

С. П. Маценка

Львівський національний університет імені Івана Франка

ПАРОДІЙНА МАНЕРА ПИСЬМА У «ДОКТОРІ ФАУСТУСІ» ТОМАСА МАННА

Порушується проблема схильності видатного німецького письменника, «іронічного німця» Томаса Манна до пародійної манери письма. Про пародію у творах письменника говорять не часто, тоді як в романі «Доктор Фаустус» пародія навіть стає однією із тем центральної розмови Леверкюна з чортом. Покликаючись на розуміння пародійної манери письма в дослідженні Інкен Штен, її функціональність у творі обґрунтовується як один із багатьох продуктивних підходів інтерпретації «Доктора Фаустуса». На прикладі оповідних дискурсів роману (доповіді Кречмара, розповідь Цайтблома про написання біографії) засвідчено розширення пародії до манери письма, результатом чого є поява метакоментарів в романі, які містять роздуми про процес виникнення самого роману, виявляється «маскарадність» реалізму, фігури, мотиви, зразки поведінки постають як пародійна гра. У пародійній манері письма розгортається мистецький характер роману. Стверджується, що пародійний спосіб письма слугує посередником поміж окремими дискурсами роману, проте робить це не системно. До певної міри розмова Томаса Манна про пародію як результат мистецтва, яке стало не можливим, перетворюється на пародію як результат реальності, яка стала не можливою.

Ключові слова: пародійна манера письма, мультиперспективність роману, оповідна структура, Томас Манн, «Доктор Фаустус».

Поднимается проблема склонности выдающегося немецкого писателя, «иронического немца» Томаса Манна к пародийной манере письма. О пародии в произведениях писателя говорится не часто, в то время как в романе «Доктор Фаустус» пародия является даже одной из тем центрального разговора Леверкюна с чёртом. Ссылаясь на понимание пародийной манеры письма в исследовании Инкен Штен, её функциональность обосновывается как один из многих продуктивных подходов интерпретации «Доктора Фаустуса». На примере повествовательных дискурсов романа (доклады Кречмара, рассказ Цайтблома о написании им биографии) засвидетельствовано расширение пародии до манеры письма, результатом чего является появление метакомментариев в романе, которые содержат размышления о процессе возникновения самого романа, выявляется «маскарадность» реализма, фигуры, мотивы, образцы поведения предстают как пародийная игра.

Ключевые слова: пародийная манера письма, мультиперспективность романа, повествовательная структура, Томас Манн, «Доктор Фаустус».

The article analyzes parody writing inclinations in the works of outstanding German writer, “the ironical German” Thomas Mann. Parody is rarely discussed with respect to the works of this writer, yet in *Doctor Faustus* it even becomes one of the topics in the central conversation between Leverkühn and the devil. Using understanding of parody writing from the research by Inken Steen, we substantiate its functions in the text as one of the many productive approaches to interpretation of *Doctor Faustus*. On the material of narrative discourses of the novel (reports of Kretzschmar, story of Zeitblom about writing biography) we prove expansion of parody to a mode of writing which results in metacommentaries in the novel which contain musings about the process of novel creation, reveal “masquerade” character of realism, figures, motives, with behavioural samples appearing as parody game. In parody writing the artistic character of novel unravels itself. It is established that parody writing serves as intermediary between separate discourses of the novel but does it not in a systemic way. To a certain extent the conversation of Thomas Mann about parody as a result of art which became impossible turns into parody as a result of reality which became impossible.

Keywords: parody writing, multiperspectiveness of the novel, narrative structure, Thomas Mann, *Doctor Faustus*.

Один із найсерйозніших романів «іронічного німця» (Е. Геллер) Томаса Манна «Доктор Фаустус» («Doktor Faustus», 1947) рідко розглядають в пародійному модусі. У науковій літературі проте вже давно виявлена й окреслена схильність іронічного митця до пародіювання. Відомий дослідник його творчості Ганс Р. Вагет, покликаючись на ранні твори письменника, визначив проблему пародії в Томаса Манна як таку, що маркує історичну позицію такого мистецтва, в якому художнє наслідування природи чи великої віри не могло більше продовжувати існувати, поставши перед критичним оком вишколеного на Ніцше психолога, яке навчилося бачити кінцевий пункт розвитку у Вагнері. «Наслідування мистецтва – мистецька манера, така ж давня, як і саме мистецтво – якщо до нього вдаватися не з простого ігрового імпульсу чи історизму, забезпечувало вирішення цієї проблеми» [18, с. 50]. Німецький літературний критик Райнгард Баумгарт, автор книги «Іронічне й іронія у творах Томаса Манна», теж наголосив на тому, що у своїх пародіях Томас Манн не полемізує з оригіналом, а натомість поводить себе так, як і належить у справжній іронічній двозначності, зберігаючи його і скасовуючи водночас [6, с. 66]. Важливою є також думка дослідника про те, що іронія не є суттєво абсолютним самовираженням творця, вона слугує формальному викладу його творів, а тим самим і самовизначенню їхньої проблематики. Зважаючи на те, що Томас Манн зарекомендував себе як майстер монтажу і мистецтва «вищого переписування», що в одному з листів до Т. В. Адорно він пояснює як «вікову схильність бачити життя як культурний продукт і в образі містичних кліше, яким при закостенілій гідності надаєш перевагу перед <самостійною> вигадкою» [5, с. 19], постає питання про те, якою мірою і в який спосіб пародія конститує мультиперспективність роману «Доктор Фаустус».

Органічно властивий твору Томаса Манна процесуальний характер, як відомо, спрямований до багатозначності, що забезпечує різні шляхи його прочитання. Це співзвучно із тою тенденцією, яку Умберто Еко описує у «Відкритому творі»: «щоб будь-який твір ніколи не співпадав з остаточним його визначенням; будь-яке виконання пояснює його, але не вичерпує, будь-яке виконання здійснює цей твір, але всі вони доповнюють один одного, врешті, будь-яке виконання представляє його нам задовільним чином як закінчене, але водночас і як незавершене, бо не дає нам усіх інших можливих розв'язок» [4, с. 51–52]. Одним із методів аналізу «Доктора Фауста», на якому акцентує увагу новітня літературознавча думка, стала тому функціональність пародійного способу письма, яка дозволяє продуктивно окреслити динамічну структуру роману, що зокрема засвідчує дослідження Інкен Штен [15]. Дослідниця виходить із того, що знання про відносність цінностей всередині неназдогананого мережевого структурування й їхнього провізорного збереження в художньому творі, встановлює щодо мистецтва нові масштаби і звільняє його від того, щоб воно було «совістю людства» чи «місцем правди». Потенційність мистецтва значно більше висвітлює хаос реальності. Тож «пародійна манера письма є властивим самому твору модусом організації, його способом бачити світ», – стверджує літературознавиця [15, с. 57]. Важливо, що така манера письма не тільки викриває негативність порядку. Її прихованим джерелом слугує хаос, що міститься в ньому. Своєю субверсивною силою вона виявляє провізорність цього порядку. Субверсивна потенційність «Доктора Фаустуса» розгортається всередині функціональних порядкових структур.

Для окреслення пародійного модусу організації «Доктора Фаустуса» суттєвим є розширення в літературній теорії поняття «пародія» від жанру до способу письма. Фрідріх Ніцше був першим, хто переосмислив пародію. З одного боку, філософ розглядав її як парадигму епохи, яка існує лише імітаційно. Однак завдяки своїй подвійній природі пародія переборює просте наслідування. У пародійному ставленні до світу Фрідріх Ніцше побачив можливість порятунку із заклякості, продуктивне перетворення лише завченого: «Можливо, що ми саме тут вияви-

мо царство нашого досвіду, те царство, в якому і ми можемо бути оригінальними, зокрема як пародисти світової історії і Гансвурсти Бога, – можливо, що навіть якщо все сьогоднішнє вже не має майбутнього, то саме наш сміх має майбутнє», – стверджується в праці «По той бік добра і зла» [13, с. 157]. Тож мислитель звільнив пародію від морального імпульсу й розширив її до світосприйняття. В ігровому поводженні із застиглими формами сучасна людина рятує себе від власного виживання. Хоч пародійна поведінка спрямовується на викриття, та потенційно у трансцендуванні вона ще може домогтися оригінальності. Ця нова оцінка пародії оголює позірно оригінальні літературні твори як відбиток закостенілого в собі епігонства. Наслідком цього на початку модернізму стала переоцінка літератури. В іронічно-глузливих розмислах література тримала дзеркало сама перед собою. Саме така ситуація слугує теоретичним тлом, на якому розгортається конфлікт модерністського митця Леверкюна між епігонством та елітарністю. Михайло Бахтін теж вказує на амбівалентний характер пародії, в деструктивності якої водночас виявляється мова, яку пародіюють. Її внутрішня логіка й автентичність тим самим осучаснюються, щоб в діалогічному русі окреслити субтекст щодо неї самої. Тому в пародії як в одній із складних форм організації різномовлення виражається, для мислителя, «специфічне відчуття мови та слова», «оркестрування» теми різними мовами [1, с. 88]. Твори Томаса Манна Михайло Бахтін відносить до «реалістичного гротеску», пов'язаного з традиціями гротескного реалізму і народної культури, який іноді відображає і безпосередній вплив карнавальних культур [2, с. 54]. Сучасна літературна теорія розрізняє тому пародію як жанр, що розуміють як майже ідентичну передачу форми оригіналу, але із зміненним змістом, як переважно комічну чи щонайменше критичну його трансформацію. «Пародія як спосіб письма, як загально застосовний процес, придатна натомість також для комплекснішого використання пародійованого матеріалу, вже хоча б завдяки можливим комбінаціям з іншими способами письма. На іншому боці шкали перебуває контрафактура, яка використовує оригінал, не обов'язково покликаючись на нього» [8, с. 213]. У праці «Пародія і літературні зміни» автор Андреас Гьофеле специфікує пародійну манеру письма як «самореферентну»: «У дзеркалі пародії виявляється виснаженість традиційних зразків. Мистецтво дзеркала однак, пародійна рефлексія стають можливістю нової оригінальності: не як найвного творення, а як трансформації» [10, с. 296]. Отже, пародія відзначається характером відсилання, вона не скерована на певну мету, натомість – на сам процес покликання. Пародія в цьому сенсі є завжди «work-in-progress», пародійним віддзеркаленням власної розробки. «Пародійний спосіб письма не тільки полемізує з оригіналом. Він осмислює водночас процес виникнення художнього твору. Послідовний розвиток цієї думки означає, що художній твір передбачає свою власну пародію. Як метакоментар вона вже завжди наявна», – вважає Інкен Штен [15, с. 43]. Так пародія стає засобом рефлексії. У пародійному жесті все ще пізнається певна норма, пов'язана із знанням щодо її обов'язковості. І все ж, її смислопороджувальна функція деконструюється в мережі зв'язків літературного ігрового простору. Врешті не залишається жодного місця, виходячи з якого можна було б оцінювати. І сам автор зникає за різноманітністю пародійних маскарадів. Пародійна манера письма як самореферентний метакоментар більше не націлюється на критику чи комічне. Куди суттєвіше вона демонструє потенційність мистецтва в модернізмі взагалі, розмірковуючи про умови його виникнення і граючи з ними. Тож питання про смисл мистецтва може поставати, проте завжди під знаком «так ніби». Особлива естетична привабливість при цьому полягає у відсутності аргументації, що звільняє мистецтво від будь-якої виправданості. В ігровому обходженні з власними засобами воно виступає як криве дзеркало дійсності, яку більше не можна засвідчити. Симптоматичним для пародійної манери письма є також те, що вона не допускає

ніякого виходу за межі власного жесту. Її серйозність має спрямовуватися передусім на її власний процес.

Для розуміння «Доктора Фаустуса» важливими є також новітні літературознавчі напрацювання, виходячи з яких твір постає як надзвичайний метамовний роман, який як текст генерує значення, фігуруючи в цьому статусі як суб'єкт. У цьому творі не тільки інтра- й інтермедіальні зв'язки засновані на потенційності, а й породжений ними автоматичний процес і внутрішня співвіднесеність тексту, яка постійно практикується в ньому. Авторефлексивність німецький літературознавець Крістоф Боде окреслює як самоімітативний рух тексту: «Поетичний процес одностайно розуміють як виділення мовних елементів з їхнього звичного, нормально-мовного зв'язку за одночасного вельми складного вторинного структурування – літературний текст розглядається як структура чи модель, для якої нормально-мовні елементи слугують вихідним матеріалом, котрий проте, будучи по-іншому текстуалізованим, вказує за межі первинних референцій на інше значення, яке витікає тільки із структури» [7, с. 70]. Як тільки література, підсумовує Інкен Штен, намагається уникнути первинних значень, виникає багатозначність і тим самим також її специфічний естетичний характер, те характерне коливання поміж нормально-мовним, метамовним та естетичним смисловими рівнями [15, с. 29]. Тому багатозначність – це не стилістичний засіб, а ефект естетичної текстуалізації, матеріально-специфічний феномен. Символічне упорядкування мови виявляється в своїй неоднозначності, коли мова у творі демонструє здатність організовувати власну дійсність, яка радикально ставить під сумнів саме поняття дійсності.

У романі «Доктор Фаустус» зв'язок душі і світу, Я і дійсності налагоджується не в «неушкодженому просторі установленій наперед гармонії», а в «лабіринтах установленій наперед абсурдності», тому, за Еріхом Геллером, єдино легітимним, саме ще не «очортілим» літературним вираженням цього стану справ слугує трагічна чи комічна пародія [9, с. 326–327]. На прикладі оповідних дискурсів можна найкраще продемонструвати пародійну манеру письма у творі.

Роман розгортає своє літературне алюзійне багатство в інтратекстуальній кореляції посилань на рівнях оповідного й естетичного дискурсів, які чітко не розмежовуються один від одного. Із пародійного співвідношення мовлення і спрямованого проти нього мовного потоку метакоментар черпає свою організаційну силу і промовляє проти того, хто власне організовує, – проти оповідача. І все ж, без біографа, без посередництва через слово композиції Леверкюна взагалі б не могли бути омовлені. Із цього взаємозв'язку залежності виникає своєрідна мозаїка самотематизації і самозаперечення оповідача, яка лише позірно повноцінно увиразнюється в його образі. Уже доповіді Венделя Кречмара чітко унаочнюють всеосяжне алюзійне багатство пародійного способу письма. Вони демонструють, яким чином дискурс естетичного включено в дискурси оповіді, як вони, коментуючи, супроводжують його, проте також субверсивно підривають. У такий спосіб виникає наративна потенційність, своєрідний субтекст, який розпочинається не лише в доповідях і розгортається не тільки в них, будучи частиною «безконечної регресії» [15, с. 69], яка, як сітка, обпинає весь роман. Це уможлиблюється завдяки тому, що доповіді представляються в романі не у традиційній есеїстичній формі, а в романній оповідній манері. Видимість традиційної оповіді, до якої тяжіє гуманіст Цайтблом як реципієнт і рупор консервативного гуманізму, зберігається. Через відмову від есеїзму, який підриває форму роману, виявляється, що вид подачі естетичних думок, які розвиває Кречмар, однаково сприяє і протидіє їх сприйняттю. Саме мовлення чи читання доповіді є частиною оповіді, яка набуває дзеркального характеру для руху невласного мовлення, головної ознаки пародійної манери письма в «Докторі Фаустусі». У дослідницькій літературі доповіді Кречмара розглядаються як вступ до справжньої тематики, тлумачення музичної

історії Леверкюна, як підготовка до основної історії. Тим самим вони стають чудовим прикладом пародійної манери письма. Так реалізується їхня метатекстуальність. «Вихід у зловісне Кречмар описує як процес, за допомогою якого вже на прикладі Бетховена сигналізується паралелізація життя і творчості, що пізніше виявиться в кантаті, а через неї – як доля музики і доля Леверкюна» [14, с. 224]. Розповідь про музико-теоретичні доповіді Кречмара розпочинається з опису їхніх невдач. У такому подвійному мовному русі постають нарративні пусті місця. Від початку тематика доповідей теж окреслюється в негативному забарвленні, пафос доповідача пародійно переломлений, а вагомості тем заважає серйозність Кречмара, надто завзята і не відповідна для його порушеного мовлення. Вендель Кречмар – митець середнього типу, органіст, вчитель і композитор невеликих оркестрових п'єс. Крім цього він «написав оперу «Мармурова статуя», що йшла на багатьох сценах і всюди мала успіх» [3, с. 69]. Він був непоказним на вигляд і його перебування в Кайзерсашерні залишилося тільки епізодом. Незважаючи на свою мистецьку посередність, він «був би справжньою знахідкою для духовного культурного життя Кайзерсашерна, якби воно взагалі там існувало» [3, с. 70]. Цайтблом, пишучи про лекції Кречмара, суттєво перебільшує його роль в суспільному житті міста: «Зате цілковитою невдачею, принаймні зовні, виявились лекції, які він, нітрохи тим не переймаючись, цілий сезон читав у домі Товариства громадсько-корисної діяльності, пояснюючи їх грою на фортепіано і навіть схемами, накресленими на грифельній дошці. Причина тієї невдачі полягала, поперше, в тому, що наші громадяни нітрохи не цікавилися лекціями, по-друге, що теми він вибирав малопопулярні й навіть химерні, ніби з якоїсь примхи, а потретє, в його зануванні, через яке лекція оберталася для слухачів у тривожне плавання між рифами, їх опановував то страх, то сміх, і їхня увага була звернена не на духовну поживу, яку він їм давав, а на боязке, напружене чекання наступної конвульсійної зупинки» [3, с. 70]. Ще до початку лекцій через описані обставини вони постають у негативному оповідному горизонті. Завдяки негативності, яка стосується не стану справ, а породжує позицію «і все ж», артикулюється суттєво. Негативність є тим самим частиною мовного руху як випереджувальне заперечення, незважаючи на яке, оповідь продовжується. Як зауважує Карлгайнц Штірле, «із залученням заперечення, тобто негативної даності одиниць, приналежних до загального художнього світу, долається одновимірність фікційної позиції, відкриваються перспективно співвідносні художні простори. Заперечення є засобом для відкриття нарративних просторів поза межами позиції, перетворення одновимірного простору в багатовимірний» [16, с. 249]. Тобто вже сама теорія рецепції Кречмара відкриває новий вимір: «ідеться не про чиєсь зацікавлення, а про своє власне, тобто про те, щоб *викликати* зацікавлення, а цього можна досягти лише тоді, коли ти сам дуже зацікавишся чимось, говорячи про нього, ти мимоволі зацікавлюєш ним слухача, заражаєш його й у такий спосіб *створюєш* несподіване зацікавлення, якого досі не було, а це корисніше, аніж прислужувати тому, що вже існувало» [15, с. 71]. Цайтблом теж виправдовує свій біографічний проект особистою участю: він любив Леверкюна. Суб'єктивна стурбованість і доповідача, й оповідача, слугують гарантом того, що твір вдасться: чи йдеться про доповіді, чи про біографію. Вдатися означає «створити несподіване зацікавлення». Оскільки Кречмара слухало всього кілька слухачів, то його теорію не можна було випробувати на практиці. За таких рамкових умов відбувається рецепція композицій самого Леверкюна, що оповідач майстерно замовчує. Естетичні недоліки лекції має згладити індивідуальне захоплення Кречмара. На противагу до цього нероз'яснена естетика Леверкюна мала б знайти свою публіку. Та участь Цайтблома, який постійно забігає наперед, не залишає для цього жодних шансів. Його особиста гарантія впливає на презентацію музики в романі. Як пояснює Інкен Штен, доповіді вводять естетичний дискурс в роман у формі заперечення на п'яти

рівнях: 1. Місце, в якому відбуваються естетичні обговорення, позначене відсутністю інтересу; 2. Зміст доповідей надміру ексклюзивний, щоб бути зрозумілим широкій публіці; 3. Доповідач позбавлений основоположної умови – безпомилкової артикуляції; 4. Суб'єктивно мотивована естетика рецепції залишається аргіогі через пункти 1 і 2 недоведеною теорією; 5. Інструмент, за допомогою якого озвучується естетичний аналіз, є «поганеньким деренчливим піаніно» [15, с. 73]. Естетичний дискурс в романі розпочинається з мови про мистецтво, передуючи таким чином продукуванню творів Леверкюна. Так само відбувається і з власним теоретизуванням Леверкюна, розміщеним перед розмовою з чортом і його поступовим зануренням у божевілля. Тобто перед компонуванням відбувається розповідь про компонування, яке протікає в просторі заперечення і творить метакоментар роману. «Наче не довіряючи своєму власному процесу текстуалізації, роман полегшує знання своєї техніки. Так само, як Кречмар, який наче не довіряє переконливості своїх слів, текст губиться в затяжних роз'ясненнях» [15, с. 73]. Перша доповідь Кречмара присвячена тому, «чому Бетховен не написав третьої частини сонати для рояля опус 111» [3, с. 71]. Друга доповідь також провадиться у горизонті заперечення: Бетховену закидали, що він не вмів компонувати фуґи. У третій доповіді музика і поготів відзначається своєю відсутністю: йдеться про «музику й око». Кречмар описує музику як найдуховніше з усіх мистецтв, бо «в ній, як ніде більше, форма і зміст поглинають одне одного, форма є змістом і навпаки. Правда, кажуть, що музика «звертається до слуху», але звертається вона до нього лише умовно, оскільки слух, як і решта наших чуттів, – опосередкований орган для сприйняття духовного. Може, найбільше бажання музики – щоб її взагалі не чули, навіть не бачили й не відчували, а, якби таке було здійснене, сприймали і споглядали по той бік чуттів і по той бік розуму, у сфері чисто духовного» [3, с. 83]. Отже, всі доповіді Кречмара характеризуються відсутністю музики, негативністю теми. Замість теоретичних обґрунтувань подано драматичні розповіді і пластичні образи. Доповіді є суб'єктивними інтерпретаціями. Патетика Кречмара знаходить своє природне вираження тільки в запереченні. Тож естетичний дискурс виявляється маскою раціональності, під якою все ще здатне пробитися почуття. Вчитель Кречмар зовсім не талановитий промовець, його зникнення робило слухання «тривожним плаванням між рифами» [3, с. 70]. Та в зникненні йдеться не просто про заперечення вираження. Зникнення – це маскарад пафосу. Із співчуттям публіка дослухалася до лекції, підбадьорюючи лектора. Саме в ті моменти, коли він виглядає смішним, Кречмар сприймається як найбільш автентичний. Під маскою зникнення виражається автентичне. «В цих композиція, сказав лектор, суб'єктивне й умовне вступають у повний зв'язок, зв'язок, зумовлений смертю. На цьому слові Кречмар затнувся. Застрявши на початковому звукові, він засичав, наче труба, коли з неї виходить пара, підборіддя й шия в нього напружились і затремтіли, допомагаючи язикові, аж поки знайшли заспокоєння в другому звукові, який підказав слухачам, що то за слово. Та коли його вже розпізнали, лектор, видно, не хотів, щоб те слово відібрали в нього, весело й послужливо, як не раз бувало, крикнувши його з зали» [3, с. 74]. У фігурі Кречмара не втілюється певний вид пародійного висміювання. Зникнення значно більше є засобом для поєднання високого і низького – мова про смерть в карнавальному покрові своєї невимовності. Тож доповіді Кречмара, а ще більше спосіб його доповідання, мають в романі «Доктор Фаустус» відзеркалювальну функцію. Це стосується, з одного боку, естетичного дискурсу про можливість мистецтва перед загрозою кризи модерну, а з іншого, – оповідного дискурсу. Стрибокподібний спосіб доповідання Кречмара, його емоційно перевантажене аргументування, недостатня доведеність його тверджень, а особливо негативний горизонт, який постає навколо його доповідей, парадигматичні для оповідного дискурсу, тобто для недостовірності мови в романі. Особливо своєрідний стиль навчання Кречмара симптоматичний для опо-

відної манери роману. Комбінаторику покликань в романі якнайкраще виражає наступний пасаж твору: «Кречмар відбігав від своєї теми й зачіпав інші, перескакував із п'ятого на десяте, тому що пам'ятав силу-силенну музичних творів і, граючи один, згадував інший, а особливо тому, що палко любив порівнювати, відкривати спорідненість, простежувати впливи, виявляти заплутані зв'язки в культурі» [3, с. 97]. Цитата описує саме ту стрибкоподібність, зупинки для коментування, ігрову радість в обходженні з матеріалом культури, характерні для самого роману, акцентування на зв'язках, які є наслідком культурно-історичного розвитку чи індивідуальних асоціацій. За Інкен Штен, опис стилю навчання Кречмара творить своєрідний субтекст, який слід прочитувати як метакоментар до оповідного дискурсу. Це тим важливіше, що в дослідницькій літературі часто намагаються знайти відповідність між теорією суворого стилю Леверкюна й організацією оповідного матеріалу. Тоді як даремно шукати правила у комбінаториці Кречмара [15, с. 83]. Тому доповіді Кречмара мають підготовчий і випереджувальний характер, який кореспондує з рефлексивним читанням. Вони відкривають дискурс читання, який позначений передусім самозапереченням, при одночасному збереженні видимості реалістичної оповідної манери. В них відображається збереження в культурній традиції, самозадоволене розкриття й обходження в ній і з нею.

Негативний горизонт Кречмарових лекцій до певної міри зумовлений оповідачем Цайтбломом, який є першим медіумом для передачі тексту. Цайтблом – перший реципієнт і тим самим посередник подій. Однак завдяки пародійній манері письма субверсивно розкитується його поверхнево окреслена функція як біографа. На текстовій поверхні відбивається реалізм, який тому закономірно називають «маскарадним» (Б. Крістіанзен). Реальний світ постачає зразки та матеріал. Своє поетичне завдання Томас Манн вбачав все ж не у міметичному відображенні, як стверджує Б. Крістіанзен, а значно більше в «суб'єктивному поглибленні образу дійсності. Така дійсність слугує надалі ще тільки «маскою», так що «будь-яка об'єктивність, будь-яке засвоєння і розповсюдження стосуються виключно маньєристичного, маски, жести, зовнішнього» [11, с. 19]. Цайтблом як оповідач ручається за систему цінностей, яка не легітимована нічим іншим, що знаходиться поза ним. Він постійно покликається на свої гуманістичні переконання, завіряючи у такий спосіб своє завдання. Він постійно бідкається, «а чи не заносить мене за межі визначеної мені відповідно до моїх здібностей сфери, чи я сам не перевищую «гріховним» чином своїх природних здібностей?» [3, с. 24]. Хоч Цайтблом часто сам себе вважає митцем, він легітимує своє біографічне писання, покликаючись на глибоку дружбу, яка пов'яже його з Леверкюном. «А останнім моїм виправданням, найвагомим якщо не перед людьми, то перед Богом, завжди було і є те, що я любив його: нажахано і ніжно, співчутливо і самовіддано, безоглядно й захоплено, не дуже дбаючи про те, чи він хоч трохи відповідає на моє почуття» [3, с. 26]. Цей постулат іронічно ставить під сумнів позицію Цайтблома як справжнього автора. Бюргерський гуманізм більше перешкоджає йому, аніж робить його здатним до писання. Він докладає зусиль, щоб бути об'єктивним, а тим самим він все частіше заплутується в оцінках, які стверджує необґрунтовано і тому змушений виправдовуватися, при цьому все сильніше зациклюючись на перебільшеннях і недооцінках. Його нестримна потреба виправдовуватися символізує, наскільки він непридатний для свого завдання. Водночас постійні претензії до себе самого підтримують видимість реалізму. «Така рішучість, чи, якщо хочете, обмеженість моєї моральної постави, тільки збільшує мій сумнів, чи до снаги мені те завдання, до якого я взявся» [3, с. 24]. Вже на початку роману відповідальність за написане ставиться під сумнів. При чому це робиться у тоні примирення, до якого вдається сам Цайтблом, вагаючись, чи не вдатися йому до компромісу. Як відзначає Інкен Штен, ґрунтований на іронічному стилі «асоціативний реалізм» зва-

блює багатьох інтерпретаторів до ідентифікації Цайтблома з автором Томасом Манном, або до прагнення показати його таємну ідентичність із Леверкюном чи сприйняти його в його намірах дослівно. Тоді як увесь перший розділ описує не що інше, як дистанціювання оповідача від розказаного в результаті недостовірності його мовлення. Одне заперечення нанизується на інше: Цайтблом не хоче ставити свою особу в центр біографії, не існує «найменшої можливості, що рукопис побачить світ». Читач може засумніватися, чи можна довіряти оповідачеві, чи обмеженість його натури дозволить йому описати демонічне. Нарешті Цайтблом кілька разів зупиняється, щоб коментуючи перебити самого себе: «Я перечитую ці рядки й сам помічаю в них якийсь неспокій і тривогу, таку характерну для мого душевного стану тепер» [3, с. 23]. Його імпульсивне асоціювання змушує його перестрибувати з однієї теми на іншу. Це абсолютно суперечить його прагненню «гармонії і розважливості». «Тут я уриваю розповідь із сорому, що втратив самовладання й зробив мистецьку похибку» [3, с. 25]. Водночас Цайтблом вибудовує опозицію поміж митцем і його приятелем-біографом. У своїх коментарях він показує, що знав про своє завдання краще, аніж міг виконати його, виходячи із своїх обмежених здібностей. Позиція Цайтблома як біографа і гуманіста, як представника діючої системи цінностей від початку зображується як відносна. І для цього навіть не потрібні мистецько-теоретичні міркування Леверкюна, які протиставляються його переконанням. Уже метамовне супротивне мовлення деструктує цілісність його особи. «У судомності, благальному відчаї з приводу наростаючого лиха, з яким Цайтблом покликається на гуманізм і який теж приховує в собі пародійне начало, міститься знання про неспроможність бюргерського «освіченого прошарку», що виразно виражається також у песимістичній ізоляції самого біографа», – зауважує Ульріх Томет [17, с. 147]. Як біографу Цайтблому дуже залежить на тому, щоб переконати в своїй достовірності. Дивним чином він послуговується для цього запереченням. Він постійно виражає свої сумніви, звертається до документів, бо не довіряє своїй пам'яті, або він надміру коректно ставиться до деталей. Біограф послуговується певними прийомами, щоб справляти враження надійного оповідача. Йому дійсно вдається досягти ефекту вірогідної й обґрунтованої історії, хоча б в межах конкретної біографії, якщо навіть у тотальній правдивості вона має відносний характер. «Удаваний реалізм опускається до етикетки» [15, с. 91]. Посилена «опосередкованість оповіді» дослідники виділяють як «обов'язкову своєрідність» пізніх творів Томаса Манна. Важливим за цього є не те, що оповідач не доріс до свого сюжету, а значно більше те, що він як біограф розсіюється вже в своєму мовленні. Тож Цайтблом слугує тільки медіумом тлумачення. «Художнє місцеперебування Цайтблома і його спосіб оповіді наполегливо ставляться під сумнів. Не в останню чергу це відбувається саме завдяки предмету оповіді. Музика Леверкюна означає також критику оповіді Цайтблома», – відзначає Гунтер Райс [14, с. 140]. Уже в доповідях Кречмара з'ясовується, що іманентна твору внутрішня відносність, якої мало б вистачати для його легітимності, не достатня для його організації. Художній твір у «Докторі Фустусі» живе посередництвом і має бути інтерпретований у цьому процесі. Спочатку посередницька функція Цайтблома уможливує посилену рефлексію оповіді на саму себе. Цайтблом як оповідач послуговується застарілими естетичними нормами, наперед програмуючи конфлікт в романі. Сюди ж належить загравання Цайтблома із жанром роману. Бо саме романістом він себе не вважає. Він – самий звичайний біограф. Це дозволяє йому порушувати правила мистецтва: «Це не роман, пишучи який, автор відкриває читачеві серця своїх персонажів не безпосередньо, а через сценічне зображення їх. Мені ж як біографові належить називати речі своїми іменами і просто констатувати факти психологічного стану, що мали вплив на життєвий шлях того, про кого я розповідаю» [3, с. 328]. Його дистанція до завдання романіста чітко виражається на прикладі фігури пані Тольни: «Я маю

намір ввести в свою розповідь дійову особу, яку романіст ніколи не зважився б запропонувати читачам, бо невидимість перебуває в явному протиріччі з законами мистецтва, а отже, й романної оповіді» [3, с. 427]. Тим самим фігура Цайтблома виконує функцію текстуальної авторефлексивності. Тож оповідач переконливо прочитується як функція пародійної манери письма. За реалістичною маскою приховується функція посередництва. «Оповідача як біографа просто немає, – висновує Інкен Штен, – він відривається від читача і занурюється в чарівність зв'язків пародійного способу письма» [15, с. 95]. Під маскою біографа роздуми Цайтблома підбираються до різних тематичних рівнів роману. Він вказує на характер конструкції і на себе як на конструювальника, котрий вибирає, асоціює й інтерпретує. Так увага зосереджується на самому процесі оповіді і підточує її ясність. Ман'єристична манера оповіді Цайтблома, його захоплення деталями й зупинки на них підривають тенденцію роману до тотальної організації. Мистецтво є справжнім і дійсним, автентичне вираження більше не можливе. Це теза Леверкюна, супроти якої він намагається утвердитися, що йому вдається однак тільки під маскою божевільного. Під враженням заключної промови Леверкюна Цайтблом заявляє: «Ніколи ще я так гостро не усвідомлював переваги музики, що нічого не каже і каже все, перед однозначністю слова, ба навіть захисну необов'язковість мистецтва порівняно з оголеною матеріальністю відвертого визнання» [3, с. 541]. Цю необов'язковість мистецтва Цайтблом своїми коментарями провокує до певної міри вже сам. Привітні висловлювання і пояснення Цайтблома творять постійний самокоментар, який як метакоментар ущільнюється до мережі невпинних покликань на процес конструювання. У такий спосіб він стає супротивним мовленням щодо суб'єктивного збентеження, за яке Цайтблом ручається своєю гуманістичною прямою. Гуманіст, захищений ще своєю освітньою традицією, виживає в оповіді. Деконструкція оповіді підривним супротивним мовленням не перериває оповідного потоку.

Біограф, який зациклюється на виконання свого завдання, пародіює сам себе і тим самим дискредитує жанр біографії. Так само естетичні роздуми Леверкюна творять метакоментар, з одного боку, до його власних композицій, а з іншого, – до процесу конструювання роману. У пародійному способі письма, пояснює Інкен Штен, успадковане консервується і водночас скасовується як реліктове. У такий спосіб виникає пародійна ситуація [15, с. 43]. Минуле, втративши свою суть, ще раз представляється у повній безпосередності. У пародії конституюється дійсність, значущість якої ставиться під сумнів відразу на багатьох рівнях, на користь неспівставного, реальності, яку можна осягнути тільки як багатозначну.

Пародійний спосіб письма слугує посередником між окремими дискурсами роману, проте робить це не системно. До певної міри розмова Томаса Манна про пародію як результат мистецтва, яке стало не можливим, перетворюється на пародію як результат реальності, яка стала не можливою. Не мистецтво виявляється неспроможним перед невідображувальністю реальності, натомість воно стає складовою її непроглядної комплексності й як дзеркало цієї глобальної непроглядності вже саме демонструє перспективний спосіб прочитання. Тому його «правдивий зміст» не можна більше верифікувати, орієнтуючись на реальність, щонайбільше можна покликатися на його власні структури. Йдеться про органічно властивий тексту діалог, який постійно розвивається і не допускає жодного центру. Він пронизує різні значеннєві рівні й уплутує читача в «мережу взаємних самознищень» (Ганс Рудольф Вагет). Амбівалентність тексту є результатом інтертекстуальних зв'язків.

Пародійна манера письма демонструє, що роман передусім є дискурсом про сам роман. Оповідь описує взаємодію між самозапевненнями і самоусуненнями і сама стає темою в роздумах про оповідь. Роман імітує не реальність з її законами і порядками, він сам створює свої порядки, вказуючи на цей процес творен-

ня. Зображене і проблеми його зображення переходять одні в одних. Письменник тематизує проблему перетворення дійсності в мистецтво і наголошує на художньому характері літературного твору. Оскільки оповідна фігура від початку грає із способом своєї появи і розчиняється в оповіді, Томас Манн створює фікціональність другого ступеня, яка більше не відповідає зображеному світові, натомість – виключно рівню зображального медіума. Усамостійнена мова, збережена в багатьох метакоментарях, викриває мовлення, яке концентрується саме на собі, як провізорне. Оповідач як ідея послідовно заперечує будь-яку позицію, яку вважають стабільною. Цайтблом – не всезнаючий оповідач, він не розпоряджається матеріалом. Обмеження Цайтблома конститутивні для «маскарадного реалізму» роману й слугують передумовою для дестабілізуючого багатства покликань, яким воно розгортається у пародійному способі письма. Спочатку Цайтблом конструює поверхневий смисл, щоб відразу його підірвати. Йому бракує дистанції, яку вибудовує щойно пародійна манера письма. Гуманіст є одним із численних маскарадів роману, які виявляються в пародійній манері письма. Тому тільки з певної перспективи Цайтблома можна сприймати як біографа, а роман як біографію. Більшою мірою обидва аспекти є конститутивними моментами роману і тим самим частиною його композиції, яка, глибоко сягаючи освітньої традиції, постачає зв'язки, уможлиблює спалахування ідей чи демонструє констеляції, які сама вона більше не гарантує. Позірно однозначне змістів розчиняється у багатозначному. Конвенціональність форм і норм теоретично викривається, проте естетично вона продовжує перебувати в розпорядженні, хоч смислова будова далі не можлива. Конвенція обертається проти самої себе. У метатекстуальній кореляції покликань Цайтблом видається нерозпізнаною пародією самого себе.

У пародійній манері письма розгортається мистецький характер роману. Щоб повернути рецепцію у відповідне річище, Томас Манн написав есе «Історія «Доктора Фаустуса». Роман одного роману». Замаскувавшись під продовження роману, письменник використав мовлення Цайтблома, теж виступивши в ролі першого реципієнта і критика. Томас Манн прагне запобігти, щоб глибоку серйозність «Доктора Фауста» не принесли в жертву чистій грі. «Проте його хвилювання було моїм хвилюванням, я пародіював власне захоплення, відчуючи, наскільки благодійною була ця гра, ця передача права писання іншому, ця побічність моєї відповідальності за усю рішучою волю до безпосередньої участі, до впровадження дійсності й життєвої таємниці. Як необхідні були ілюзії та маска в зв'язку із серйозністю мого завдання, що я вперше чітко усвідомлював від самого початку» [12, с. 704]. Автор реінтерпретує роман, бо «роман моєї епохи» виливався у пародію пародії, нарративні пусті місця якої увиразнювали мистецьку гру. І знову він згладжує позицію, з якої саме аргументував: «Бажати, щоб твір став всеосяжним, завчасу планувати його як всеосяжний – у цьому, думаю, не було нічого корисного ані для твору, ані для стану автора. Чим більше жартів, гримас біографа, тобто, глузування над самим собою, щоб не впасти в патетику – всього цього якомога більше!» [12, с. 705]. Щоб захиститися від того, щоб роман сприймали як чисту пародію різних текстів, покладених в його основу, Томас Манн диригує способом читання, говорить про «радикальну сповідь» і «таємницю ідентичності». Як Цайтблом виступає гарантом написаної ним біографії, так і Томас Манн гарантує серйозну відвертість свого роману. Тим самим він продовжує те, що практикує роман. За маскою реалізму пародійний спосіб письма напинає сітку з мовлення і супротивного мовного потоку, розвиває контрадикторну власну динаміку щодо позірної хронології і драматизму розповіді. Пародійна манера письма розгортається на двох рівнях текстового плетива роману: як метакоментар осмислюються умови виникнення художнього твору й виявляється маска реалізму, як пародійна гра зразки поведінки, мотиви і фігури роману постають у віддзеркаленні у вигляді складних ребусів. Метод конструювання роману, в якому виникають багаторівне-

ві інтертекстуальні зв'язки, віддзеркалюється в ньому самому як письменницький і композиційний процес Цайтблома і Леверкюна. Так роман повертається проти констатованих апорій сучасного мистецтва.

Бібліографічні посилання

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Худ. лит., 1975. – 504 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – Москва : Худ. лит., 1990. – 543 с.
3. *Манн Т.* Доктор Фаустус / Томас Манн ; [переклад з нім. Є. О. Поповича]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с.
4. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко ; [перевод с итал. А. Шурбелева]. – СПб: Академический проект, 2004. – 384 с.
5. *Adorno Th. W., Mann Th.* Briefwechsel 1943–1955 / Theodor W. Adorno, Thomas Mann : [Hrsg. von Ch. Gödde, Th. Sprecher]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2002. – 179 S.
6. *Baumgart R.* Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns – Literatur und Kunst / Reinhart Baumgart. – München : Carl Hanser Verlag, 1974. – 230 S.
7. *Bode Ch.* Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne / Christoph Bode. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1988. – 424 S. – (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 4).
8. *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 2. Methoden und Theorien ; [Hrsg. von Thomas Anz].* – Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2007. – 497 S.
9. *Heller E.* Thomas Mann. Der ironische Deutsche / Erich Heller. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957. – 363 S.
10. *Höfele A.* Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts / Andreas Höfele. – Heidelberg : C. Winter, 1986. – 245 S.
11. *Kristiansen B.* Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur / Børge Kristiansen // Thomas-Mann-Handbuch ; [Hrsg. von Helmut Koopmann]. – Stuttgart : Kröner, 2001. – S. 824–235.
12. *Mann Th.* Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus / Thomas Mann. – Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1967. – 848 S.
13. *Nietzsche F.* Jenseits von Gut und Böse / Friedrich Nietzsche // Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. – Bd. 5. – München : Dt. Taschenbuch-verlag, 1999. – S. 9–245.
14. *Reiss G.* „Allegorisierung“ und moderne Erzählkunst. Eine Studie zum Werk Thomas Manns / Gunter Reiss. – München : Fink, 1970. – 265 S.
15. *Steen I.* Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns „Doktor Faustus“ / Inken Steen. – Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2001. – 208 S.
16. *Stierle K.* Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten / Karlheinz Stierle // Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik ; [Hrsg. von Harald Weinrich]. – München : Fink. – Bd. 6, 1975. – S. 235–262.
17. *Thomet U.* Das Problem der Bildung im Werke Thomas Manns / Ulrich Thomet. – Frankfurt am Main : Lang, 1975. – 322 S.
18. *Vaget H. R.* „Von hoffnungsvoll anderer Art“. Thomas Manns Wälsungenblut im Lichte unserer Erfahrung / Hans R. Vaget // Thomas Mann und das Judentum. Die Vorträge des Berliner Kolloquiums der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft ; [Hrsg. von M. Dürks und R. Wimmer]. – Frankfurt am Main : Klostermann, 2004. – S. 35–57.

Надійшла до редколегії 15.08.2018 р.