

СООТНОШЕНИЕ РЕЧИ РАССКАЗЧИКА И РЕЧИ ПЕРСОНАЖА В ПОВЕСТВОВАНИИ НОВЕЛЛЫ ТОМАСА МАННА «ТОНИО КРЕГЕР»

Раминта ГАМЗЮКАЙТЕ

Для повествования новеллы «Тонио Крегер» характерно сложнейшее взаимодействие речи рассказчика и персонажа. Образ рассказчика колеблется, иногда расширяясь до пределов «образа автора»¹. В других случаях рассказчик почти идентифицируется с персонажем. В новелле преобладает речь рассказчика с установкой на речь персонажа. Это — двуголосая речь, большая или меньшая очевидность которой, как пишет В. Кожин², зависит от дистанции между рассказчиком и персонажем, от социальных, идейных, национальных, психологических, возрастных и т. п. различий между ними. Поскольку в исследуемой новелле рассказчик и персонаж принадлежат к одной и той же социальной среде, отличаются сходным складом ума и общим кругом интеллектуальных интересов, то, естественно, грани между речью рассказчика и речью персонажа почти стираются; оба они говорят правильным литературным языком, почти лишенным черт разговорной речи. Возможность употребления диалектизмов также исключена.

Рассказчик выступает в новелле как анонимное, но хорошо осведомленное лицо, свидетель событий. Степень его проникновения во внутренний мир персонажа крайне велика. Особая важность функции рассказчика определяется композицией новеллы, о которой Г. Штрессау³, автор одной из многочисленных монографий о Томасе Манне, говорит, что она напоминает композицию музыкального произведения. Это как бы соната из трех частей: в первой части (эпизоды из детства и юности Тонио) намечаются темы, которые вновь появляются в третьей части (пребывание Тонио в родном городе и на датском курорте), в то время как средняя часть, развитие, приводит темы к резкому диссонансу (диалог Тонио и Лизаветы Ивановны). Музыкальный момент усиливается введением лейтмотивов. Сложная композиция новеллы требует постоянного присутствия рассказчика, не позволяя ему надолго отсту-

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Москва, 1959.

² В. Кожин, Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк, Советский писатель, Москва, 1963, стр. 381. Исследуя проблему образа автора, В. Кожин опирается на труд М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и на книгу В. В. Виноградова «О языке художественной литературы».

³ H. Stressau, Thomas Mann und sein Werk, Frankfurt a. M., Fischer, 1963.

пить на второй план. Поэтому рассказчик часто изображает события с точки зрения персонажа, но от своего имени. То обстоятельство, что рассказчик даже при передаче мыслей и переживаний героя часто говорит от своего имени, отражается на самой речи рассказчика — она приобретает эмоциональную окрашенность и субъективность, приближаясь этим к речи персонажа. Даже в тех эпизодах, где рассказчик максимально удаляется от персонажа, голос этого персонажа умолкает только очень ненадолго. С другой стороны, когда речь идет о вопросах творчества, о призвании художника, голос рассказчика сливается с голосом самого автора. Таким образом, четко разграничить речь рассказчика и речь персонажа в этой новелле не всегда возможно.

Проследим различные фазы стиля повествования, соответствующие изменяющейся дистанции между рассказчиком и персонажем.

Как тематически, так и стилистически в сложной художественной ткани новеллы выделяется отрывок, предшествующий диалогу Тонио и Лизаветы Ивановны. Отрывок этот целиком является повествованием рассказчика о жизненном пути героя, пройденном им с того момента, когда он покинул родной город, до его появления в ателье русской художницы в Мюнхене. Если пространные эпизоды из детства и юности Тонио, хотя неоднородные по своему художественному воплощению, даются как воспоминание очень близкого герою рассказчика, если диалогическая сцена воспринимается как центральная часть новеллы и по проблематике и по композиционному построению (в этой сцене резюмируется предшествующее развитие, и, вместе с тем, в ней заключены предпосылки последующей эволюции героя), — то фрагмент, предшествующий диалогу, отличается максимальной дистанцией между рассказчиком и героем в пределах новеллы. Здесь происходит некоторое обособление или отделение рассказа от мыслей и речи Тонио.

Отрывок (стр. 221—224) представляет собою сжатое, объективное изложение событий за промежуток в тринадцать лет. Голос персонажа не вливается здесь в объективную речь рассказчика, не придает ей эмоциональной окрашенности. Высказывания персонажа передаются в этом контексте либо в форме косвенной речи („denn er pflegte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben), daß die Kenntnis der Seele allein unfehlbar trübsinnig machen würde, wenn nicht die Vergnügungen des Ausdrucks uns wach und munter erhielten...“; „denn er pflegte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben), daß er die Möglichkeiten zu tausend Daseinsformen in sich trage, zusammen mit dem heimlichen Bewußtsein, daß es im Grunde lauter Unmöglichkeiten seien...“), либо в форме невысказанной вслух прямой речи („Welch Irrgang! dachte er zuweilen. Wie war es nur möglich, daß ich in alle diese exzentrische Abenteuer geriet? Ich bin doch kein Zigeuner...“). Обе формы представляют собой опосредствованную передачу высказываний персонажа.

Итак, повествует рассказчик. Поначалу это элегический рассказ, о распаде знатной семьи, причем рассказ, навеянный прозой Теодора Шторма, или сознательно имитирующий штормовский стиль повествования. По мере того, как объектом повествования становятся вопросы писательского труда, элегическая тональность сменяется патетической. Ибо рассказчик здесь говорит также и от автора, его высказывания часто перерастают в обобщения. Грамматически это отражается в употреблении атемпорального настоящего времени вместо обычного прошедшего: „...und wenn er irreging, so geschah es, weil es für etliche einen richtigen Weg überhaupt nicht gibt...“; „Mit seiner jungen Leidenschaft ergab er sich ihr, und sie lohnte ihm mit allem, was sie zu schenken hat, und nahm ihm unerbittlich all das, was sie als Entgelt dafür zu nehmen pflegt“; „Er arbeitete nicht wie jemand, der arbeitet, um zu leben, sondern wie einer, der nichts will, als arbeiten, weil er sich als lebendigen Menschen für nichts achtet, nur als Schaffender in Betracht zu kommen wünscht und im übrigen grau und unauffällig umhergeht, wie ein abgeschminkter Schauspieler, der nichts ist, solange er nichts darzustellen hat“ (S. 224).

Описание творческого становления Тонио Кререга — характерный образец манновской прозы. Оно почти целиком состоит из длинных, сложно построенных (преимущественно на повторах) периодов. Преобладает возвышенная и абстрактная лексика: die erhabenste Macht; die Macht des Geistes und des Wortes; Qual und Hochmut der Erkenntnis; das Mal an seiner Stirn; die Last am Worte und der Form; eisige Geistigkeit und verzehrende Sinnenglut; wählerische Reizbarkeit seines Geschmacks; die schmerzliche Gründlichkeit seiner Erfahrungen. Характерные для стиля Т. Манна поиски «точного» слова отражаются в рядах синонимичных или близких по смыслу прилагательных: ein erschöpfendes Leben..., ein ausbündiges, ausschweifendes und außerordentliches Leben; ein seltener, zäh ausharrender und ehrsüchtiger Fleiß; ...verschärfte sich seine Künstlerschaft, ward wählerisch, erlesen, kostbar, fein, reizbar gegen das Banale und aufs höchste empfindlich in Fragen des Taktes und Geschmacks; ...er arbeitete stumm, abgeschlossen, unsichtbar und voller Verachtung für jene Kleinen, ...die in erster Linie glücklich, lebenswürdig und künstlerisch zu leben bedacht waren.

Мы рассмотрели ситуацию повествования, для которой характерно отсутствие голоса персонажа в речи рассказчика. Это означает, что рассказчик максимально обособляется от своего героя и повествует исключительно от своего имени. В новелле можно указать и на противоположную ситуацию, для которой показательно максимальное обособление персонажа. Это — диалогические и все те сцены, где действие воспринимается как одновременное с моментом повествования. Здесь временами возможно отступление рассказчика на второй план.

Прежде, чем перейти к рассмотрению диалогических сцен, следует оговориться, что эти сцены неоднородны в новелле. Так, сцену Тонио и Лизаветы Ивановны только условно можно определить как диалог. По существу это длинный монолог главного героя, время от времени прерываемый репликами его собеседницы, вернее слушательницы. Почти все ее реплики незначительны; они, как и время от времени появляющиеся в потоке речи Тонио обращения к собеседнице (*Sagen Sie nichts von Beruf, Lisaweta Iwanowna; Sehen Sie, Lisaweta, ...; Ja, da lachen Sie nun; Sie haben Recht, so zu sprechen, Lisaweta Iwanowna...; Ach ja, die Literatur macht müde, Lisaweta...*), только помогают создать видимость диалога. Синтаксическое строение и лексика монологов Тонио, формально обращенных к Лизавете Ивановне, также очень мало напоминает традиционный диалог, который, как известно, у большинства писателей используется преимущественно как средство речевой характеристики персонажей. Здесь же эта функция не является основной. Конечно, повторяющееся несколько раз русское слово „batuschka“ должно создать национальный речевой колорит, но на этом речевая характеристика персонажа исчерпывается. Эпизодическое лицо, она интересует автора именно с этой стороны, как носительница русской культуры. Также, несомненно, изысканная, насыщенная ассоциациями речь Тонио характеризует его как писателя, указывает на его эрудицию и раскрывает ту взволнованность, которая присуща ему, когда речь идет о проблемах творчества. Все это можно назвать речевой характеристикой. Однако только весьма условно это можно назвать диалогом. Длинные, сложно построенные периоды, синонимические ряды существительных и прилагательных, многочисленные повторы, — все это почти невозможно в диалогической речи, предназначенной для восприятия на слух. Перечисленные признаки максимально сближают речь персонажа с речью рассказчика. Это сближение возможно ввиду общности рассказчика и персонажа в социальном, психологическом, интеллектуальном отношениях. Происходит оно в новелле в тех случаях, когда сливаются воедино автор, рассказчик и персонаж, т. е. преимущественно в высказываниях по поводу писательского труда. А это и составляет основное содержание диалога.

Хотя диалог занимает сравнительно мало места в новелле, эта сцена — не единственная. Диалогическая, хотя совсем другого рода, сцена прогулки Тонио и Ганса в начале новеллы. Далее, обрывки диалога мы находим в эпизоде посещения Тонио его родного города. Наконец, диалогическая речь выступает как средство характеристики эпизодического лица в сцене на пароходе. Собеседник Тонио в этой сцене — молодой гамбургский купец. Его речевой портрет создается преимущественно фонетическими средствами:

„Die Sderne, Gott, sehen Sie doch bloß sie Sderne an“ (S. 252).

„Sehen Sie, Herr, doch bloß die Sderne an. Da sdehen sie und glitzern; es ist, weiß Gott, der ganze Himmel voll“ (S. 252).

„...denn die Nacht wird sdürmisch, . . . , und mit so einem unbekömmlichen Essen im Magen, ist das kein Sbaß. . .“ (S. 253).

Таким образом, диалоги новеллы неоднородны, создание речевого портрета не является их основной функцией. Что же все-таки их объединяет?

Обратимся к сцене прогулки Тонио и Ганса. В этой сцене впервые звучит тема непримиримого противоречия двух начал: интеллектуального и жизненного. Это противоречие воплощают противоположные натуры Тонио и Ганса; о них мы впервые узнаем из повествования рассказчика, в котором иногда едва уловимо, иногда более отчетливо слышен голос персонажа. Также от рассказчика мы узнаем о тайном желании Тонио быть таким же преуспевающим во всем, как Ганс, хотя это, как уже понимает читатель, несовместимо с артистической натурой Тонио. Читатель, но не герой. Герой продолжает преклоняться перед своим антиподом, не устая сравнивать себя с ним. И только в сцене прогулки впервые непосредственно предстает перед читателем уже известная ему противоречивость натур Тонио и Ганса. Это отражается в их беседе и ярче всего вырисовывается в противопоставлении „Pferdebücher mit Augenblicksphotographien“ и „Don Carlos“. Ганс говорит исключительно об уроках верховой езды и употребляет жаргонное словечко „famos“. Тонио же рассказывает товарищу о «Дон Карлосе» и приводит слова Шиллера „Der König hat geweint“. Это, безусловно, яркое и выразительное противопоставление, но центр тяжести этой сцены следует искать глубже. Сцена имеет своеобразный подтекст: это попытки Тонио заинтересовать Ганса тем, чем интересуется он сам. Попытки эти в большинстве случаев безрезультатны, что является причиной переживаний Тонио, его ревности и разочарования. В этой сцене переживания и мысли героя передаются без вмешательства рассказчика, в форме несобственно-прямой речи. Помимо своей основной функции,—непосредственного изложения происходящих в сознании персонажа процессов,—несобственно-прямая речь получает как бы вторичную нагрузку, а именно, комментирует диалог. Проанализируем один из двух включенных в диалогическую сцену отрывков несобственно-прямой речи:

„...Von Zeit zu Zeit fühlte Tonio, wie der Drang zu weinen ihm prickelnd in die Nase stieg; auch hatte er Mühe, sein Kinn in der Gewalt zu behalten, das beständig ins Zittern geriet. . .

Hans mochte seinen Namen nicht leiden,—was war dabei zu tun? Er selbst hieß Hans, und Jimmerthal hieß Erwin, gut, das waren allgemein

анерканте Намен, дие ниemand бeфрeмдeтeн. Абер Тонио вaр eтвaс Ауслeндисхeс и Бeсoдeрeс. Јa, eс вaр in aллeн Стюкeн eтвaс Бeсoдeрeс mit ihm, ob eр вoллтe oдeр ничт, инд eр вaр aллeин инд aусгeшлoссeн вoн дeн Ордeнтличeн и Гeвoхнlichен, obgleich eр doch кeин Зигeунeр in грюнeн Вагeн вaр, сoндeрн eин Сohn Кoнсул Крoгeрs, aус дeр Фaмилie дeр Крoгeр... Абер вaрум нaннтe Ханс ihn Тонио, solange sie aллeин вaрeн, wenn eр, кaм eин дриттeр hinzu, aнfиng, sich сeинeр zu schаmеn? Зувeилeн вaр eр ihm нaхe инд гeвoннeн, ja. Auf wеlчe Wеisе verrаt eр ihn dеnn, Тонио, hаttе eр гeфрaгт инд ihn unтeргeфaхт. Абер aлs dаnn Jиммeрthаl гeкoммeн вaр, hаttе ihn verlаssеn инд ihm oхnе Not сeинeн frеmдeн Rufnаmеn vorgeworфeн. Wиe wеh eс tаt, dies aллeс durchschаuеn zu müssеn... Ханс Хансeн hаttе ihn im Grunde eин wеnig gеrn, wenn sie unтeр sich вaрeн, eр wußтe eс... Und eр вaр wиeдeр aллeин. Eр dачтe аn Кoнig Philipр. Дeр Кoнig hаt гeвeинт (S. 211—212).

В пeрвoм абзaцe oт имeни рaссaзчикa сoбщaется o душeвнoм сoстoянии гeрoя. Абзaц прeдстaвляeт сoбoй oтдaлeнный ввoд в нeсoбствeннo-прямую рeчь, пoскoлькy вoднoыe слoвa типa „dachte eр“ oтсутствуют. Во втoрoм абзaцe рaскрывaются внутрeнниe причинны, вызвaвшиe этo сoстoяниe. Этo — ужe нeсoбствeннo-прямaя рeчь. Пoкa Гaнс и Эрвин вeдут зaнимaющий их рaзгoвoр, Тониo пытaется oсмыслить тoлькo чтo прoисхoдившую сцeну. Вeсь oтрывoк сoстoит из вoпрoсoв (Hans mochte seinen Namen nicht leiden — was war dabei zu tun? Aber warum nannte Hans ihn Tonio, solange sie allein waren, wenn er, kam ein dritter hinzu, anfang sich seiner zu schаmen?), восклицаний (Wie weh es tat, dies alls durchschаuen...!), вoзрaжeний гeрoя сaмoму сeбe (Er selbst hieß Hans und Jиммeрthаl hieß Erwin, gut, das waren allgemein anerkannte Namen; ...Aber Tonio war etwas Ausländisches und Besonderes. Ja, es war in allen Stüken etwas Besonderes mit ihm...; zuweilen war er ihm gewonnen, ja...). Тaкoe синтaксичeскoe пoстрoениe в высшeй стeпeни хaрaктeрнo для нeсoбствeннo-прямoй рeчи. Упoтрeблeниe чaстиц „ja, gut“ придaет выскaзывaнию мoдaльнoсть. В oтнoшeнии глaгoльных врeмeн мoжнo сaзaть слeдующee: прeоблaдaет oбычный в кoнтeкстe нeсoбствeннo-прямoй рeчи прeтeрит, кoтoрый вoспринимaется кaк oднoврeмeнный с мoмeнтoм дeйствия; вoспрoизвeдeниe в мыслях Тониo прeдшeствующeй мoмeнту дeйствия сцeны с Гaнсoм дaeтся в плюсквaмпeрфeктe, причeм вoпрoс Гaнсa пoвтoряeтся дoслoвнo (Auf welche Weise verrаt er ihn denn, Tonio?). Этим oбъясняeтся пoявлeниe нaстoящeгo врeмeни. Пoслeднee жe прeдлoжeниe абзaцa, в кoтoрoм упoтрeблeн пeрфeкт,—этo дoслoвнoe пoвтoрeниe цитaты Шиллeрa, кoтoрую Тониo впeрвыe прoизнeс тaкжe в прeдыдущeй сцeнe, рaссaзывaя Гaнсу o «Дoн Кaрлoсe». Тaким oбрaзoм, в зaнeчeнии нaстoящeгo врeмeни в кoнтeкстe нeсoбствeннo-прямoй рeчи вьступaeт прeтeрит, a в зaнeчeнии прoшeд-

шего — плюсквамперфект. Происходит своеобразная нейтрализация временного значения претерита ⁴.

Анализируемый отрывок несобственно-прямой речи по своим формальным признакам представляет типический образец этой стилистической структуры. В более широкой ситуации повествования, как один из компонентов диалогической сцены, несобственно-прямая речь помимо своей основной функции комментирует диалог наряду с речью рассказчика. Так, когда в беседу Тонио и Ганса включается еще один школьный товарищ, и Тонио вынужден участвовать в совершенно безразличном для него разговоре, его состояние отражается в следующих репликах рассказчика:

- antwortete Tonio mit ganz ungewisser Betonung;
- sagte Tonio zugleich hastig und gleichgültig;
- einen Augenblick schnürte sich ihm die Kehle zusammen, weil Hans ihn mit Nachnamen angeredet hatte...;
- Tonios Mund zuckte, er nahm sich zusammen und sagte...

И с этой же функцией — раскрыть состояние героя во время удручающей его беседы — выступает несобственно-прямая речь.

Такое же соотношение речи рассказчика, прямой и несобственно-прямой характерно и для других диалогических сцен новеллы: та же незначительность произносимых слов, и наличие второго плана, «подтекста», который раскрывается как в речи рассказчика, так и в речи несобственно-прямой.

Воспоминания о детстве составляют основное содержание эпизода в библиотеке (посещение Тонио дома его родителей). Разговор со служащим библиотеки совершенно незначителен, он лишь обрамляет неопосредствованно излагаемые воспоминания персонажа.

Несколько шире по объему сцена с полицейским в отеле. Но и в этом случае важны не столько произносимые слова, сколько мысли и ощущения персонажа в этой ситуации. А это отражается как в репликах рассказчика (Tonio Kröger schluckte hinunter und nannte mit fester Stimme sein Gewerbe), так и в несобственно-прямой речи, которая в одном и том же абзаце чередуется с речью рассказчика (подчеркнуто): „Alle schwiegen. Sollte er der Sache ein Ende Machen, indem er Herrn Seehaase eröffnete, daß er kein Hochstapler von unbestimmter Zuständigkeit sei, sondern der Sohn Konsul Krögers, aus der Familie der Kröger? Nein, er hatte keine Lust dazu. Und waren diese Männer der bürgerlichen Ordnung nicht im Grunde ein wenig im Recht? Gewissermaßen war er

⁴ Впервые на это явление обратила внимание К. Гамбургер (K. Hamburger, Das epische Praeteritum, in: DVJS XXVII (1953) und Die Zeitlosigkeit der Dichtung, in: DVJS XXIX (1955). Высказывания К. Гамбургер по вопросу атемпоральности претерита вызвали обширную дискуссию, в которой приняли участие, в частности, Ф. К. Штанцель, Ф. Карпф, О. Функе.

ganz einverstanden mit ihnen... **Er zuckte die Achseln und blieb stumm**" (S. 249).

В этой связи необходимо отметить, что несобственно-прямая речь применяется во всех тех фрагментах новеллы, в которых события воспринимаются как одновременные с моментом повествования, несмотря на эпический претерит. Это — диалогические сцены, а также все те эпизоды, которые включают в свой состав действие (урок танцев, прогулка по родному городу, вечеринка в отеле датского курорта). Независимо от того, в какой степени участвует в этом действии герой, — на уроке танцев его присутствие вынужденное, на танцевальном вечере он почти на протяжении всей сцены остается посторонним наблюдателем, — упомянутые отрывки тяготеют к драматическому воплощению. А это способствует обособлению героя от рассказчика, хотя у Т. Манна, говоря словами Днепрова⁵, никогда нельзя «обойти вокруг образа», рассматривая его «как скульптуру». Все же некоторая обособленность персонажа в упомянутых сценах очевидна, и это отражается в чередовании двух параллельных планов повествования: все внешнее, — поступки героя, его окружающая обстановка, — передается речью рассказчика, внутреннее же состояние персонажа, — его мысли, переживания, впечатления, — воссоздается непосредственно, в форме несобственно-прямой речи. Показательно, что во всех ситуациях, способствующих обособлению персонажа от рассказчика, несобственно-прямая речь предваряется отдаленным вводом. Так, горькие размышления Тонио во время урока танцев (стр. 218—219) выступают в следующем обрамлении: „Er blickte in sich hinein, wo so viel Gram und Sehnsucht war“ и „Tonio Krögers Herz zog sich schmerzlich zusammen bei diesem Gedanken“. Отдаленный ввод свидетельствует о некотором отступлении рассказчика на второй план и усиливает непосредственность изложения.

Следует отметить, что непосредственное изложение мыслей и переживаний персонажа не является основной чертой стиля повествования новеллы «Тонио Крегер». Намного характернее для стиля новеллы такая ситуация повествования, когда очень близкий к персонажу рассказчик от своего имени, но с точки зрения персонажа изображает события, вследствие чего стираются границы между речью рассказчика и несобственно-прямой речью. Но, прежде, чем перейти к рассмотрению такой «двуголосой» речи новеллы, несколько замечаний по поводу еще одного способа передачи внутренней речи персонажа. Это — невысказанная вслух прямая речь, занимающая промежуточное положение между прямой и несобственно-прямой речью. В сценах, где обособленность персонажа недостаточна, для применения несобственно-прямой речи (т. е. для непосредственного изложения его мыслей и переживаний), рассказ-

⁵ В. Днепров, Черты романа XX века, М.—Л., 1965, стр. 426.

чик прибегает к имитации или, вернее, реконструкции внутренней речи персонажа. Поскольку это промежуточная форма, то намечаются колебания то в сторону прямой, то в сторону несобственно-прямой речи. Объединяющим моментом следует считать обязательное наличие вводной фразы, а также выделение воспроизводимых слов кавычками. Приведем некоторые примеры:

„Manchmal dachte er ungefähr: Es ist gerade genug, daß ich bin, wie ich bin, und mich nicht ändern will und kann, fahrlässig, widerspenstig und auf Dinge bedacht, an die sonst niemand denkt. Wenigstens gehört es sich, daß man mich ernstlich schilt und straft dafür und nicht mit Küssen und Musik darüber hinweggeht. Wir sind doch keine Zigeuner im grünen Wagen, sondern anständige Leute, Konsul Krögers, die Familie der Kröger...“;

„Nicht selten dachte er auch: Warum bin ich doch so sonderlich und in Widerstreit mit allem, zerfallen mit den Lehrern und fremd unter den anderen Jungen? Siehe sie an, die guten Schüler und die von solider Mittelmäßigkeit. Sie finden die Lehrer nicht komisch, sie machen keine Verse und denken nur Dinge, die man eben denkt und die man laut aussprechen kann. Wie ordentlich und einverstanden mit allem und jedermann sie sich fühlen müssen. Das muß gut sein... Was aber ist mit mir, und wie wird dies alles ablaufen?“ (S. 207).

По формальным признакам настоящее время, первое лицо; вопросительные и восклицательные предложения (оба отрывка приближаются к внутреннему монологу. Однако особое выделение вводной ремарки (dachte er, постановка этой ремарки перед невысказанной вслух речью в сопровождении слов „ungefähr“ в первом случае и „nicht selten auch“ во втором) снимает непосредственность, свойственную изложению мыслей персонажа в форме внутреннего монолога, и придает высказыванию звучание нарочитости. Это как бы реконструкция мыслей Тонио, принятая рассказчиком, чтобы полнее раскрыть перед читателем внутренний мир героя. Первое предложение последующего абзаца „Diese Art und Weise, sich selbst und sein Verhältnis zum Leben zu betrachten, spielte eine wichtige Rolle in Tonios Liebe zu Hans Hansen“ еще усиливает впечатление, что это именно рассказчик показывает манеру героя размышлять о себе и о своем отношении к жизни. Оба отрывка, несомненно, тяготеют к прямой речи, вводящие слова „dachte er“ соответствуют вводу прямой речи „sagte er“. Невысказанная вслух прямая речь вводится в новелле также фразами „sagte er sich“ или „dachte Tonio Kröger in seinem Sinne“. В некоторых случаях рассказчик несколько видоизменяет форму воспроизводимой им внутренней речи персонажа, в частности, оформляет ее как обращение героя к другому лицу. Первое лицо настоящего времени сменяется вторым, но вводящие

слова остаются, указывая на то, что рассказчик в данном случае не стремится к непосредственности изложения:

„Wer so blaue Augen hätte, dachte er, wie du!“

„Aber darum sind deine Augen so klar. Zu sein wie du!“

„Treue! dachte Tonio Kröger. Ich will treu sein und dich lieben, Ingeborg, solange ich lebe!“

Мы рассмотрели все те ситуации повествования, где, в зависимости от степени отступления на второй план рассказчика и относительного обособления персонажа, мысли этого персонажа передаются либо в форме несобственно-прямой речи, либо оформляются как невысказанная вслух прямая речь. Во всех этих случаях можно указать на более или менее ярко выраженную двуплановость повествования. В дальнейшем следует проанализировать те, наиболее трудно определяемые ситуации, где внешняя двуплановость (чередование речи рассказчика и речи несобственно-прямой) сменяется внутренней двуплановостью, двуголосием. В двуголосом повествовании субъективное восприятие персонажа ощутимо в самой речи рассказчика, вследствие чего происходит стирание границ между двумя различными стилистическими пластами, причем речь рассказчика приобретает эмоциональность и модальность, свойственные несобственно-прямой речи.

Выразительный образец двуголосой речи — фрагмент, впервые знакомящий читателя с Ингеборг Голм. Повествование ведется от имени рассказчика, но голос юного героя явно слышен во всем отрывке, и это придает речи рассказчика субъективную окрашенность. Диалог между персонажами в этой ситуации психологически невозможен, ибо Тонио издали поклоняется Ингеборг, не смея заговорить с нею. Более того, весь эпизод воспринимается как воспоминание, но не самого персонажа, а очень близкого ему рассказчика, который как бы переселяется в героя, его глазами смотрит на прошлое. Уже первое предложение этого фрагмента настраивает на восприятие двуголосого повествования: „Die blonde Inge, Ingeborg Holm, Doktor Holms Tochter, der am Markt wohnte, dort, wo hoch, spitzig und vielfach der gotische Brunnen stand“ (S. 214). Трехкратное повторение имени героини, упоминание отдельных, как бы уже известных деталей (am Markt, dort, wo hoch, spitzig und vielfach der Brunnen stand) указывает на то, что события излагаются через восприятие героя. Это впечатление лишь усиливает следующий абзац:

„Wie geschah das? Er hatte sie tausendmal gesehen; an einem Abend jedoch sah er sie in einer gewissen Beleuchtung, sah, wie sie im Gespräch mit einer Freundin auf eine gewisse übermütige Art lachend den Kopf zur Seite warf, auf eine gewisse Art ihre Hand, eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Kleinmädchenhand zum Hinterkopfe führte, wobei der weiße Gazeärmel von ihrem Ellenbogen zurückglitt, hörte, wie sie ein Wort, ein gleichgültiges Wort, auf eine gewisse Art

betonte, wobei ein warmes Klingen in ihrer Stimme war, und ein Entzücken ergriff sein Herz, weit stärker als jenes, das er früher zuweilen empfunden hatte, wenn er Hans Hansen betrachtete, damals, als er noch ein kleiner, dummer Junge war“ (S. 214).

Абзац построен как ответ на первое вопросительное предложение, для него особенно характерны повторы. Так, слово „gewisse“ повторяется четыре раза, причем трижды в сочетании „auf eine gewisse Art“. Повторяются также существительные „Hand“ и „Wort“, приобретая при повторном их употреблении уточняющие и субъективно окрашенные эпитеты: „ihre Hand, eine gar nicht besonders feine Kleinmädchenhand“, или „ein Wort, ein gleichgültiges Wort“. Повторы эти, а также ссылки на прошлое — „damals, jenes“ — характерные черты речи персонажа. То же самое можно сказать относительно оборота „auf eine gewisse Art“, передающего неопределенность, неуловимость, невыразимость словами; или очень субъективного обозначения „eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Kleinmädchenhand“; или же как собственная оценка персонажа звучащих слов „ein kleiner, dummer Junge“. Все это создает интимную и субъективную перспективу персонажа в отличие от обычно точной и объективной перспективы рассказчика. Однако на основании всей ситуации повествования новеллы, в которой роль рассказчика исключительно велика, представляется возможным утверждать, что выше приведенный фрагмент — это повествование от имени рассказчика, но с точки зрения персонажа. Вследствие этого в речь рассказчика проникают структурные признаки речи персонажа.

Такого рода ситуация повествования часто встречается в новелле. В большинстве случаев такой интимный, субъективно окрашенный рассказ воспринимается как двуголосый, передаваемый рассказчиком от своего имени, но с точки зрения персонажа, причем эта точка зрения может иногда совпадать ввиду родственности рассказчика и героя. Только время от времени встречающиеся обобщения или лирические отступления несколько удаляют рассказчика от персонажа. Например, следующее замечание: „Sie oft fiel hin beim Tanzen“ или „Und es war das Häßliche und Erbärmliche darin, daß diese leise und ein wenig hämische Stimme recht behielt, daß die Zeit verging und Tage kamen, da Tonio Kröger nicht mehr so unbedingt wie ehemals für die lustige Inge zu sterben bereit war, weil er Lust und Kräfte in sich fühlte, auf seine Art in der Welt eine Menge des Merkwürdigen zu leisten.“ (S. 220), или следующие лирические отступления: „Zu fühlen, wie wunderbare spielende und schwermütige kräfte sich in dir regen, und dabei zu wissen, daß diejenigen, zu denen du dich hinübersehnst, ihnen in heiterer Unzugänglichkeit gegenüberstehen, das tut sehr weh.“ (S. 219); „... Sich danach sehnen, einfach und völlig dem Gefühle leben zu dürfen, das ohne die Verpflichtung, zur Tat und zum Tanz zu werden, süß und träge

in sich selber ruht,— und dennoch tanzen, behend und geistesgegenwärtig den schweren, schweren und gefährlichen Messertanz der Kunst vollführen zu müssen, ohne je ganz des demütigenden Widersinnes zu vergessen, der darin lag, tanzen zu müssen, indes man liebte...“ (S. 267—268).

Это — своего рода резюме, которые могут исходить только от рассказчика, поскольку ему известно не только то, о чем он повествует в данный момент, но и дальнейший исход событий. А это — необходимое условие для возможности оценить происходящее с точки зрения будущего.

Таким образом, в амплитуде колебаний дистанции между рассказчиком и персонажем в новелле можно указать, с одной стороны, на максимальное обособление рассказчика (рассказчик полностью вытесняет персонажа) в чисто описательных эпизодах и, с другой стороны, на максимальное обособление персонажа (рассказчик ненадолго отступает на второй план; необходимо оговориться, что в новелле «Тонио Крегер» персонаж нигде полностью не вытесняет рассказчика) в диалогических и во всех тех сценах, где действие воспринимается как одновременное с моментом повествования. Между этими двумя ситуациями повествования находится промежуточная стадия, отличающаяся сближением, даже совпадением перспектив рассказчика и персонажа. Если в первом случае мы имеем порой элегическую, порой несколько патетическую прозу, если во втором случае можно указать на параллельное чередование речи рассказчика и несобственно-прямой речи, то промежуточная ступень отличается проникновением структурных признаков несобственно-прямой речи в речь рассказчика и стиранием границ между этими двумя стилистическими пластами, причем речь рассказчика теряет свой нейтральный, объективный характер, приобретая субъективность и модальность.

Такого рода взаимоотношения упомянутых стилистических структур противоречат некоторым положениям теоретической литературы по этому вопросу, что вполне понятно, если учесть то обстоятельство, что материал исследователей большей частью составляет проза, статически воспроизводящая поток сознания. Расхождения особенно заметны в вопросе об идентичности рассказчика и героя.

Автор пространной монографии о несобственно-прямой речи Альбрехт Нойберт⁶, как и цитируемые им авторы (Т. Калепки, А. Лофтман), утверждает, в частности, что высокая степень вчувствования рассказчика во внутренний мир персонажа означает их идентичность, которая, в свою очередь, создает предпосылки для применения несобственно-прямой речи. Но такая идентичность ведет к уменьшению роли рассказчика, даже к окончательному его исчезновению, что совершенно нехарактерно для повествования Томаса Манна.

⁶ A. Neubert, Die Stilformen der „erlebten Rede“ im neueren englischen Roman, VEB, Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale), 1957.

Противопоставляя художественные методы создания образа Льва Толстого и Томаса Манна, автор книги «Черты романа XX века» В. Днепров⁷ пишет: «У Толстого мы словно рассматриваем скульптуру — можем обойти вокруг образа, а у Томаса Манна образ, как в барельефе, выступает из массы авторского слова, и мы должны сопоставлять его, опять-таки как в барельефе, с общей несущей «плоскостью» — словесной средой». Это высказывание Днепров проливает свет на то своеобразное соотношение речи рассказчика и речи персонажа, которое часто затрудняет четкое разграничение этих двух стилистических пластов.

«Манновский» вариант соотношения речи рассказчика и несобственно-прямой речи нам представляется в следующем виде: во-первых, даже очень высокая степень сближения рассказчика персонажа не означает их идентичности; во-вторых, сближение или совпадение точек зрения рассказчика и персонажа позволяет рассказчику от своего имени передать самые интимные мысли, переживания и воспоминания героя.

Таким образом, отказ от применения структур несобственно-прямой речи при изображении психических процессов указывает в повествовании Томаса Манна на уменьшение дистанции между рассказчиком и персонажем, на их близость. (По мнению А. Нойберта же, это обстоятельство как раз и создает предпосылки для применения несобственно-прямой речи.) Соответственно, увеличение дистанции между рассказчиком и персонажем обуславливает в новелле «Тонио Крегер» большую обособленность героя, что отражается в употреблении структур несобственно-прямой речи для непосредственного изложения внутренней речи этого героя.

Октябрь, 1967 г.

PASAKOTOJO IR PERSONAŽO KALBOS SANTYKIS TOMO MANO NOVELĖJE „TONIO KREGERIS“

Raminta GAMZIUKAITĖ

Reziumė

Besikeičianti distancija tarp pasakotojo ir herojaus lemia pasakotojo ir personažo kalbos tarpusavio santykį Tomo Mano novelėje „Tonio Kregeris“.

⁷ В. Днепров, Черты романа XX века, М.—Л., 1966, стр. 426. Все цитаты из текста новеллы по: Thomas Mann, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Band IX, Aufbau—Verlag, Berlin und Weimar, 1965.

Kai ta distancija maksimali, galimos dvi skirtingos pasakojimo situacijos: aprašomieji epizodai su dominuojančiu pasakotojo balsu, iš vienos pusės, ir dialoginės scenos, kuriose pasakotojas neilgam atsitraukia į antrą planą, leisdamas kalbėti betarpiškai personažui, iš kitos pusės. Abi šios situacijos nėra pagrindinės novelės pasakojime.

Novelėje „Tonio Kregeris“ distancija tarp pasakotojo ir herojaus dažniausiai yra minimali. Gilus pasakotojo įsijautimas į personažo vidinį pasaulį leidžia jam savo vardu, bet herojaus požiūriu, perteikti to herojaus sąmonėje vykstančius procesus. Novelėje dominuoja dvibalsis pasakojimas, t. y. pasakotojo kalboje aiškiai išsiskiria personažo balsas, ir pasakotojo kalba todėl įgija subjektyvumo ir emocionalumo atspalvį, paprastai būdingą personažo kalbai.

DIE VERÄNDERUNG DER ERZÄHLWEISE IN DER NOVELLE VON THOMAS MANN „TONIO KRÖGER“

Raminta GAMZIUKAITĖ

Zusammenfassung

Die Erzählhaltung in der Novelle „Tonio Kröger“ von Thomas Mann ist durch die wechselnde Distanz zwischen dem Erzähler und der Figur bedingt.

Bei der maximalen Distanz sind zwei verschiedene Erzählsituationen möglich: die einstimmige Beschreibung des Erzählers einerseits und die szenische Gestaltung andererseits. (Bei der szenischen Gestaltung tritt der Erzähler für kurze Zeit in den zweiten Plan zurück, und die Figur gewinnt dadurch relative Unabhängigkeit.) Weder beschreibend-berichtende Erzählung noch szenische Gestaltung kennzeichnen den Erzählstil dieser Novelle.

In viel größerem Maße ist für „Tonio Kröger“ minimale Distanz zwischen Erzähler und Figur charakteristisch. Die Funktion des Erzählers erfordert, daß er ganz eng an den Helden gebunden ist, daß ihm das Innere des Helden restlos offensteht. In der Novelle dominiert zweistimmige Erzählung. Tiefe Einfühlung in die innere Welt des Helden ermöglicht ihm in seinem Namen aber aus der Sicht der Figur die Bewußtseinsprozesse dieser Figur darzustellen. In der Rede des Erzählers ist deutlich die Stimme der Figur hörbar. Deshalb gewinnt die Erzähler-Rede emotionale und subjektive Färbung, welche gewöhnlich die Figurenrede kennzeichnet.