

Ю. Л. Цветков

Ивановский государственный университет

ГЕРМАН БАР И ПРОЗАИЧЕСКИЙ НАБРОСОК *ВИДЕНИЕ* ТОМАСА МАННА

Исследуется влияние эстетических трудов и романа *Хорошая школа* основателя кружка «Молодая Вена», писателя Германа Бара (*1863 — †1934) на молодого Томаса Манна в любекский период его жизни, до переезда в Мюнхен (1894). Бар, возвратившись из Парижа, обсуждал новейшие явления французской литературы: «новую психологию», импрессионизм, символизм, декаданс и воспринимал эти явления как новое слово в литературе в работах *К критике модерна* (1890), *Преодоление натурализма* (1891) и *Штудии к критике модерна* (1894). Манн посвятил «гениальному» Бару свой первый прозаический набросок *Видение* (1893) — символистско-импрессионистический этюд о любовной истории. Набросок с полным правом можно назвать «литературной лабораторией» будущего писателя. С одной стороны, Манн заимствует из романа Бара магистральную тему искусства и жизни, образ одинокого, безымянного и несчастного художника-импрессиониста, страдающего от «мук творчества» несостоявшегося гения и потерявшего любимую женщину. С другой стороны, в наброске можно увидеть специфические манновские темы и мотивы: иронию как склонность подвергать сомнению то, что недавно казалось незыблемым, созерцательное упорядочивание происходящего при резкой смене настроения, способность органично вплетать в повествование специальные знания (музыка, философия), интерес к мифу и говорящим деталям (кольцо, бледные руки), которые в дальнейшем будут лейтмотивными, а также мотивы восхищения красотой, двойственности жизни и духа, Эроса и Танатоса, роковой женщины, болезненной чувственности, созерцательности и способности выдерживать тяжелые удары судьбы. В нарратологическом плане рассказчик выступает в роли всеведущего лица, эмоционально неконтролируемого, без каких-либо элементов эпической отстраненности. Автор отождествляет себя со страдающим рассказчиком и создает короткие, прерывистые с повторами предложения. Непосредственная эмоциональность («Я видел...», «Я чувствовал...», «Было больно...») пока еще далека от отстраненного интеллектуализма зрелого периода творчества.

Ключевые слова: литература венского модерна; Г. Бар; импрессионизм; символизм; декаданс; Т. Манн; «Видение»

1. К постановке проблемы

После смерти отца — пятидесятиоднолетнего сенатора г. Любек Томаса Иоганна Генриха Манна (*1840 — †1891) и ликвидации по его завещанию ранее процветавшей зерноторговой фирмы у сыновей Генриха и Томаса появилась возможность развивать более свободно свои художественные способности, которые поддерживались в семье в значительной мере матерью Юлией Манн. Не желая заниматься торговым делом и вопреки просьбам отца, Генрих в 1889 г. после учебы в гимназии начал постигать книжное дело в Дрездене, а в 1890 г. стал сотрудником только что основанного издательства «Фишер», посещая одновременно занятия в Берлинском университете. В 1893 г. семнадцатилетний Томас не смог закончить гимназию и находился под пристальным вниманием нескольких профессоров еще в течение года. В этот период он был хорошо осведомлен о литературных делах старшего брата в Берлине. Об этом периоде творчества братьев Манн отечественное литературоведение не упоминает вовсе или ограничивается краткими замечаниями (АПТ 1972; ФЕДОРОВ 1981; МОТЫЛЕВА 1981; МАЛЬЧУКОВ 1996).

Генрих, как и впоследствии Томас, оставил сочинительство стихов и опубликовал первые эссе и короткие рецензии в мюнхенском журнале «Ди Гезельшафт» (1885—1901), который редактировал Михаэль Георг Конрад (*1846 — †1927), один из активных последователей натурализма в Германии. Он ориентировался на творчество Э. Золя, Р. Вагнера и Ф. М. Достоевского. Конрад отстаивал важность социальной тематики и научный способ мышления. Три его романа из задуманных десяти *О чем шумит Изар* (1887) показывают человека в полной зависимости от среды и наследственности. Находясь в Берлине, другом центре натурализма с литературным объединением «Прорыв», Генрих познакомился с творчеством «берлинского Золя» — Максом Кретцером (*1854 — †1941), автором романов *Обманутые* (1881), *Погибшие* (1883), *Мастер Тимпе* (1888) и др. В Берлине Генрих по-настоящему узнал, что такое «духовное движение»:

Движение было натурализмом. Как молчаливый, терпеливый юноша я присутствовал на заседании общества «Свободная сцена». Когда я, наконец, начал сам писать, я достаточно удалился

от натурализма... (MENDELSSOHN 1975: 90).

Сохранились эскизы и наброски рецензий Генриха на натуралистические драмы и новеллы в виде черновики, но они так и не были опубликованы (ibid.). Издательство «Фишер» выпускало в свет одну за другой драмы Герхарда Гауптмана (*1862 — †1946), а его натуралистическая комедия *Коллега Крамптон* (1892) шла на подмостках «Немецкого театра» в Берлине. Младший брат, находясь в Любеке, напротив, восторженно приветствовал появление новых натуралистических драм. В дальнейшем происходит заметное изменение его эстетических пристрастий.

2. Рецепция эстетических работ Г. Бара братьями Манн

Генрих Манн первым обратил внимание на эссе и статьи начинающего публициста и писателя венского модерна Германа Бара. Родившийся в австрийском Линце, он изучал классическую филологию, философию и юриспруденцию в университете в Вене (1881), но был исключен из него за участие в дуэли. Дальнейшая учеба в Черновцах также была прервана. Проявив интерес к политике и социальной экономии, Бар поступил в Берлинский университет, где изучал труды советника Бисмарка А. Вагнера, К. Каутского, К. Маркса и слушал лекции Р. Курциуса по истории Древней Греции. В целом следует отметить, что Бар усвоил одну из разновидностей социально-монархической концепции, в которой современный капитализм представлял собой упадок, а это, в свою очередь, создавало предпосылки для социалистической революции (FARKAS 1989: 17–19).

Постепенно Бар отходит от политической деятельности, переключив свое внимание на интенсивное литературное творчество. В 1887 г. вышла в свет первая пьеса *Новые люди* (1887), затем «бюргерская трагедия» *Великий грех* (1889), написанные под значительным влиянием драматургии Х. Ибсена. После года добровольной армейской службы Бар видел себя независимым литератором и редактором искусствоведческого журнала (ЦВЕТКОВ 2010: 195). Новые интересы привели Бара в столицу литературной жизни Европы того времени — Париж, где он пробыл почти год, с ноября 1888 г. до августа 1889 г. Заметное движение во французской культуре за «модерное» (современное) искусство явило, как писал Бар: «жуткий упадок всех старых

школ и традиций и одновременно мощный, страстный и свое-
нравный порыв к обновлению искусства» (ВАНР 1889: 249).

2.1. Влияние французской литературы и живописи на Г. Бара

Разнообразной была палитра культурной жизни Парижа, отличавшаяся от берлинской и мюнхенской: критика импрессионистической живописи, обсуждение достижений французской психологии, дискуссии о творчестве Ш. Бодлера (*1821 — †1867) и романе *Наоборот* (1884) Ж.-К. Гюисманса (*1848 — †1907). Широко дебатировались проблемы декаданса как особого умонастроения и новой эстетики. Многократно издаваемые теоретические статьи 80-х г. Поля Бурже (*1852 — †1935) о декадансе (BURGET 1881) содержали первые характеристики этого явления:

Слово «декаданс» обычно обозначает состояние общества, которое порождает слишком большое количество индивидов, непригодных для выполнения задач жизни в сообществе (ВАНР 1889: 257).

Кроме того, декаданс означал у Бурже «распад целого на части» (ibid), «искусственность» (ibid: 261), «болезненную иронию» (ibid: 263) и «литературный стиль» Бодлера и братьев Гонкур (ibid: 261). Бар воспринимал буддизм как «религию декаданса» и «религию нервов», интересовался пьесами Поля Клоделя (*1868 — †1955), произведениями Фердинанда Брюнетьера (*1849 — †1906) и Жана Мореаса (*1856 — †1910). Все это непосредственным образом сказалось на формировании мировоззрения Бара и изменило его представление о сущности современной литературы. В статье *Декаданс* (1897) Бар попытался осмыслить новое качество французской культуры, определив четыре важных свойства декадентства: «нервическую романтику», «склонность к искусственному», «пристрастие к мистике» и «ужасное и безграничное» (ВАНР 1968: 167—172).

Опыт развития французской живописи от импрессионизма к постимпрессионизму и символизму ясно указывали на активность субъективного начала при восприятии реальности. Известное положение Бара из статьи *Модерн* (1890) — «У нас нет другого закона, чем правда, как ее чувствует отдельный человек... Это и будет новым законом, какой мы создаем» (ibid.: 38) — переключает внимание автора и читателя с социума на рецепцию мира авторским сознанием. Этот важный элемент им-

прессионистической и символистской живописи, а также «модерной литературы» Франции резко отличался от натуралистического тезиса копирования природы научными методами. Бар был убежден, что «натурализм является только временной стадией литературного развития и из него будет сформировано новое, психологическое искусство» (SPRENGEL & STREIM 1998: 49–50). Ориентирами для него стали такие явления как декаданс, импрессионизм и символизм.

Заметно меняется и стиль повествования Бара в парижский период жизни, что заметили критики тех лет. Одни из них писали, что автор теряет пафос убеждения, ясность и простоту изложения материала, становясь похожим на стиль парижских и венских фельетонов (REZENSION 1890: 139), а также на импрессионистическую критику Жюль Леметра (STEINEKE 1983: 139), другие авторы рецензий обнаружили стилизаторский талант Бара: он якобы явно подражал свободному стилю известных писем о путешествиях Г. Гейне и Ф. Грильпарцера (NECKER 1890: 431). Бар значительно расширяет возможности авторской субъективности, у него появляется, например, «воображаемый портрет», привносящий к характеристике личности черты, ей несвойственные, но отвечающие представлениям о ней автора.

Осенью 1889 г. Бар возвратился в Берлин в редакцию журнала «Свободная сцена современной жизни» и остро полемизировал с режиссером Отто Брамом (*1856 — †1912) и издателем Самюэлем Фишером (*1959 — †1934), активно отстаивая принципы современной французской литературы, которые не были востребованы в журнале. Бару пришлось уйти из редакции. В это время появляются эстетические работы Бара в разных немецких журналах, объединенные позднее в сборники эссе *К критике модерна* и *Преодоление натурализма*, широко обсуждавшиеся в Германии и Австро-Венгрии. К моменту начала работы Генриха Манна в издательстве С. Фишера Бар уехал в путешествие по России.

2.2. Восприятие братьями Манн эстетики Г. Бара

Генрих Манн был хорошо знаком с работами Бара. В статье *Новая романтика* (1892) в журнале «Die Gegenwart» Генрих подводит итог своим исканиям и заявляет об исчерпанности натура-

лизма. Он предпочитал «глубокий интимный анализ души» (MENDELSSOHN 1975: 91) и подчеркивал важное место идей Бара:

Одним из своих многочисленных литературных влияний Герман Бар в свое время коснулся и меня. Мне было двадцать, ему еще не исполнилось двадцати восьми. Тогда я впервые прочитал его, тогда он многому научил меня о самом себе (MENDELSSOHN 1975: 92).

Без всякого сомнения, молодой Томас Манн при посредничестве Генриха хорошо знал работы Бара, произведения Бурже и рецензии старшего брата (SCHRÖTER 1964: 34). Позднее он писал:

Я до сих пор помню, как в школе, в своих дневниках и прозаических опытах, я с раболепной радостью и точностью копировал причудливый прозаический стиль венской школы символизма, возглавляемой Германом Баром, с которым я тогда впервые столкнулся, и именно в этом находил художественное удовлетворение (MENDELSSOHN 1975: 92).

2.3. Роман Г. Бара «Новая школа»

Первый роман Бара появился в мае-июне 1890 г. в журнальном варианте за полгода до начала работы Генриха в издательстве «Свободная сцена современной жизни», а в октябре в книжном формате. Роман Бара был прочитан и Томасом. Тесная связь «Хорошей школы» с французской «новой психологией» заключена в подзаголовке романа: «Душевные состояния» («Seelische Zustände») в журнальном варианте и «Состояния души» («Seelenstände») в книжном. Роман написан в форме аукториального, очень эмоционального повествования с подчеркнуто интроспективной линией развития образа молодого австрийского художника, живущего в Париже. Его имя остается неизвестным. Рассказчик выступает в роли всеведущего Бога, который упорядочивает и оценивает происходящее.

В начале романа художник попал в водоворот народного праздника в Париже по случаю Дня взятия Бастилии, но остался безучастным и одиноким:

В нем росла скорбь вместе с ликованием вокруг; свет причинял ему боль, потому что душа его оставалась мрачной. Пары прижимались друг к другу, смеялись, целовались; он смотрел на это с завистью. Но затем он собрался с духом, чтобы презирать обыкновенное счастье, которое даруется лишь глупым и заурядным. Это

пробудило его гордость, и, сравнивая себя с некоторыми примерами из истории искусства, он успокоился. Его удовлетворяло то, что ни один художник никогда не находит удовлетворения (ВАНР 1898: 3).

В другой раз художник «завидовал обычным людям, которым гораздо лучше. Конечно же, им не удавалось никакое искусство» (ibid.: 175). В сходной ситуации оказались и персонажи ранних новелл Манна писатель Детлеф (*Алчущие*, 1902) и Тонио Крегер из одноименной новеллы (1903).

Художник в романе Бара постоянно рефлексировал на тему «об искусстве и жизни», подчеркивал «гамлетовские черты в художнике» (ibid.: 4) и стремление стать основателем нового импрессионистического искусства. Он был одержим поисками необходимого колорита в своих полотнах, причем каждый цвет должен был быть жизненно убедительным. Художник понимал жизнь как творческое расширение границ собственного «Я». Он искал это состояние и его надежда оказалась связанной с возлюбленной Фифи. Молодой художник надеялся, что его отношения с ней, духовно ограниченной портнихой, вдохновят его на создание этого нового искусства. Художник пережил с Фифи все стадии экстатического любовного восторга, но также и нарастающей пустоты, наконец, паралича, не продвигаясь ни на шаг в своем искусстве.

Проникнутый осознанием собственной гениальности, он искренне страдал, что в философском плане свидетельствует о влиянии идей Артура Шопенгауэра (*1788 — †1860):

Да, очевидно, художник, художник... — он не устал подтверждать это себе многократными повторениями. Конечно, у других не было этого чувства «я», такого чрезмерного и безграничного, и этого свирепого упрямства... Им было все равно, обладали ли они им, потому что они никогда им не пользовались, и, не замечая этого, легко обходились без него. Они могли быть счастливы. Но художник! (ibid.: 53).

Его страсть к Фифи переросла в дикую ненависть, он унижал свою возлюбленную безгранично. Фифи в конце концов ушла от него. Герой-декадент романа Бара не только остро переживал свое творческое бессилие, но и рефлексировал, наблю-

дал за «своей душой перед зеркалом» (ibid.: 55). Так появился в романе мотив актера-зрителя:

Эта непрерывная привычка в конце концов привела к тому, что он разделился надвое: на того, кто воспринимал, чувствовал и творил, — того самого сверхчеловека высшего порядка, — и на того, кто с любопытством сопровождал все ощущения и творения первого и не мог надивиться, — на обывателя средней руки, — то есть на актера и зрителя (ibid.: 56).

Одинокий художник в романе Бара был не в силах разрешить противоречия искусства и жизни. Силовое поле противостоящих антитез привело его к неутешительному наблюдению:

Но затем снова поднялось упрямство. Он предпочел бы особое, одинокое страдание, удел титанов, нежели обыденное, тупое счастье спящих. По крайней мере, это убеждало его в собственной ценности, величии, благородстве, поэтому он любил боль и очень скучал бы по ней (ibid.: 220).

Но долго выдерживать подобную раздвоенность души он не смог. Художник капитулировал перед жизнью с ее прагматичными и материальными ценностями. Он стал богатым бюргером и художником, быстро выполняющим заказы за немалые суммы денег, чтобы предаться спокойной гедонистической жизни (PANIZZO 2007: 81). Необходимо подчеркнуть, что роман Бара варьирует одну и ту же базовую конструкцию, важную для творчества Манна на протяжении всей жизни: художник-декадент пытался компенсировать свои сомнения в себе, обращаясь к жизни, не в последнюю очередь через эротические переживания, — и все же снова и снова он оказывался в том тупике, который дух воздвигал между ним и жизнью.

3. Первый литературный опыт Т. Манна

Первый «прозаический набросок» Томаса Манна под псевдонимом Пауль Томас — *Видение* — был создан в Любеке в год получения аттестата в гимназии. Томас был одним из самых активных авторов школьного журнала «Весенняя буря. Ежемесячный журнал по искусству, литературе и философии», который создавался учениками гимназии типографским способом. На журнал была объявлена подписка, однако в свет вышло два номера, в том числе со стихотворениями Т. Манна, его эссе о

Г. Гейне и его первой прозаической пробой пера *Видение* (во втором номере журнала) с посвящением: «Герману Бару, гениальному художнику».

Небольшой набросок Манна представляет собой эмоциональное повествование от первого лица, безымянного молодого человека, скорее всего художника, как и в романе Бара. Лирический герой находится в переходном состоянии от сна к яви, что создает полуфантастическую картину, «произведение случая». Молодой рассказчик как одинокий зритель воспроизводит, подобно Бару, свое увлечение необычными сочетаниями красок, представляя тот же баровский импрессионистический идеал, который выражается «в отказе от типического <...> в пользу нетипического (неповторимого, индивидуального, уникального) <...> в посюстороннем мире» (БРАНСКИЙ 1999: 390). Философская база для такого подхода была разработана в философии эмпириокритицизма австрийского ученого Эрнста Маха (*1838 — †1916), «базовым концептом гносеологии которого являлись *ощущения*, поскольку с них, по мнению ученого, начиналось всякое познание мира: с внимания к себе, к своему телу, к своим ощущениям и переживаниям, то есть к *себе как субъекту*» (ЦВЕТКОВ 2003: 57). Как и в романе Бара, рассказчик свято верит в свои гениальные художнические способности и мимолетные откровения, эстетически созерцая ничем не примечательные обыденные и банальные вещи, такие, как например, дым от сигареты.

3.1. Восхищение импрессионистическим взглядом на мир

Мимолетное и зыбкое видение рассказчика, с одной стороны, «взнуздывает его фантазию» в полусне:

Wie ich mechanisch eine neue Zigarette drehe und die braunen Stäubchen mit feinem Prickeln auf das weißgelbe Löschpapier niedertaumeln, will es mir unwahrscheinlich werden, daß ich noch wache (MANN 2002: 7).

Подвижное перемещение табачного дыма из одного цветового оттенка в другой создает впечатление неповторимой игры красок, меняющихся каждое мгновение. Писатель уподобляется в данном случае художнику-импрессионисту, который может заявить подобно Полю Сезанну (*1839 — †1906) в романе Анри Перрюшо о нем: «Мгновение уходит и не повторяется. Правди-

во передать его в живописи! И ради этого забыть обо всем!» (ПЕРРЮШО 1991: 229). Явно такой же импульс к воспроизведению изменяющейся реальности, как и в романе Бара, испытывает рассказчик наброска Манна:

Und wie die feuchtwarme Abendluft, die durch das offene Fenster neben mir hereingeht, die Rauchwölkchen so seltsam formt und aus dem Bereich der grüneschirmten Lampe ins Mattschwarz trägt, steht es mir fest, daß ich schon träume (MANN 2002: 7).

Наслаждение радостным моментом жизни и восхищение эфемерной красотой представляют собой гармонию жизни и духа. Однако такое идиллическое состояние оказывается для рассказчика быстро преходящим.

3.2. Резкая смена настроения и ирония

В наброске Манна создается реально осязаемый образ, находящейся в комнате воображаемой возлюбленной рассказчика:

Da wird's natürlich schon ganz arg; denn diese Meinung wirft der Phantasie die Zügel auf den Rücken. Hinter mir knackt heimlich neckend die Stuhllehne, daß es mir jäh wie hastiger Schauer durch alle Nerven fährt (ibid.: 7).

Поскрипывает спинка стула, и вдруг «трепет будто торопливой волной пробегает по всем нервам», что создает «досадную помеху» в изучении «причудливых, блуждающих вокруг дымных писем» (MANN 2011: 5). На пересечении визуальных и акустических ощущений разрушается мгновенно возникшее настроение гармонии, создавая новую тональность повествования — нервическую: «Но теперь весь покой летит к черту. Бешеные движения во всех чувствах. Лихорадочные, нервные, безумные. Каждый звук верещит» (ibid.).

В этом отрывке присутствует, характерный для будущего писателя иронический настрой рассказчика, который рефлексируя произошедшую перемену настроения, называет ее «досадной помехой», что в действительности можно назвать скрытой насмешкой, поскольку предыдущий эпизод вовсе не являлся изучением чего-либо, а табачный дым заведомо не мог быть «письменами». Эпизод является эфемерным и ироническим плодом воображения рассказчика, представившего перед собой знакомое полотно талантливой художницы:

Nun ist es da, ganz deutlich, ganz wie damals, das Bild, das Kunstwerk des Zufalls. Aufgetaucht aus Vergessenem, wiedergeschaffen, geformt, gemalt von der Phantasie, der fabelhaft talentvollen Künstlerin (ibid.: 7).

Важное свойство воспоминания — кратковременность и непрочность потока удовольствий, которые, например, в эпоху рококо, были устойчиво гедонистическими:

Напротив, для мимолетного человека буржуазной эпохи последней четверти XIX в. с ее нервным, беспокойным, все учащающимся ритмом поток удовольствий стал чем-то прерываемым, кратковременным и непрочным (согласно формуле «и жить торопится и чувствовать спешит»). Следовательно, мимолетный человек импрессионистов является *беспокойно*-гедонистическим. Безмятежный гедонизм аристократии XVIII в. стал для него далеким анахронизмом. Так что и гедонизм мимолетного человека имеет более поверхностный (более «эфемерный») характер, чем это свойственно идеализированному человеку рококо. Поэтому можно сказать, что даже в испытываемых им удовольствиях мимолетный человек ярок, но не глубок (БРАНСКИЙ 1999: 392).

Точно также, как и в романе Бара, у Манна возникает образ художника-дилетанта, художника-декадента, который не может справиться со своими художническими задачами и обречен на признание своей несостоятельности.

3.3. Богатство художественных ассоциаций и роль символики

Приведенный отрывок из *Видения* открывает новый аспект повествования: после прерванного удовольствия и нервного раздражения возникает мир прошлого в нахлынувших воспоминаниях: «Некогда запечатленное зрением, оно чудно возрождается, да еще в придачу с тогдашним ощущением» (МАНН 2011: 5). Счастливые воспоминания, обрывочные и недосказанные, как становится ясно в финале, касаются предыдущей встречи с возлюбленной, когда пульсировала «борьба с любовью, победа любви... как и тогда.. как и тогда...» (ibid.: 7). Взгляд рассказчика обращается в темноту и ему кажется, что «все отчетливее проступает светлая фигура» девушки:

Ganz unten blendet Damast; quer zacken und runden und winden gewirkte Blätter und Blüten. Darauf durchsichtig hingelattet und

dann schlank ragend ein Kristallkelch, halb voll blassem Gold. Davor träumend hingestreckt eine Hand. Die Finger lose um den Fuß des Kelches. Um den einen geschmiegt ein duffsilberner Reif. Blutend darauf ein Rubin (MANN 2002: 7).

«Дамаст» — итальянская шелковая ткань с цветочным рисунком, образованным блестящим атласным переплетением нитей на матовом фоне полотняного переплетения, что может отсылать читателя к изысканному кругозору рассказчика: творчеству известных английских прерафаэлитов или художников немецкого югендстиля, для которых изящество тканевой фактуры было непревзойденным мастерством. Далее в тексте следует очень распространенный мотив живописи югендстиля — флоральный орнамент: «поперек зубчиками, кружочками, спиральками — вывязанные листья и цветы» (MANN 2011: 6). Подчеркнутый декоративизм и изображение роскоши подготавливает новое допущение, что воображаемый мир является визуальной «цитацией», стилизацией известных полотен или декоративных элементов модных в то время художников, что будет характерным писательским приемом Манна в зрелые годы.

Мотив восхищения красотой, как и у Бара, эмоционально окрашен. Протянутые пальцы руки девушки обнимают подножие «хрустальной чаши, наполовину заполненной чистым золотом» (ibid.: 6), на одном из пальцев «кровит рубин». Рассказчик смотрит на руку с кольцом — образ чистого эстетического совершенства, который его потрясает. Этот образ открывает новый мир символизма, в котором символ является средством проникновения в сущность вещей. Так создается таинственная картина, мерцающая многими смыслами. Один из них: золото в европейской живописи конца XIX в. символизировало чувственность и духовность. Например, венский художник Густав Климт (*1862 — †1918), правда чуть позднее, «обращался к прошлому (византийским мозаикам, средневековому сакральному искусству), привнося в них современный штрих: золото стало материалом визуального соблазна, символом желания и тайны» (Маттеи: URL).

Мистическое олицетворение и изысканная метафора «кровит рубин», традиционная в поэзии конца века, являются мощным и страстным посланием о жизни и любви (Камень рубин:

URL). Так, трансцендентная реальность через символ становится ощутимой, а сам символ необходим рассказчику для того, чтобы выразить эмоциональное отношение не к миру самому по себе, а к связанной с ним тайне. Установка на поиск таинственного в окружающем мире у Манна — важнейшая особенность символистского идеала как предчувствие иного, неведомого мира.

3.4. Музыкальная метафора

Следующие рассуждения рассказчика пытаются приблизить читателя к тайне, заложенной в значимых символах:

Schon wo es nach dem zarten Gelenk im Formencrescendo Arm werden will, schwimmt es im Ganzen. Ein süßes Rätsel. Träumerisch und regungslos ruht die Mädchenhand. Nur da, wo sich über ihr mattes Weiß welch eine hellblaue Ader schlängelt, pulsiert Leben, pocht Leidenschaft langsam und heftig. Und wie es meinen Blick fühlt, wird es rascher und rascher, wilder und wilder, bis es zum flehenden Zucken wird: Laß ab... (MANN 2002: 8).

Примечательна в этом отрывке музыкальная метафора «крещендо форм». Крещендо как усиление силы звука в музыке употребляется в тексте Манна по отношению к пространственной форме — части тела — девичьего предплечья, очертания которого, как свойственно усилившимся музыкальным звукам, могут доминировать в воображении, чтобы создать картину скрытого от глаз внутреннего духовного напряжения или эротического соблазна, чем изобилует роман Бара. Любовное чувство одновременно зримо обнаруживается эмпирически: в пульсации на матовой белизне кожи голубой вены. Эта пульсация под взглядом рассказчика многократно усиливается и превращается в неистовую страсть, прерываемую трепетной мольбой о покое. Новая смена настроения, как и в предыдущем отрывке, ярко демонстрирует динамику «романтики нервов», проявляющуюся на уровне принципа правдоподобия, включающего точность воспроизведения отдельных деталей, прежде всего, пульсирующей вены — символа жизненной силы.

3.5. Мифологическая отсылка

Заключительный эпизод наброска продолжает рассказ о хрустальной чаше с золотом, однако отдельные детали позволяют говорить о том, что она наполнена водой:

Langsam löst sich vom Grunde des Kelches eine Perle und schwebt aufwärts. Wie sie in den Lichtbereich des Rubins kommt, flammt sie blutrot auf und erlöscht jäh an der Oberfläche. Da will wie gestört alles schwinden, wie sehr der Blick sich müht, zeichnend die weichen Konturen aufzufrischen. Nun ist es dahin; im Dunkel zerronnen... (ibid.: 8).

Импрессионистическая игра цвета с появлением и исчезновением белого и кроваво-красного оттенков также может иметь символическое значение, усложненное перемещением жемчужины в воде:

Считалось, что жемчужина образуется вследствие пробивания раковины молнией, поэтому она рассматривалась как соединение огня и воды (двух оплодотворяющих начал), символ рождения и возрождения (Жемчужина: URL).

В заключительном отрывке роль молнии берет на себя свечение рубина, появившегося в контексте первого описания хрустальной чаши с золотом. Широко известно также, что в Древней Греции жемчужина считалась символом родившейся из морской пены Афродиты, «хозяйки жемчуга». Именно жемчуг олицетворял силу вод, космическую жизнь и женское начало. Кроме того, это символ невинности, чистоты, девственности, совершенства, скромности и склонности к уединению. Жемчужина считалась лунным женским сокровищем, округлая форма которого обозначает совершенство (ibid.). При таком расширенном значении образа жемчужины речь может идти о символе невинности и красоты возлюбленной рассказчика.

В финале наброска наступившая тьма поглощает ожившее перед глазами рассказчика видение. Остается осознание того, что прекрасная женщина исчезла и, возможно, умерла. Декадентский мотив связи Эроса и Танатоса, как влечение к любви и влечение к смерти, будет значим, например, в романе *Волшебная гора* (1924) Манна. Слезы рассказчика в заключительном предложении *Видения*, свидетельствуют, возможно, о сложных отношениях рассказчика с женщиной, которая, как и в некоторых ранних новеллах Манна *Разочарование* (1896), *Маленький господин Фридеман* (1897) и *Луизхен* (1900), была для мужских персонажей «роковой женщиной», причинившей смерть влюбленным в нее мужчинам.

4. Заключение

Анализ первого прозаического наброска молодого Томаса Манна свидетельствует о самых современных подходах автора к изображаемому миру и человека в нем. Молодой прозаик не только был знаком с эстетическими дискуссиями о сущности «современной литературы» в Германии и Франции. Он, как и старший брат, считал натуралистический метод исчерпанным, обратив серьезное внимание на новые эстетические принципы «модерной литературы» Бара: импрессионизм, символизм и декаданс, не отказываясь от реалистического правдоподобия в литературе. Импрессионистические этюды в первом наброске в стиле Бара позволяют говорить о рассказчике как художнике-импрессионисте, а зашифрованные таинственные послания в многозначных символах свидетельствуют о его символистских исканиях. Своеобразное понимание декаданса как «нервической романтики», «склонности к искусственному» и «пристрастие к мистике» и смерти значительно расширили палитру изобразительных средств Манна, представив читателю воспоминания о реально существовавших отношениях молодого человека с женщиной и тех экстравагантных способов изображения своих ощущений. Импрессионизм, символизм и декаданс естественно присутствуют в анализируемом наброске, демонстрируя ведущую мысль литературы венского модерна о том, что мир, являющийся человеку в ощущениях (Э. Мах), становится субъективным и индивидуальным, способным вмещать в себя магистральную проблему для Манна — искусства и жизни в ее многочисленных вариантах, иронию, воспоминания, мифологию, смежные науки (философию и музыку), что будет плодотворной перспективой его дальнейших писательских исканий.

Список литературы / Zitierte Literatur / References

- Ант С.* Томас Манн. М.: Молодая гвардия, 1972. [Apt, Solomon. (1972) *Tomas Mann* (Thomas Mann). Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russian)].
- Бранский В. П.* Искусство и философия. Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. [Bran-skiy, Vladimir P. (1999) *Iskusstvo i filosofiya. Rol' filosofii v formirovani i*

- vospriyatii khudozhestvennogo proizvedeniya na primere istorii zhivopisi* (Art and Philosophy. The role of philosophy in the formation and perception of a work of art, using the history of painting as an example). Kaliningrad: Yantarnyy skaz. (In Russian)].
- Жемчужина [Zhemchuzhina (Pearl)]. Retrieved from <https://www.newscropol.ru/Alexandria/symbols/pearl>.
- Камень рубин — значение символики. [Kamen' rubin — znacheniye simvoliki (Ruby stone — the meaning of symbolism). Retrieved from <https://www.astromeridian.ru/magic/what-does-ruby-stone-symbolize.html?ysclid=mi253pkf1s877250354>. (In Russian)].
- Мотылева Т. Л. Томас Манн (до 1918) // История немецкой литературы. Т. IV. М.: Наука, 1968. С. 477—495. [Motyleva, Tamara L. (1968) Tomas Mann (do 1918). (Thomas Mann before 1918). In: *Istoriya nemetskoj literatury* (The History of German literature). Vol. IV. Moscow: Nauka, 477—495. (In Russian)].
- Мальчуков Л. И. На грани двух сознаний. Диалогизм как принцип поэтики Генриха и Томаса Маннов (1890—1910 гг.). Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1996. [Mal'chukov, Lev I. (1996) *Na grani dvukh soznaniy. Dialogizm kak printsip poetiki Genrikha i Tomasa Mannov* (1890—1910 gg.). (On the Edge of Two Consciousnesses. Dialogism as a Principle of Poetics in the Works of Heinrich and Thomas Mann (1890—1910)). Petrozavodsk: Petrozavodsk State University. (In Russian)].
- Маттеи С. Золото в живописи: сакральные смыслы и символы власти. [Mattei, Selenia. *Zoloto v zhivopisi: sakral'nyye smysly i simvol'y vlasti*. (Gold in Painting: Sacred Meanings and Symbols of Power). Retrieved from <https://www.artmajeur.com/ru/magazine/5-istoria-iskusstva/zoloto-v-zivopisi-sakral-nye-smysly-i-simvol-y-vlasti/338941>. (In Russian)].
- Перрюшо А. Жизнь Сезанна. М.: Радуга, 1991. [Perruchot, Henri. (1991) *Zhizn Sezanna* (La Vie De Cézanne). Moscow: Raduga. (In Russian)].
- Федоров А. А. Томас Манн. Время шедевров. Томас Манн в период творческого расцвета. М.: МГУ, 1981. [Fedorov, Anatoliy. A. (1981) *Tomas Mann. Vremya shedefrov. Tomas Mann v period tvorcheskogo rasczveta* (Thomas Mann. The Time of Masterpieces. Thomas Mann in his creative prime). Moscow: Moscow State University. (In Russian)].
- Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. [Tsvetkov, Yuriy L. (2003) *Literatura venskogo moderna. Postmodernistskiy potentsial* (Literature of

- Viennese Modernism. Postmodern Potential). Moscow; Ivanovo: МИК. (In Russian)].
- Цветков Ю. А. Французская культура и концепция литературы берлинского модерна Германа Бара // Французский акцент в мировой культуре / к 60-летию А. Н. Таганова: колл. монография. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2010. С. 193—203. [Tsvetkov, Yuriy L. (2010) *Frantsuzskaya kul'tura i konceptsiya literatury berlinskogo moderna Germana Bara* (French Culture and the Concept of Literature in Hermann Barr's Berlin Modernism). In: Tsvetkov, Yuriy L. & al. (eds) *Frantzuzskit aktsent v mirovoy kul'ture* (The French Accent in World Culture). Ivanovo: Ivanovo State University. (In Russian)].
- Bahr, Hermann. (1968) *Décadence*. In: Bahr, Hermann. *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887—1904*. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: W. Kohlhammer, 167—172.
- Bahr, Hermann. (1889) *Pariser Kunstbriefe I. Die Exposition dé cennale. Der Kunstwart*, Jg. 2, 249.
- Bourget, Paul. (1881) *Essais de psychologie contemporaine*. 2 Bde. Paris: Lemerre, In: Hofmannsthal. *Jahrbuch. Zur europäischen Moderne*. (2015) Bd 23, 253—263.
- Farkas, Reinhard. (1989) *Hermann Bahr. Dynamik und Dilemma der Moderne*. Wien; Köln: Böhlau-Verlag, 1989.
- Mendelssohn, Peter. (1975) *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil: (1895—1918)*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Necker, Moritz. (1889) Hermann Bahr als Kritiker. *Die Nation*, 7 Jg., H. 29, 19.04, 431.
- Panizzo, Paolo. (2007) *Der Ästhetizismus und Demagogie. Der Dilettant in Thomas Manns Frühwerk*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rezension: Bahr, Hermann. (1890) Zur Kritik der Moderne. *Kunstwart*, 3 Jg., H. 9. Febr., 139.
- Schröter, Klaus. (1964) *Thomas Mann*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Sprengel, Peter & Streim, Gregor. (1998) *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau-Verlag.
- Steinecke, Hartmut. (1983) „Verwandlungskünstler“? Zur Literaturkritik des Jungen Wien. In: Bennet, B. & al. (eds) *Probleme der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer, 101—116.

Список источников / Quellenverzeichnis / List of Sources

- Манн Т. Видение. Прозаический набросок / пер. Е. Шукшиной // Манн Т. Ранние новеллы: пер. с нем. М.: АСТ: Астрель, 2011. С. 5—7. [Mann, Thomas. (2011) *Videniye. Prozaicheskiy nabrosok* (Vision. A Prose Sketch). In: Mann, Tomas. *Ranniye novelly* (Early Novels). Moscow: AST: Astrel, 5—7. (In Russian)].
- Bahr, Hermann. (1898) *Die gute Schule: Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. Retrieved from https://archive.org/details/bub_gb_dgvPAAAAMAAJ.
- Mann, Thomas. (2002) *Vision. Prosa-Skizze*. In: Mann, Thomas. *Sämtliche Erzählungen*. Bd 1. Frankfurt am Main: S. Fischer, 7—8.

Yuriy L. Tsvetkov
Ivanovo State University

Hermann Bahr and the Short Story *The Vision* by Thomas Mann

Research is being conducted into the influence of the aesthetic writings and the novel *Good School* by Hermann Bahr (*1863 — †1934), the founder of the “Young Vienna” circle, on the young Thomas Mann during his time in Lübeck, before he moved to Munich (1894). Upon returning from Paris, Bahr discussed the latest phenomena in French literature: “new psychology,” Impressionism, Symbolism, and Decadence, perceiving these phenomena as a new departure in literature in his works *Zur Kritik der Moderne* (1890), *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), and *Studien zur Kritik der Moderne* (1894). Mann dedicated his first prose sketch *Vision* (1893) — a Symbolist-Impressionist study of a love story — to the “genius” Bahr. A sketch can rightfully be called the “literary laboratory” of a future writer. On the one hand, Mann borrows the central theme of art and life from Bahr’s novel, the image of a lonely, nameless, and unhappy impressionist artist, suffering from the “torments of creation” of an unfulfilled genius and having lost his beloved woman. On the other hand, the sketch reveals specific Mannian themes and motifs: irony as a tendency to question what recently seemed unshakeable, the contemplative ordering of events amidst a sharp change of mood, the ability to organically weave specialized knowledge (music, philosophy) into the narrative, an interest in myth and telling details (a ring, pale hands) that would later become leitmotifs, as well as motifs of admiration for beauty, the duality of life and spirit, Eros and Thanatos, the femme fatale, morbid sensuality, contemplativeness, and the ability to endure heavy blows of fate. From a narratological perspective, the narrator acts as an omniscient, emotionally uncontrolled fig-

ure, devoid of any elements of epic detachment. The author identifies with the suffering narrator and creates short, fragmented sentences with repetitions. The immediate emotionality (“I saw...”, “I felt...”, “It hurt...”) is still far from the detached intellectualism of the mature creative period.

Keywords: Literature of Viennese Modernism; Hermann Bahr; Impressionism; Symbolism; Decadence; Thomas Mann; “The Vision”

Для цитирования:

Цветков Ю. Л. Герман Бар и прозаический набросок *Видение* Томаса Манна // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2026.

№ XXIII. С. 389—407.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2026-23-389-407.

To cite this Article:

Tsvetkov, Yuriy L. (2026) German Bar i prozaicheskiy nabrosok *Videniye* Tomasa Manna (Hermann Bahr and the Short Story *The Vision* by Thomas Mann). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov* (Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 23, 389—407. (In Russian).

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2026-23-389-407.

Статья поступила в редакцию 29.03.2026; принята к публикации 28.04.2026

The article was submitted 29.03.2026; accepted for publication 28.04.2026