

К вопросу о театральности романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля»

Юлия В. Чернова

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Россия, iu.v.chernova@linguanet.ru*

Дмитрий А. Беляков

*Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Россия, d.a.belyakov@linguanet.ru*

Аннотация. Статья посвящена анализу функционирования категории театральности в романе Томаса Манна «Признания авантюриста Феликса Круля». В статье рассматривается воплощение формального и содержательного аспекта данной категории. Пристальное внимание авторов направлено на образ главного героя, характерной чертой которого становится протеистичность: на протяжении повествования он предстает перед читателем в разных ролях и обликах. Образ Феликса Круля соединяет актерский и режиссерский тип театральности, представленный в романе, что позволяет автору актуализировать конфликт иллюзорной праздничности театрализованной жизни и серости реальности. Театральность становится ведущим способом познания мира для главного героя романа, а прирожденный талант к перевоплощению, искусная игра, механизмы ослепления публики – основой его поведения. Функционирование категории театральности на различных уровнях текста, использование различных театральных приемов в романе способствует раскрытию концепции художника в творчестве писателя. Роман о художнике сопряжен у Манна с лиминальным, пограничным мироощущением. Оппозиция дух (искусство) / жизнь (бюргер), постепенно претворяющаяся в корреляцию, – магистральный путь эволюции его художественного мира.

Ключевые слова: Томас Манн, театральность прозы, герой-авантюрист, плутовской роман, концепция художника

Для цитирования: Чернова Ю.В., Беляков Д.А. К вопросу о театральности романа Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 3. С. 423–434. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-423-434

On the theatricality of Th. Mann's novel “Confessions of Felix Krull”

Yuliya V. Chernova

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
iu.v.chernova@linguanet.ru*

Dmitrii A. Belyakov

*Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia,
d.a.belyakov@linguanet.ru*

Abstract. The article analyzes functioning of the category of theatricality in Thomas Mann's novel “Confessions of Felix Krull”. The article also considers the embodiment of the formal and informative aspects of this category. The authors pay close attention to the image of the main character, whose characteristic feature becomes proteanism: throughout the narrative, he appears before the reader in different roles and guises. The image of Felix Krull combines both actor's and director's types of the theatricality presented in the novel, which allows the author to maintain the conflict between the illusory festivity of a theatricalized life and the grayness of reality. For the main character of the novel, theatricality becomes the main way to comprehend the world, while innate talent for transformation, skillful play, and techniques of enchanting the audience are the basis of his behavior. The functioning of the category of theatricality at different levels of the text and the use of various theatrical techniques in the novel promote disclosure of the concept of the artist in the writer's work. Mann's novel about the artist is conjugated with a liminal, borderline world perception. The opposition of spirit (art) / life (burgher), gradually turning into correlation, is the main path for evolution of his artistic world.

Keywords: Thomas Mann, the theatrics of prose, the adventurer hero, the picaresque novel, artist's conception

For citation: Chernova, Yu.V. and Belyakov, D.A. (2023), “On the theatrics of Th. Mann's novel ‘Confessions of Felix Krull’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 3, part 3, pp. 423–434, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-423-434

В настоящем исследовании анализируется функционирование категории «театральность» в романе «Признания авантюриста Феликса Круля» (1913–1954) великого немецкого писателя XX в. Томаса Манна. Ракурс исследования, с одной стороны, продиктован природой творчества немецкого прозаика, который на протяжении литературного пути регулярно обращался к значению театра в жизни народа:

...театр, это детски простодушное и в то же время возвышенное развлечение, выполняет свою высочайшую миссию, обращая бесформенную толпу в народ¹.

С другой стороны, введение театральности в прозаический текст связано с отражением в литературе XX века трансформации общества и личности в целом.

Ученый-философ Йохан Хейзинга [Хейзинга 1992], занимавшийся разработкой философии и теории игры, утверждал, что в XX в. общество на место *Homo Sapiens* поставило *Homo Ludens* – понятие, которое отразило природу поведения личности. Он подчеркивает важную роль шутки и развлечения в творчестве различных художников, а также рассматривает игру как универсальное культуротворческое начало. Для Й. Хейзинги эстетическая игра является прежде всего общественной и общедоступной деятельностью. Идеи Хейзинги развиты в работе Эрика Берна «Игры, в которые играют люди» [Берн 2006].

В XIX в. «театральность скрыта, но только наполовину, для того чтобы при расшифровке поймать читателя во внутреннюю театральную уловку» [Litvak 1993]. Начиная с XX в. театральность заявляет о себе в культуре, политике, литературе, с чем связан интерес к этому явлению в последние годы в литературоведении. С игровым началом связано пристальное внимание к понятию театральности художественного произведения, без которого невозможно проанализировать театральный контекст романа Т. Манна.

С.Г. Липнягова в работе «Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы» (2007) делает вывод о том, что театральность в повествовательном тексте –

...понятие... проявляющееся как на внешнем уровне – уровне организации и построения текста и создания художественного мира романа, так и на внутреннем – уровне сюжетостроения и построения образной системы [Липнягова 2007].

Иначе можно сказать, что театральность предполагает наличие содержательного и формального аспектов. Под формальным аспектом понимается использование автором драматургических элементов и приемов в произведении, не являющемся собственно драматическим. К таким элементам можно отнести ремарочность в описании внешнего вида персонажа, подчеркивание тех или иных

¹ Манн Т. Опыт о театре // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9: О себе и собственном творчестве: 1906–1954. М.: Худ. лит., 1960. С. 421.

деталей одежды, мимики, жестов; превалирование действия над статикой; ограниченность хронотопа, узкая локализация развития действия и др.

Исходя из вышеизложенного, под театральностью подразумевается особый тип организации текста на уровне структуры, сюжета, системы образов, поэтики и конфликта, который заключается в перенесении театральных принципов и приемов в прозаический текст [Чернова 2018]. При анализе категории театральности нельзя не обратиться к жанровым особенностям произведения.

«Признания авантюриста Феликса Круля» (1913–1954) Томаса Манна можно отнести к жанру плутовского романа, который строится на игре точек зрения автора, героя-повествователя и героя-действующего лица (последними является сам плут).

Любой плутовской роман связан с первым немецким барочным плутовским романом – Я. Гриммельсгаузен, «Симплицис-симус» (который в свою очередь врос глубокими корнями в литературу своего времени. Гриммельсгаузен хорошо знал немецкие народные книги XVI в., сборники или истории о проделках шута Эйленшпигеля, далекого предтечи его героя. Он черпал из них волшеббно-сказочные и сатирические мотивы, анекдотические ситуации и готовые «остроумные ответы»). Гриммельсгаузен не остался чужд театральности барокко [Скоринов 1997]. Неслучайно у ног странной фигуры на первой обложке романа разбросаны театральные маски.

Примеряя на себя маски шута, ландскнехта, бродяги, героя-любовника, отшельника, Симплиций испытывается на возможность физического выживания и приверженность привитым с детства этическим максимам на драматическом фоне Тридцатилетней войны. Будучи «зерцалом (Spiegel) непостоянства жизни человеческой», герой отражает внешние перемены в значительно большей степени, нежели изменяет свою сущность.

Характерной чертой главного героя романа Томаса Манна становится протеистичность: на протяжении повествования он предстает перед читателем в разных ролях и обликах. Феликс Круль по собственным воспоминаниям уже с детства наблюдает в себе любовь к особой игре:

Мне помнится, правда, может быть, по рассказам взрослых, что совсем еще малышом, в платьице, я любил воображать себя кайзером и часами с необыкновенным упорством играл в эту игру².

²Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Худ. лит., 1960. С. 273.

Развитая фантазия, которой он наделен с детства, позволила ему с раннего возраста разыгрывать целые мизансцены или театральные представления, в которые оказываются вовлечены домашние и которые ориентированы на зрителя.

Сидя в колясочке, которую моя няня возила по саду или по обширной прихожей нашего дома, я, почему – неизвестно, силился как можно больше опустить нижнюю губу, отчего верхняя растягивалась чуть ли не до ушей, и так часто моргал глазами, что слезы набегали на них, впрочем, не только от быстрого движения век, но и от внутренней моей растрагированности. Притихший, потрясенный сознанием своего старческого величия, я сидел в колясочке, а нянька рассказывала всем встречным и поперечным о том, кого она катает, так как пренебрежение моей ребячьей выдумкой меня бы страшно огорчило. «Вот везу гулять кайзера», – объявляла нянька и прикладывала ладонь к виску, – так по ее представлению отдавали честь, – в ответ на что прохожие отвешивали мне поклоны³.

Пристальное внимание к мимическому рисунку способствует увеличению визуальности в тексте, делает образ пластичнее.

Уже в первых главах романа автор выводит на первый план театральную природу главного героя. Стоит заметить, что в Крале подчеркивается не тяготение к маскараду, а талант перевоплощения.

И правда, кем бы я ни наряжался... всякий раз людям казалось, что я рожден именно для этого костюма, да я и сам, смотрясь в зеркало, невольно приходил к тому же выводу⁴.

Легкость перевоплощений и талант героя актуализируют конфликт между иллюзорностью/театральностью жизни, которая привлекает своим блеском, яркостью, нестандартностью, и серостью реальности/будничности:

...когда я вновь облачался в тусклое будничное платье, мной овладевали печаль и жгучая тоска, ощущение бесконечной, неопишуемой скуки, так что остаток вечера я проводил, ни слова не говоря, в подавленности и унынии⁵.

³Там же. С. 273.

⁴Там же. С. 285.

⁵Там же. С. 286.

В статье «Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века» (1977) Ю.М. Лотман рассматривает бытовое поведение как вариант маски. Человек строит свою жизнь наподобие спектакля, исходя из выбранного амплуа: «Действие открыто и может продолжаться как бесконечное наращивание эпизодов» [Лотман 1992, с. 154]. По такому принципу Т. Манн строит повествование в романе и жизненный путь героя.

При анализе романа можно выделиться две составляющие понятия: «театральность как проявление» (что связано с актерством в жизни, отношением к миру театра) и «театральность как обман» (что соотносимо с преувеличением, неестественностью, разоблачением). В образе Феликса Круля происходит соединение этих двух компонентов. При этом особый интерес представляет отношение героя к театральному искусству.

Театр становится не только одним из пространств действия в романе, но и выходит за его пределы. Театральное действие начинается с посещения «Венского кафе»: читатель глазами Круля наблюдает за сменяющимися образами на сцене жизни, отмечая красоту «сценических» костюмов и ритуальность самого действия.

Пространство театра и его атмосфера предстают новым необычным миром, воздействующим на чувства героя. Автор подробно изображает зал перед началом спектакля, делая акцент на визуальной и звуковой составляющей, тем самым повышает визуальность и эмоциональность повествования.

Женщины в ложах, обмахивающие веерами полуобнаженную грудь; мужчины, склоняющиеся над ними в разговоре; жужжанье толпы в креслах, где были и наши места; запах светильного газа, ароматы, источаемые волосами и платьями; приглушенный гул настраиваемых инструментов; щедро расписанный плафон, занавес, кишаций обнаженными гениями, и целые каскады розовых купидонов мал мала меньше. Как все это будоражило юные чувства, как подготавливало к восприятию необычного⁶.

Подробное воссоздании атмосферы театра и последовательное описание выступления актера – реализация содержательного аспекта театральности в романе.

Автор наделяет героя собственными впечатлениями, когда-то испытанными им при посещении театра: «Театра... Нет, я не стану порочить место, с которым связаны воспоминания о столь удивительных и волнующих впечатлениях!»⁷

⁶ Там же. С. 287.

⁷ Манн Т. Опыт о театре. С. 393.

Томас Манн в статье «Опыт о театре» (1907) сопоставляет театр с церковью.

Шиллер в удивительном по мастерству и точности рассуждении о театре показал родственность воздействия религии и театра. Если додумать его мысли до конца, то уже не покажется невозможным, что в отдаленном будущем, когда церковь исчезнет, театру одному придется удовлетворять потребности человека в символике, театр примет наследство от церкви и тогда по-настоящему станет храмом⁸.

Эту оппозицию – церковь и театр – мы также наблюдаем в тексте романа. Театр становится сакральным местом, перенимая функции церкви. Последняя, сохраняя роскошь и величие, перестает восприниматься истинным храмом, не вызывает у героя ощущение святости действия. В театре герой отмечает тяготение к ритуальности, избранность участников представления:

...театр – это величаво расчлененное пространство, где на возвышенном и просветленном поприще в волнах музыки пели, танцевали, размеренно двигались и совершали положенные им действия пестро одетые избранники судьбы – представился мне церковью, храмом наслаждения. В этом храме скрытая в тени и жаждущая душевной улады толпа, разинув рты, взидала на свои заветные идеалы, ожившие на сцене – в сфере ясности и совершенства⁹.

Таким образом, театр уподобляется храму, в то время как последний утрачивает исконный образ.

Посещение пьесы в Висбаденском театре и премьер театра Мюллер-Розе становится одним из ярчайших впечатлений в жизни героя. В этом эпизоде происходит соединение изображения реальных эмоций, пережитых самим автором в детстве при посещении театра, и религиозного откровения, ощущаемого героем романа.

Несмотря на посредственность спектакля, зрители погружаются в магический мир сцены, который позволяет представителям разных профессий отвлечься от будничности существования. Однако автор в образе Розе-Мюллера поднимает тему обмана. Волшебство театра разрушается при столкновении с реальностью при посещении гримерки премьеры. Описание величественности героя на сцене, тех эмоций, которые он заставляет испытать публику,

⁸Там же. С. 413.

⁹Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля... С. 287.

(Его тело, казалось, до мозга костей пронизанное тем волшебством, которое можно обозначить лишь неопределенным словом «талант», очевидно, доставляло ему не меньше радости, чем нам всем. <...> Мюллер-Розé распространял вокруг себя радость жизни¹⁰)

сменяется разочарованием и озлобленностью («этот неопрятный, прыщавый субъект и есть тот, на которого только что благоговейно взирала восхищенная толпа!»)¹¹.

Томас Манн через изменение отношения к театру в восприятии юного Феликса Круля отмечает, что в основе театрального искусства лежит обман, которым наслаждается зритель.

Но как же взрослые, житейски опытные люди так охотно позволили ему себя одурачить? Неужто они не поняли, что их обманывают? Или же они по какому-то молчаливому сговору не считали обман за обман? Пожалуй, это всего вероятнее¹².

Именно этот желание обманывать и обманываться автор называет природным и естественным для человека, тем самым проецируя на жизнь общества, которое существует по этим же законам.

Однако для Феликса Круля важными становятся механизмы воздействия на публику, которыми владеет актер, поскольку они применимы и в жизни. По мнению В.Е. Хализева,

...первооснова театральности – это те грани внутреннего мира человека, которыми он хочет «заразить» (или не может не заразить) любого из присутствующих [Хализев 1978, с. 72].

Для исследования театральности прозаического художественного текста важно, что ученый выделяет два типа театральности: театральность самораскрытия и театральность самоизменения, поскольку осуществление первой происходит в патетическом слове и жесте.

Патетика характеризуется тем, что человек, раскрывая себя перед присутствующими, вкладывает в свое поведение максимум того, что он способен испытать: действует на высшем пределе своего темперамента. Патетическому самовыражению часто сопутствуют экстазы и аффекты. <...> Воодушевленность высокой мыслью, сильным

¹⁰ Там же. С. 289.

¹¹ Там же. С. 292.

¹² Там же. С. 293.

чувством, глубоким намерением здесь порождала крупные жесты и форсированные интонации [Хализев 1978, с. 67].

Театральность самоизменения проявляется в актерском поведении человека в жизни.

Таковы игровая эксцентрика, шутовство, клоунада, стихия обмана (будь то веселье и безобидные мистификации, либо преследующая корыстные цели ложь) [Хализев 1978, с. 67].

Для такого типа театральности характерно использование понятия «маска» в прямом и переносном значении. Игровое «утаивание» человеком своего лица часто связано с радостным демонстрированием телесно-душевных сил. Нередко театральность самоизменения определяется стремлением вывернуть наизнанку и осмеять высокую патетику.

Все это присуще главному герою романа – Феликсу Крулю, который воплощает в себе актерский и режиссерский тип театральности. Актерский тип проявляется в подробных описаниях пластической (позы, жесты, мимика) и речевой (интонации, паузы) основы поведения персонажей в повествовательном художественном тексте. То есть актерский аспект позволяет выявить специфику поведения персонажей художественного текста.

Режиссерский тип проявляется через мизансценирование. Событийный ряд предстает в качестве целостных картин, особое внимание обращено на принципы их построения: выбор фона (сценография), создание площадки (декорации), а также на жанровые особенности, которые являются основой для реализации концепции и идей.

Таким образом, ведущим способом познания мира для героя становится театральность. Прирожденный талант к перевоплощению, искусная игра, механизмы ослепления публики становятся основой его поведения.

В XX в. театральность становится способом постижения личности и входит в реальную жизнь, в связи с чем становится невозможным разграничение театра/лжи и жизни/правды.

Я просыпался утром с твердым намерением весь день быть восемнадцатилетним принцем по имени Карл и твердо держался этого решения не только до вечера, но много дней подряд¹³.

¹³ Манн Т. Признания авантюриста Феликса Круля. С. 274.

На протяжении всего творческого пути Томас Манн обращается к вопросам, связанным с театральным искусством, пытается осмыслить его суть.

Чувственная зримость всегда вела к обрядовости и формализму, – в самом деле, символикой театра, уходящей корнями в чувственную конкретность, в наглядность этого искусства, объясняется и внутренне оправдывается вся торжественность театрального зрелища¹⁴.

Томас Манн создает сложный текст, в котором театральность функционирует на различных уровнях, а использование различных театральных приемов в романе способствует раскрытию концепции художника в творчестве писателя.

Проблемное и проблематизирующее бытие художника – одна из ключевых тем в творчестве Томаса Манна. Новелла (роман) о художнике сопряжена у Манна с лиминальным, пограничным мироощущением. Оппозиция дух (искусство) / жизнь (бюргер), постепенно претворяющаяся в корреляцию, – магистральный путь эволюции его художественного мира [Беляков 2019, с. 140].

На языке Манна этот процесс представляет собой движение от преодоления «симпатии к смерти» (*Sympathie mit dem Tode*) во имя концепции «человека как хозяина противоречий» (*Mensch als Herr der Gegensätze*), во имя концепции «двойного благословения» (*doppelter Segen*), иными словами, всего того, что впоследствии будет названо им новым, углубленным, лишенным наивности гуманизмом.

Литература

- Беляков 2019 – Беляков Д.А. «Волшебная гора» Томаса Манна: Монография. М.: Флинта, 2019. 224 с.
- Берн 2016 – Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М.: ЭКСМО, 2016. 576 с.
- Липнягова 2007 – Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 125–131.
- Лотман 1992 – Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
- Скоринов 1997 – Скоринов С.Н. Весь мир театр: К проблеме театроцентризма в западноевропейской художественной культуре XVII–XVIII вв. Хабаровск: Хабар. гос. пед. ун-т, 1997. 62 с.

¹⁴ Манн Т. Опыт о театре. С. 412.

- Хализев 1978 – Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
- Хейзинга 1992 – Хейзинга Й. Homo Ludens. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
- Чернова 2018 – Чернова Ю.В. Театральность прозы Дж.Б. Пристли: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ. 2018. 25 с.
- Litvak 1993 – Litvak J. Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel. University of California Press, 1993. 304 p.

References

- Belyakov, D.A. (2019), “Volshebnyaya gora” Thomasa Manna [Thomas Mann’s “The Magic Mountain”], FLINTA, Moscow, Russia.
- Bern, E. (2016), *Igry, v kotorye igrayut lyudi. Lyudi, kotorye igrayut v igry* [Games People Play. The Psychology of Human Relationships], EKSMO, Moscow, Russia.
- Chernova, Yu.V. (2018), *The theatricality of J.B. Priestley’s prose*, Abstract of PhD dissertation, MPGU, Moscow, Russia.
- Hejzinga J. (1992), *Homo Ludens*, Progress-Akademiya, Moscow, Russia.
- Litvak, J. (1993), *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel*, University of California Press, USA.
- Khalizev, V.E. (1978), *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as a phenomenon of art], Iskustvo, Moscow, Russia.
- Lipnyagova, S.G. (2007), “Theatricality as a category of the novel’s poetics. On the statement of the issue”, *Prepodavatel XXI vek*, no. 1, pp. 125–131.
- Lotman, Yu.M. (1992), *Izbrannye stat’i v 3 tomakh*, vol. 1, *Stat’i po semiotike i topologii kul’tury* [Selected articles in 3 volumes, Articles on semiotics and topology of culture], Aleksandra, Tallin, Estonia.
- Skorinov, S.N. (1997), *Ves’ mir teatr: K probleme teatrotsentrizma v zapadnoevropeiskoi khudozhestvennoi kul’ture XVII–XVIII vv.* [The whole world is a theater. On the issue of theatrocentrism in Western European artistic culture of the 17th–18th century], Khabar. gos. ped. un-t, Khabarovsk, Russia.

Информация об авторах

Юлия В. Чернова, кандидат филологических наук, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; iu.v.chernova@linguanet.ru

Дмитрий А. Беляков, кандидат филологических наук, доцент, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Остоженка, д. 38; d.belyakov@linguanet.ru

Information about the authors

Yuliya V. Chernova, Cand. of Sci. (Philology), Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034; iu.v.chernova@linguanet.ru

Dmitrii A. Belyakov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia; bld. 38, Ostozhenka Street, Moscow, Russia, 119034; d.a.belyakov@linguanet.ru