

**ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА  
ТОМАС МАН И „ДОКТОР  
ФАУСТУС“**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

Точната рождена дата на историческия Фауст не се знае. Предполага се, че е роден около 1480 година в малкото немско градче Книтлинген под името Йохан (Георг) Фауст. Изучава магия в Краков, следва медицина в Ерфурт и Хайделберг, занимава се с алхимия и астрология и извършва редица „чудеса“, които стават причина името му да добие голяма известност и да се свърже с много легенди и приключения. Славата му продължава да расте и след неговата смърт в 1540 г. Въображението на суеверните съвременници му приписва най-невероятни чудотворства и дела.

От една страна личността на доктор Фауст въздейства с изключителната си гениалност и авантюристичност, от друга дава повод да се търсят причините за тази негова свръхгениалност и необикновена витална и магическа сила. Така се заражда подозрението за съюз с дявола, с Мефистофел, и се появяват най-различни вариации на легендата. През 1587 г. печатарят Йохан Шпис издава цяла книга с легенди за доктор Фауст под надслова „Историята на Йохан Фауст“, от която по-късно се появяват две преработки — от Видман (1599 г.) и Пфицер (1674 г.). Въз основа на книгата от Шпис излиза в края на XVI век трагедията „Фауст“ на англичанина Кристофор Марло. В нея образът на Фауст за пръв път бива осмислен като символ на човека изобщо, който чрез проникването в тайните на природата се домогва до мощ. Пренесена в Германия от английските театрални трупни, легендата бива приспособена за куклените театри, като едновременно с това продължава да бъде предмет на непрекъснати преработки. С нейното драматизиране се залавя и Лесинг, но замислената драма остава фрагмент. Когато Гьоте започва своята трагедия, над която работи с прекъсвания почти 60 години — от 1773 до 1832 г., значи, до своята смърт, съществуват вече много преработки от нея. Легендата е обект на поетическо превъплъщение и при поетите Малер Мюлер, Грабе, Ленау и Хайне. Също и Пушкин плаща дан на увлечението си по нея.

Идеята за написването на един роман за Фауст се заражда много рано у Томас Ман, почти веднага още след завършването на „Буденброкови“, около 1902 година. Още тогава той има ясна представа за оформянето на трагичния сюжет. Неговият герой е сифилитично болен човек на изкуството, поради което попада под властта на дявола. Сифилитичният бацил действа като стимулант на

неговия музикален гений и покачва творческия му потенциал. Тая кратка концепция отлежава цели четири десетилетия, преди да приеме по-определени очертания и да се запълни с белетристично и идейно съдържание. Самите събития в личния, обществен и политическия живот я изнасят отново на повърхността на съзнанието с една наложителност, равна на повеля.

Историята за възникването на „Доктор Фаустус“ Томас Ман разказва в „Романът на един роман“, изграден въз основа на кратки бележки под формата на дневник, по които той по-късно възкресява вътрешното си състояние и политическите събития в подробности. Писателят приближава седемдесетгодишна възраст, когато концепцията за „Доктор Фаустус“ застава с неотменна наложителност в средището на неговите творчески интереси и завладява напълно въображението му. Превратностите на съдбата в неговия личен живот и живота на немския народ, крушението на старите идеали, на стария мироглед под влиянието на историческото развитие, формирането на едно ново светоусещане и отношение към задачите на изкуството, необходимостта от преоценка на целия изминат жизнен и творчески път, както и нерадостната участ на изгнаник, принуден отдалече — през океана — да следи развоя на политическите и военните събития в родината, душевната криза на раздвоение между чувството на обич и ненавист към тая родина определят вътрешната проблематика, вложена в романа. В него той вгражда целия си жизнен опит, целокупното си знание из всички области на науката, събирано в течение на дълги години до момента, когато е написал последния ред и оставил перото.

Преди да пристъпи към осъществяването на своя творчески замисъл, Томас Ман има да разреши още няколко проблеми: въпроса за формата на романа, за неговия художествен стил и изграждането на характерите. Той се установява на мемоарното повествование, поради което се налага проучване на мемоарната техника и нейните особености. По същество мемоарният начин на разказване има по-широк обхват, защото изобразява живота на отделната личност върху историческия фон на епохата, а тъкмо това преследва творецът. От друга страна мемоарният разказ представлява опасност за твърде лично пречупване на спомени и събития. Тая опасност Томас Ман заобикаля, като прехвърля ролята на хронист върху второ лице —

гимназиалния преподавател по класически езици Серенус Цайтблом, който поради съкровената си обич и привързаност към героя на романа може да си позволява лирични отстъпления, да се поддава на емоционални размеквания при спомените за него и немското минало, но едновременно с това подлага сам на критична преоценка както своите чувства, така и политическите събития във в живота и по тоя начин пародира раздвоеността си между сантиментално увлечение и обективно отношение.

Избрал веднъж мемоарната техника на повествование, Томас Ман преминава към психологизирането на разказвателния стил чрез личността на Серенус Цайтблом. Неговият стил носи особеностите на човек, общувал тясно с немските хуманисти и придобил техния начин на писмено изложение. Подробен по съдържание, наситен с рефлексия, която изсушава дори лиричните излияния, хуманистичният стил на Серенус Цайтблом протича като тежка живачна маса, почти без диалогични разтрози и бели полета. Страниците са запълнени от горе до долу с дълги периоди в които съществителните се предхождат от цели върволици атрибутивни прилагателни. Старинният облик на езика, както и индивидуалната склонност към сложен и заплетен изказ затрудняват още повече разплитането на смисъла, но личността на хрониста е отразена тъкмо в тоя характер на стила. Докато в едната половина на своето същество Серенус Цайтблом е умозрително постижение, имитация на човек, надъхан с идеите на немския хуманизъм и идеализъм, на немското благочестие и немската педантичност и дисциплина, в другата си половина той е самият автор, един съвременен човек, който осветлява живота и изкуството в много аспекти, за да стигне до едно вярно и правдоподобно изображение. Но преди всичко Серенус Цайтблом е нужен на своя автор, за да може да го противопостави на главния герой, за да може по такъв начин да предаде демоничното чрез един напълно недемоничен посредник.

След като си изяснява и личността на хрониста, Томас Ман пристъпва към сглобяването на образа на централния герой — Адриан Леверкюн. Неговият образ е монтажно изграден. Изникнал от представата за сифилитично болен човек, той трябва да получи плът и кръв и правдоподобно да се включи в живота на музикалната съвременност, за да въздействува убедително. В този смисъл Адриан Леверкюн е идеален образ, „герой на нашето време“, един човек,

натоварен със страданието на една цяла епоха, трагична личност. В своята демонична същност композиторът е поетическо превъплъщение на Фридрих Ницше. Биографичните данни за Леверкюн се обясняват в много моменти със сведенията за живота, болестта и трагичния край на немския философ. Разбира се, както имената, така и градовете и историческите дати са променени. Епизодът с публичния дом в Лайпциг е дословно почерпен от преживяванията на Ницше в Кьолн. Протичането на болестта, покачането на творческия потенциал, трескавото разрастване на творческата продукция и по-късният упадък и чезненето на физическите и духовни сили, потъването в дълбоката нощ на безумието са все факти от биографията на немския философ по книгите на Берграм, Подах, Бран и Дойсен. В устата и писмата на Леверкюн са вложени много реминисценции и разсъждения от трудовете и писмата на самия Ницше. Макар по художествени и идейни съображения Томас Ман да пренася своя герой в една по-късна епоха от тая на Ницше (1844–1900) и да го прави съвременник на своето време, на Адриан Леверкюн са присъдени почти същият брой години на живот. Музикалният двойник на Ницше е роден през 1885 година в бащиното му имение Бухел до измисления град Кайзерсашерн и умира в 1940 година. Поради непрекъснатите успоредици между живота на Адриан Леверкюн и неговия философски двойник самият Т. Ман нарича романа си „роман за Ницше“, а поради широката картина на епохата — „роман за Германия“. Погрешно е обаче да се мисли, че в Адриан Леверкюн са монтирани черти само от Ницше. Докато в Серенус Цайтблом е вложена едната половина от Томас Ман, Адриан Леверкюн е музикалното и творческо покритие на поета, но заедно с това той носи черти на много негови съвременници, например на Хуго Волф. Портретът е даден в еднолично осветление: чрез очите на Серенус Цайтблом, но с любещото си сърце той иначе прозаичен човек открива нюанси и подробности в своя приятел, които той отсена релефно с бои от една богата творческа палитра и верния размах на една майсторска четка.

За да може да постави този портрет в подходяща историческа обстановка, Томас Ман започва да събира материали за епохата, да се рови в хроники, енциклопедии и научни изследвания, да проучва характера и облика на немските градове, за да предаде локалния и исторически колорит, да проучва теоложки, музикални и философски

трудове, произведенията на Улрих фон Хутен и Лутер, както и техните биографии, езикови, географски, политически и биоложки трудове, условията за следване богословие в немските университети, да се занимава с теоретическите трудове на Арнолд, Шьонберг и музиката на Бетховен и Вагнер, както и с драмите на Шекспир, от които има цели реминисценции в романа. От особено значение за романа са приятелските разговори и беседи с доктор Теодор Визенгрунд Адорно, както и неговите трудове върху философията на модерната музика. Лекциите на Кречмар — този пародийно изобразен гениален пелтек — са изградени главно върху анализа на Адорно за Бетховеновия музикален почерк. Не по-малко занимават интереса на Томас Ман и разните преработки на легендата за доктор Фауст, той чете драмата на Марло, книги върху черната магия, писанията на Агрипа фон Нетесхайм и много още други източници.

На 12 май 1943 година Томас Ман започва да пише „Доктор Фаустус“ от името на Серенус Цайтблом, за когото личната трагедия на Адриан Леверкюн е свързана символно с катастрофата на немския народ през двете световни войни, с упадъка на буржоазията и изкуството. Над романа поетът работи с малки прекъсвания три години и 8 месеца. На 29 януари 1947 година топ написва последните редове.

Докато в народната легенда и лиричната трагедия на Гьоте, Фауст е реално същество, в романа на Томас Ман името Фауст е употребено в преносен смисъл за Адриан Леверкюн. Още по-малко романът има нещо общо с философското съдържание на Гьотевия „Фауст“. Свързва ги едва ли не само името. Както по замисъл и форма, така и по съдържание и идеен пълнеж, те са напълно различни. Адриан Леверкюн не е активният гений на Гьотевия Фауст, вечно жадуващият за знание и познание човек, готов в своя титаничен стремеж към всеобхващане на света и природата да продаде душата си на дявола, той не е човек на науката, движен от жажда за опознаване на живота и неговото дейно покоряване, а музикално одарен човек, който дори не съзнава тая своя дарба и по едно случайно стечение на обстоятелствата се насочва към музиката. Гьотевият Фауст се разраства в символ на човека изобщо с неговия всевластен копнеж към пълно познание и цялостно изживяване на живота в неговите радости и трагични последствия. Чрез трагичната съдба на Гретхен и страданието тая воля за мощ се трансформира във воля за дейно добротворство в полза на

човечеството, така че втората част на трагедията е в същност не трагедия, а победа на моралния човек, прероден чрез любовта и страданието в един нов Прометей. По този начин дяволското начало добива оня символен смисъл на творческа сила и относително зло, загатнат от Мефистофел с думите:

*„Аз съм от тая сила част,  
що злото все желае, а добро твори.“*

Фауст на Гьоте е активен човек, той съзнателно приема пакта с дявола срещу обещанието да му даде възможност да опознае света и да проникне в тайните на битието. Леверкюн е чужд на динамичния стремеж към всезнание и вседвижение на душевния живот. Той пасивно — неповинно — попада под властта на дявола вследствие на сифилистичната интоксикация. А и самият дявол тук е с доста проблематична реалност, защото се допуска, че целият разговор с него в палестринската зала е по-скоро плод на едно интоксигирано от сифилитичния бацил въображение. Също и пактът с дявола няма реалност, защото не се сключва двустранно и съзнателно както при Гьоте, а само се нотифицира като свършен факт от дявола. Леверкюн го потвърждава едва в края на романа в изповедта пред приятелите и близките си, но цялата тази изповед се намира под натрапливото влияние на легендата за Фауст и напредналия стадий на болестта. Така пактът добива за неговото болно въображение известна реалност, още повече, че творческият възход през определения от дявола срок му дава основанието да вярва в дяволската намеса. Под влияние на сифилитичната спирохета композиторът написва с неотслабващо творческо вдъхновение гениални музикални творби в разстояние на двадесет и четири години, след което светлината на разсъдъка му угасва и той потъва в дълбока нощ на безумие като своя философски двойник Ницше. От нея го извежда смъртта, за да го потопи в още по-дълбоката нощ на небитието. Срещу този творчески свръхкапацитет Леверкюн загубва не само тялото и душата си, но и най-човешката изява: правото да обича. Неговата обич носи гибел и смърт, той не бива да обича нито жена, нито мъж, дори прелестното дете Непомук — Ехо става жертва на пробуденото чувство на любов в душата на

прокълнатия. На него става жертва и Швертфегер, непоправимият дон Жуан, който в желанието си да завоюва неспечелената досега от никого приятелска любов на Адриан Леверкюн, сам се обрича на гибел. Цайтблом се спасява от тяхната участ чрез силата на своята дълбока и истинска привързаност към композитора, но и самият Леверкюн сякаш се пази нарочно да не прекрачи границите на своята естествена студенина и сдържаност към него, за да го запази от проклятието на дявола и отровата на любещия си поглед. Само по отношение на Мари Годо тая отрова сякаш не упражнява въздействието си, макар за късо време композиторът да я обиква и следователно и тя би трябвало да сподели участта на Швертфегер и Непомук. Това обстоятелство остава да действа като непоследователност и несъгласуваност с провеждането на основната теза.

След като приема, така да се каже, без противодействие своята съдба на обречен на дявола, Адриан Леверкюн проявява само в два случая активно намерение да се изтръгне от лапите му: веднъж, когато иска да се ожени за Мари Годо, защото според поверието бракът би могъл да го помири с бога, и втори път, когато се опитва да се удави в езерото, защото самоубийството било също спасително бягство от властта на сатаната. В болното въображение на композитора все повече и повече се натрапва образът на Фауст от народната легенда и в напредналите стадии на болестта, преди да настъпи парализичният шок, Леверкюн се идентифицира с него и по подобие на него свиква в Пфайферинг своите приятели, познати и близки, за да направи пред тях прощалната си изповед и да им отправи последната си молба да го погребат в осветена земя. В тази изповед пред приятели, близки и познати се съдържа в съкратен вид фабулата на романа, но изопачена вече от натрапливите представи за единство с легендарния Фауст. Затова Леверкюн говори за кучето Престигиар, за Хифиалта, за пясъчния часовник, от който са се изсипали вече пясъчните зърна — все представи, натрапени му от легендата. Също и подробностите от личния му живот са подхвърлени на патологично осветление. Непомук е негов син, роден от любовта между него и Хифиалта, а Хифиалта се слави с представата за отровната пеперуда и русалката.

Както за Фауст от легендата, така и за самия Адриан Леверкюн важат думите: „умирам като лош и добър християнин“. Лош, защото е



обручен с дявола, добър, защото в препълненото си с разкаяние сърце се надява на милост. Колкото и малка да е вероятността за милостта на провидението, тя и тук е загатната чрез думите на госпожа Швайгещил и Серенус Цайтблом. Самият композитор я загатва чрез своя музикален език в края на симфоничната кантата „Плачът на доктор Фауст“. Чрез дванадесет тоновата техника той варира по всевъзможни начини главната тема „умирам като лош и добър християнин“ и употребява всички музикални похвати, известни в историческото развитие на музиката, като с помощта на един алхимистично дестилационен процес ги превръща в кристално пречистени емоционални съдържания. В тая символика на отчаянието както от личната обвързана съдба, така и от неизбежното рухване на националните идеали прозвучава на края един-единствен звук, който продължава да трепти във въздуха, след като млъкват инструментите: високото сол на едно чело като проблясък на надежда, един светъл лъч в черната нощ на отчаянието.

Замислен отначало като сюжет, навеян от съдбата на Фридрих Ницше, по-късно романът на Томас Ман добива все повече лично съдържание, така че в завършения си вид се явява като лична изповед, една генерална рекапитулация на целия живот на писателя, строга преоценка на минали жизнени съдържания и светоотношение. Едновременно с това „Доктор Фаустус“ е картина на епохата и история на немския народ с неговите възторзи, увлечения, подеми, разочарования, униние и безнадеждност в продължение на четиридесет години. В този смисъл той не е само роман на една творческа личност, но и роман на един цял народ, хроника на неговите победи и крушения, на рухването на неговите идеали, на един погрешно изграден свят. Болестта на Фауст е болест на целия немски народ. Същият бацил вдъхновява както личното битие, така и общата творческа мощ на народа, но след възнемането до шеметни висоти на възторжено опиянение и отделният индивид, и целият народ биват обгърнати от непрогледната нощ на безумието и демоничните сили довършват своето пъклено дело. Дали светлият лъч ще прореже този мрак и ще освети нощта, остава неизречена надежда.

Както в „Буденброкови“, така и тук Томас Ман рисува разслоението на немската буржоазия и упадъка в изкуството, специално в музиката. Изкуството, преситено и уморено в търсенията

си на нови проблеми и форми, стига до nihilism, отричане на традицията и всичко, което дотогава е представлявало изкуство. Така се създава едно ново изкуство, чуждо на живота, откъснато от човека и обществото. Саморазпадането на буржоазното общество и изкуство е неизбежна последица от тая творческа и национална безпътица, но то е историческа необходимост от гледището на едно динамично развитие на историята, едно стъпало към нов възход и нови идеали, един преход от варварство към хуманизъм, към една нова човечност. От упадъка се ражда предвестието на едно ново бъдеще, за което Серенус Цайтблом, това преизпълнено от любов сърце, се моли: „Нека бог бъде милостив към вашите бедни души, приятелю мой и мое отечество!“ Тая нова хуманност се възвестява и в простодушните, но дълбоко човечни думи на госпожа Швайгещил: „Вън, всички вън! Вие нямате никакво разбиране, вие гражданите, а за това се иска разбиране. Той говори много за вечната милост, клетият човек! Не зная дали тя е достатъчна. Но истинско човешко разбиране, вярвайте ми, това е достатъчно за всички!“

В двете фабули: тази за Фаустус и националната катастрофа, се преплита трета фабула, дадена пак под знака на общия упадък. Това е трагичната съдба на някои от членовете от семейството на Томас Ман — на двете му сестри и майка му. Макар органически да не се свързват с основната фабула, по художествен замисъл те принадлежат към общата картина на епохата с нейния нездрав климат. Семейството Роде на Рамбергщрасе в Мюнхен е отчасти семейството Ман, което след преместването си от Любек живее на същата улица в баварската столица. Разбира се, не само имената са променени, а и много други обстоятелства, за да прирасне този органически чужд елемент към биографията на Адриан Леверкюн. Макар много от героите на романа да имат свои реални съответствия в живота, би било погрешно да мислим, че те се покриват във всичко със своите първообрази. Те са художествено претворени, подчинени вече на едно творческо портретиране, на едно лично емоционално пречупване. Затова Клариса, Инес и госпожа Роде са в условно значение реални портрети на сестрите му Карла и Юлия и майка му, госпожа Ман. За Пфайферинг и госпожа Швайгещил праобразът е Полинг и госпожа Швайгхарт, но и тук авторът е прибавил много от своето въображение.

По особен начин е портретиран Адриан Леверкюн. Външният му портрет е само една неопределена скица. Пълният му физически портрет нарочно не е даден, загатва се само, че имал сиво-синьо-зеленикави очи, в които се примесвали по странен начин цветовете от очите на майка му и баща му, а на друго място се отбелязва, че и Шилдкнап имал подобни очи. Само на едно място се намеква за умната и горда красота на лицето му, а към края на романа се описва промяната в израза и цвета на очите му, обраслото му в прошарена брада лице. То смътно напомня за това, което някога се е наричало Адриан Леверкюн. На ръст не бил особено висок. Липсата на физически портрет трябва да подчертае според автора отсъствието на човечност, на душа, откъснатостта му от човешкото битие и принадлежността му на дявола. Основният мотив на вродената самотност при Адриан Леверкюн се определя от естествената му студенина, свързана с особения му смях. И в двете прояви поначало имало нещо дяволско, демонично. Самият Томас Ман твърди, че в тях, както и в очите на бащата Леверкюн, се чувствувало вече присъствието на дявола. От самия дявол лъхала смразяваща студенина, един мотив, който се среща както в легендата за Фауст, така и в романа, но, както вече се изтъкна, представата за дявола е облъхната силно от влиянието на легендата.

Без физическа външност е и Серенус Цайтблом, който трябвало да въздействува върху читателя само като „сърце“ и „трепереща пишеща ръка“.

Чрез него авторът прокара един художествен похват, намерил широко приложение както в другите му книги, така и тук в романа: пародийно портретиране. Почти всички герои — с изключение на Адриан Леверкюн, Непомук, Мари Годо и отчасти Елзбет и Урсула Леверкюн — са дадени в пародийно осветление. Тъкмо чрез своите отрицателни прояви героите добиват индивидуалност и се налагат на съзнанието. Склонността да открива в човешката външност или държане елементи, които по някакъв начин нарушават общата представа за човека изобщо, е толкова изострена у Цайтблом, че тези елементи са основният му градивен материал за портретиране. Те се превръщат в някакви сигнали за личността. В най-висока степен пародирани са Инес и Инститорис, приятелският кръг на Роде, Булингер и кръгът около Кридвис, дори имената на някои от тях са

пародийно нагласени: Шлепфус, Накедай, Розенцил, Ридезел и др. Не е пощаден от тази пародийност и портретът на Кречмар. Швертфегер е портретиран чрез характерния му начин да намира всичко „много симпатично“, доктор Краних чрез артикулирания и астматичен говор, Булингер чрез гръмогласните му самохвалства на парвеню, госпожа Швайгецил чрез простодушния навик да апелира за разбиране и човечност, госпожа Роде чрез бохемската ѝ суетност. Но всичките тези пародийни портрети са нахвърляни с незлобив хумор, без да превръщат човека в карикатура. На тая своя склонност Серенус Цайтблом не може да противостои, когато говори и за себе си. Той сам се превръща в обект на пародийно изобразяване. Не по-малко склонен към пародийно виждане и Адриан Леверкюн. В писмата си до Цайтблом той гледа на хората и събитията през един пародийно нагласен обектив, който често насочва и към себе си. Пародийно е изобразен и дяволът. Той буди по-скоро хумор, отколкото страх и ужас. Склонността на Адриан към пародийност се проявява както в неговия съзнателно пародиран стил, така и в музикалните му творби, особено в кантатата „Плачът на Фауст“, която е конгениално пародиран негатив към Деветата симфония на Бетховен.

По дух реалистичен, романът „Доктор Фаустус“ следва една доста примитивна разказвателна техника. Тя е отражение на ограничените писателски възможности на Серенус Цайтблом, който непрекъснато напомня, че не е писател. Като съзнателна имитация на човек, чужд на писателското призвание, този стил наистина увлича със своята непосредствена искреност и привидна безпомощност. Завладян от спомени и чувства, хронистът едва успява да ги подреди в някаква система на свързано изложение и често прекъсва разказа, за да сподели затруднението си с читателя, да се извини за вълнението си, за това, че под напора на чувствата се е отклонил от разказа, че е изпреварил хронологическия развой на събитията. Освен със съзнателно архаистично обагряне той си служи с разказвателна техника, характерна за немската романтика: да изпада често от рамката, да прекъсва разказа, да критикува своето увлечение или своята слабост към развлечено повествование, да изпреваря естествения ход на събитията и да загатва предварително за бъдещите катастрофи в живота на немския народ или героите на романа, все с желанието да намали силата на ужаса и да подготви читателя за бъдещото трагично

развитие. Съзнателно постижение е и простата реалистична техника да се характеризира един герой веднага след въвеждането в романа. Така Серенус Цайтблом дава най-напред биографични данни за себе си, а след това за всяко ново лице, като описва най-подробно всички особености на външността му, облеклото му, държането му и всичко, което знае за него.

По същина „Доктор Фаустус“ спада към немските традиционни „образователни романи“ или романи на развитието от рода на „Симплицисимус“ на Примелсхаузен, „Вилхелм Майстор“ на Гьоте, „Агатон“ на Виланд, „Зеленият Хайнрих“ на Готфрид Келер и др. Този вид роман носи биографичен характер и рисува духовното развитие и оформяне на едно човешко същество или вътрешното изграждане и узряване на една голяма творческа личност на фона на околната среда и културно-историческите и обществени фактори. С оглед на това Томас Ман проследява всички възможни фактори, оказали някакво въздействие върху неговия герой, Адриан Леверкюн: семейната среда и всичко, свързано с нея, учителите му, приятелите и познатите му, всички странични и случайни хора, кръстосали неговия път, и всичко, което пряко или косвено е упражнило влияние върху него и има дял в творческото му пробуждане на композитор от голям стил.

Отделните лица, както и разказвачът Серенус Цайтблом, са индивидуализирани майсторски чрез езика и особените нюанси на тяхната езикова среда, техния произход или тяхното занимание. Съзнателни постижения са архаистичните елементи в сянка, имитиращи стила на Лутер при Кумпф, а в писмата, бележките и разказа на Адриан, имитиращи отчасти Кумпф, отчасти Лутер и богословския стил.

За всичките тези особености ще трябва да се държи сметка и в българския превод на романа. Сложната и заплетена фраза, изсушена от личността на Цайтблом, наситена с рефлексия и затрупана с елементи едва ли не от всички области на човешкото знание и изкуство, не всякога протича гладко и художествено. Четенето се затруднява и от дългите вериги прилагателни, както и от сложните периоди, понякога от цяла страница. Тук в най-висока степен важи препоръката на самия Томас Ман: за да се проникне в съдържанието и в истинската художествена стойност на една книга, за да се разкрият вътрешните зависимости в нея, тя трябва да се прочете два пъти.

Жана Николова-Гълъбова

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.