

растают сомнения в том, правильно ли он прожил свою жизнь.

Однако содержание «Будденброков» ни в коем случае не сводится ни к теме умирания и распада, ни к сатирическим мотивам, которые местами, как бы незаметно, вкраплены в повествование. Художественное обаяние и своеобразие «Будденброков» в немалой степени основано на том, что автор душевно привязан к своим героям, к их быту, их семейным традициям. При всей своей трезвости и иронии, при всем социальном критицизме, составляющем идейную основу романа, писатель рисует уходящий будденброковский мирок с сочувствием и сдержанной грустью, «изнутри».

В «Будденбоках» проявилось поразительное умение молодого романиста изображать людей и обстоятельства их жизни наглядно, зримо, с большой художественной пластичностью, в изобилии метко схваченных деталей. И в красочности бытовых эпизодов, жанровых сцен, интерьеров, в точности и богатстве психологических характеристик, в реалистической полнокровности общего семейно-группового портрета Будденброков, связанных общим фамильным сходством и все же столь во многом несхожих между собой, — во всем этом сказался самобытный и зрелый талант Томаса Манна и вместе с тем — его умение творчески воспринимать традиции классиков русского романа, в первую очередь Толстого.

ТЕМА ИСКУССТВА И ХУДОЖНИКА. НОВЕЛЛЫ

Автор «Будденброков» в самом начале XX в. завоевал своим первым романом видное положение в литературе, вошел в интеллигентскую элиту своей страны. Но он ни в коей мере не утратил критического взгляда на действительность. Напротив, его раздумья над современностью приобретали все более тревожный и драматический характер. Правда, от плебейских низов, от жизни и запросов народных масс Томас Манн оставался крайне далек и даже не пытался — в отличие от своего старшего брата Генриха — к этим массам приблизиться. Классовая структура общества, борьба эксплуатируе-

мых против эксплуататоров — все это не входило в сферу художнических интересов Т. Манна. Но зато он необычайно остро ощущал противоречия буржуазной культуры, враждебность буржуазного мира подлинной культуре. Взаимоотношения искусства и общества, судьба искусства, художника в современном обществе — все это живо занимало его.

В письмах молодого Томаса Манна к брату Генриху и к невесте, Кате Прингстейм, звучит не раз нота опасения: не приводит ли занятие литературой к обеднению личности, к отчужденности художника от людей? Иной раз он склонен был думать, что всякая забота о совершенстве художественной формы заключает в себе нечто искусственное и эгоистическое. С юмором, но вместе с тем вполне всерьез Т. Манн в ноябре 1900 г. писал брату об одном современном поэте: «Проглядывая его книги, я нашел и то, что мне по душе; но я, вообще-то, плохо читаю стихи, и мое толстовство побуждает меня даже в ритме и рифмах чувствовать что-то нечестивое». А в марте 1906 г. Томас Манн в письме к критику Курту Мартенсу настойчиво утверждал свою неприязнь ко всякой артистической «выдумке», к ухищрениям фабулы и интриги. «...Великие писатели никогда ничего не выдумывали, а лишь одушевляли и воссоздавали заново то, что они восприняли сами. Я считаю, что творчество Толстого по крайней мере так же строго автобиографично, как и мое крошечное». И далее Т. Манн формулирует нравственное требование, адресованное деятелям искусства. «Я убежден, что нельзя сегодня служить двум господам, искусству и наслаждению... Не верю, чтобы один и тот же человек мог быть сегодня бонвиваном и в то же время художником». Тут Томас Манн почти что перефразирует известные слова Толстого из книги «Так что же нам делать?»: «Гладких, жуиющих и самодовольных мыслителей и художников не бывает» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 25, с. 373).

Выступления Толстого против буржуазной культуры в трактатах «Так что же нам делать?» и «Что такое искусство?» глубоко взволновали художественную интеллигенцию Запада, вызвали много споров в разных странах. Томас Манн ни в коей мере не разделял религиозно-философских идей Толстого. Он не мог согласиться с Толстым, когда тот писал в изничтожающем тоне об иных крупных деятелях западной культуры, например,

о Вагнере, музыку которого Т. Манн горячо любил. И все же он воспринял суждения русского писателя о современном искусстве как своего рода сигнал тревоги. Толстовская критика искусства нездоро-изощренного, потакающего вкусам избалованной барской публики, — критика, по общей своей направленности, убедительная и справедливая, — произвела глубокое впечатление на Т. Манна. И она отзывалась, по-своему, в его новеллах, написанных в первое десятилетие нашего века.

Маленький рассказ «Вундеркинд», где описан концерт талантливого ребенка, близко примыкает к одному из эпизодов «Анны Карениной». У Толстого Константин Левин с горестным недоумением наблюдает разряженных дам и господ в концертном зале: все они «заняты самыми разнообразными интересами, но только не музыкой» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 19, с. 261). Томас Манн как бы развертывает этот толстовский мотив. О чем думают слушатели во время исполнения музыки? Делец мысленно подсчитывает барышни, которые получат устроители концерта. Учительница музыки недовольна тем, как юный пианист держит руку: «У меня он отведал бы линейки!» Офицер, глядя на мальчика, думает: «Ты персона, но и я персона. Каждый на свой лад», — и щелкает каблуками, «словно отдавая честь вундеркинду, как отдает он ее всем, кто имеет власть» (7, 266—267). С недвусмысленной иронией передана пошлая атмосфера сенсации, коммерции, рекламы, которая сопутствует концерту, и уродует на корню дарование маленького музыканта. Острое авторского критицизма явно направлено здесь против общественного строя, превращающего искусство в товар.

Сложнее ставится проблема «художник и общество» в новелле Томаса Манна «Тонио Крёгер». Да, буржуазная, обывательская публика не понимает искусства, в сущности не любит его: отчасти именно поэтому Тонио Крёгер, талантливый мастер стиха и потомок старинного бургсрского рода, чувствует себя неприкаянным и ненужным. Знатоки искусства ценят поэзию Крёгера, но, когда поэт после долгого отсутствия приезжает в свой родной город, полиция его задерживает, приняв его за разыскиваемого преступника. Однако главная беда Тонио Крёгера не в том, что окружающий мир чужд ему, а в том, что он сам чужд окружающему миру.

Заложено ли одиночество художника, его отъединенность от людей, в самой природе искусства? Тонио Крёгер склонен думать, что это именно так. Но его друг, русская художница Лизавета Ивановна, горячо возражает ему. Художник, поэт — вовсе не обязательно одиночка и отщепенец, литература может оказывать на людей «освящающее, очищающее действие...» Вот тут и произносит герой новеллы те слова о «святой русской литературе», которые сам Томас Манн впоследствии цитировал, как выражение его собственной мысли. «Вы вправе так говорить, Лизавета Ивановна, применительно к творениям ваших писателей, ибо достойная преклонения русская литература и есть та святая литература, о какой вы сейчас говорили» (7, 222). По убеждению Томаса Манна, именно русская литература, как ни одна другая, сумела стать в своей стране большой нравственной силой, сумела разрушить преграды между талантом и массой рядовых людей. Взгляд на писателя, как на подвижника, выполняющего важное, нужное народу дело, — это, по мысли Томаса Манна, взгляд типично русский, недаром в роли собеседницы и отчасти наставницы Тонио Крёгера выступает русская женщина. Спор о месте художника в обществе не завершен и не разрешен. Однако в finale Тонио Крёгер, по-прежнему терзаясь одиночеством, признается, что нельзя быть настоящим поэтом без любви к «человечному, живому, обыденному...» (7, 258).

Высокомерная изоляция художника, поэта от всего «живого и обыденного» опасна для таланта, приводит к разрушению личности: эта мысль много раз вставала перед Томасом Манном. Незадолго до первой мировой войны вышла одна из наиболее известных его новелл «Смерть в Венеции». Герой ее, Густав Ашенбах, преуспевающий писатель консервативного политического направления, аристократ духа по своему складу — в немолодом уже возрасте неожиданно застигнут вспышкой нездоровой страсти, а затем — смертельной болезнью. В тяжелые для него дни он резко ощущает всю пустоту, мертвейность своего благополучного существования. В размышлениях Ашенбаха, особенно в хаосе его предсмертных раздумий, встает ницшеанско-декадентская идея: искусство по сути своей греховно, аморально. Однако сила новеллы прежде всего в том, как достоверно, со скрупулезной тонкостью анализа, воспроизведен в ней

облик буржуазного интеллигента, затронутого веяниями распада.

Еще гораздо раньше, в начале века, в новелле «Тристан» Томас Манн изобразил декадентского литератора-«сверхчеловека» не в трагедийном, а скорей в трагикомическом аспекте. Писатель Детлеф Шпинель, постоянный обитатель фешенебельного санатория, обнаруживает по ходу действия свое слабодушие, эгоизм, мелочную трусость. Детлеф Шпинель — автор всего одной книги. «Это был не очень объемистый роман с в высшей степени странным рисунком на обложке, напечатанный на бумаге одного из тех сортов, которые употребляются для процеживания кофе, шрифтом, каждая буква которого походила на готический собор... Действие романа происходило в светских салонах, в роскошных будуарах, битком набитых изысканными вещами — гобеленами, старинной мебелью, дорогим фарфором, роскошными тканями и всякого рода драгоценнейшими произведениями искусства» (7, 131). Писатель — сноб, который не прочь выразить свое презрение к «толстокожим» богачам, в сущности, заодно с ними, он ориентируется в своих писаниях на вкусы обеспеченной верхушки.

Ирония Томаса Манна тесно соприкасается здесь с резкими нападками Толстого на упадочное «господское искусство».

Мысль о враждебности буржуазного мира подлинной культуре и подлинной красоте лежит в основе новеллы под латинским названием «Gladius Dei», что значит «Меч божий». Она открывается красочной, пестрой картиной Мюнхена, города, столь богатого домами оригинальной архитектуры, библиотеками, театрами, художественными музеями. Но первоначально радостное и яркое впечатление, которое дается этим описанием баварской столицы, постепенно подрывается, разрушается авторской иронией. Художественный магазин М. Блютенцвейга, где развертывается действие новеллы, наделен повторяющимся определением — «предприятие, торгующее красотой». И сам хозяин, и продавцы, и посетители, разговоры, которые ведутся в магазине и вокруг него, — все это носит отпечаток самодовольной пошлости. Этому миру процветающей коммерции противостоит молодой монах Иеронимус. Он призывает проклятие божие на развратный город, он мечтает о кострах, на которых запылают греческие картины и книги. И Мюнхен,

и магазин Блютенцвейга показаны в конечном счете глазами Иеронимуса, и за ним остается последнее слово. Однако читателю понятно, что угол зрения Томаса Манна не совпадает со взглядами его героя. Иеронимус, охваченный религиозным фанатизмом, видит зло в самом искусстве, книгах, картинах. Томас Манн, преданно любящий искусство, тревожится за его судьбу, видит зло в тех, кто опошляет духовные богатства человечества, превращая их в предмет низкопробного развлечения и наживы.

«Меч божий» явился как бы подготовительным наброском к драматическому этюду Томаса Манна «Фьюренца».

Идейная коллизия, намеченная в рассказе, широко развернута в двухактной пьесе-диспуте, действие которой происходит в Италии XV в. Центральные персонажи, между которыми ведется спор, на этот раз — не заурядный мюнхенский буржуа и не молодой монах, а реальные и крупные исторические лица: Лоренцо Медичи, повелитель Флоренции, и проповедник Джироламо Савонарола. Томас Манн ни в коей мере не упрощает конфликта, не отказывает обоим антагонистам ни в силе характера, ни в красноречии, ни в убежденности. Лоренцо Медичи, окруженный пестрой артистической свитой, привык высоко ценить свою деятельность мецената и даже в предвидении близкой смерти не сомневается в своей правоте. Да, он беззастенчиво черпал из государственной казны, чтобы оплатить пышные празднества, покупку картин и статуй, но он создал художественную сокровищницу, которая надолго его переживет, а «красота», утверждает он, «выше закона и добродетели...» (7, 378). Аморализм Лоренцо, не лишенный своеобразного величия, как бы разменивается на мелкую монету его придворными живописцами и скульпторами, привыкшими угождать его прихотям. «Я художник», — говорит один из них, Гино. «Я свободный художник. У меня нет убеждений. Я украшаю своим искусством то, что мне поручают украшать...» (7, 343).

Лишь перед концом второго акта появляется Савонарола, тот, о ком говорят с самого начала пьесы, одни с ненавистью, другие с благоговением. Его бичующая проповедь направлена не только против Лоренцо Медичи и его пышного двора, но и против всего языческого, жизнелюбивого искусства Ренессанса. И проповедь эта

никак не сводится к религиозному фанатизму: она приобретает особую силу убеждения оттого, что в ней слышатся отзвуки боли и гнева угнетенных народных масс. Савонарола осуждает художников, которые пишут Мадонну в роскошных одеждах, — ведь Мадонна носила платье бедных. Он осуждает тех, кто занят украшением медовых пряников в то время, как многие тысячи людей не имеют и куска черствого хлеба. И художник Андруччо, пересказывая приятелям слова проповедника, услышанные в соборе, добавляет: «Народ рыдал, а я закрыл лицо руками. Ведь слова его, друзья мои, подобны стрелам жужжащим, — они ранят, ранят пребольно!» (7, 340). Так Савонарола приобретает сторонников и при дворе Медичи.

В откровенной беседе, — можно сказать, словесной дуэли — с Лоренцо Медичи Савонарола высказывается со страстью и до конца. Он не против искусства, но по-своему понимает его задачи. Он гордится тем, что народ называет его пророком. И на вопрос Лоренцо: «А что такое пророк?» — он отвечает:

«Художник, который в то же время святой. Я ничего не имею общего с вашим, Лоренцо де Медичи, искусством, тем, что тешит глаз, являет пышное зрелище. Мое искусство свято, ибо оно — познание и пламенное противоборство. В юности, когда душа моя терзалась скорбью, мне грезился некий факел, который должен милосердием осветить все ужасающие глубины, все постыдные, горестные бездны бытия человеческого, — божественный огонь, который должен зажечь мир, дабы весь этот мир, со всем своим позором, всей своей мукой, вспыхнул и расплывился в искупительном страдании! О таком искусстве я грезил...» (7, 401).

«Мое искусство свято...», — так перефразируются в монологе Савонаролы слова Тонио Крёгера о святой русской литературе. Примечательны здесь, в то же время слова о художнике как «пророке». Пусть знакомство Томаса Манна с поэзией Пушкина и было очень неполным, он не мог не знать стихотворения «Пророк», не мог не заинтересоваться им, хотя бы потому, что это было одно из стихотворений, особенно любимых Достоевским. Образ пророка — художника — святого, как он обрисован в монологе Савонаролы, очень близок к пушкинскому образу поэта-пророка, чей священный долг — «глаголом жечь сердца людей».

За проповедником в пьесе остается моральная победа. В статье, опубликованной вскоре после постановки «Фьоренцы», Томас Манн, отвергая критические кривотолки, разъяснил, что именно Савонарола подлинный герой пьесы, и двор Медичи показан как бы с его точки зрения.

Было бы упрощением считать, что слова о художнике-пророке в прямой форме выражают взгляды Томаса Манна на искусство. Но он неспроста наделяет своего Савонаролу такой покоряющей нравственной силой. Нет смысла искать в этом образе прямого сходства с кем-либо из великих русских писателей. Однако на страницах «Фьоренцы», несомненно, сказались размышления Томаса Манна над книгами русских классиков, — над трактатами Толстого, который осуждал искусство богатых, над романами Достоевского, который умел, как никто другой в мировой литературе до него, осветить «все ужасающие глубины, все постыдные, горестные бездны бытия человеческого».

ГОДЫ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ. «РАЗМЫШЛЕНИЯ АПОЛИТИЧНОГО»

Мировая империалистическая война на первых порах повергла Томаса Манна в крайнюю растерянность. Он не ждал этого события, не был внутренне готов к нему.

Старшая дочь Томаса Манна, Эрика, много лет спустя вспоминала слова, сказанные ее отцом, когда он узнал о начале войны: «Удивительно, если бы старик был еще жив — он мог бы даже ничего и не предпринимать, просто жил бы в своей Ясной Поляне, — это бы не произошло, это *не посмело бы* произойти...» Мысль о Толстом как о великом поборнике мира — вот первое, что пришло тогда в голову Томасу Манну.

Но прошло немного времени и Томас Манн поддался всеобщему шовинистическому поветрию. Давний почитатель Шопенгауэра и Ницше оказался безоружен перед доктринами и мифами, с помощью которых германский империализм старался обелить свои захватнические действия.