшей мере из трех-четырех откровений, подразумеваемое конечное приобщение к знанию, так что несложно предположить при определенном автобиографизме романа, и к самому Томасу Манну.

Личное отношение Манна к брожению эротики, к пониманию неоднозначности любви и ее проявлений, границ восходит по меньшей мере к 1890-м годам. Таковы влюбленность в школьных друзей, Армина Мартенса, затем Виллрима Тимпе; посещение с братом (в роли эксцентричных бюргеров) Италии в 1895–1896 гг.; личный визит в эту страну в 1898 г., оставивший в его памяти по каким-то не вполне проясненным причинам тягостный след (в романе «Доктор Фаустус» это имеет отношение к своего рода эротической травме Адриана Леверкюна – его творчество, призванное к любви, как лед холодно, шлет сигналы смерти – и к выбору места – Палестрине, городку, где Адриан Леверкюн заключает сделку с нечистым).

Последовательную художественную проблематизацию неоднозначное понимание любви впервые получило на рубеже 1900–1910-х годов, о чем свидетельствует новелла «Смерть в Венеции». Тема противоречивой связи эроса и творчества основывается в ней на ряде интуиций программной манновской прозы начала века («Тристан», «Тонио Крёгер»). На эту прозу повлияли общие для культуры символизма поиск художественных эквивалентов для выражения невыразимого (эротические порывы, брожение бессознательного, довербальные основы поэзии), сближение в философии творчества гениального и «больного» (в противовес «пошлому» здоровью буржуазии и «шаблонности» ее моральных, эстетических запросов), эротики и религии (в виде мистики плоти, мистики пола), эротики и психоанализа. Манна уже к его личному пониманию «эволюции творчества», пересмотру границ пола творца, помимо страстного чтения Ф. Ницше (придавшего эротике предельно широкую трактовку в виде дионисизма как витальной основы жизни), вагнерианства (в особенности это касалось оперы

«Тристан и Изольда»)), благосклонности к деятельности С. Георге (являвшего для Манна пример спиритуализованного, аристократически окрашенного отношения к эротике), а также увлечения с рубежа 1910–1920-х годов З. Фрейдом, подталкивали и жизненные обстоятельства.

Укажем в этой связи на особенности биографии (как угадывается, психологически непростое отношение к отцу – символизм смерти отца налицо в раннем творчестве, и матери; перемещение из регламентированного ганзейского Любека, т.е. с Севера, в богемный Мюнхен, на Юг; связанные с любовью семейные неврозы, суициды), эссеистику и политические заявления³; кризис, на первый взгляд, благополучной во всех отношениях супружеской жизни с Катей Манн, что отмечено в различных дневниковых записях 1920 г. [см., напр.: 11, S. 453]⁴; эстетизацию юного мужского тела (в том числе собственного сына Клауса)⁵; пусть и платонические, т.е. в основе своей созерцательные по форме, но при этом весьма страстные увлечения молодыми людьми в 1920–1950-е годы (писатель их особо не скрывал от семьи)⁶; откровения личного дневника за 1918–1921 гг.⁷ В случае Манна значимо не только то,

³ См., например, эссе «Перестройка брака» (Die Ehe in Übergang, 1925) с его антитезами неконвенциональная любовь / брак, искусство / жизнь, художество / буржуазность, эстетика / этика и т.п.; в 1922 г. Манн подписал петицию об отмене статьи 175 германского уголовного кодекса 1871 г. о криминализации гомосексуализма.

⁴ См. также запись от 17 октября 1919 г.

⁵ С молодости одной из любимых картин Манна была «Весна» Людвиг фон Гофманна (чья репродукция висела у него в кабинете в мюнхенском доме), где изображены молодые обнаженные купальщики на скалах.

⁶ К примеру, с сыном гамбургского судовладельца Освальдом Кирстеном (июль – август 1919; в дневнике он обозначен как «К.»), 17-летним Клаусом Хойзером (август – октябрь 1927) – дневниковая запись от 21 марта 1937 г. сообщает об этих отношениях как о времени страсти к юному Клаусу Х. Об отношениях Манна с А. Мартенсом, В. Тимпе, затем П. Эренбергом, О. Кирстеном, а также Ф. Вестермайером (в 1950 г.) подробно написано в исследованиях Э. Хейлбата [9], Г. Курцке [10].

⁷ Это единственная уцелевшая тетрадь доэмиграционного времени, остальные ранние тетради Манн начал уничтожать еще, как считала Эрика Манн, в 1933 г., когда его сыну Голо Манну по просьбе отца удалось вывезти из Мюнхена в Швейцарию чемодан с дневниками и рукописью «Иосифа», а продолжил в Лос-Анджелесе в 1944–1945 гг. По-видимому, это произошло не случайно: в дальнейшем Манн использовал ее при работе над «Доктором Фаустусом» и даже счел возможным признать этот роман опытом «воспоминаний».

что он вытесняет несомненно тревожащее его (возможна ли для него, человека от природы рационального, холодного, возможно, физически неполноценного, подлинная любовь, а если все же возможна, то в какой форме?⁸) в сферу невыразимого, но и задумывается параллельно в контексте творчества о преступлении любви, сакральном преступлении, вариантах жертвоприношения художника («преступность» Тонио Крёгера, Ашенбаха), но и берется за символизацию⁹, интеллектуальную инсценировку своих умолчаний.

Несомненно трагическая по природе и отнюдь не художественная по генезису, проблема любви не отпускала Манна. Очевидно, что к этому ибсеническому привидению он относился и с полной серьезностью. Налицо воспроизведение манновского героя, и порой в столь рискованных для синтеза автобиографии и образа вариантах, как Чиполла в новелле «Марио и волшебник», Иосиф в романе «Иосиф и его братья», Гёте в романе «Лотта в Веймаре» или Микеланджело в эссе «Эротика Микеланджело». Однако символизация касается здесь и другого, наличия «веселой науки» – эффектов артистической самодраматизации, иронии, гротеска, разнообразия ненадежных рассказчиков и наблюдателей, того, что Х. Ибсен или А.П. Чехов применительно к своим трагическим пьесам о любви именовали «комедией». Богатый арсенал иронических художественных приемов лишний раз обращает внимание на воспроизведение Манном ситуаций, связанных с «играми пана», которые он перемещает, как сам выражается, из сферы природы (там те способны предстать патологическими или преступными) в сферу духа, на некие экспериментальные площадки, где они, как в Бергхофе «Волшебной горы», демонстрируют «высокую гуманность» и «красоту» [5, с. 27]. В итоге заявляет о себе ассоциируемый с эротикой символистский парадокс. Он сочетает комплекс вины, вынесенный за скобки повествования, героя (артист в широком смысле слова), неуловимость жанра (синтез исповеди, духовной автобиографии, романа воспитания, романа перевоспи-

⁸ В романе «Доктор Фаустус» об этом напоминает интерес Леверкюна к Шекспиру и комедии «Бесплодные усилия любви» или к одам Китса.

⁹ Характерно следующее высказывание писателя о новелле «Смерть в Венеции»: «...натуралистическая, столь чуждая вам, молодым, установка моего поколения, вынудившая меня увидеть в данном “случае” и патологию [речь идет об Ашенбахе] и заменить этот мотив (климактерий) символическим (Тадзио как Гермес Психопомп). Добавилось и нечто еще более духовное, потому что более личное...» [5, с. 26]

тания¹⁰, романа о художнике и пикарески с ее «духовно-чувственной авантюрой»), повествовательный пафос (дуализм современного художника как носителя неразрывно связанных страдания и величия, трагизма и комизма), историософию (все основные герои Манна творят в «конце истории»: на Ганно заканчивается северный Ренессанс; смерть Ашенбаха – следствие всевропейской холеры; Гёте творит на грани классики и романтики; Леверкюн – трагический закат восходящей к Лютеру, Дюреру, романтикам немецкой идеи). Данный парадокс оформляется уже в новелле «Тонио Крёгер» (1903).

Но он сохраняет свою актуальность, и параллельно усложняется, оставаясь самим собой, вплоть до создания в 1940-е годы «Доктора Фаустуса». Не столь уж многое отделяет Тонио Крёгера, этого изгнанника из бюргерского рая, отмеченного в результате его влюбленности в Ханса Хансена некой агасферовой, фаустианской, «тристанизольдовой», а также «гамлетовской» печатью (согласно сюжету новеллы Тонио даже принимают за преступника), от Адриана Леверкюна, «художника с раной», который, по роману, стремясь к любви, обделен любовью и от природы, и как продолжение своего отца, и вследствие полученного образования (формирующего неразрешимые личностные противоречия), и в результате зловещего пакта, который размывает границу между здоровьем и болезнью, гением и преступником, любовью и нелюбовью! Однако эта очевидность у Манна, как правило, неочевидна. И дело здесь не в религии – на личном уровне писатель был к ней равнодушен¹¹, не были религиозны и его отец, мать, брат Генрих, а также жена, дети, а в восприятии себя как бюргера-патриция, с одной стороны¹², а также в несколько нарциссическом видении себя как национальной знаменитости, к статусу которой Манн неуклонно стремился, – с другой.

¹⁰ Речь идет о символистско-модернистской антитезе романа воспитания (нем. *Bildung / Unbildung*).

¹¹ Хотя интеллектуально интересовался Лютером или даже Савонаролой как критиками Рима, папства, обмирщения католицизма и христианства в целом – о литературном изводе этой темы, скорректированной чтением Ницше, Достоевского, Мережковского, напоминает фигура Нафты в «Волшебной горе», диалог с чертом, обнаруживающим богословские познания, в «Докторе Фаустусе».

¹² Об этом напоминают редкие материальные эквиваленты религии в «Будденброках» и «Волшебной горе»: семейная Библия, куда заносятся имена очередных членов семейства; крестильная чаша.

В конце концов, он *респектабельный* автор из *респектабельной* семьи, художник, желающий стать, о чем свидетельствует пафос «Размышлений аполитичного», современным классиком, проекцией Гёте, самой, от лица культуры, новой совестью германской нации, и сменить в этой роли, если получится, Герхарта Гауптманна, который вплоть до 1922 г., времени празднования своего 60-летия, оставался, к некоторой зависти Манна, немецким писателем номер один. Поэтому Манн ситуационно предпочитает приведение известных еще Гёте и романтикам «эротического томления» (*Sehnsucht*) и «образа» (*Gestalt*) в равновесие, здесь он не близок Толстому или Достоевскому как русским авторам, в его восприятии не знающим «меры», – предпочитает превратить затрагивающее его глубинно в расцвеченную блесками модерна *респектабельную* немецкую тему, которая восходит к немецкому романтизму или, как выразился бы Т.С. Элиот (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919), к современному прочтению «проблемы Гамлета». В результате эротическое в «Волшебной горе» надежно, или относительно надежно, дистанцировано от автора, театрализовано на площадке карнавала (по иронии это площадка туберкулезного санатория), а также укрыто, как кажется Манну, за достаточно пестрыми вариациями на те или иные модные темы (сексуализация декаданса, новые женщины, медицина, неоромантика, бессознательное, оккультизм, кино, граммофонные пластинки, революционность, евреи и их участие в революции и т.п.), калейдоскопом картин своего рода комического театра. Они режиссируются в «Волшебной горе» с неких режиссерских высот все-сильным повествователем-трикстером – ироническим демиургом, но также и одним из нас, тем «большим», «большим любовью», цепким к деталям вуайеристом-микроскопистом тела и вещи, который составляет портрет «любимого», т.е. Ганса Касторпа.

Иными словами, «Волшебная гора» – манновский вариант символистского романа. Очень непросто понять, о чем он, раззятый на части. Он может продолжаться в каком-то смысле бесконечно, не говоря ничего по сути или предлагая подобие сути, но затем (скажем, после главки «Снег», где мог бы завершиться) продвигаясь куда-то дальше. И лишь подобие грома, возвещающего о грядущем падении империй, как бы вынуждает несколько многословного нарратора-«кукольника» выступить на сей раз в роли «бога из машины» и оборвать повествование, опустить занавес. Это символически свидетельствует о пробуждении от волшебной

эротической грезы, об отплытии героя с острова любви (даже о «падении с горы» – в финале он изображен припадшим к земле на фронте), о завершении этим уже бывшим бургером и инженером, самым «трудным дитем жизни», различных испытаний. Они включают в себя, помимо эротики как таковой, телесного аспекта любви, даже контакты с бестелесностью, «герметической эротикой», потусторонней жизнью. И вот в пространстве то ли «ада» (уже первый встреченный Гансом в санатории человек хромает; Сеттембрини – тот интеллектуальный искуситель и богоборец, который ассоциирует себя с Дж. Кардуччи, Нафта появляется вслед за ним как «еще некто», как гремучая смесь идеализма и материализма; гофрат Беренс обладает демоничным знанием, что у всех людей имеется тайный «дефект»; Пеперкорн – второй конрадовский Куртц, вернувшийся в Европу из своего «сердца тьмы», особаго горнего места и присущих ему эротических откровений, Ганс становится иным. Вестники новой любви иссякли. Он научился любить. Ганс готов, как и Одиссей, как и джойсовский Улисс, плыть дальше над черными водами океана жизни. Исходно человек без индивидуальности (т.е. человек в эротическом отношении не определившийся), под влиянием тех или «педагогов» Касторп несколько неожиданно достигает высот всечеловека, личности, существующей помимо разделений пола, характера, наций, религий – человека демократических далей, растущего, себя перерастающего, «брата» и «любownika» всем и всему. Или /или отменяется. Торжествуют, как символически сигнализируется в романе, не крайности, противопоставляющие себя друг другу, а и то, и другое, и третье, само понимаемое в духе Гегеля или Ницше, взаимопроникновение противоположностей (в романе эквивалентно *нем. sowohl als auch*), многообразие любви, «ирония эроса», опьянение жизнью во всех ее проявлениях.

Своего рода крещение состоялось не в гамбургской чаше (как у его «предсказуемых» во всем деда, отца, дяди), а в номерах, залах, медицинских кабинетах, округе «мистерияльной площадки», которая симптоматично именуется «Бергхоф». Однако оно не состоялось бы, если б имярек не имел склонности к самоуглублению, т.е. на языке романа не обладал бы тем врожденным «влажным очажком», той любовной раной, которые восходят все же не к деду и другим хранителям Альтоны, а к его школьным годам, точнее, к маленькому карандашу («*klein aber Dein*», двусмысленное выражение героини по его поводу; *нем.* – «маленький,

но твой») Пшибыслава Хиппе, к тому «атрибуту» любви, огрызку красного карандаша в серебряной оправе, который на горе будет ему в слегка модифицированном виде вручен Клавдией Шоша.

Иначе говоря, болезнь в романе, что уже было давно замечено, – символ. По нашему убеждению, он в контексте именно эротики противоречиво связывает между собой поверхность и глубину, позитив и негатив, болезнь и гений, бытие и небытие, эротику подразумеваемо площадную, низменную, и эротику герметическую (меркуриальную; Меркурий или Гермес – странник), имплицитно возвышенную.

Это делает роман двусмысленным, носителем проблематичного знания о чем-то безусловно реальном, но при этом лишь отчасти выразимом (во всяком случае на немецком языке – на языке французском физические прелести мадам Шоша ее поклонник описывает весьма бойко!), а также всплывающем время от времени из глубин сознания. Что символически общего между модным туберкулезным санаторием, его «морибундусами», этими персонажами современного «Декамерона» (каждый в присутствии Касторпа так или иначе рассказывает свою историю о пути на гору, каждый любит в меру своего понимания любви), подразумеваемым концом Европы (смерть как фон действия ассоциируется то с больными, призванными обозначать все европейское общество, то, в финале романа, с началом Первой мировой войны) и тем, как кажется, болезнь преодолевшим, «выздоровевшим», кто попадает из *белых* снегов высокогорья и фешенебельной лечебницы в грязь равнин, чтобы посредством рассказчика возвестить о грядущем вслед за войной восхождении солнца, самого «республиканского» многообразия любви?

Этот знаменатель в романе – ничто, соотносимое с кашлем, кровью, распадом тела, органической материи, с всепроникающей социальной болезнью, а также с болезнью как неким важнейшим атрибутом истинного художника, носителем подразумеваемой эротической «раны». Но он же – и все, квинтэссенция воли к жизни, средоточие манновского «здесь все концы в воду спрятаны», сочетание радости, эйфории, страсти к «девушкам в цвету» и, при определенном раскладе (повышающем статус любви до мистерии), ужаса, риска растерзания Диониса-Орфея (страшными старухами-ведьмами, как это видится Касторпу во сне). Речь идет тем самым об эросе, той витальной, «музыкальной» силе, которая и сверхчеловечна, стихийна в природе (разгул снегов), предска-

зума или вульгарна в буржуа Европы, людях «плохого русского стола», не присуща некоторым личностям вовсе, в особенности страстным интеллектуалам (таков Сеттембрини, «человек без пола»), и проблематична или неисповедима в «заблудившемся бюргере», в особых русских, в «летучем голландце» Пеперкорне, явившемся, подобно конрадовскому Куртцу, из сердца тьмы, т.е. в так или иначе художнике.

Выбирая, по-фаустовски, между таким художником и человеком, порой достойным в своей роли сенатора или воина (отсюда «прости» Ганса Касторпа тени умершего кузена на спиритическом сеансе или его «прощание» с людьми бюргерства – дедом, дядей), Манн в «Волшебной горе», как и в других своих произведениях, соглашается как художник на жертвоприношение, т.е. на апологию даймона болезни, того в данном случае особого агента креативности, под действием которого «человеческое слишком человеческое» не без труда, но отступает в сторону, рождая человека нового, осуществляющего прорыв «по ту сторону» бюргера и бюргерской любви. Отвлекаясь от Манна, можно сказать, что «преодоления», «блуждания», «мистерия», «огонь», «радуга», «симфония», «другая страна» любви, «театр любви», «магический театр» – это образные обозначения важнейшей символистской утопии любви, которая в виде «мифа» синтезирует биографию и творчество, индивидуалиста и всечеловечество («бессмертных»), текст и метатекст (смещение мифологических фигур, наподобие Диониса, Гермеса, Адониса, колоритных личностей праистории, древней истории и Данте, Моцарта, Гёте, тех или иных литературных персонажей).

Собственно, у Манна таков не только его путь творца, путь его персонажей (Адриан Леверкюн, к примеру, носит немецкую фамилию и имя римского императора), но и выбор многих романтиков, по сути, всей романтической культуры. Отождествляя с романтиками этот опыт, разделяя его, считая себя преемником Шуберта, Вагнера или Ницше, в его понимании людей *эротики*, Манн в то же время ориентируется при его современном прозаическом воплощении не на авторов, как он заявляет, бесстыдных исповедей (Поля Верлена, о чем сообщает К.М. Веберу в письме 4 июля 1920 г.), а на свое видение аристократизма Гёте, который, как ему кажется, совершив подобное жертвоприношение во имя любви, пройдя опыт инверсий эроса (Густав Ашенбах – Гёте и Манн в одном лице; Гёте в «Лотте в Веймаре» причудливо сочетает черты

веймарца, Ницше¹³, самого Манна), сублимирует его, запечатывает в клетку формы так, что читателю весьма непросто догадаться, какова цена подобного артистического жертвоприношения, какая дионисическая «правда» стоит за этой, как кажется, гармоничной аполлонической «поэзией». Манн, думается, писал «Волшебную гору» с определенным осознанием того, каким может быть для него, вслед за стареющим «олимпийцем» Гёте, унижение любви к молодым, что происходит с ним, отцом шестерых детей и респектабельным немецким автором как именно с эротическим человеком (отсюда его наметившийся в 1921 г. особый интерес к Льву Толстому в связке с Гёте и Г. Гауптманном) при приближении к 50-летнему возрасту, благо эти темы, включая кризис творческого аполлонизма, страсть к юному польскому аристократу, эпидемию холеры в Европе, откровение эроса в творчестве как продолжения прекрасного мужского тела уже были поставлены им в новелле «Смерть в Венеции».

Манн, как известно по книге «Размышления аполитичного» (окт. 1918), предпочел решительно высказываться против «литератора цивилизации» [6, с. 61], в одном лице здесь словно предстают Генрих Манн (к слову сказать, тема эроса в его романах 1903–1909 гг. весьма важна: «Богини», «Учитель Гнус», «Маленький город») и Сеттембрини, тогда как по поводу эротики применительно к себе и к истинному, в его понимании, художнику-бюргеру он рассуждает совсем в других выражениях. В их числе «эпическо-музыкальное начало», «эротическая ирония» [6, с. 102], что-то «среднее между пристойностью и авантюризмом» [6, с. 103], «чувственно-сверхчувственная потребность в любви» [6, с. 124]. Носители подобной, и весьма аристократичной, в его восприятии, эротики для Манна, помимо Гёте, – Август фон Платен или Стефан Георге. Причем если Манн и заговаривает в связи с эротикой о нравственности, то отнюдь не в христианском смысле, в этом он довольно последовательный ницшеанец [6, с. 608], а смешивая под знаком «жизни» этическое и эстетическое: «Ибо этика есть некрасивость, болезнь и упадок, и я всегда ощущал их не «эстетом» в буквальном смысле слова, а моралистом» [6, с. 121].

¹³ Р. Вагнер, раздраженный нарастанием критики Ницше в свой адрес, счел в 1877 г. развитие ницшевской болезни следствием «противоестественных [эротических] излишеств» [7, с. 445].

Причем следует понимать, что имеется в виду даже не его личная жизнь сама по себе (хотя многое в ней говорит само за себя: помимо увлечения О. Кирстеном, пришедшегося на момент возобновления работы над «Волшебной горой», красноречивы записи в дневнике: «...не подлежит сомнению, что мои “Рассуждения” стали выражением моей сексуальной инверсии [meiner sexuellen Innvertiertheit]» (17 сентября 1919 г.) [11, S. 303]; «Похоже, я окончательно закончил с женским?» (25 июля 1920 г.) [11, S. 454]¹⁴, а тот разгорающийся бледный огонь, который начинает формировать его творчество. Постепенно превращая дрожь этого глубинного «пламени» в точку отсчета своих художественных произведений¹⁵, Манн, о чем уже говорилось выше, предпочитает данный символический капитал делать для большинства читателей неявным и даже закамуфлированным. Хотя для читателя заинтересованного, скажем Э. Бертрама (молодого друга Манна из ближайшего окружения С. Георге, который обсуждал с ним работу над своей книгой «Ницше: Опыт личной мифологии», 1918) или для Р. Музиля (писавшего на эту тему с 1900-х годов – см. роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлесса», 1906), здесь не было никаких тайн. Также очевидно, что Манн сосредотачивается на том, что жизнетворчески волновало и его европейских современников, им читавшихся и по-своему учитывавшихся, – таковы Дж. Конрад (в особенности роман «Победа»), А. Жид, Д.Г. Лоренс, М. Пруст и, не исключено, Дж. Джойс. Разумеется, Манн мог что-то знать и о «религиозно-философских исканиях», соответствующих им идеях эротики русских современников (в первую очередь внимательно читавшегося немецким писателем Д. Мережковского, прибывшего в Париж в 1903 г. в сопровождении З. Гиппиус и Д. Filosofova). Кроме того, хитросплетения эроса в сочетании с творчеством, болезнью, билдунгом, герметизмом, «закатом Европы», «сексуальной революцией» – и глубин-

¹⁴ См. также запись в дневнике за 1950 г. (Манну 75 лет): «То, что обожание “богоподобных юношей” превосходит обожание чего-либо женского и возбуждает желание, непоставимое ни с чем в этом мире, является для меня аксиомой» [12, S. 14].

¹⁵ Ср. со строками из Данте (слова «исповеди» Гвидо да Монтефельтро, фигурирующие в виде дрожащего во тьме языка пламени), которые вынесены Т.С. Элиотом в эпиграф своего специфически исповедального стихотворения «Любовная песнь Дж. Элфрида Пруфрока», посвященного превратностям любви к женщине и отречению от нее; см. об этом нашу работу [8].

ная тема его младших современников: Т.С. Элиота («Бесплодная земля»), Э. Паунда (начиная с «Песни I»), Э. Хемингуэя («И восходит солнце»). Манн, заметим, не стеснялся заимствований (в «Волшебной горе» имеется, к примеру, ряд реминисценций из романа Д.Г. Лоренса («Влюбленные женщины»). Щедро обязан он и современным скандинавским и немецкоязычным авторам, так или иначе писавшим об эросе (Г. Ибсен, Г. Банг, А. Стриндберг, Ф. Ведекинд, Р. Музиль, Г. Гауптманн, Я. Вассерманн, Г. Гессе, а также Генрих Манн – см. гротескные картины эротического безумия в романе «Учитель Гнус»).

Когда Манн берется в полной мере за эту тему в «Волшебной горе», он мотивирован уже не только автобиографически, но и интеллектуально. К примеру, в конце 1910-х годов для него весьма значим пропагандист эротической педагогики Ганс Блюэр с его книгой «Роль эротизма в мужском обществе» (1917) и лекциями¹⁶, которые Манн посещал в 1919 г. и у которого перенимал термин «инверсия» (в свою очередь слово «сублимация» заимствуется им не из работ Фрейда, а из «Заратустры» Ницше), представление о разновидностях гомоэротики. То есть Манн в полной мере пользуется готовым материалом, в этом отношении он – критик, александриец. Ида Герц, приводя в порядок манновскую библиотеку в мюнхенском доме на Пошингерштрассе, № 1, была в 1925 г. поражена тем, сколь обширны подготовительные материалы для «Волшебной горы» (позднее утраченные).

Оценим после данных вводных замечаний о символизме Манна в «Волшебной горе» различные аспекты русского измерения романа. При этом для нас, как, скажем, и для крупнейших манноведов – Г. Курцке или Э. Хеилбата, подробно писавших в своих работах о художественном обыгрывании Манном своей биографии, будет важным, что русское у писателя имеет не только образно-метафорически, так сказать, подчеркнуто фикциональный, но и, о чем, как правило, не догадываются, конкретный исторический характер¹⁷.

«Волшебная гора», без сомнения, самое русское, по частотности тех или иных отсылок к русским, произведение Манна. Причем это касается как действительно русских или подданных

¹⁶ См. об этом в цитировавшемся письме К.М. Веберу [5, с. 26, 28].

¹⁷ Описание и анализ исторической конкретики романа предложены в работе Г. Шварберга [13].

Российской империи, как проявлений русскости (телесность, вещи, костюм, социальные привычки, язык), так и «ряженных русских» (нерусских персонажей, в которых заключено нечто, в понимании Манна, безусловно русское). В целом свое представление о русском, как бы оно ни фигурировало в романе, Манн формирует все же не столько на основании личных знакомств (хотя в Мюнхене в начале века существовала небольшая колония русских живописцев), сколько на основании важных для себя художественных или интеллектуальных посредников – собственно русских (в первую очередь это Д. Мережковский с его окружением, переводчик Александр Элиасберг) и не русских – тем более, что влияние русской литературы на немецкую культуру на рубеже XIX–XX вв. было самым сильным и разнообразным¹⁸.

Наконец, русское в романе неоднозначно – задумывался роман и начинал писаться Манном в одной ситуации (июль 1913-го, идея «Давос-новеллы» в виде комментария к «Смерти в Венеции»), заканчивался же в совсем другой, когда представление о России, русском изменилось под влиянием мировой войны, двух революций 1917 г., экспорта русских революционных идей в Баварию и роли евреев российского происхождения в этом, создания Веймарской республики (заключивший в 1922-м с советской Россией в Рапалло особый договор), политического убийства Вальтера Ратенау и т.д. Это изменение, как и многое другое в романе, составило противоречие, которое сознавалось Манном, упомянувшим в довольно поздно написанном им в 1919 г. от лица повествователя «Вступлении», что рассказываемая история «произошла... в стародавние времена... *перед* поворотом» (курсив наш. – В. Т.) [4, т. 3, с. 8]. Но данная оговорка, якобы наделяющая рассказчика всеведением, не совсем помогает. Действие романа охватывает 1907–1914 гг., тогда в мир персонажей введено через рассказчика авторское знание 1919–1924 гг. Эта несколько произвольная проекция обусловлена долгой историей создания романа.

Главы 1–5 «Волшебной горы», ранее писавшейся с целым рядом интервалов (один из них составил два с половиной года, ушедших начиная с октября 1915-го на создание «Размышлений аполитичного»; лишь в марте 1921-го начата главка «Вальпургиева ночь», а только к концу этого же года в главе 6 появляется «еще некто», т.е. Нафта, заменивший как персонаж ультраконсерватив-

¹⁸ См. на эту тему исследование Юргена Лемана [2].

ного пастора Бунге), были уже отредактированы и даже набраны в издательстве С. Фишера в составе первого тома романа к концу 1923 г. Глава же 6 к этому моменту составляла рукопись, а 7-я, связанная с мингером Пеперкорном, и вовсе не существовала. Она возникла только после серии интенсивных встреч Манна с Г. Гауптманном, первая из которых произошла в южнотирольском Бозене (Больцано) в октябре 1923 г. Аналогичное относится и к Дьёрдю Лукачу, основному прототипу Нафты (Манн впервые лично встретился с Лукачем, беседовал с ним в венской гостинице в январе 1922 г., хотя ознакомился с его первой книгой гораздо раньше). Лукач начал исповедовать пассионарные коммунистические идеи лишь с 1918 г. До 1914 г., т.е. по ходу развития сюжета, он, тогда лишь автор книги эссе «Душа и формы» (1911), не создал не только пламенно марксистскую книгу «История и классовое сознание» (1923), но и «Теорию романа» (1916), и далек, таким образом, как еще даже не идеалист, а кьеркегорианский эстетик, от всякого подобия современного Великого инквизитора, который вслед за Троцким сближает слова «революция» и «террор».

Соответственно, русское в романе подчас «гуляет», становится материалом синтетизма разнородного, разновременного материала, сложных скрещений, порою несколько произвольных и даже фантастичных. Тем не менее можно сказать, что к концу этого по-особому русофильского романа Ганс Касторп из некоего абсолютного немца становится его противоположностью – *русским*. Пусть Ганс и не говорит по-русски, но тесно сближается с русской, обменивается с ней «русским поцелуем» [4, т. 4, с. 364], узнает от «летучего голландца» с Явы, породнившись с ним через брудершафт, что такое некая восточная мудрость (где «физическое переходит в духовное, и наоборот») [4, т. 4, с. 340], оказывается свидетелем своего рода русской дуэли, видит сны (аналогичные снам Ставрогина – сон о «золотом веке» в виде картины «Асис и Галатея» К. Лоррена), а также попадает в безвременье, разгул временных стихий отнюдь не швейцарской (в Швейцарии с часами и часовщиками все предсказуемо), а хаотической, бескостной, как бы русской природы. Поэтому некая русская рулетка судьбы убивает других, но, вырывая героя из санатория, не приводит Ганса ни к яду, ни к выстрелу в висок, а направляет на фронт. Но воюет Ганс явно не с русскими.

Однако как бы ни синтезировал Манн, создавая в романе свои эквиваленты или метафоры русского, он далеко не только

сочинитель. Осторожный и как бы подчеркнуто не современный, т.е. вроде бы не символистский автор, он явно не ожидал, что со временем невыразимое в его романе будет идентифицировано, а прототипы многих связанных с ним персонажей установлены, и так, что символизм этого романа укажет на его автобиографическое измерение, что лишний раз дает основания для легитимации важнейшего символистского тезиса о безграничности творчества, о жертвоприношении жизни на алтарь искусства, о самой жизни как искусстве.

Систематизация русских персонажей «Волшебной горы», описание их вклада в эротически окрашенный «билдунг» Ганса Касторпа, а также уточнение и выявление русских прототипов действующих лиц будут предложены в следующей статье.

Список литературы

1. *Беляков Д.А.* «Волшебная гора» Томаса Манна: от романа испытания к роману становления. М.: Флинта, 2019. 224 с.
2. *Леман Ю.* Русская литература в Германии / пер. с нем. М.: Издательский дом ЯСК, 2018. 480 с.
3. *Манн Т.* Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета / пер. с нем. Ю. Афонькина // Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. С. 153–171.
4. *Манн Т.* Волшебная гора / пер. с нем. В. Станевич, В. Курелла // Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 3. 500 с.; Т. 4. 544 с.
5. *Манн Т.* Письма / пер. с нем. С.К. Апта. М.: Наука, 1975. 463 с.
6. *Манн Т.* Рассуждения аполитичного / пер. с нем. М. Шукшиной. М.: АСТ, 2025. 704 с.
7. *Сафрански Р.* Ницше: Биография его мысли / пер. с нем. И. Эбаноидзе. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. 456 с.
8. *Толмачёв В.М.* О символизме хрестоматийного стихотворения Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 61–108. DOI: 10.22455/2541-7894-2022-13-61-108
9. *Heilbut A.* Thomas Mann: Eros and Literature. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995. 638 p.
10. *Kurzke H.* Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 1999. 671 S.
11. *Mann Th.* Tagebücher 1918–1921 / hrsg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 1979. XI, 907 S.

12. Mann Th. Tagebücher 1949–1950 / hrsg. Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. 778 S.
13. Schwarberg G. Es wale in Zauberberg: Thomas Mann in Davos – Eine Spuren-suche. Göttingen: Steidl, 2001. 247 S.

References

1. Belyakov, D.A. “Volshebnaya gora” Tomasa Manna: ot romana ispytaniya k romanu stanovleniya [“The Magic Mountain” of Thomas Mann: From the Novel of Trials to the Novel of Becoming]. Moscow, Flinta Publ., 2019, 224 p. (In Russ.)
2. Lehmann, J. Russkaya literatura v Germanii [Russian Literature in Germany], translated from German. Moscow, Izdatel'skii dom YASK Publ., 2018, 480 p. (In Russ.)
3. Mann, Th. “Vvedenie k ‘Volshebnoi gore’” [“Introduction to ‘The Magic Mountain’”], translated from German by Yu. Afon'kin. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. Moscow, GIHL Publ., 1960, vol. 9, pp. 153–171. (In Russ.)
4. Mann, Th. “Volshebnaya gora” [“The Magic Mountain”], translated from German by V. Stanevich, V. Kurell. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. Moscow, GIHL Publ., 1959, vol. 3, 500 p.; vol. 4, 544 p. (In Russ.)
5. Mann, Th. *Pis'ma* [The Letters], translated from German by S.K. Apt. Moscow, Nauka Publ., 1975, 463 p. (In Russ.)
6. Mann, Th. *Rassuzhdeniya apolitichnogo* [Reflections of an Unpolitical Man], translated from German by M. Shukshina. Moscow, AST Publ., 2025, 704 p. (In Russ.)
7. Safranski, R. *Nitsshe: Biografiya ego mysli* [Nietzsche: Biography of His Thoughts], translated from German by I. Ehbanoide. Moscow, Izdatel'skii dom “Delo” RANHiGS Publ., 2016, 456 p. (In Russ.)
8. Tolmatchoff, V.M. “O simvolizme khrestomatiinogo stikhotvoreniya T.S. Ehliota” [“On the Symbolism of T.S. Eliot's Program Poem”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 13, 2022, pp. 61–108. (In Russ.) DOI: 10.22455/2541-7894-2022-13-61-108
9. Heilbut, A. *Thomas Mann: Eros and Literature*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1995, 638 p. (In English)
10. Kurzke, H. *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk*. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 1999. 671 S. (In German)
11. Mann, Th. *Tagebücher 1918–1921*, hrsg. P. de Mendelssohn. Frankfurt am Main, Fischer, 1979, XI, 907 S. (In German)
12. Mann, Th. *Tagebücher 1949–1950*, hrsg. Inge Jens. Frankfurt am Main, Fischer, 2003, 778 S. (In German)
13. Schwarberg, G. *Es war einmal ein Zauberberg: Thomas Mann in Davos – Eine Spurensuche*. Göttingen, Steidl, 2001, 247 S. (In German)