

С. АПТ

НАД
СТРАНИЦАМИ
ТОМАСА МАННА





С. АПТ

НАД
СТРАНИЦАМИ
ТОМАСА МАННА

ОЧЕРКИ

МОСКВА • СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ • 1980

Соломон Константинович Апт — переводчик и литературовед. Широко известны его переводы Аристофана и Менандра, Эсхила и Платона. Постоянным русско-советской переводческой культуры стали его переводы романов и писем Томаса Манна, о котором С. К. Апт выпустил в свет книгу в серии «Жизнь замечательных людей».

Новая работа — «Над страницами Томаса Манна» — вобрала в себя опыт авторского пристального чтения и перевода прозы Т. Манна и многолетние размышления критика о творчестве классика немецкой литературы XX века. В девяти очерках всесторонне исследуются язык и стиль романов Томаса Манна, их композиция, ключевые фигуры, уроки жизни художника, его связь с Львом Толстым, актуальность искусства Томаса Манна в наши дни.

Художник В. В. ЛОКШИН

ОТ АВТОРА

Книга эта сложилась за десять с лишним лет. Первый и последний очерки носят обзорный характер. Они пытаются охватить взглядом все манновское наследие, служат книге как бы прологом и эпилогом. Остальные семь посвящены отдельным произведениям Манна или отдельным вопросам его творчества и даны в той очередности, в какой были написаны, а не в той, которая соответствовала бы хронологии разбираемых в них романов, потому что каждый последующий очерк опирается на предшествующий, хотя, как правило, прямо не ссылается на него.

О «ВЫДЕРЖКЕ»

В феврале 1933 года, через десять дней после того, как Гитлер стал рейхсканцлером, то есть германским премьер-министром, Томас Манн прочитал в Большой аудитории Мюнхенского университета доклад о Вагнере, композиторе, чье творчество было одним из самых ранних и самых глубоких эстетических впечатлений в его, Томаса Манна, жизни. Это было последнее перед эмиграцией публичное выступление писателя у себя на родине. После очень специального и тонкого разбора творчества композитора Томас Манн осудил участвовавшие в предфашистской Германии попытки толковать националистические «жесты» Вагнера в современном смысле. «Идея национального объединения в ту пору, когда Вагнер включил ее в качестве глубоко впечатляющего элемента в свое творчество, иначе говоря — до того, как она претворилась в жизнь, — пребывала в героической, исторически оправданной стадии своего существования, была прекрасна, жизненна, подлинно необходима... для будущего, — сказал писатель. — Когда в наши дни басы с целью произвести, кроме музыкального, еще и патриотическое впечатление, тенденциозно подают прямо в партер стихи о «немецком мече»... это демагогия»¹.

Доклад Томаса Манна сразу же вызвал злобные нападки представителей той части немецкой интеллигенции, которая в последующие два с лишним десятилетия окончательно запятнала себя примиренческим отношением к гитлеровскому режиму или даже прямой поддержкой его. Уже в апреле 1933 года в немецкой печати появился «Протест вагнеровского города Мюнхена», подписанный баварским министром культуры, несколькими другими чиновниками от искусства, а также весьма из-

¹ Здесь и далее все цитируемые переводы текстов Томаса Манна даны в редакции автора.

вестными композиторами Рихардом Штраусом и Гансом Пфитцнером — последнего Томас Манн некогда высоко ценил. Не утруждая себя доказательствами, авторы этого походившего на донос документа обвиняли писателя в «эстетском снобизме». Хотя сам Томас Манн на следующий день после своего выступления покинул Германию, имя его в 1933 году там еще не было предано анафеме, на «протест вагнеровского города» можно было еще возразить печатно, и один критик не преминул дать достойную отповедь тем, кто «защищал» национальную честь от «посягательств» человека, которым впору было бы гордиться нации. «Ваша статья... — написал этому критику Томас Манн, — для меня знак и гарантия того, что посрамлены будут когда-нибудь зачинщики этой печальной глупости и их более или менее руководимая свита». Сегодня, когда со времени победы над германским фашизмом прошло больше тридцати лет, когда националистическая идеология давно скомпрометировала себя своими злодеяниями перед всем миром, когда имена не только многих из «руководимой свиты», но и «зачинщиков» канули в прошлое, а книги Томаса Манна живут, восхищенно читаются немцами и немцами, эти слова писателя кажутся слишком, пожалуй, сдержанными и мягкими, чтобы к ним приложить патетический эпитет «пророческие», но историческую перспективу они указали верно. Шел только 1933 год...

Почему разговор о жизненном и творческом пути Томаса Манна начат с этого, казалось бы, рядового эпизода в его биографии? Мало ли было у него публичных выступлений в Германии и за ее пределами, так ли уж редко случалось ему, начиная с двадцатых годов, поднимать голос в защиту родины от надвигавшегося на нее бедствия и подвергаться за это злым нападениям со стороны своих политических противников, такое ли уж из ряда вон выходящее событие в жизни писателя, проработавшего в литературе добрых шестьдесят лет, недоброжелательный критический выпад против него?

Эта история с докладом о Вагнере выбрана для начала потому, что она представляется одной из точек, где пересекаются самые разные линии, образующие тот сложный узор, который принято называть индивидуальностью художника. Рассмотрим хотя бы самые заметные из них. Вагнер для Томаса Манна — тема очень давняя и

очень личная. Первая встреча с искусством Рихарда Вагнера произошла, когда Томасу Манну было всего семнадцать лет, в 1892 году. Об обстоятельствах, ей сопутствовавших, можно прочесть в «Очерке моей жизни». В музыке Вагнера молодой человек, мечтавший стать писателем, почувствовал нечто очень родственное своему идеалу художественной формы, тогда еще, естественно, туманному, не поддававшемуся тем определениям, которые потом нашел для него зрелый художник. Своими повторяющимися мотивами, словно бы цитирующими себя же и оттого приобретающими добавочный, обобщающий смысл, эта музыка произвела неизгладимое впечатление на того, кто и сам хотел писать так, чтобы за достоверными и яркими картинами конкретной действительности стояло скептическое, отстраненное обобщение, возводящее эти картины на высоту символа, мифа, открывающее за ними новые глубины и дали.

Докладу о Вагнере предпослан французский эпиграф, прямо указывающий на то, что Вагнер — это для Томаса Манна и повод сказать о собственных творческих пристрастиях и разобраться в себе: «Il y a là mes blâmes, mes éloges et tout ce que j'ai dit»¹. Догадаться о таком, втором, так сказать, смысле обращения к Вагнеру можно, впрочем, и без эпиграфа, зная свойственную Томасу Манну, как и вообще писателям, склонность говорить о себе и о своем времени косвенно, через посредство художественного образа или стороннего объекта критического анализа. В его писаниях о Гёте, человеке, которым Томас Манн всегда как бы мерил собственную жизнь, особенно в романе «Лотта в Веймаре» (1939), где автор порой включает в поток мыслей Гёте целые пассажи из собственных публицистических статей и писем, с парадоксальной полнотой показала себя та главная струя, которая, начиная с «Будденброков», где автор рассказал историю собственной семьи, питала океан его творчества на протяжении всей жизни, — лирическая, точнее — исповедально-автобиографическая струя.

Томас Манн не раз называл себя «духовным сыном девятнадцатого века». Он имел при этом в виду, во-первых, по-видимому, ту идейную школу, которую прошел,

¹ Здесь осуждение, мною вынесенное, хвала, мною выраженная, и все то, что я высказал (франц.).

критически¹ усваивая философию Шопенгауэра и Ницше, во-вторых, своих литературных учителей, прежде всего Гёте и Толстого, и, в-третьих,— о чем он как раз и говорит в докладе о Вагнере,— характерные для XIX века «влечение и стремление к большим масштабам, к великим творениям, к монументальному... сочетающиеся, как это ни странно, с пристрастием к мельчайшему, кдробному, к психологическим деталям».

Монументальный эпос о Будденброках и сам-то был создан еще в XIX веке,— впрочем, и это произведение уже смутило издателя именно своей монументальностью, анахроничным, как он указал в письме к автору, объемом. В 1924 году Томас Манн выступил с тысячестраничным романом «Волшебная гора», замысел которого восходил еще к довоенным временам, хотя, естественно, претерпел изменения под влиянием вторгнувшихся в работу событий, а в 1933 году, когда писатель в докладе о Вагнере восхищался тяготением XIX века «к большим масштабам», шел уже девятый год работы Томаса Манна над эпопеей «Иосиф и его братья», однако завершен был лишь второй том этой тетралогии, а до конца была доведена она только в 1943 году, и тогда же, еще до выхода из печати ее последнего тома, начался новый, как оказалось, четырехлетний труд над последним «великим творением» — «Доктором Фаустусом».

Из такой упорной сосредоточенности писателя на реализации грандиозных замыслов, на доведении задуманного до конца нетрудно, особенно при известной предубежденности против неторопливо-спокойного письма Манна, против объективно-иронического его стиля, подчеркивающего дистанцию между повествователем и предметом повествования, против его, как принято говорить, «интеллектуализма», то есть, по-видимому, манеры показывать главным образом столкновения идей, а не стоящих за этими идеями общественных сил,— из этого

¹ На этом слове нужно сделать акцент. «Я ничего не принимал у него на веру»,— писал Манн в «Очерке моей жизни» (1930), вспоминая уже о первом своем знакомстве с философией Ницше. В 1947 году писатель дал зрелое критическое осмысление этой философии в статье «Философия Ницше в свете нашего опыта». Что касается Шопенгауэра, то его труд «Мир как воля и представление» всегда занимал Манна больше как эстетический феномен, чем как мировоззренческая система.

тяготения к монументальному нетрудно сделать, и порой делают, поспешный вывод о холодности автора «Иосифа» и «Доктора Фаустуса», об олимпийской отстраненности этого художника от самых острых, самых насущных современных вопросов.

С доклада о Вагнере начата статья о выдержке Томаса Манна еще и потому, что на следующий день после него писатель стал эмигрантом де-факто и, значит, этот доклад, как бы то ни было, пусть случайно, оказался заметной вехой в его биографии, кануном поворота, продемонстрировавшего, что Манн никакой не олимпиец, что он тесно связан со своим временем, не отстал от него.

Не отставать от времени — это большое искусство, им овладевают не сразу; чтобы им овладеть, нужен не только талант, нужны совесть, ум, годы, наконец, выдержка. Объяснять, что такое талант, совесть и ум, едва ли требуется, а вот на проблеме выдержки стоит остановиться, поскольку самого Томаса Манна она очень занимала и ее история в его творчестве есть в значительной мере история отношений этого художника с обществом, история гуманизма Томаса Манна.

В девяностые годы, еще до «Будденброков», он написал несколько новелл — среди них «Падение», «Маленький господин Фридеман», «Паяц», «Луизхен», где главными героями были люди, которые по той или иной причине, одни по юношеской неопытности, другие — из-за физического недостатка, третьи — по неспособности заняться каким-либо практическим делом или противостоять захватившей их страсти, вступали в конфликт с бюргерской средой, с обыденностью. Среда эта представляла пошлой, обыденность — торжествующе-беспощадной, и конфликт приводил героя к душевному потрясению, к разочарованию в жизни, а то и к гибели. В новеллах девяностых годов не было того широкого фона, того воздушного простора, того долгого и всепроникающего движения времени, которые появились на огромном полотно первого романа, но трех, по меньшей мере трех, героев «Будденброков» связывало, помимо кровного родства между ними самими, явное психологическое родство с героями тех ранних новелл. И потерявший вкус к деловой жизни, разочарованный коммерсант Томас Будденброк, умирающий от пустякового, в сущности, недуга, и его человечный, артистичный, но бесконечно чуждый

миру «солидного» предпринимательства брат Кристиан, и его, Томаса Будденброка, сын Ганно, маленький музыкант, с готовностью отдающий смертельную болезнь, — все это люди, остро чувствующие несовершенство действительности, но их благородная и плодотворная потребность в совершенстве слабее, чем их отвращение к пошлости жизни, и потому они либо гибнут, либо обречены на вечную неприкаянность.

В этих неприкаянных героев молодой Томас Манн вложил собственную боль, собственное мучительное ощущение разлада со средой, из которой он вышел и в которой человек, решивший посвятить себя искусству, встречал неодобрительное непонимание. Это потом, в зрелые годы, он ясно увидел двойственность олицетворенного его «странными» и «экстравагантными» героями процесса упадка, диалектическую связь упадка и прогресса в истории человечества. «Когда искусство критикует жизнь, действительность, а также человеческое общество, — писал он почти через полвека после окончания «Будденброков», — не есть ли это всегда критика с позиций маленького Ганно?.. Без породы «less extroverted and more sensitive»¹, без «ressentiment»² слабости, без ее нравственной нетерпимости, ее страдальческого критицизма, для которого действительность, какова она есть, действительность, устраивающая приспособленных к ней, несносна, — короче говоря, без *décadent*³, без маленького Ганно человеческое общество не продвинулось бы ни на шаг вперед с допотопных времен». А в молодости, да и вообще в первой, довоенной половине своей восьмидесятилетней жизни (1915 год был ровно ее серединой) писатель находил нравственную опору, необходимую ему, чтобы, в отличие от маленького Ганно, устоять под гнетом буржуазной обыденности, не в сознании исторической правомерности своего внутреннего протеста против нее, а в интуитивной, гордой и одновременно схимнически-скромной верности принципу «выдержки» (*Haltung*).

Понятие «выдержка» имело для него и очень узкий, внешний, и очень широкий, мировоззренческий смысл.

¹ Людей, погруженных в себя, чувствительных (англ.).

² Негодования (англ.).

³ Здесь: человека упадка (франц.).

Оно означало прежде всего дисциплину в труде, обязанность писать, выполнять свой каждодневный урок работы, несмотря ни на физическое недомогание, ни на отвлекающую помеху, обязанность «выкладываться», отдавать рукописи максимальную меру своих сиюминутных сил, возводя в ранг эстетического критерия критерий этический, то есть меряя сделанное главным образом полнотой этой отдачи. В таком отношении к своему труду — а оно сохранилось у него навсегда — было что-то успокоительное для «нечистой совести» неудавшегося бюргера, что-то роднящее одержимость художника с тем добросовестным исполнением насущных житейских обязанностей, которое составляло гордость его, Томаса Манна, предков и с которым у него неразрывно связывалось до первой мировой войны представление о рядовом, обыкновенном немце. Но была у «выдержки» и другая, тревожившая его сторона, и задолго до первой мировой войны, выявившей всю уязвимость этого укрытия от посягательства общества на личность художника, тревога его нет-нет да выходила наружу.

В автобиографическом очерке 1930 года, написанном под свежим впечатлением Нобелевской премии и выдержанном в весело-ироническом тоне, Томас Манн обходит молчанием глубокий душевный кризис, пережитый в 1900—1901 годах автором уже законченных, но еще не принятых издателем «Будденброков». А ведь именно тогда, когда Фишер еще не «решил печатать», когда успех и признание еще не убедили молодого писателя в социальной приемлемости его «экстравагантного» поприща, тревога, о которой мы говорим, особенно его мучила. И выход она нашла в новелле «Тристан», в гротескном образе ущербного, жалкого и немного смешного героя «выдержки» писателя Детлефа Шпинеля. Кокетничая перед смертельно больной Габриэлой своей необычной профессией, этот боящийся реальной жизни эстет, этот «гнилой сосунок» рассуждает не о чем ином, как о внешних приметах «выдержки». «...Вся наша внутренняя жизнь, наша манера работать... таковы, что они воздействуют на наш организм самым нездоровым, самым губительным и разрушительным образом... Тут-то и появляются на сцену всевозможные успокоительные средства, без которых мы бы просто не выдержали. Многие из нас, например, чувствуют потребность в упорядоченном,

строго гигиеническом образе жизни. Ранний, немилосердно ранний подъем, холодная ванна, прогулка по снегу...» Заметьте это «мы», «наше». Правда, сам Шпинель не столько работает, сколько разлагольствует о работе («никаких других книг, кроме... одной, он не написал»), правда, сам он, декларирующий свою любовь к немецкому северу, к серым домам с островерхими крышами, родом совсем из других мест, из Львова, что лишний раз подчеркивает ту искусственность, ту надуманность, ту житейскую несостоятельность его бытия, которая окончательно развенчивается его трусливым бегством от подлинной, не «головной» человеческой драмы, но если посмотреть на новеллу «Тристан» как на произведение исповедально-автобиографическое, то и в устах Шпинеля эти местоимения первого лица множественного числа очень многозначительны. Подобно тому как в «странных» героев новелл девяностых годов Томас Манн вложил свое ощущение разлада с родившей его средой, в новелле «Тристан» он сказал о своих сомнениях в этической оправданности занятий литературой, сказал о губительном воздействии «выдержки» на душу художника, сказал о тревожившей его далекости искусства от обычных людей и их нужд, нарисовав в образе Шпинеля шарж если не на себя, то на часть себя.

Тревоги этой и успех «Будденброков» не устранил окончательно, хотя теперь она и находила какой-то противовес в том гордом сознании своей способности «создавать прекрасные произведения», которым наделил Тонио Крёгера, героя одноименной автобиографической новеллы, ее уже облаканный славой автор. Чувствуя себя «бюргером, оплошно забредшим в искусство», художником с «нечистой совестью», тоскуя по «человечной», «живой», «обыкновенной» жизни, по той самой жизни, которую Детлеф Шпинель называл пошлой, смешной и глупой, Тонио Крёгер сказал: «Я стою между двух миров, ни в одном не чувствуя себя дома, и потому мне приходится туго». «Между двух миров» — это очень емкие, очень весомые слова. Относя их в 1903 году всего-навсего к проблеме «художник и бюргер», Томас Манн не знал, какой новый, широкий и важный смысл применительно к нему самому, искателю и строителю мостов между консерватизмом и радикализмом, между миром прошлого и миром будущего, придаст этим словам время... Тревожная тема

уязвимости «выдержки» как укрытия от мира, гибельности ее для гармонического развития природных задатков сопровождала первый же простой и серьезный социальный шаг, им предпринятый,— предложение руки. «Вы знаете,— писал он в 1904 году своей избраннице,— что как личность, как человек я не мог развиваться подобно другим молодым людям... Вы знаете, какой обедненной, чисто исполнительской, чисто репрезентативной жизнью я жил много лет; знаете, что много лет, и лет *важных*, я ни во что не ставил себя как человека и хотел, чтобы меня принимали во внимание только как художника... Исцелить меня от репрезентативной искусственности, от недостатка простодушного доверия к личной, человеческой части моего «я» может только одно — счастье».

Женившись, обзаведясь детьми, достигнув, казалось бы, того, что принято называть «счастьем» и «положением», Томас Манн, по неизменной потребности художника запечатлеть свою духовную жизнь словом, написал в 1906—1909 годах роман «Королевское высочество», который был задуман как книга о счастье, а на поверку оказался еще одним, на этот раз, правда, прекраснородушно-оптимистичным, обращением к проблеме «выдержки». Герой романа, принц Клаус-Генрих, глава некоего вымышленного герцогства, пребывающего в экономическом прозябании, дисциплинированно выполняет свои «высокие обязанности», строго соблюдая этикет и присутствуя на торжественных церемониях, никакого отношения к действительным нуждам его подданных не имеющих. «Какая у него была утомительная, какая напряженная жизнь! Иногда ему казалось, что он должен со страшной затратой сил поддерживать что-то, что, собственно, уже нельзя поддерживать, а если можно, то лишь при особо благоприятных обстоятельствах. Иногда его жизненное назначение казалось ему печальным и жалким, хотя он любил и охотно выполнял свои связанные с представительством обязанности». Рассказ о принце исповедально точен и художественно убедителен лишь до тех пор, пока не наступает очередь *happy end*, счастливой развязки. Влюбившись в дочь американского миллионера, чьи капиталы способны поправить дела бедствующего герцога, Клаус-Генрих начинает под влиянием своей будущей жены заниматься «насуточно важными вопросами» и добивается благосостояния своих подданных.

Любовь, таким образом, кладет конец его индивидуалистической оторванности от настоящих людских нужд. Итак, перед нами еще один герой «выдержки». Художник, создавший этот образ, пока еще не занят всерьез общественными вопросами, его по-прежнему волнует сугубо личная проблема синтеза обыкновенного счастья и «репрезентативной жизни». Он еще не решил этой проблемы, а только поставил ее, только попытался определить путь, на котором лежит решение. Комментируя роман через год после его окончания, Томас Манн сказал, что здесь «символически изображен кризис индивидуализма... внутренний поворот к демократичности, к коллективу, к общению, к любви». Само соседство слов из столь разных лексических сфер в одном синонимическом ряду показывает, что путь выхода из кризиса он различал еще очень расплывчато и смутно.

Галерею героев «выдержки» завершает и, мы бы добавили, венчает — ибо и Детлеф Шпинель, и Тонио Крёгер, и Клаус-Генрих были только подступами к этому итоговому образу — писатель Густав Ашенбах из новеллы «Смерть в Венеции» (1911). После сказочного принца — опять писатель, после сказочного государства — опять современная Европа, опять, как в «Тонио Крёгере», где маршрут героя Мюнхен — Дания и грозивший ему арест в родном городе в точности соответствовали фактам биографии автора, точное географическое соответствие путешествия Ашенбаха поездке из Мюнхена через остров Бриони в Венецию, предпринятой Томасом Манном в том же 1911 году. Больше того, писателю Ашенбаху автор «отдал» свой интерес к фигуре прусского короля Фридриха Второго, о котором сам хотел написать роман. Ашенбах ставит себе в образец Фридриха Второго и делает его героем своего романа, потому что его, Ашенбаха, «любимое слово» — «продержаться», и Фридрих Второй для него — олицетворение, а собственная работа над романом — апофеоз этого слова-приказа, которое казалось ему символом добродетели, не дающей себе поблажек», потому что слова «выдержка» и «добродетель» для него, Ашенбаха, всегда означали одно и то же. Но в отличие от всех предыдущих героев «выдержки» Ашенбах все-таки погиб, как маленький Ганно. Конфликт, заканчивающийся смертью писателя Ашенбаха, не исчерпывается столкновением достоинства, стоической преданно-

сти работе, отшельнического одиночества с темной стихией чувств. Буржуазный курорт, где пошлый дух меркантильности не унимается и перед лицом катастрофы, старые камни Европы, среди которых мошенник-гондольер похож на мифологического лодочника Харона, доставляющего души в царство смерти, приступ тоски, охватывающий Ашенбаха по прибытии на Лидо,— все это, независимо от намерений автора, приобретает в заряженной символикой новелле иносказательный смысл, выходящий за пределы простого противопоставления «выдержка — страсть». Темная стихия чувств, эротическая стихия воспринимается читателем и как условное, символическое обозначение всеобщего упадка, распада, хаоса. Смерть Ашенбаха, героя «выдержки», словно бы говорит, что его добродетельная дисциплина, его нравственность, его стоицизм были не преодолением, а маскировкой упадка, который царит вокруг него и уже захватил его самого, упрямого бюргера.

Но лишь много позднее, после уроков первой мировой войны, открылся автору широкий смысл его, так сказать, лабораторного, проведенного не на большом социальном материале, а на примере личной трагедии, исследования краха морали, сводящейся к «выдержке». Что от дисциплины как эквивалента нравственности, от самодовлеющей, фридриховской, пруссаческой дисциплины всего один шаг до разгула темных страстей и в общественном плане, показало писателю время, показало хоть и с опозданием, но раньше, чем многим другим немецким буржуазным интеллигентам, и достаточно рано, чтобы этот сын и внук бюргеров оказался задолго до прихода к власти фашизма его духовно закаленным и прозорливым противником.

И все-таки надо повторить: «с опозданием», имея в виду позицию, занятую Томасом Манном в 1914—1918 годы. В первые же месяцы войны он написал историческое эссе, которое назвал «Очерком на злобу дня» и в котором, по примеру, если можно так выразиться, своего героя, униженного страстью и погибшего Ашенбаха, обратился к фигуре прусского короля Фридриха Второго. Тяжелый, загадочный, не поддающийся учету характер этого монарха-солдата превращался под пером Томаса Манна в символ загадочности, непонятности, своеволия заявляющей о себе силы, в символ ее «законной безза-

конности» и правоты, в символ Германии. В 1915—1918 годах, в публицистической книге «Размышления аполитичного», писатель представлял Германию каким-то подобием художника, у которого эстетическое и нравственное начало преобладает над политическим, социально организующим, а ее войну со странами Антанты войной против буржуазной пошлости и поверхностности. Немец для автора «Размышлений» — это бюргер, систематически и добросовестно исполняющий свои прямые трудовые обязанности, и потому, по самой натуре своей, консерватор, питающий недоверие и отвращение ко всему, что отвлекает его от дела: к парламентской болтовне о свободе и равенстве (достоинство человеку придает не сознание равенства всех людей, а уважение к своему месту в мире), к политическим сенсациям, к попыткам какого-либо радикального преобразования общества.

Искренне отмежевываясь от официальной империалистической пропаганды, справедливо заявляя, что он не помещик, не магнат тяжелой промышленности и не связан с капиталом, «аполитичный», по сути, оправдывал и германский шовинизм и эту войну. Прочитав первые печатные высказывания Томаса Манна по поводу войны, Ромен Роллан сказал, что они «позорят человека, и тем сильнее, чем этот человек значительней».

Впрочем, и сам Томас Манн, заканчивавший свой большой публицистический дебют в атмосфере разложения германского фронта и тыла, в канун и под свежим впечатлением Октябрьской революции, не мог не чувствовать несостоятельности своего косного консерватизма. И на страницах тех же «Размышлений» он признавал, что патриархального немецкого бюргерства в чистом виде уже давно нет, что это — некий романтический идеал, что он, Томас Манн, «немного проспал» превращение бюргера в пошлого буржуа, потому что сам превратился не в буржуа, а в художника и интересовался всегда не политической, а биологически-психологической проблематикой, потому что воспитан в «этическом воздухе», в «фаустовской атмосфере» Ницше, Шопенгауэра, Вагнера — «а они, поверьте мне, не были буржуа». Но и признавая свое отставание от времени, он в 1917 году все-таки вставил в «Размышления» восторженный разбор оперы Пфитцнера «Палестрина», о которой сказал в частном письме той же поры: «Произведение умирающей

романтики, нечто последнее из вагнеровско-шопенгауэровской сферы, нечто совершенно обворожительное для меня». Здесь нелишне напомнить, что Ганс Пфитцнер был в числе тех, кто в 1933 году подписал пресловутый «Протест вагнеровского города Мюнхена», и добавить, что в 1946 (1) году этот музыкант, дошедший на старости лет в своем националистическом романтизме до полной нравственной слепоты, послал сочувственную телеграмму одному из главных военных преступников, приговоренных к повешению на Нюрнбергском процессе...

Даже из этих коротких замечаний о «Размышлениях» видно, какая это была противоречивая книга. Цепляясь за прошлое, автор ее сам чувствовал, что защищать «умирающую романтику» — безнадежное дело, что «этический воздух» существует лишь в колбах его творческой лаборатории, а его страна дышит тяжелым воздухом поражения, угарной атмосферой национализма. В годы Веймарской республики, история которой на первых же порах ознаменовалась актом националистического террора — убийством министра иностранных дел Ратенау, подписавшего советско-германский договор, который нарушил бойкот, объявленный Советской России капиталистическим миром, — в двадцатые годы Томас Манн подвергает самокритичному пересмотру и свою политическую позицию времен «Размышлений», и, в связи с ней, нечто более важное для дальнейшего творчества — самую его проблематику. В публицистических работах этого периода («Гёте и Толстой», «О немецкой республике») он сводит счеты с самим собой, говорит об опасности бесконтрольно-стихийной преданности прошлому, больше того, намекая на свою книгу и на убийство Ратенау, высказывает опасение, «что из духовной потребности в свободе дал обскурантизму оружие в руки». Это свидетельства совестливости. Но мерилom жизнеспособности художественного таланта является не она, а умение писателя не перепевать старые свои песни, умение «прорваться» (словечко Томаса Манна), «прорваться» в своих произведениях через собственную личность к вопросам действительно актуальным для общества на современном этапе его истории.

В 1924 году Томас Манн завершил роман «Волшебная гора». Здесь в фокусе внимания автора была уже не проблема «художник и бюргер», составлявшая главный

нерв его довоенных новелл и романов, а проблема современного немецкого бюргерства как такового — куда оно идет, какие опасности его подстерегают. Писателю, пережившему войну и русскую революцию, знакомому с новыми милитаристскими настроениями во Франции, где Пуанкаре, именуя объект своей ненависти «коммунизмом», «на самом деле» вел борьбу «против старой буржуазной Франции, страны классической революции», писателю, наблюдавшему итальянский фашизм и видевшему кровавые плоды «романтического варварства» в уже не монархической, а республиканской Германии, этими опасностями представлялись, с одной стороны, чрезмерные упования на незыблемость буржуазной цивилизации, на самопроизвольное совершенствование общества благодаря просвещению и провозглашенным французской революцией свободам, с другой стороны — чрезмерный, неотделимый от насилия радикализм. Носителями этих двух принципов выступают в романе два педагога, Сеттембрини и Нафта, борющиеся за душу ничем не примечательного гамбургца Ганса Касторпа, но ни тому, ни другому не удается повернуть Касторпа окончательно на свой путь: оба пути, хотя ведут они как бы и в разные стороны, кажутся герою уводящими от реальной сложности жизни, а значит, и от самой жизни, а значит — к ее противоположности. Правда, симпатии Касторпа — и, по-видимому, автора — явно на стороне либерально-консервативного Сеттембрини, а не на стороне его антагониста — выученика иезуитов Нафты, но ведь и Сеттембрини не одерживает полной педагогической победы, и в грустной иронии, с какой написан этот «*homo humanus*»¹, слышится та оговорка, о которой Томас Манн в те же двадцатые годы сказал, что только она, как ни прекрасна решимость, полезна и плодотворна.

Соответственно этому меняется и представление писателя о творчески продуктивной для него линии поведения. Он не употребляет теперь термина «выдержка», которым прежде обозначал противостояние художника буржуазной обыденности и в который вкладывал, по существу, личный смысл. Теперь он не противопоставляет себя

¹ «Человечный человек» (лат.). Эта формула выражает созданный гуманистами Возрождения идеал человека, живущего полноценной земной жизнью.

бюргеру, а смотрит на себя как на представителя и хранителя бюргерской культуры — гуманности, открытости миру, отзывчивой чуткости к требованиям времени. Вопрос состоит для него не в том, чтобы «продержаться» самому, — он не только «продержался», но и «прорвался», как он думает, к «обществу», «коллективу», — а в том, чтобы «продержалось», то есть сохранило свою человечность, научилось гражданственности, не закоптело в своей тяге к безвозвратно ушедшему прошлому немецкое бюргерство. В лексиконе писателя теперь то и дело появляется слово «середина», представляющее собой, в сущности, не что иное, как синоним «выдержки», как переосмысление этого понятия, как социальное его расширение. Для немецкого бюргерства и для художника-бюргера, говорит теперь Томас Манн, «продержаться» — значит найти середину между консерватизмом и радикализмом, занять в идейном плане посредническую позицию между Западом и Востоком, подобающую географическому положению Германии, между «народом» и «человеком», между — так формулировал свой гуманистический идеал прошедший через немецкую философскую школу художник — «природой» («Natur») и «духом» («Geist»). Что касается его самого, то этой общей формуле своего гуманистического идеала Томас Манн оставался верен и в дальнейшем и сделал ее лейтмотивом своей «песни о человечестве», романов об Иосифе, где мечта о гармоническом слиянии телесного и духовного начал человека облечена в библейскую одежду термина «двойное благословение». Что же касается немецкого бюргерства, то оно, как известно, культивируя самые бездуховные, низменные, антигуманные свои черты, в конце концов обрекло на изгнание и предало анафеме своего самого выдающегося художника. Был ли писатель глух к зловещим симптомам такого развития событий, когда выступал с отвлеченно-воспитательным разбором консервативной и радикальной идей в романе «Волшебная гора», где действие отнесено к довоенному времени, и в эссе, где обращался к опыту прошлого, к таким фигурам, как Лессинг, Новалис, Гёте, Толстой?

Нет, и в двадцатые годы «прорыв», о котором шла речь, не сводился для Томаса Манна к появлению у него теоретического интереса к общественной проблематике, к исторической эволюции немецкого бюргерства. «Чело-

век и писатель,— заметил он как-то,— может делать только то, что его допекает». Вопрос о путях бюргерства был для него не отвлеченным, а злободневно-личным вопросом. Кстати сказать, имя романтика XVIII века Новалиса, на которого он ссылался в подтверждение традиционности своего взгляда, что «каждый человек должен быть гражданином», фигурировало в той самой речи «О немецкой республике» (1922), где Томас Манн касался убийства Ратенау, и речь эта произносилась под топот и улюлюканье враждебно настроенной, националистической части аудитории. А в речи, посвященной двухсотлетию юбилею Лессинга (1929), Томас Манн уже прямо заявлял о своем отращивании к реакционной «игре в революцию», то есть к фашизму. Так исподволь, разуверясь в способности дорогого его сердцу бюргерства держаться спасительной середины, писатель подходил к новой, надбюргерской позиции, на которой окончательно утвердился в тридцатые годы, годы торжества международной, как он выразился, «корысти» в Испании кануна второй мировой войны. В творчестве Томаса Манна вехой, отметившей это расхождение художника с бюргерством, был роман «Лотта в Веймаре» (1939), где автор, повествуя о Гёте и его окружении, высказывает горькие истины о немецком провинциализме, о косном мещанстве, преклоняющемся перед прусской военщиной, не способном к подлинно освободительной борьбе, готовом последовать за ловким демагогом-прохвостом (ясный намек на Гитлера) и глядящем на действительно великого человека как на национальное бедствие.

В тридцатые годы Томас Манн ответил одному своему корреспонденту, посетовавшему на чрезмерное, по его, корреспондента, мнению, внимание столь выдающегося художника к общественно-политическим вопросам: «Плохо Вы знаете... меня, если, восхищаясь эстетической стороной моего творчества, пренебрегаете нравственными его предпосылками, без которых оно немислимо, и считаете меня способным отречься от них из снобизма в такое время, как наше, когда дело идет... о человеке и его духовной чести. Я открыто прошу избавить меня от всякого почитания, не видящего и не учитывающего органической связи между всем, что я делал как художник, и нынешней моей позицией в борьбе против третьей империи». Так же, как в свое время слово «выдержка», в эти годы

«борьбы против третьей империи» исчезли из его словаря слова «середина», «посредничество». Теперь, осознав свое надбюргерство и свою принадлежность не только национальной, но и мировой культуре, он не отказался от педагогической миссии, но показывал пример нравственной дисциплины, социальной добросовестности, короче говоря, выдержки — по-другому: не абстрактной и, как доказала жизнь, утопичной проповедью немецкой гражданственности, а сочетанием личного участия в текущей борьбе против фашизма с высоким трудом художника-гуманиста.

В конце тридцатых годов имя Томаса Манна стало символом лучших традиций немецкой культуры, гордостью антигитлеровской эмиграции. Опираясь на свой международный авторитет, он разъяснял миру человеконенавистническую сущность фашизма, разоблачал западных политиков, готовых из страха перед «большевизмом» вступить в сделку с Гитлером, упорно доказывал в статьях, докладах, речах, что Германия непременно развяжет новую войну. Он выступал организатором материальной и правовой помощи нуждающимся эмигрантам, призывал коллег по перу писать брошюры «для немцев внутри страны», издавал литературно-художественный журнал «Мера и ценность», задуманный как «прибежище высшей немецкой культуры». Особенно широкий размах приобрела его общественная деятельность в военные годы. Живя в Америке, он регулярно обращался к немецкому народу по лондонскому радио и передавал гонорар за эти выступления в фонд войны с Гитлером. Его комментарии мировых событий и слова о вере в победу над Гитлером достигали Германии и при помощи листовок, которые сбрасывались с английских и американских военных самолетов.

В старости Томас Манн не раз говорил, что не дает рецептов, «как быть», «как правильное всего вести себя и держаться в нашем сложном и противоречивом мире». Он сочувственно цитировал слова Чехова: «Не обманываю ли я читателя, не зная, как ответить на важнейшие вопросы?» — и в 1954 году, за год до смерти, написал одному западногерманскому социологу, пожелавшему получить от него «маленькое указание» относительно оптимальной линии поведения для современного человека: «Так меня вообще не надо спрашивать. Моя жизнь и ее

плоды на виду. Если есть в этом какой-то человеческий пример, пусть им и воспользуются и не требуют от старика особых мудростей». В «человеческий пример» Томаса Манна входила, безусловно, вся эта неутомимая общественная активность, которая, хотя он, как явствует из вышеприведенных ссылок, скромно подчеркивал ее прагматизм, ее подчиненность требованиям дня, а не каким-то общим великим целям, руководствовалась верным инстинктом ненависти к злу и тем самым уже служила делу достаточно важному для нашего времени — делу мира и демократии. Но, конечно, в первую очередь «человеческий пример» Томаса Манна, «плоды его жизни» — это книги, им созданные, это полные глубоких мыслей, психологической правды, художественной силы тома, в которых звучит его неповторимый голос — голос взволнованный, хотя волнение часто прячется за юмором, за внешней эпической невозмутимостью, за маской повествования об очень далеком прошлом.

Расширение социального кругозора, переход от узкохудожественской проблематики к проблематике общенациональной, общечеловеческой, мировой сопровождалось у этого писателя возрастающим интересом к мифу как к сгустку человеческого опыта, как к проверенной и отшлифованной временем форме рассказа о природе и об отношениях между людьми. Два самых значительных произведения второй половины жизни Томаса Манна — тетралогия «Иосиф и его братья» и роман «Доктор Фаустус» — созданы им на основе современного, охватывающего исторический, философско-научный и художественный опыт XX века, переосмысления давно известных преданий — древней, библейской легенды об Иосифе Прекрасном и старинной немецкой легенды о маге и чернокнижнике Фаусте. Если книги Томаса Манна хочется сравнить с соборами, имея в виду главным образом монументальность его творений, на которые уходили годы сосредоточенного труда, то применительно к романам, наполняющим новым содержанием мифические сюжетные схемы, это сравнение приобретает и добавочный смысл, выявляя такие характерные черты мастерства писателя, его художественной манеры, такие общие его пристрастия и вкусы, представленные именно здесь особенно интенсивно, как сочетание традиционализма с новаторством и заряжен-

ность символикой каждой детали величественной конструкции.

Львиную долю своего жизненного времени, насыщенного всемирно-историческими событиями, писатель отдал эпопее о герое древневосточных преданий Иосифе. Строго следуя сюжетной канве библейского канона, ведя свой рассказ чуть ли не «от Адама», он написал книгу, нашедшую в наши дни множество читателей и ставшую одним из самых популярных его произведений. И число лет, отданных этой работе, и живой интерес к ней современников — свидетельства ее глубинной связи с эпохой, когда она выходила из-под пера. Скупое определение этой связи дал сам автор в словах: «В этой книге миф был выбит из рук фашизма и вплоть до мельчайшей клеточки языка *гуманизирован* — если потомки найдут в романе что-либо значительное, то это будет именно гуманизация мифа». Мысль о человеческой личности как высшей ценности на земле, а об истории человечества как о постепенном, последовательном изживании кровожадности, жестокости, нетерпимости, эгоизма, индивидуалистической асоциальности — эта мысль, одухотворяющая романы об Иосифе, навеяна не седой древностью, а нашим временем. Она утверждается здесь, при всей глубине и историчности проникновения в культуру прошлого и в психологию религиозного мифотворчества, при всем противостоянии автора соблазнам поверхностной модернизации, наперекор фашистскому мифу о человеке как о существе, навечно и навсегда подвластном низменным, грубо-животным инстинктам. Нашим временем дышит и вся микроструктура эпопеи. Здесь прошлое соединяется с нынешним днем и через язык, для которого характерно новаторски смелое соседство архаизмов с неологизмами, и через тончайшие психологические мотивировки лапидарно изложенных в Библии событий, вобравшие в себя литературно-идейный опыт современности. Его-то и имел в виду Томас Манн, как-то сказавший в шутку об одной из героинь своего изложения библейского мифа, что она читалась Пруста и Фрейда.

Когда «собор» тетралогии был наполовину построен и писатель работал над третьим ее романом, наступил черный год Германии, 1933-й. «Скверное настроение, усталость, отвращение, творческая парализованность или полупарализованность. Недовольство композицией и сти-

лем 3-го тома... Неужели не хватит выдержки довести этот труд до конца так, чтобы он был достоин своего начала?» — писал Томас Манн через два года после того, как покинул родину и в одном из промежуточных своих швейцарских пристанищ возобновил прерванную отъездом работу. Еще через восемь лет, наполненных большой общественной деятельностью, переселениями из Европы в Америку и внутри США, романом «Лотта в Веймаре», активным публицистическим участием в войне против фашизма, он «довел этот труд до конца» и в том же 1943 году, когда был завершен «Иосиф», начал писать «Доктора Фаустуса».

Есть много причин, по которым автор, а вслед за ним и литературоведение назвали эту книгу итоговой. Дело не просто в том, что «Доктор Фаустус» написан в старости, что это последний большой по объему, последний многоплановый роман Томаса Манна, такой же «собор», как «Будденброки», «Волшебная гора», «Иосиф и его братья». «Фаустус» синтезирует самые разные аспекты творчества писателя. Это, как «Будденброки», книга автобиографическая и одновременно о Германии и немцах. Это, как «Волшебная гора», роман идей и, как «Иосиф», роман-миф. Но главный, пожалуй, синтез, осуществленный в «Фаустусе», — это соединение в рамках одного произведения искусства всех тех проблем, которые последовательно, вырастая одна из другой, возникали на творческом пути автора, и всех тех приемов литературной техники, которыми он последовательно овладевал. История героя романа, немецкого композитора Адриана Леверкюна, платящего за возможность творить, заниматься искусством на закате бюргерской эры отказом от любви к людям, от приложения к своему творчеству каких-либо этических критериев и гибнущего в безумии, наполнена двойным символическим смыслом. И заголовок романа, и центральный его эпизод — сделка с чертом — связывают историю Леверкюна со старинным немецким преданием, с мифической схемой, что уже довольно прозрачно намекает на типичность истории Леверкюна для немецкого художника и на общность его судьбы с судьбой его страны. Эта связь выражается и всей фактурой романа, где рассказ о жизни и творчестве одного композитора идет параллельно с рассказом о двух мировых войнах, в которых участвовала Германия, и о разгуле нацистского

варварства,— романа, где автор, не щадя себя, включает в жизнеописание своего трагического героя факты собственной биографии и собственной семейной истории.

Искушения Леверкюна глубоко автобиографичны. Сын уходящей бюргерской эры, Томас Манн, как и его герой, долгие годы сомневался в дозволенности искусства в эпоху «усталости малой и великой, личной и всего нашего времени». Девиз «выдержки», под которым он решал проблему «художник и бюргер», как раз и был рожден этим сомнением. Но в отличие от Леверкюна Томас Манн ощутил, когда немецкая буржуазия пошла по гибельному пути фашизма, удел художника как представительство, возлагающее на него этические обязательства перед теми, кого он представляет,— перед немецким бюргерством, покуда он верил, что оно сумеет найти достойный путь в будущее, перед обществом, перед людьми как таковыми. И «выдержка» писателя проявилась в прорыве к социальной миссии, к гуманистическому служению обществу своим искусством, в решительном отказе от каких бы то ни было сделок с «дьяволом» — отказе даже ценой разрыва с родиной и творческих кризисов. «Самое лучшее — любовь художника к человеку», — сказал он однажды в старости по частному поводу, делясь своими впечатлениями от романа Фолкнера. Эти слова можно было бы поставить эпиграфом к обзору творческого пути Томаса Манна, к чьим книгам и к чьим урокам обращается и еще долго будет обращаться благодарная память читателей во всем мире.

ДВОЙНОЕ БЛАГОСЛОВЕНИЕ

Автор тетралогии об Иосифе сказал о ней: «В этой книге миф был выбит из рук фашизма и вплоть до мельчайшей клеточки языка *гуманизирован* — если потомки найдут в романе что-либо значительное, то это будет именно гуманизация мифа...»

Неожиданные слова, даже странные: почему вдруг в такой связи — о языке? Неожиданные и потому, наверно, запоминающиеся и часто цитируемые. Как не задуматься над ними переводчику, если его работа по природе своей основана на повышенной чуткости именно к языку? Гуманизм как противоположность фашизму — понятно. Гуманизация мифа — это, по-видимому, человеческое, историчное и художественно убедительное осмысление его во всеоружии современных научных знаний. Допускаю всяческие уточнения такого толкования, но думаю, что «с ходу» любой читатель романа «Иосиф и его братья» поймет формулу «гуманизация мифа» примерно так же. А вот гуманизацию «мельчайшей клеточки языка» объяснить «с ходу» труднее.

Зная, как точен и осмотрителен Томас Манн в выборе выражений, как несвойственна его стилю бессодержательная метафоричность, я не мог отнестись к его замечанию о гуманизации языка, где к тому же слово «гуманизирован» подчеркнуто, просто как к красивой фразе. Уже на самых первых порах знакомства с «Иосифом» я смутно чувствовал, что в этом замечании содержится что-то очень верное и важное, важное не просто теоретически, для общей оценки романа, но насущно, практически, то есть что формула «гуманизация языка» таит в себе некий ключ и к моей репродуктивной работе. Лишь после нескольких лет, прожитых с «Иосифом» и проведенных над книгами и письмами Томаса Манна, неясная догадка превратилась в более или менее отчетливое понимание этой формулы и возлагаемых ею на переводчика обязательств.

В самом тексте «Иосифа» время от времени повторяется другая, тоже не сразу понятная формула, но не современно-литературоведческая, а дословно библейская, — о двойном благословении Иосифа, «благословении небесном свыше и благословении бездны, лежащей долу, благословении сосцов и утробы» (Бытие, 49, 25). Появляется она уже на первых страницах: «...обе стороны — и слившаяся с природой душа, и находящийся вне мира дух, принцип прошлого и принцип будущего, — обе стороны, каждая по-своему, претендуют на звание живой воды и обвиняют друг друга в содействии смерти — и обе правы, потому что ни природу без духа, ни дух без природы, пожалуй, не назовешь жизнью. Тайна же и тихая надежда бога состоит, вероятно, в их слиянье, в настоящем приходе духа в мир души, во взаимопроникновенье обоих начал, в том, что они, оставив друг друга, станут человечеством, благословенным свыше благословением неба и снизу благословением бездны».

В письме от 25 июня 1951 года Томас Манн прокомментировал это место кратко, но емко: «Вот гуманизм, вот, если угодно, мировоззрение, которое пронизывает всю книгу и в прологе, как лейтмотив оперы, заявляет о себе в первый раз». Такой комментарий показывает, во-первых, что туманным библейским выражением автор пользуется как символическим шифром, во-вторых, что зашифровано тут не что иное, как смысл, вкладываемый автором в понятие «гуманизм», в-третьих, что гуманизм он понимает как веру в гармоническое слияние телесного и духовного начал человека, в его способность сочетать сыновнюю привязанность к прошлому, к материальной почве своего бытия («благословение бездны», «благословение сосцов и утробы») с такой же любовной чуткостью к велениям времени, к зову будущего («благословение неба»), и, наконец, в-четвертых, что это понимание гуманизма равнозначно мировоззрению автора тетралогии и пронизывает всю книгу.

Что оно пронизывает ее сюжет и определяет акценты при изображении главных персонажей, замечаешь довольно быстро. Вся история Иосифа рассказана так, что возвышение неопытного юнца до роли спасителя и кормильца народов представляется естественным следствием его двойной одаренности — земной и небесной, если пользоваться ветхозаветной символикой. Земная — это не

только физическая красота, но и чувственное равнодушие к простейшим радостям жизни, к пестрому богатству мира, но и почвенническое ощущение своей кровной связи с поколениями предков, но и атактистическая порой верность родным традициям. Небесная — это не просто житейский ум, но ум творчески-беспокойный, постоянно ищущий в жизни новых, еще не проторенных путей и уравнивающий этой своей устремленностью вперед косное бремя земного благословения. Гуманное проникновение автора в трагедию Мут-эм-энет основано на том же мировосприятии. Египетская красавица оказывается на краю бездны варварства и разнузданности именно потому, что она «благословлена» только «бездной» и не в силах выйти из порочного круга пережиточных представлений о праве и долге. С сочувственной и чуть насмешливой улыбкой написан молодой фараон, который слишком хил плотью и слишком далек от реального, складывавшегося веками быта подвластной ему страны, чтобы утвердить в ней свои поистине «небесные» мечты без помощи твердо стоящего на земле Иосифа. Эта же идея одинаковой ущербности бездуховной природной силы и исполненной добрых намерений физической немощи связывает образы Исава, близнецов Симеона и Левия, первосвященника Бекнехонса, с одной стороны, с образами Петепра, карлика Боголюбца и даже Рахили — с другой. Слияние обоих «благословений» — гуманистический идеал писателя, и если каждый из упомянутых персонажей выведен им с большей или меньшей долей сочувствия или юмора, то объясняется это в конечном счете тем, что в каждом из них он видит какие-то необходимые для достижения идеала задатки. Подлинным антиподом Иосифа и безоговорочно, так сказать, отрицательным героем предстает во всей тетралогии, пожалуй, только одно лицо — не благословенный ни сверху, ни снизу карлик Дуду, законченное воплощение того человеконенавистничества, на котором строит свою идеологию всякий фашизм.

Некоторым читателям «Иосиф» кажется книгой иронически-скептического мировосприятия. Такой взгляд находит известное оправдание в тональной окраске романа, но все-таки он поверхностен, он не проникает именно в мировоззренческую основу любимого художественного приема Томаса Манна — иронии — и потому недооцени-

вает позитивный, жизнеутверждающий, то есть как раз гуманистический, заряд его эпопеи. «Аполлон... бог дали, бог дистанции, объективности, бог иронии,— сказал в одном из своих докладов автор «Иосифа».— Объективность— это ирония, и дух эпического искусства— дух иронии... Эпическая ирония— это скорее ирония сердца, ирония любви; это величие, питающее нежность к малому». Если мысль о величии, питающем нежность к малому, выразить образно, получится что-то очень похожее на то подчеркнутое автором и приведенное здесь место «Иосифа», где говорится о боге, который взирает на человечество с тайной надеждой, что оно соединит в себе оба благословения. Иначе говоря, корень эпической иронии в чувстве дистанции между изображаемой жизнью и тем идеалом, с которым повествователь, как бы уподобляясь ветхозаветному богу, отождествляет себя. Ирония в «Иосифе» — это постоянное стремление к гуманному идеалу, условно определенному как «двойное благословение», это примета не скептического, а, наоборот, требовательного и заинтересованного отношения к миру.

Всякий идеал потому и называется идеалом, что в нем есть элемент неуловимости, неосвязаемости, утопичности. Идеал можно сформулировать лишь в общих чертах, лишь намеком, к нему можно всегда только приближаться, но между ним и любым приближением к нему никогда нельзя поставить знак равенства, не отказавшись от самой идеи стремления к совершенству. Наивно было бы думать, что носитель двойного благословения Иосиф и его реформаторская деятельность, протекавшая во времена седой рабовладельческой древности, представляются Томасу Манну совершенством в конечной инстанции, осуществлением «тайной надежды бога» на слияние небесного и земного благословений, которое равнозначно торжеству гуманизма. О месте истории Иосифа как таковой в системе мировосприятия автора достаточно ясно говорят слова, вложенные им в уста рокового проводника сына Иакова. Сидя у пустого (примечательная в данной связи деталь) колодца, где еще недавно томился Иосиф, проводник заявляет Рувиму: «Я хотел бы, с твоего позволения, бросить в лоно твоего ума семя мысли, что эта история — всего лишь игра и праздник... что это только набросок, только попытка осуществления, преходящая, которой не следует прида-

вать особого веса, что это только шутка, только намек, по поводу которых можно весело толкнуть друг друга в бок, подмигивая и смеясь». Слишком велико смысловое сходство этих слов с хрестоматийной концовкой гётевского «Фауста»: «Все преходящее — только иносказание», или, в стихотворном переводе Б. Пастернака:

Все быстротечное —
Символ, сравненье,—

слишком заметно выделяются они своей обобщающей отвлеченностью в деловито-точном рассказе о тревоге Рувима, чтобы не почувствовать в них замаскированного самокритического отступления автора.

Пора подытожить сказанное и пойти дальше. Итак, двойное благословение — это гуманистический идеал Томаса Манна, это мировоззрение его тетралогии. Ирония — художественный прием, который устанавливает дистанцию между материалом и автором, соответствующую объективно неизбежной дистанции между действительностью и мечтой, и, следовательно, служит утверждению идеала.

Так вот, не фабула «Иосифа», не структура главных его персонажей представляется мне наиболее вещественным, полным и убедительным воплощением этой идеи двойного благословения, а язык романа и его стиль, то есть, можно сказать, личность автора, ибо слово писателя — это его дело, это он сам.

Цель бесконечная
Здесь — в достижение —

так продолжается прерванная цитата из «Фауста». Бесконечно далекая цель — слияние обоих благословений — становится зримой, мне кажется, не в той мере, в какой она декларируется или намеками, через характеры и сюжет, растолковывается, а прежде всего в той, в какой к ней подводит нас автор практическим своим примером, фактурой своей работы.

В «Иосифе», как и в последнем законченном романе Томаса Манна — «Избраннике», всячески подчеркивается роль образа рассказчика как первостепенного идейно-художественного компонента произведения. В «Избраннике» этот образ назван «духом повествования». О «духе повествования» там говорится, что он «невесом, бесплотен и вездесущ» и нет для него различия между «здесь»

и «там», что он может звонить в колокола без помощи звонарей и что средством его является язык. «Язык как таковой, сам язык, язык-абсолют, не желающий знать никаких наречий и местных языковых божеств», — юмористически добавляет Томас Манн, с артистическим озорством примешавший в этом романе к современной немецкой древненемецкую, старофранцузскую и английскую лексику. И, доводя до конца наметившееся уже — не правда ли? — шуточное сравнение «духа повествования», то есть языка, с богом, продолжает: «Иначе как раз и впадешь в политеизм и язычество. Ведь бог есть дух, и слово превыше всех языков и наречий».

В тексте «Иосифа», многоплановой эпопеи, где, в отличие от маленького романа «Избранник», нет столь откровенно первоочередной установки на лингвистический эксперимент, нет и такого прямого, устами автора, отождествления образа повествователя с его языком. Но что касается уподобления рассказчика богу, то оно перекочевало в «Избранник» именно из «Иосифа». В главе, например, «Сколько времени прожил Иосиф у Потифара» оно проведено довольно четко: «Рассказчик, скажут нам, должен присутствовать в истории, он должен слиться с ней воедино, он не должен быть вне ее, не должен рассчитывать ее и доказывать... Ну, а как обстоит дело с богом, которого создал и познал мысль Аврам? Он присутствует в огне, но он не есть огонь... Рассказчик присутствует в истории, но он не есть история; он является ее пространством, но его пространством она не является: он находится также и вне ее и благодаря своей двойственной природе имеет возможность ее объяснить». И когда Томас Манн завершает огромный свой труд словами: «И на этом кончается прекрасная, придуманная богом история...», то после одного даже только что приведенного рассуждения в словах «придуманная богом» уже явственно слышится их второй, переносный смысл: напоминание о рассказчике как синтезе двух — «небесного» и «земного» — начал.

Что значит для повествователя «слиться с историей»? Это значит, по-видимому, не выходить в своем рассказе из рамок места и времени, где она протекает, и, поскольку дело идет о далеком прошлом, отрешиться от собственной современности, то есть ограничиться художественно-археологической реконструкцией давних событий. По-

нятно, что отрешение повествователя от своего времени может быть объективно только условным, он может лишь вынести его как бы за скобки, но все равно, при любых стилизаторских ухищрениях, оно будет так или иначе присутствовать в рассказе. По этому методу «слияния с историей» написана, например, «Саламбо» Флобера, книга, которую автор «Иосифа» перечитал перед началом работы, «чтобы увидеть, как не следует этого делать ныне».

Этот метод, с точки зрения Томаса Манна, принадлежит, следовательно, прошлому. Потому-то он для него и неприемлем. Метод и цель диалектически связаны, и если цель, сверхзадача тетралогии — гуманизировать миф, пронизав его идеей слитности прошлого с будущим, традиции с новизной, проторенных путей с непроторенными, то достигнуть этой цели средствами, принадлежащими только прошлому, невозможно. Утверждение идеи двойного благословения начинается, я сказал бы, с того, что автор «Иосифа» непрестанно напоминает именно об условности своего «слияния с историей», «присутствия в ней».

Есть в романе и просто авторские отступления, устанавливающие дистанцию, главным образом временную, между повествователем и его материалом. К ним относятся, например, заключительная часть пролога «Сошествие в ад», где прямо сказано: «Мы спустимся чуть глубже, чем на три тысячи лет». Или упоминание о собственном путешествии в Палестину, вставленное автором в пейзажную зарисовку Иорданской долины близ Мертвого моря. Или вскользь брошенное замечание о том, что управляющий Потифара Монт-кау жил во времена «достаточно ранние, чтобы его мумия давно уже рассыпалась на мельчайшие части и была развеяна по миру всеми ветрами». Или, например, иносказательно выраженное шуточное сожаление автора по поводу того, что в эпоху Иосифа и его братьев люди еще не изобрели фотографии. Но таких откровенных выходов рассказчика из «пространства истории», сравнительно с объемом тетралогии, совсем немного, их не так уж и трудно исчерпывающе перечислить. Говоря о непрестанном, пронизывающем всю эпопею напоминании о том, что автор находится не «внутри истории», а «вне ее», я имею в виду не эти отдельные места, по существу не отличающиеся от

традиционных для европейского романа обращений к читателю — косвенных, примером которых могут служить названия многих глав «Дон Кихота», или прямых, как, например, у Филдинга: «Весьма возможно, что наименьшее удовольствие доставят читателю те части этого объемистого произведения, которые стоили автору наибольшего труда» («История Тома Джонса, найденыша», кн. V, гл. I).

Непрестанное, почти не покидающее читателя ощущение дистанции между рассказчиком и материалом создается, мне кажется, прежде всего языком «Иосифа». Благодаря особому языку этой книги в рассказе о событиях, происходивших три тысячи лет назад на стыке Азии и Африки, присутствует Европа XX века. А это присутствие устанавливает не только временную и пространственную, но и ту психологическую дистанцию, которую Томас Манн назвал иронией и выражением «нежности величия к малому» и которая придает его изложению одной конкретной библейской истории широкий общечеловеческий смысл.

Вряд ли я ошибусь, сказав, что обилием «археологической» лексики, подводящей под повествование прочный фундамент реалий, «Иосиф» не уступит никакому другому роману о Древнем Египте или о Палестине времен патриархов. Научный багаж, собранный автором, очень велик, за точными картинками пастушеского быта, за подробными описаниями обрядов, храмов, произведений египетского искусства и архитектуры стоит глубокое изучение памятников и специальных пособий, так что при переводе тетралогии мне то и дело приходилось заглядывать в учебники и альбомы, не говоря уж о двух Библиях, немецкой и русской, которые несколько лет не покидали моего стола. Но это, в общем-то, обычная особенность переводческой работы: идет ли речь об историческом романе, или о романе на современную тему, или даже о любом другом тексте, всегда нужен какой-то минимум знания предмета, чтобы верно понять и соответственно передать на своем языке специальную терминологию подлинника. В этом отношении «Иосиф» представлял трудность разве только количественного характера.

Ничего необычного по сравнению с другими произведениями Томаса Манна, которые мне уже доводилось переводить, не было и в общем богатстве словаря «Иоси-

фа», в точности словоупотребления, в том, что автор, я бы сказал, не снисходит до фразеологических оборотов, не облегчает себе жизнь готовыми словесными ходами, не унижается, соблазняясь их емкостью и мирясь с их затасканностью, до идиоматических выражений, а находит в сокровищнице немецкого языка достаточно оригинальных средств для передачи тончайших оттенков мысли. Это свойство стиля Томаса Манна требует, естественно, от переводчика повышенной осмотрительности в выборе слов, но оно, как ни парадоксально, упрощает его работу: чем точнее, чем менее общо выражена мысль, тем меньше опасность произвола в ее толковании, тем меньше оставляет она лазеек для переводческой отсебятины. Богатый, гибкий и точный словарь оригинала «ведет» переводчика, лексическая бедность, инертность и приблизительность сбивают его с пути на каждом шагу.

Не составляет «Иосиф» исключения в ряду прочих книг его автора и своим синтаксисом, длинными, иной раз на полстраницы, фразами. Для немецкого языка, с его вспомогательными и модальными глаголами, с его строгим порядком слов и, как мне кажется, большим по сравнению с русским языком пристрастием к сложноподчиненным конструкциям, такие фразы, вероятно, более естественны, чем для русского, хотя и от немцев мне приходилось слышать недоуменные сетования на непомерную длину предложений их последнего классика. Как бы то ни было, эти долгие периоды — характерная особенность его прозы, связанная, несомненно, с самой манерой мышления, и перевод, претендующий на стилистическую близость к подлиннику, не вправе их игнорировать. Воспроизводить их без утомляющей читателя натужности, прямо скажу, нелегко, но эта трудность более или менее успешно преодолевается опытом.

Главная и специфическая трудность, которая сопровождает работу над переводом «Иосифа» от первой до последней страницы, требуя все время конкретных, для данного случая, решений, не подсказываемых ни справочниками, ни словарями, ни опытом, вытекает, по-моему, из функции языка как воплощения идеи слитности прошлого с настоящим и будущим. Я перечислил, пользуясь, так сказать, фигурой отрицания, три общие трудности, связанные с переводом прозы Томаса Манна. Попытаюсь

показать, что в любую из них привходит четвертая, главная.

Начну со специальной лексики. В 1927 году, на самых первых порах работы над тетралогией, Томас Манн писал одному из своих корреспондентов по поводу романа Вилли Зайделя «Тени кукол» («Schattenpuppen»): «Я, собственно, не сторонник экзотики, о нет, я решительно верен Европе и полагаю, что еще долго, по крайней мере в духовном плане, все будет вертеться вокруг нашей части света и судьба человека решится здесь. Но концовкой своего предисловия зайделевский роман сразу расположил меня к себе: «Все экзотическое — только иносказание». (В подлиннике перефразированная цитата из «Фауста» сохраняет стихотворную форму.— С. А.) Это хорошо. Как иносказание, экзотика перестает быть делом только специалистов и потому чем-то второсортным, — она становится поэзией...» Эти слова об экзотике проливают свет и на роль экзотической, то есть специальной, относящейся к быту древнего Востока, лексики в «Иосифе». Поэзия этой лексики — юмор.

При первом появлении в тексте такие, например, выражения, как «вознесение главы» или «отверзание уст», лишены для читателя юмористической окраски (одно есть в Библии, другое — термин египтологии) и воспринимаются как обычные для исторического романа языковые реалии, объясняемые в иных книгах в подстрочных сносках. Но, играя сопоставлением прямого и переносного смысла этих выражений, автор передает то чувство дистанции, которое вызывают они у человека нашего времени, после чего это чувство дистанции читатель уже непременно ассоциирует с ними и в дальнейшем встречает их с улыбкой «нежности величия к малому». Слова «вознесение главы» имеют во всех библейских контекстах переносный смысл и значат примерно то же, что «ободрение», «возвеличение». В рассказе о сне, которым бог ободрил Иакова после его унижительной встречи с Елифазом, Томас Манн употребляет их в этом же переносном смысле, но так, что сквозь него проглядывает и прямой: настойчиво упоминается камень, который Иаков «положил себе изголовьем» (Бытие, гл. 28, стихи 11 и 18), и читатель не вполне уверен, что странные слова «вознесение главы» не относятся к этой конкретной подробности. Но еще более откровенное «прозаическое» пе-

реосмысление выпяченного и туманного библейского оборота происходит намного ниже, в последнем романе тетралогии, где Иосиф, предсказывая пекарю, что того казнят через повешение, выражается так: «Фараон... вознесет тебе голову, прикрепив тебя к дереву или к столбу». И чуть дальше, совсем уже нарочито, словно демонстрируя способность рассказчика выйти из «пространства историй» и посмеяться над ней, переносное значение сталкивается с прямым в пределах одной авторской фразы: «А через три дня после того, как он истолковал им их сны, обоих увезли из темницы и обоим вознесли голову — кравчому почетно, а пекарю позорно, ибо его прикрепили к дереву». Что касается специального термина «отверзание уст» (так называется обряд открывания рта у мумии перед похоронами), то, употребив его сначала в прямом и диковатом для современного читателя смысле, Томас Манн несколькими страницами ниже называет очередную главу «Отверзание глаз». Здесь говорится о том, как у жены Петепра «открылись глаза» на Иосифа, то есть «отверзание» имеет на этот раз переносный смысл, но в таком повторении слова содержится и отчужденно-юмористическое, сделанное с позиций нашего времени напоминание о древнем, давно уже забытом людьми обряде.

Мне могут возразить: «Что же тут особенно трудного? Пользуйтесь при переводе соответствующей русской терминологией, а остальное приложится». В том-то и дело, что установившаяся русская терминология не всегда позволяет передать многозначительную игру специальной лексикой, и как только переводчик понял — а он обязан понять — место этой игры в системе художественных приемов «Иосифа», кажущаяся несложность оборачивается трудностью, порой непреодолимой. Приведенные мной два примера имели целью пояснить, что тут имеется в виду, и поэтому я выбрал случаи, так сказать, благополучные: и Библия и египтология «подбрасывают» термины, не только отвечающие немецким как своим переносным, так и прямым смыслом, но вдобавок еще и архаичные, со славянизмами, что само по себе, благодаря контрасту с современным языковым фоном, уже дает желательный иронический колорит. Но обыгрывания разных значений таких, например, библеизмов, как *Heir* и *die Erste und Rechte*, мне, безусловно, не удалось пере-

дать. Негг я переводил, если это слово относилось к богу, — «господь», а если к человеку — «господин», die Erste und Rechte — всегда «первая и праведная». А в подлиннике употребление одного и того же слова применительно к богу и человеку несет в себе элемент юмора, намекая на некоторые общие рассуждения повествователя и создавая, следовательно, два временных плана — автора и событий — даже при такой малой затрате лингвистических средств. Я имею в виду часто повторяющиеся в «Иосифе» рассуждения о том, что человек должен служить только самому высокому и что бог — это, в сущности, олицетворение требовательности человека к себе, олицетворение идеи совершенства в ее развитии. Когда Иосиф относит постоянный эпитет бога к своему доброму, но явно ущербному хозяину Петепра, автор как бы напоминает нам, напоминает с юмором и легкой печалью, что во имя служения высшему нужно считаться с земной, неизбежно далекой от совершенства реальностью. Что касается выражения «первая и праведная», то ни оно, ни отвергнутый мной вариант «первая и правая» (он просто малопонятен) не вызывают у русского читателя тех ассоциаций, которыми заряжена для немца вторая часть формулы die Erste und Rechte и которыми опять-таки играет повествователь. Die Rechte — это не только «правая» в том же смысле, что в словосочетании «правое дело», но и «подходящая», «та самая», «та, которая по сердцу». При применении этой формулы к женам — а она применяется только к ним — ее ритуально-археологическая окраска часто меркнет в подлиннике перед иронической, трезво-оценочной, современной. Из всех разборов отношения Иакова к Рахили и Лии вытекает, что Рахиль — действительно die Rechte, а что Лия, как, кстати сказать, и жена Петепра — Мут-эм-энет, может быть названа так разве лишь с долей лукавства. Но ни в первом, ни во втором, ни в третьем случае слово «праведная» этой веселой авторской отстраненности, увы, не передает.

Возместить подобные утраты я старался при переводе других специальных терминов, особенно псевдоспециальных, предоставлявших наибольшую свободу фантазии. Мне казалось, что чем сильнее будет их юмористическое звучание, тем больше это будет соответствовать духу подлинника. Так появились «смотрительша говяд», «озлащение», «носитель опахала одесную» — формулы,

где эффект отстранения повествователя создается более откровенной, чем в оригинале, архаичностью самой лексики, или, например, «Великое Присутствие Выдачи и Снабжения», прельстившее меня забавным сочетанием принадлежащего прошлому веку «присутствия» с пропитанным нашей современностью словом «снабжение».

Последний пример, собственно говоря, выходит уже за пределы вопроса о трудности перевода специальной терминологии «Иосифа» и указывает на особый характер лексического богатства этой книги, автору которой и в других его произведениях скудость словаря отнюдь не свойственна.

В главе «Роща Адониса» Иосиф рассказывает своему младшему брату Вениамину о ежегодном празднике Таммуза, о том, как участницы обряда сначала «ищут» исчезнувшего «владыку», а потом, «найдя» его «растерзанным», оплакивают и хоронят изваяние бога, «сделанное из масличного дерева, воска и стекла». Рассказ Иосифа время от времени прерывается репликами Вениамина. Два места этого разговора братьев примечательны, на мой взгляд, своей глубинной связью с вопросом о той специфической трудности, которую представляет для перевода лексика именно этой книги Томаса Манна.

Маленький Вениамин не понимает, зачем нужно искать Таммуза, если заранее известно, что случилось с ним то-то и то-то, а случится то-то и то-то, не понимает, в отличие от некоторых взрослых ученых людей нашего времени, что психологическая основа праздничного ритуала — это стремление оживить прошлое, пережить его заново, слить с настоящим, сделать сиюминутным.

«— Но ведь они же знают,— вставил Вениамин,— что владыка растерзан и мертв?»

— Нет еще,— возразил Иосиф.— На то и праздник. Они знают это, потому что это однажды было открыто, и еще не знают этого, потому что еще не настал час открыть это снова. У каждого часа праздника свое знание».

Несколько ниже диалог братьев на мгновение касается темы чисто филологической. Иосиф продолжает: «Так они плачут и в храме и в домах, но на четвертый день они приходят и кладут его в ковчег». Вениамин переспрашивает: «В ящик?» Иосиф отвечает: «Нужно говорить «ковчег». Вообще-то «ящик» тоже достаточно точное

слово, но в этом случае оно неуместно. Искони говорят «ковчег».

К своему повествованию об Иосифе Томас Манн относится как к празднику в том самом смысле слова «праздник», которое вырисовывается из первого отрывка разговора в Адонисовой роще. «Праздник повествования, — цитирую пролог, — ты торжественный наряд тайны жизни, ибо ты делаешь вневременность доступной народу и заклинаешь миф, чтобы он протекал вот сейчас и вот здесь». Если продолжить это сравнение повествования с праздником, заклинающего прошлое автора «Иосифа» можно уподобить участнице таммузовского обряда. Оба не просто реставрируют прошлое, как то бывает, скажем, при восстановлении первоначального вида старинной церкви или иконы, но включают его в свое «сейчас», органически сочетая незнание дальнейших стадий праздника с их знанием. Под «стадиями праздника» в случае автора я подразумеваю не перипетии библейской истории, а многообразный опыт, накопленный человечеством за тысячелетия, отделяющие нас от нее. Как достигается такое сплавление прошлого с настоящим?

Средство тут, поскольку дело идет о литературе, в конечном счете только одно — язык, и в первую очередь лексика, потому что никакие синтаксические и ритмические особенности языка не запечатлевают веков материальной и духовной культуры с такой беспримечательной точностью, чуткостью и полнотой, как словарь. Словарь «Иосифа» поистине справляет праздник повествования. Если бы автор ставил перед собой задачу исключительно реставраторскую, если бы он задался целью только спуститься с читателем в «колодец прошлого», он оперировал бы, образно выражаясь, вероятно, одними «ковчегами», чтобы не выдать своего знания последующих «стадий праздника» словесным анахронизмом. Прими он, наоборот, позу историка, озирающего прошлое с горы сегодняшнего дня, историка, который рассказывает о прошлом только ретроспективно, внутренне отрешенно, «ящички» были бы в его лексиконе гораздо уместнее. Автор «Иосифа» соединяет в одном лице реставратора и историка, он пользуется и «ковчегами» и «ящичками». Но этого ему мало. Непрестанно противодействуя читательской инерции погружения в колодец и подъема на гору, то есть заставляя читателя не просто участвовать в своем

празднике, а участвовать с неослабевающим интересом, автор — я все еще выражаюсь фигурально — то и дело употребляет слово «ящик» именно там, где читатель ждет «ковчега», и наоборот. Эта особенность языка «Иосифа» — постоянная трудность и радость для переводчика.

Юный Иосиф, к растроганному смущению Иакова, часто называет его *Väterchen* вместо простого *Vater*, отец. Как перевести эту необычную для данного слова уменьшительную форму, что слышится в ней немцу? На второй вопрос текст, правда, только в конце последнего романа, но дает вполне вразумительный ответ. Когда возвысившийся Иосиф при встрече с отцом после многолетней разлуки обращается к нему «*Väterchen*», Иаков возражает сыну: «Я предпочел бы, чтобы ты называл меня «отец». Пусть наше сердце блюдет достоинство и не унижается до балагурства». В этом возражении Иакова содержится убедительное доказательство, что перевести *Väterchen* словом «батюшка», которое, казалось бы, тут напрашивается, никак нельзя. В романе о библейских временах, да притом еще в применении к одному из знаменитой триады патриархов, оно вовсе не производит впечатления веселой непринужденности, балагурства, напротив, здесь оно приобретает какой-то архаично-церковный привкус. Напрашивается же оно потому, что *Väterchen* у Томаса Манна не что иное, как калька русского «батюшка». *Väterchen*, кроме «Иосифа», встречается еще в статье «Русская антология» (1921) и в «Волшебной горе», и в обоих случаях — в устах русских. В статье Томас Манн рассказывает, как накануне первой мировой войны он собирался поехать в Россию и уже представлял себе, как его будут угощать чаем, пирогами и солеными грибами и называть «Фома Генрихович» и — *Väterchen*. В «Волшебной горе» *Väterchen* — фамильярное обращение к молодому Иоахиму Цимсену двоюродной бабушки кареглазой Маруси. Но в тех случаях *Väterchen*, точь-в-точь как русское ласково-обиходное «батюшка», относится не к отцу говорящего, а в «Иосифе» — именно к отцу, больше того, здесь это слово умышленно противопоставлено нейтральному *Vater*. И даже не располагай мы содержащимся в реплике Иакова доказательством неуместности «батюшки», одно это отличие «Иосифа» уже заставило бы нас усомниться в приемле-

мости напрашивающейся на первый взгляд обратной кальки.

В слове «Väterchen» нет ничего архаичного, оно дышит Германией той сравнительно недавней эпохи, когда русская литература XIX века только еще входила в кругозор европейца, оно лишено библейской простоты и торжественности, за ним стоит начитанный интеллигент, и балагурит, употребляя его, собственно, не Иосиф, а Томас Манн. Мой перевод — «папочка» — передает ассоциации немецкого Väterchen только отчасти. Даже первое условие задачи — соотнесенность со словом «отец» — выполнено не полностью: у меня связь только синонимическая, смысловая, в подлиннике — еще и этимологическая, корневая, то есть, если вспомнить Väterchen двоюродной бабушки, почти каламбурная. Разумеется, русское «папочка» тоже не вяжется с пастушеским бытом, это слово городское, родившееся в интеллигентской среде, но все-таки уже обыденное, несколько не книжное. Так что и следующее условие задачи — дать неожиданное для ветхозаветной сцены, выпадающее из ее временного плана словцо — выполнено несколько общо. Целиком передана в переводе, пожалуй, только интимность и ласковость обращения Иосифа к Иакову.

Пример с Väterchen, конечно, уникален. Комментарий к этому слову, содержащийся в реплике Иакова, и контексты, где оно встречается в статье «Русская антология» и в «Волшебной горе», позволяют довольно точно установить его окраску и происхождение и «защитить» выбранный вариант перевода. Обычно ни на какой авторский комментарий, ни на какие другие произведения, вышедшие из-под того же пера, сослаться нельзя. Если перед тобой в подлиннике не явный неологизм, то при переводе выбор между «ковчегом» и «ящиком» определяется только интуицией, вкусом. Когда, например, фараон прощается со своей женой Нефертити словами: «Прощай, лебединая шея, утреннее облачко с золотым краем, — пока!» — это современно-вульгарное русское «пока», поражающее своим диссонансом с выпренным обращением, подсказано и оправдано немецким «Solange!», в котором можно узнать кальку английского разговорного *so long*. Но когда о несостоявшемся разливе Нила сказано: «Der Nil blieb aus» (*ausbleiben* значит «не приходиться», «не появляться», «отсутствовать»), — дока-

зять, что *blieb aus* переключает нас в наше время, трудно, а найти убедительный русский эквивалент и того труднее. *Ausbleiben* — слово не новое, и придумал его не Томас Манн. В предложениях, соответствующих русским «Ответа не последовало», «Наказания не последовало», «Он отсутствовал всю ночь», глагол «ausbleiben» прозвучит привычно и нейтрально. А в нашем тексте он полон юмора и новизны, потому, наверно, что отнесен к реке, — это уже необычно, — и притом к той, особая природа которой делает этот вообще-то пресный глагол на редкость точным и образно-выразительным. Мы удивляемся изобретательности автора, а значит, поневоле вспоминаем о нем, и, стало быть, уже на миг, на отрезке одного слова, выходим из пространства повествования в более широкое пространство повествователя, в пространство нашего с ним настоящего.

Я перевел: «Нил не сработал». Русское слово принадлежит совсем другой сфере, чем немецкое *ausbleiben*. Оно молодо и грубовато, и еще не оборвалась пуповина, связывающая его с цехом, мастерской и лабораторией, с автоматикой и механикой. Литературной традиции за этим непереходным «сработать» (в отличие от переходного: «сработать стол», «сработать работу») пока не чувствуется. Тем не менее оно показалось мне приемлемым здесь, потому что в одном отношении «срабатывает» безотказно: читатель невольно переносится в наше время.

Вопрос в том, совершаются ли такие переходы в другой временной план с улыбкой или с раздражением. Нужна улыбка. Но доказывать, что вот здесь надо улыбнуться, нелепо. Где начинаются доказательства, там кончается живое эстетическое удовольствие. К тому же, если по поводу «папочки» или «пока» я могу, хоть задним числом, хоть в этой статье, привести какие-то объективные причины, объясняющие мой выбор, то пример с глаголом «сработать» — а это как раз типичный пример — показывает, что всякие доводы тут все равно будут отмечены печатью личного восприятия слова, личного вкуса, а потому уязвимы.

Еще в ходе редактуры мне случалось выслушивать известные сомнения в уместности того или иного явно нового, откровенно пооктябрьского словоупотребления («обеспечить» не в смысле «предоставить достаточные материальные средства к жизни», а в смысле «сделать

вполне возможным, действительным, несомненным»; «разверстка» в применении к реформам Иосифа; «штат укомплектован» — в устах фараона; «заготовки» в титуле «Адон Заготовок» и т. п.). Я думаю, что, признав правомерность лексических выходов в современность при переводе «Иосифа», нельзя не признать — коль скоро дело идет о переводе на русский язык — и правомерности именно послереволюционных, рожденных советской действительностью оборотов речи. Если выражения, бытующие в языке более полувека, и вообще-то редко сохраняют яркость новизны и редко выделяются на фоне своих столетних и двухсотлетних собратьев по тексту, то для русской дооктябрьской фразеологии революция была дополнительным коэффициентом старения. Многие из того, что кажется нам в нашем языке современным и новым, в конечном счете связано с революцией и окрашено ею. У немцев история и язык развивались иначе, у них барьеры между традиционным и новым словоупотреблением другие, но почувствовать, как играет этими барьерами автор, читатель перевода способен лишь на конкретном материале своего языка. Вот почему «советизмы» представляются мне принципиально необходимыми в русском «Иосифе», так что спорить, по-моему, тут можно только о частностях, а частности — это опять-таки дело вкуса.

Говоря об общих особенностях лексики Томаса Манна, я упомянул о его нелюбви к идиомам, устойчивым словосочетаниям, ко всяким условным клише. Эта особенность, несомненно, характерна и для «Иосифа». Что же, скажут мне, разве мало в «Иосифе» такого рода готовых формул? Нет, их не так уж мало, и если бы их и вообще не было, языковой простор тетралогии походил бы, на мой взгляд, не на настоящее море, а на огромное, созданное высокоразвитой гидротехникой водохранилище, потому что совсем без них язык не живет. Но их наличие не только не опровергает предложенного замечания, но на поверку даже подтверждает его: все дело в том, как они преподносятся, с каким подаются знаком.

Для отношения автора к словесным клише очень показательна, мне кажется, одна сцена третьего романа. Прекрасно зная, что по возвращении с праздничного гулянья домой он окажется наедине с Мут-эм-энет, которая домогается его любви, Иосиф и боялся вернуться в пустой дом, и одновременно хотел вернуться. Сильнее,

по-видимому, хотел, чем боялся, и потому убеждал себя, что этого требуют его обязанности домоправителя. «...Для вящего обоснования своего намеренья он перебрал в уме всякие назидательные изречения, которых вообще-то не существовало на свете и которые он с этой целью сочинял сам, притворяясь, что дело идет об испытанной народной мудрости, такие, например, как: «Званье непростое — бремя золотое»; «За то и почет, что хлопот полон рот»; «Последний при счете, да первый в работе» — и тому подобные золотые правила». Изречения, придуманные Иосифом, имеют, как мы видим, форму пословиц, а это самые длинные из всех имеющих в языке устойчивых словосочетаний. Подбадривая себя ходячими истинами, Иосиф лицемерит перед самим собой, потому что они не касаются подлинных его побуждений, не имеют отношения к действительной ситуации, отстраняются от ее единичной сложности, сводят особый и частный случай к общему месту. Заставляя Иосифа думать пословицами, то есть облекая ходячие истины в ходячие (или мнимоходячие, что еще выразительней!) обороты речи, Томас Манн тем самым, на мой взгляд, дискредитирует словесные штампы, показывает свое неверие в их способность передать мысль в ее небанальной полноте.

Фразеологизмы и идиомы в «Иосифе» неизменно окрашены вытекающей из этого неверия иронией автора. Самое очевидное ее проявление — анатомирование фразеологической единицы, разложение идиоматической формулы на составные части. Для ясности я снова приведу пример, так сказать, удобопереводимый. Немецкий оборот *sich einen Namen machen* не только равнозначен русскому «приобретать имя, сделать себе имя» по своему переносному смыслу («становиться знаменитым, приобретать известность»), но и состоит из тех же элементов: «делать» и «имя». И когда «бог поцеловал кончики своих пальцев и, к тайной досаде ангелов, воскликнул: «Просто невероятно, до чего основательно эта персть земная меня познает! Кажется, я начинаю делать себе имя с ее помощью!» — то читатель вспоминает все предшествовавшие рассуждения об имени вообще и об имени бога в частности и одновременно с переносным смыслом всего словосочетания замечает и прямой смысл его слагаемых, то есть воспринимает фразеологизм как игру слов. Как

игру — вот что важно при переводе, потому что возможность воспроизвести игру слов с такой точностью, как в этом случае, выпадает не часто.

В немецком языке, например, в силу иных, чем у нас, законов словообразования, двухкорневые имена существительные (типа «водопровод», «звукозапись») — обычное дело. В некоторых таких словах прямое значение корней-слагаемых давно померкло, они настолько слились друг с другом, что их первоначальный смысл оживает только вне данного сочетания. Двухкорневое немецкое слово — это порой уже мельчайшая фразеологическая единица. И даже такие зачаточные фразеологизмы оказываются в «Иосифе» объектом иронического анатомирования.

Слово «Siebensachen» значит — «все свои пожитки», «все свое добро». Происхождение этого слова от sieben («семь») и Sache («вещь», «предмет») совершенно ясно. Sieben стало его составной частью как общее обозначение множественности (ср. наши «семеро одного не ждут», «семь раз отмерь, один отрежь» и т. п.), то есть даже и первоначально, при рождении слова, уже не имело точного числового смысла, которого в устоявшемся двухкорневом сочетании нет и подавно. Так вот, в рассказе о том, как купец-измаильтянин продает Иосифа в дом Петепра среди других товаров, автор извлекает sieben из Siebensachen и возвращает числительному его прямой смысл. Присутствующий при продаже карлик понимает случайно оброненное купцом слово «Siebensachen» буквально и говорит, что тот назвал только шесть видов товара: светильники, сурьмило, мотыки, лук, мирру и вино. Перевод этой игры слов, к сожалению, не передает, я попытался только намекнуть, что купец употребил слово «семь» невзначай, как речевой штамп, не имея в виду точной спецификации своего добра. А обычно в подобных случаях даже и намек на игру слов в переводе не получается. Например, аграрную реформу «плутоватого слуги» Иосифа Томас Манн определяет как Staatsstreich. Это двухкорневое слово значит «государственный переворот». Но вторая часть слова — Streich — означает «ловкая проделка», «шутка», и вес этой второй части в слове, как явствует из контекста, очень велик. Французскому переводчику «Иосифа» было бы тут, пожалуй,

легче: *coup d'état*, в общем соответствует по своим элементам немецкому *Staatsstreich*.

Чтобы сохранить в переводе самый дух иронического отношения к фразеологизмам, возместив неизбежные утраты хотя бы количественно, я иногда прибегал к русским идиоматическим формулам, без, если так можно выразиться, санкции узкого контекста подлинника. Например, возвращаясь из Египта к отцу, после опознания Иосифа, братья выражают надежду на то, что Иаков не проклянет их, такими словами: «Этого он никак не может сделать, ибо это значило бы лезть на рожон, противиться решению бога... Не будем, ребята, труса праздновать!» «Лезть на рожон» и «труса праздновать» не спротоцированы соответствующими выражениями оригинала. Там фразеологизмов нет. Но, во-первых, приведенные слова принадлежат не какому-то одному из братьев, а братьям вообще (так «*говорили они между собой*»; курсив мой.— С. А.), выступающим здесь как некая совокупность недалеких, шаблонно думающих людей, и речевой штамп в их устах, казалось мне, только прояснит русскому читателю авторское отношение к готовым словесным конструкциям. А во-вторых, меня соблазнила надежда на то, что в соседстве с «*богом*», внутри глубокого, по сути, теологического рассуждения, эти грубовато-просторечные штампы будут восприняты читателем иронически, то есть именно так, как того требует замысел автора.

«Соседство» — вот и сказано слово, без которого трудно определить главную особенность синтаксиса «Иосифа». Она, по-моему, состоит в соседстве и добрососедстве разнородных лексических компонентов предложения. Сталкивая в *одной* фразе разные временные планы предмета и разные точки зрения на него, Томас Манн дает своему любимому длинному периоду особое стилистическое задание: провести идею слияния «принципа прошлого» с «принципом будущего» в самом оформлении мысли. Если при переводе длинная фраза оригинала разбивается на короткие, это всегда влечет за собой стилистические потери. В нашем случае такое самоуправство грозило бы не просто потерями, а полным искажением стиля, праздник повествования превратился бы в скучный репортаж о празднике.

«Однажды, в самом начале «Иосифа», — говорит То-

мас Манн в письме от 28 августа 1951 года,— я позабылся, написав предложение длиной в полторы печатных страницы. Переводчики разбили его, конечно, на множество коротких. Но кто понимает по-немецки, пусть прочтет это предложение и посмотрит, теряется ли там нить хоть один раз. В нем нет ни напыщенности, ни тяжеловесности; оно юмористично, это образец самопередразнивания, которое и вообще не чуждо моим писаниям, и, вероятно, является причиной тому, что меня так часто неверно читают».

Если обратиться к этому «образцу самопередразнивания» (см. стр. 36—37 первого тома русского издания, предложение слишком длинно, чтобы приводить его здесь целиком), в нем нетрудно заметить органическое соединение разных временных планов, разных манер изложения в пределах одного синтаксического единства. «...Любезный сердцу Бел-Мардука косеянин Куригальзу, властелин четырех стран...» — это похоже на клинописную надпись, на древний документ. Дальнейшее тоже дышит древностью, но идет уже не только изнутри ее, а как бы еще и извне, потому что отдает стилизацией, сказом, вводит какого-то стороннего повествователя, пока еще неясно какого: древнего ли, который восхищается этим Куригальзу всерьез, или современного нам, который над ним невольно посмеивается: «...правитель строгий и блестящий, носивший бороду, завитки которой были так искусно уложены, что походили на умело выстроенный отряд щитоносцев». Конец периода возвращает нас в наше время, это несомненно, здесь образ повествователя сливается с образом ироничного автора тетралогии уже целиком: «...в имени есть что-то таинственное, и нам кажется, что, владея именем, мы приобретаем заклинательскую власть над самим этим мальчиком, канувшим ныне в глубины времени, но когда-то таким словоохотливым и живым».

В этой длинной начальной фразе можно еще нащупать определенную градацию, известную последовательность в переходе от скрытой цитаты к авторской речи, от лексики архаичной к лексике современной, от взгляда «из прошлого» к взгляду «из будущего». Но затем, когда читатель уже подготовлен к такой игре временными планами, стилистическая задача длинных периодов состоит как раз в несоблюдении последовательности при подоб-

ных переходах, в неожиданном переключении на другую интонацию внутри одной фразы. Например, Иосиф говорит братьям: «Землю Госен — ее называют также Госем или Гошен — я давно уже облюбывал для вас, чтобы переселить и продолжить род наш, потому что это еще не настоящий, еще не заправский Египет, и вы сможете там кормиться рыбою устья и туком полей, не очень-то, к удобству своему, соприкасаясь с детьми Египта и дряхлой их мудростью и не нанося ущерба своей самобытности». Разбить это длинное предложение на несколько коротких значило бы — как ни дели — ослабить эффект неожиданности, поставив какие-то рубежи между библейскими и современными оборотами речи. Весь юмор в том, что они перемешаны одним дыханием.

Длинные периоды — очень важное стилистическое средство «Иосифа», но если бы тетралогия состояла только из них, ритм ее языка был бы однообразен и беден. Говоря в цитированном уже докладе, что «роман пытается объединить в себе очень многое и заимствует свои мотивы, рассыпанные в нем намеки, смысловые отзвуки и параллели, а также и самое звучание своего языка из самых разных сфер, ибо он ощущает и представляет себе все человеческое как нечто единое», Томас Манн в качестве примера такого синтеза приводит не тот или иной прозаический отрывок, а стихи, которые поет Иакову его внучка Серах. В них, по словам автора, интонация псалмов переплетается «с поэтической интонацией немецкого романтизма». Но стихи — это ведь не в последнюю очередь ритм, и приведенная авторская ссылка как нельзя лучше свидетельствует о том, что ритмика языка «Иосифа» подчинена все той же задаче, определявшей, как мы видели, выбор лексических и синтаксических средств, — представить «все человеческое как нечто единое».

Ритмы тетралогии поразительно разнообразны. Иступленная отрывистость древних заклинаний (в сцене, где Ревекка «гримирует» Иакова под Исава, или в той, где колдует на крыше негритянка Табубу), убаюкивающая плавность похожей на *vers libre* речи (в сцене, где умирает Монт-кау), переход прозы в стихи с рифмами (в рассказе «о змие кусливом»), спокойно-академическая неторопливость рассуждения в псевдоученых выкладках («Как долго пробыл Иаков у Лавана», «Сколько времени прожил Иосиф у Потифара» и т. п.) — все это не

просто демонстрация возможностей автора, но органически соответствующее его замыслу отражение разных эпох речевой культуры. А подчиненность общему замыслу создает между ритмикой и лексикой, как принято теперь говорить, структурную связь. И поэтому ритм немецкой фразы иногда подсказывал мне словесную форму ее перевода. Например, только благодаря неожиданному ямбическому звучанию одной из реплик Иосифа я узнал в ней строку из «Трехгрошовой оперы» Брехта, что и определило мой перевод («Сначала хлеб, а уж потом осанна»). Но это, разумеется, пример единичный и примитивный, и привел я его краткости ради. Чтобы показать, скажем, как обусловлена заданным ритмом лексика моего перевода песни Серах,— а ритм вызывал у меня ассоциации с некоторыми балладами А. К. Толстого и некоторыми пародиями А. Архангельского,— потребовалось бы слишком много места, да и слишком это уж специальная тема.

1969

ВЫСОКИЙ ПРАГМАТИЗМ

Столетие со дня рождения Томаса Манна, широко отмечавшееся во всем мире, послужило в ФРГ поводом не только для юбилейного чествования покойного писателя, но и для полемики с ним, больше того, для ожесточенной критики, для раздраженной ревизии его творчества. Журнал «Шпигель» (1975, № 22) опубликовал «десять полемических тезисов об одном классике» под заголовком «Томас Манн, или самоизбранник», где говорилось, что «самое выдающееся качество Томаса Манна — это его сочувствие самому себе, уступающее только восхищению самим собой», что «как человек политический Томас Манн был наследником немецкого иррационализма», что своей знаменитой «иронией» он «скрывает свою объективную неспособность по-настоящему исчерпывающе продумывать проблемы и реалистически их показывать» и т. д. и т. п. В те же майские дни 1975 года газета «Франкфуртер альгемейне» (№ 123) напечатала подборку высказываний о юбиляре, открывавшуюся строками сына писателя Голо, полными спокойной и вдумчивой теплоты, но содержавшую еще семнадцать суждений разных деятелей литературы и искусства — суждений, смысл и даже тон которых порой очень напоминал «полемические тезисы» «Шпигеля».

«Стиль Томаса Манна, — заявил, например, известный писатель Ганс Эрик Носсак, — это для меня воплощение нечестности и боязни быть самим собой. От стиля я требую, чтобы автор проявился в нем как человек, только тогда я поверю ему и его книгам, даже если его точка зрения противоположна моей».

Сдержаннее, но тоже весьма скептически высказался Вольфганг Кёппен: «Теперь я, кажется, знаю, что меня разочаровывает. Романы Томаса Манна — это социальные романы. Писатель думает об обществе в консервативном смысле принадлежности к хорошему обществу. Его герои — это люди, которые общаются друг с другом,

которые, даже если не любят друг друга, горды тем, что знают друг друга, что вошли в это общество от рождения или поднявшись до него, что принадлежат к нему».

От этого хора противников нельзя просто отмахиваться. Он возник не сегодня. И при жизни Томаса Манна раздавались голоса, утверждавшие, что его творчество — тупик литературы, что потомству оно ничего положительного не даст, что он ловко занял вакансию «большого писателя», всегда имеющуюся в буржуазном обществе, которому она нужна для престижных целей — как супернебоскреб или суперлайнер. Конечно, в иных случаях этими голосами говорили зависть, личная обида, несходство вкусов и темпераментов. Но если сделать поправку на такие побудительные причины критики, на ее преувеличения и резкость, если учесть, что за двадцать лет страсти как-никак угасают, то, наверно, что-то принципиальное и объективное в этом неприятии все-таки есть. Здесь не место классифицировать несогласия, докапываться до корней каждого, приводить к общим знаменателям, это тема особого исследования. Полагаю, что многим противникам Томаса Манна, при всем различии их отзывов о нем, свойственно отрицательное отношение к интеллектуальному началу в художественном творчестве, к проверке фантазии сознанием, к той роли собственного критика, причем критика с очень далеко идущими ассоциациями, которую декларативно брал на себя этот художник.

Незадолго до обнародования столь «неюбилейно» запальчивых отзывов о Томасе Манне издательство «С. Фишер» выпустило XIII том Собрания его сочинений. Характер и структура тома — на них я еще остановлюсь подробнее — таковы, что он, в отличие от прочих томов этого же собрания, да, впрочем, и любого другого, охватывает не только максимально (1893—1955) разъединенное временем, но и самое разнообразное по жанру, точнее — все жанры, в которых работал писатель. Поэтому книга невольно дает некую ретроспективу всего творчества Томаса Манна, а ты, читая этот XIII том после того, как прочел мнения разочарованных, рассерженных, раздраженных, невольно подвергаешь все сделанное писателем новой проверке — выдерживает ли оно через двадцать лет после его смерти такую жестокую, такую подчас, при всей жестокости, умную критику?

Том называется «Дополнения» и включает в себя, во-первых, тексты, до сих пор вообще не опубликованные; во-вторых, опубликованные лишь в периодике или разбросанные по коллективным сборникам, а если это предисловия, то по книгам других авторов; в-третьих, тексты, опубликованные до сих пор лишь в переводе на английский и другие иностранные языки (они приводятся и на соответствующем языке, и по-немецки — либо в обратном переводе составителей, либо по сохранившейся рукописи немецкого оригинала); наконец, в-четвертых, тексты публичных выступлений Томаса Манна, существовавшие до сих пор лишь в граммофонной и магнитофонной записи.

Весь этот пестрый материал разделен на две очень неравные по объему части. Одна из них занимает два десятка страниц и названа «Художественная проза» («Erzählendes»). Она состоит из краткого киносценария «Тристан и Изольда» (1923) и из одной главы «Феликса Круля», которую автор выбросил из романа, так как глава эта, по мнению Эрики Манн, слишком уж сильно предвосхищала ситуацию заключительного эпизода. Вторая часть — «Эссеистика» — занимает более восьмисот страниц. Разговор о томе — это, собственно, разговор о ней, тем более что и сценарий, и глава о семействе Твентименов давно опубликованы в сравнительно доступных изданиях.

Книга завершается ценнейшими, протяженностью в сотни страниц, приложениями. Это алфавитные указатели ко всему Собранию сочинений — упомянутых Томасом Манном имен, чужих произведений, приведенных им стихотворных цитат, упомянутых им собственных произведений. Это алфавитное оглавление тринадцати томов — оглавление и в этимологическом смысле слова, поскольку дает, помимо названий произведений, и названия отдельных глав, если главы имеют их.

«Эссеистика» распределена по более или менее условным разделам, — например, «Автобиографическое и о собственных сочинениях», «О литературе, искусстве и философии», «О книгах», «На злобу дня» и др. Распределение это условно потому, что в любой рецензии Томаса Манна, в любом его предисловии — а таковые входят, как можно догадаться, в раздел «О книгах» — содержатся и общие суждения «о литературе, искусстве и философии»,

и тот или иной отклик «на злобу дня», а статьи «на злобу дня», как опять-таки можно догадаться, не обходят молчанием ни собственной жизни, ни общих вопросов «литературы, искусства и философии».

И вот, сидя над увесистым томом, я не раз возвращался мыслью к посмертным критикам-ниспровергателям. Ведь от «дополнений» не приходится ждать принципиально нового, собрано то, что сказано писателем по менее значительным поводам, в менее отделанной форме, не переиздавалось по его воле, не включалось в собрания сочинений, а иногда и вовсе не печаталось. Но именно поэтому дополнения как бы дают фотографический, неретушированный, нелицеприятный портрет автора. Преходящая злоба дня, канувшая в Лету книга, которой мы не читали и которую едва ли когда-либо станем читать, чей-то банкет, непритязательное собрание «за круглым столом» (например, сообщения на заседаниях мюнхенского клуба «Ротари») — вот что порой служит причиной для собранных здесь выступлений, и если уж в таких случаях человек боится «быть самим собой», то когда же ему самим собою и быть? А разве стиль этих выступлений отличается от всемирно известного томасманновского стиля? Разве в каждом их абзаце не видна та рука, привыкшая писать длинные, тщательно взвешенные, смягченные или, наоборот, заостренные иронией фразы, по которой безошибочно узнается автор? В старом афоризме «человек — это стиль» есть, когда дело идет о человеке пишущем, глубокая правда, и откуда Носсаку знать, где Томас Манн был сам собой, а где — нет?

И самый объем «дополнительного», не пущенного, так сказать, в постоянную работу — не свидетельство ли это щедрости, даже расточительности таланта, его органичности? Да если бы от писателя только и осталось, что эти «Дополнения» с их алфавитными указателями, потомство и без долгих структуралистских исследований получило бы представление о масштабе, о ранге литературно-художественного и общественного феномена, имя которому Томас Манн!

Оставим на совести писавшего бездоказательные, запальчивые слова о «восхищении самим собой». Возразить на них можно было бы, не выходя за пределы даже одного только тома «Дополнений», примерами восхище-

ния «чужим» (таковы статьи и заметки о Тони Швабе — 1903, о Якобе Вассермане — 1928, о Леонгарде Франке — 1936, о Германе Брохе — 1946 год). Но это было бы поверхностное возражение. Вопрос тут глубже. «Восхищение», я думаю, просто эмоционально и неприязненно окрашенное слово. «Самоизбранник» — это слово серьезнее и выражает проблему точнее. Томас Манн действительно самоизбранник. Но в каком смысле? После успеха «Будденброков» у него постепенно сложилось убеждение, что, говоря о себе, о среде, из которой он вышел, о проблемах, его занимающих, он говорит и от имени множества людей, представляет. Представительство он, собственно, и отождествлял с миссией художника. Мне кажется, что те, кого его репрезентативно-торжественный тон раздражает, обращают больше внимания на внешний, чисто личный аспект представительства, чем на его суть — высокоразвитое социальное чувство, постоянное сознание ответственности за каждое свое слово, необходимость тщательно выбирать слова, тщательно взвешивать. При огромной природной одаренности *такое* самоизбранничество, по-моему, не только глубоко нравственно, но и воспитательно — для читателей.

Верно, о чем бы ни говорил Томас Манн, он говорит о себе. Но не потому ли и интересны его рецензии на неведомые нам книги? «Серьезный критик,— читаем мы в одной такой рецензии, написанной им в двадцать один год,— обычно не станет писать о произведениях, которые его не *интересуют* в благоприятном или неблагоприятном смысле...» Если нынешние ниспровергатели Томаса Манна «серьезные критики», то, значит, он интересуется их и через двадцать лет после своей смерти. А двадцать лет — срок немалый, сам по себе говорящий о живучести, о жизненности его наследия, сам по себе оборачивающийся доводом против них.

Том «Дополнений» дает дополнительный материал и для ответа на странный упрек в политическом иррационализме. Я не буду ссылаться на множество неизвестных до сих пор выступлений, лишний раз подтверждающих, что, преодолев свой реакционный консерватизм 1914—1918, романтический республиканизм двадцатых и «демократический оптимизм» тридцатых годов, Томас Манн как «человек политический» был именно поборником разума, учета реальной обстановки и не путал дей-

ствительного с желаемым. Сошлюсь только на впервые опубликованную рукопись речи, произнесенной в 1941 году по поводу вступления в общество «Фи-Бета-Каппа» (аббревиатура древнегреческих слов, означающих «философия — руководительница жизни»). Здесь слова о «высоком прагматизме, накладывающем на дух ответственность перед жизнью людей, ответственность за последствия мысли в жизни и действительности» — отповедь всякому иррационализму, в том числе политическому.

«Высокий прагматизм» — это исходная установка «Волшебной горы», «Иосифа», «Фаустуса». Томас Манн как художник делал именно то, что, по мнению нынешних ниспровергателей, было ему несвойственно, — исчерпывающе продумывал проблемы и облекал их в пластические формы. Одно из самых интересных произведений, вошедших в XIII том, — автобиография 1940 года «*On Myself*», расширенный и углубленный вариант широко известного «Очерка моей жизни», написанного на десять лет раньше. «Не научный труд, стало быть, — говорится в статье «*On Myself*» о романе «Иосиф и его братья», — а «fiction» по существу, произведение фантазии. Но научное все-таки в том смысле, что оно, на свой сочинительский лад, осмеливается проникнуть познанием во мрак древности или в ночь неосознанного, разведать глубины времени или, что то же самое, глубины души». Вспомним сходство демагогического подстрекательства жены Потифара, разнузданности ее инстинктов с фашистской демагогией, вспомним контрапункт, в котором сходятся дьявольское творчество Леверкюна и дьявольщина гестаповского подвала. Осознавать неосознанное, докапываться до глубинных связей вещей — это значит искать рациональных ответов на самые животрепещущие вопросы современности, и думаю, что недоброжелательные критики Томаса Манна просто предпочитают «высокому прагматизму» прагматизм без этого гуманистического эпитета.

Ввиду замечания Кёппена о «хорошем обществе» в консервативном смысле, то есть, другими словами, об отсталости Томаса Манна от времени, этот том «Дополнений», содержащий множество прямых высказываний писателя, заставляет меня снова вернуться к словам «высокий прагматизм». На страницах тома говорят не герои

«социальных романов», говорит сам Томас Манн, причём на очень злободневные темы — о новых книгах, событиях, свежих личных впечатлениях. Но говорит тоном, в котором чувствуется гордость своей принадлежностью к людям и возможность разговора с себе подобными. Кёппен хочет, видимо, сказать, что в наше время общество пестро, что в нем нет четко очерченных сословных сфер, что высота и низость духа в нем смешаны и что, следовательно, герои Томаса Манна, видящие друг в друге ровню себе, живут в нереальном мире, в прошлом. Мне кажется, что такой тон разговора принадлежит не прошлому, а будущему и, взяв этот тон и для своих героев и для себя самого, Томас Манн явил воспитательный пример «высокого прагматизма».

1975

ИГРА ВСЕРЬЕЗ

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Вам рассказывают неправдоподобную историю и не пытаются выдать ее за правду. Точнее сказать, пытаются, но не для того, чтобы вы и впрямь поверили в чудесные совпадения и превращения, о которых вам повествуют, а в шутку, чтобы посмешить вас этими откровенно притворными попытками. История к тому же не современная, действие происходит бог знает как давно, так что и в этом отношении она далека от вашей действительности. А вы живете ровно в середине двадцатого века, и после второй мировой войны прошло только пять лет.

Вам рассказывают, что когда-то жили на свете «скверные дети» герцога Гримальда, близнецы Сибилла и Вилигис. Эти дети, достигши семнадцати лет, вступили в преступную связь, и сестра родила сына от собственного брата. Новорожденный младенец был пущен в бочке на волю волн, найден рыбаками, назван Григорием и воспитан в монастыре, а затем, узнав о своем нечестивом происхождении, отправился в странствия, но только усугубил греховность своей жизни, став по неведению и мужем собственной матери, после чего провел в покаянии семнадцать лет на пустынной скале, но потом — по воле неба — сподобился величайшего избрания, сделался римским папой.

Оказывается, такая заведомо лживая, заведомо несовременная история может не просто занимать и смешить, но даже задевать вас и волновать. Почему? Задаваться этим вопросом в общетеоретическом плане мне не хочется, да он у меня и не возникает. Старая истина, что люди способны с большим интересом и в самое, казалось бы, неподходящее время слушать сказки и «обливаться слезами над вымыслом», в конечном счете объясняется, вероятно, тем, что сказка, вымысел всегда так или иначе

отправляются от действительности, связаны с ней, что в них есть «намеки» и «урок».

Ставя вопрос, почему эта невероятная история о грешнике папе волнует современного читателя, я лишь пытаюсь нащупать точки ее соприкосновения с нашим временем, с тем, что Томас Манн называл «поздней порой». Некоторые видят в «Избраннике» иносказание, аллегорический образ провинившейся перед человечеством, но заслуживающей милости и снисхождения Германии. Один критик утверждает даже, что это «поучительная для соотечественников Томаса Манна и всего лагеря империалистов обработка средневековой легенды» и «поучительная притча, приложимая ко всем случаям в человеческой жизни». Я не сомневаюсь, что идея греха и прощения, играющая здесь такую важную роль, вызвала у автора ассоциации с его родиной. Соприкосновение «Избранника» с нашим временем есть, несомненно, и в том, что на этот роман, судя по его предыстории — а ее я затрону, — автор смотрел как на попытку эстетического слияния с миром, то есть как на нечто в основе своей противостоящее разрывающим мир вражде и войне. Все это сомнению не подлежит. Но я не думаю, чтобы аллегория сама по себе способна была кого-либо по-настоящему взволновать, задеть за живое. Я не думаю, что «Избранник» — это аллегория, притча. И не думаю, чтобы живой интерес читателя, его смех и грусть какая-либо книга могла вызвать своей предысторией или теоретическими соображениями, которые связывает с ней автор.

Возможное предположение, что «Избранника» делает близким и интересным «поздней поре» установка на естественное, реалистическое объяснение невероятных событий, на то, чтобы привести их в правдоподобное соответствие с законами природы и психологически мотивировать, — это предположение тоже нужно отвергнуть. Например, семнадцатилетнее пребывание грешника на голом камне не становится правдоподобнее оттого, что автор объясняет возможность столь продолжительного поддержания жизненных сил наличием таинственных соков земли. Сказка остается сказкой. Выше здесь уже мелькнуло между строк имя Пушкина, сейчас, по поводу этого примера с соками земли, оно вспоминается снова. Встреча князя Гвидона с «лебедью» не делается правдоподобнее оттого, что она, эта встреча, подготовлена, мо-

тивирована «естественным» намерением проголодавшегося в бочке «младенца» добыть «добрый ужин» и даже более или менее правдоподобным описанием изготовления лука для охоты:

Ломит он у дуба сук
И в тугой сгибает лук,
Со креста снарок шелковый
Натянул на лук дубовый,
Тонку тросточку сломил,
Стрелкой легкой заострил
И пошел на край долины
У моря искать дичины.

«Реализма» в «соках земли», благодаря которым выжил Григорий, право, не больше, чем в «снурке шелковым», благодаря которому князю Гвидону удалось соорудить лук, ранить коршуна и познакомиться с «лебедью».

Собственно говоря, читатель, смеющийся до слез над «Избранником» и растроганный им, вовсе не знает, вполне может не знать ни общих установок автора, ни общих соображений критики насчет этой книги. Перед читателем только текст. И ответа на вопрос, почему эта фантастическая средневековая история в том виде, какой она приняла в «Избраннике», волнует нынешнего читателя, на вопрос, где эта книга соприкасается с его, читателя, временем и его жизнью, нужно, я полагаю, искать главным образом в самом тексте. Конечно, разобраться в тексте легче, если знаешь, как он замышлялся, как возникал, как подводила к нему автора предшествующая работа, и знаниями этими пренебрегать не следует, но душа книги не может таиться где-то вне ее, в чьих-либо словах о ней, а не в ее собственных.

Каждую данную минуту читатель имеет дело с каким-то отдельным куском текста. Кусок этот похож на клетку живого организма: он связан тысячами нитей с целым, подчинен целому, не может существовать без целого, но в то же время имеет свое собственное, сиюминутное бытие, без которого и целому не из чего складываться. Всё из клетки — принципиальный смысл этого положения биологии заслуживает внимания, когда пытаешься разобраться в каком-то своем общем эстетическом впечатлении.

Сибилла стоит на коленях перед иконой богородицы и молится: «Мария, ласковая царица, помоги мне, святая

дева, сладостная супруга господня, ниспошли помощь и совет грешнице, принадлежащей к тому же, что и ты, нежному полу и повергнутой в великое смятение требованием, предъявленным к ее женственности. Тебя, заступница, всеблагая, она о милости молит, рыдая, в горькой беспомощности своей. Сжался над ней! Святого духа сосуд святой, ты удостоена чести такой — в собственном лоне, ни мало ни много, выносить бога, бога, который — о дивное диво! — сам же тебя избрал прозорливо и повелел тебе матерью стать, — это не так-то просто понять».

Старейшины предложили герцогине выйти замуж за освободителя ее страны Вилигиса, и она делает именно то, что, по нашему представлению, и должна была, вероятно, сделать средневековая женщина перед тем, как принять столь важное решение, — она молится. Чтобы заставить нас поверить в возможность такой картины, автору никаких хитроумных мотивировок не требуется. И когда нам сообщают, что стояла она на коленях на «скамеечке», то этот штрих, эта скамеечка для молитвы, делает картину еще более правдоподобной, еще настойчивее переносит нас в давние времена. В этой скамеечке нет ничего иносказательного.

Но, стоя на этой бесхитростной скамеечке, оставаясь на ней, Сибилла умудряется выпрыгнуть из своего времени и из своей роли. В молитве ее слышна пародия на молитву и слышен разумный комментарий собственного неразумия. Но в то же время она действительно молится, нельзя не растрогаться, слыша ее проникновенную речь, и стихотворная форма, в которую спешит облечься этот пародийный комментарий, подсказана не только юмористическим контрастом с его рациональностью, но и лирической искренностью смятенных чувств.

«Это не так-то просто понять», — говорит Сибилла о чуде рождества. Не так-то просто понять и нам, что заставляет нас, с одной стороны, жалеть Сибиллу, любоваться ею, относиться к ней как к живому лицу, переноситься в ее эпоху, с другой стороны — смеяться над ее речью, видеть гротескность этой речи, да и всей этой ситуации, да и самой Сибиллы, ощущать себя современниками автора и зрителями его игры.

Не так-то просто, но, когда дело идет об отдельной сцене, об отдельной клетке сложного организма романа,

все-таки можно. В беглом замечании о контрасте между стихотворной формой и прозаическим содержанием была уже какая-то доля объяснения того двойственного чувства, которое оставляет сцена молитвы.

Но и другие сцены, но и весь «Избранник» оставляют, по-моему, такое же двойственное чувство. Одновременно веришь и не веришь, умиляешься и смеешься, задумываешься и потешаешься,— одним словом, волнуешься. И если можно, хуже ли, лучше ли, понять, объяснить, какими средствами достигается этот эффект в каждом отдельном случае, то объяснения универсального, то есть приложимого ко всем сценам, лицам, коллизиям «Избранника», ко всему роману в целом,— такого объяснения, я думаю, нет и быть не может, как нет и не может быть формулы, выражающей все, что выражено произведением искусства.

В «Избраннике» рассказ ведет таинственный «дух повествования», который, как нам сообщают, бесплотен и вездесущ, так что может находиться одновременно в разных местах. Тяжеловесному «духу рассуждения», говоря языком «Избранника», трудно поспеть за этим духом, а уж поймать его и заключить, так сказать, в бутылку и совсем невозможно. «Дух рассуждения» и не должен ставить перед собой такой задачи. Его амбиция — окидывать взглядом пределы, которые как-никак облюбовывает тот теоретически не связанный никакими пределами дух.

Охотнее всего «дух рассуждения» и обратился бы сразу к этим пределам. Но ему не к лицу притворяться наивным, делать вид, будто он не знает, откуда лежал путь в эти пределы и что было вокруг них и после них.

Да, универсального объяснения двойственного чувства, с которым читается «Избранник», «дух рассуждения» не может дать и не должен давать. Но при всех отличиях этого духа от «духа повествования» он одинаково с ним свободен в выборе формы для своих построений. И форма контрапункта, движения самостоятельных мелодий, ему тоже не заказана. И если он выбирает ее, то, значит, она способна выразить то, чего не выразит никакая другая форма, никакая универсальная формула. А двойственность, противоречивость оставляемых «Избранником» ощущений будет точкой соприкосновения этих мелодий.

ПОСЕЩЕНИЕ ЛЕВЕРКЮНА

Замысел романа на тему средневековой легенды возник у Томаса Манна в 1945 году, вскоре после окончания второй мировой войны, во время работы над «Доктором Фаустусом». Сама эта дата как-то не вяжется с отходом от современной тематики, с фривольностью и легкомыслием.

На легенду о Григории Столпнике Томас Манн набрел в поисках материала для творчества героя «Фаустуса» композитора Леверкюна. Познакомившись со средневековым (XIII век) сборником «Gesta Romanorum», писатель «заставил» Леверкюна сочинить одноименную оперную сюиту для кукольного театра. «Гвоздь сюиты» Леверкюна — история «О дивном примере милосердия господня и о рождении святейшего папы Григория», и именно эту историю писатель тогда же, в 1945 году, «решил со временем отобрать у героя романа, чтобы заняться ею самому». Это он и сделал в конце 1947 года, приступив к работе над «Избранником». Кроме «Gesta», он воспользовался при этом другими источниками. О них еще пойдет речь, сперва стоит присмотреться к тому, в каком контексте фигурирует эта история в «Докторе Фаустусе», тут есть пища для размышлений в связи с «Избранником».

Первое упоминание о работе Адриана Леверкюна над сюитой драматических гротесков и о книге «Gesta Romanorum», из которой он черпал сюжеты для них, приурочено к «первым горячим августовским дням 1914 года», к началу первой мировой войны. Перед тем как «явиться в свою часть», Серенус Цейтблом заезжает попрощаться со своим другом, композитором, а тот в эти дни как раз «экспериментирует» сюжетами из «Gesta». Цейтблом вдохновлен новым поворотом всемирной истории, «витийство» Цейтблома — такое скептическое определение дает он своим тогдашним речам в 1943 году — очень похоже на статьи, которые в 1914—1915 годах писал сам Томас Манн, очень близко по смыслу и даже текстуально к пресловутым «Размышлениям аполитичного».

«— У такого народа, как наш,— витийствовал я,— нравственное всегда является первичным и, по существу, мотивирующим элементом; политический акт — вторичен, это — рефлекс, внешнее выражение, орудие. Прорыв

к мировому господству, возвещаемый нам судьбой, означает, в сущности, прорыв в мир — из одиночества, которое мы с болью ощущаем и которого, со времени основания нашей империи, никакое грубое вмешательство в мировые дела так и не нарушило. Горько сознавать, что страстная жажда слияния с миром надевает на себя эмпирическую личину военной кампании...

— Да благословит бог ваши studia, — сказал тут вполголоса Адриан, коротко рассмеявшись. При этом взгляд его был... погружен в черновики.

Я остановился и посмотрел на него, что несколько его не обеспокоило.

— Кажется, — ответил я, — ты не прочь прибавить: «Ничего из вас не выйдет, аллилуйя»?

— Скорее уж: «Из этого ничего не выйдет», — отпарировал он.

В этом коротком отрывке, если к нему приглядеться, есть места, где работа Леверкюна над сюитой гротескных средневековых сюжетов ставится в связь с современной ему германской действительностью, сопоставляется с ней и ей противопоставляется. Таких мест по меньшей мере три. Говорю «по меньшей мере», поскольку отмечаю лишь то, что выражено формально, и не касаюсь глубинной, скрытой связи рассуждения Цейтблома о «нравственном» и «эмпирическом» с темой «гвоздя сюиты».

Во-первых, шовинистические разглагольствования Цейтблома, да и вообще военный ажиотаж, Леверкюн называет словом «studia», «занятия», которое меньше всего тут подходит и звучит поэтому иронически. Об иронии говорит и «ремарка» — «коротко рассмеявшись». Но к тому, чем сейчас поглощен сам Леверкюн, к его гротескной сюите, оно подходит как нельзя лучше.

Во-вторых, — и это подкрепляет только что высказанные соображения, это уже совершенно прямое указание на «Gesta», — «взгляд его был по-прежнему погружен в черновики».

В-третьих, «из этого», то есть из этих «studia», по мнению Леверкюна, «ничего не выйдет». А прерывает Леверкюн Цейтблома на фразе о «жажде слияния с миром». Ниже, за пределами процитированного куса, выясняется, что и Леверкюн размышляет о «слиянии с миром», но слиянии в эстетическом плане, об обретении

искусством утраченной им естественности, свободной грации. Отвергая как способ «прорыва к миру» «военную кампанию» («из этого ничего не выйдет»), Леверкюну думает о своих «studia» как о попытке такого «прорыва». Сопоставлены и противопоставлены, казалось бы, несопоставимые вещи: мировая война и оперная сюита для кукольного театра.

Но разве это единственное в «Фаустусе» сопоставление далеких друг от друга материй? Помню, как один недюжинный знаток искусства, прочитав этот роман и восхитившись им, недоуменно сказал мне: «Все-таки я не понимаю, почему додекафоническая музыка — это фашизм!» Не составляло труда доказать ему, что такого категорического утверждения в романе нигде нет, как нет в нем ни единого *прямого* указания на сходство и связь тупика, в который зашло буржуазное общество в целом, с творческим тупиком и «продуктивной» болезнью композитора Леверкюна или с печальной историей сестер Родде. Доказать это не составляло труда, но я не стал доказывать. Он выбрал неудачный пример, он слишком прямолинейно отождествил выдуманного Леверкюна с невыдуманным Шёнбергом, а главное, слишком упрощенно выразил связь между определенным направлением искусства и определенным политическим режимом, поставив знак равенства между двумя конкретными образцами того и другого. Но тенденцию романа он уловил верно, и если бы я, сославшись на текст, ответил ему только: «Вы не правы, этого в книге нет», то в противоположную упрощающую крайность впал бы я сам. Я промолчал, хорошо помня, что такие образы, как «делка с дьяволом», «объятия черта», фигурируют у Томаса Манна не только в «Докторе Фаустусе», где они материализуются в биографии немецкого композитора, но и в докладе «Германия и немцы», где они же служат синонимами гитлеровской диктатуры.

Этого в книге нет, но я промолчал. Композицией, хорошо рассчитанными чередованиями разных тематических линий, то идущих обособленно, то сплетающихся в пределах одного эпизода, даже одной фразы, даже одного слова («studia» и было одним из таких слов-узлов), автор «Доктора Фаустуса» говорит то, чего нельзя, не впадая в вульгаризацию, не совершая бестактности, ска-

затъ иначе. Знак равенства между додекафонической музыкой и фашизмом — это вульгаризация. Лобовое утверждение, что в «свободной грации» искусства больше «слияния с миром», чем в «военной кампании», — это не только величайшая бестактность, потому что в войнах люди гибнут обычно не по своей воле, независимо от того, помышляют ли они о «слиянии с миром», думают ли вообще об искусстве, но и схоластическая благоглупость, подобная утверждению «в гвозде больше остроты, чем в панихиде», потому что произвольно, с бухты-баракхты, выбран аспект для сравнения столь разнородных вещей.

Языком искусства удастся сказать то, чего нельзя, невозможно сказать языком логики, удастся выразить связи, которые еще не ухватила наука. Посетить Адриана Леверкюна вместе с Цейтбломом нам нужно было для того, чтобы увидеть, какие современные и нелегкомысленные ассоциации может вызывать у художника работа над фривольной средневековой историей.

ПЕЧАТЬ ДВОЙСТВЕННОСТИ

Музыкальная ткань леверкюновской сюиты поражала слушателей противоречивым сочетанием улыбки и пафоса. «Наиболее сильное гармонически и наиболее запутанное ритмически, — говорит о произведении своего друга Цейтблом, — было отдано самой простой материи, и, наоборот, наиболее изысканное содержание передано музыкой, близкой по стилю детской игре на дудочке. Встреча королевы с нынешним святым отцом, которого она когда-то родила от брата и обнимала как жена, вызвала у нас слезы. Мы плакали равно от смеха и от невозможной растроганности». Такая реакция леверкюновских слушателей, очень понятная мне по собственным впечатлениям от «Избранника», еще раз, после того смелого сопоставления несопоставимых, казалось бы, вещей, указывает на особую, не «проходную» роль «Gesta» в творчестве композитора.

Есть и еще одно указание на органическую связь этого гротеска с самым значительным и серьезным из созданного героем «Фаустуса». «На горизонте, я в этом уверен... — говорит Цейтблом, а слова «я уверен» в устах Цейтблома равносильны подчеркиванию, акцентирова-

нию дальнейшего, — на горизонте его творческой жизни уже тогда (то есть во время работы над «Gesta». — С. А.) маячил «Aposcalypsis cum figuris», — произведение, которое дало этой жизни головокружительный взлет и до которого, так, по крайней мере, видится ее процесс мне, он коротал время ожидания за гениальными кукольными гротесками».

Но самое, пожалуй, любопытное указание на серьезное, принципиально важное место шуточной и легкомысленной на вид сюиты «Gesta» в творчестве Леверкюна содержится не в тех или иных словах Цейтблома, а в одном композиционном приеме «Доктора Фаустуса». Книгу эту по праву называют романом-трагедией о судьбах искусства, об ответственности художника перед обществом, о кризисе буржуазной культуры. Говоря о «Фаустусе», обычно совершенно справедливо выделяют и цитируют те его страницы, где речь идет о бездушности, холодности самодовлеющего эстетизма, о его связи с политическим варварством, страницы, где звучит тоска по искусству духовно здоровому, не знающему кастовой замкнутости, способному прорваться к людям, и выражается робкая надежда на возможность такого искусства в будущем. Так вот, главные из этих страниц следуют непосредственно после характеристики «Gesta». Именно в связи с «Gesta», после того «домашнего концерта», где слушатели «плакали равно от смеха и от невообразимой растроганности», происходит беседа, завершающаяся взволнованными словами Леверкюна, которые можно назвать единственным лучом надежды в меланхолическом мраке «Доктора Фаустуса». «Все жизнеощущение такого искусства... станет совсем другим. Оно будет более радостным и скромным... Новая чистота, новая безмятежность составит его существо... Мы лишь с трудом это себе представляем, и все-таки это будет! И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, непатетическое, беспечально-доверчивое, побратавшееся с человечеством...»

Итак, история «Избранника» начинается с «Фаустуса». И ab ovo, с «Фаустуса», в ней перемежаются, переплетаются, сливаются озорство и серьезность. Печать этой двойственности лежит и на выборе дальнейших, дополнивших «Gesta» источников, и на обращении с этими источниками, на манипулировании ими.

ГАРТМАН И ДРУГИЕ

Когда Томас Манн отдавал Леверкюну сюжет о невольном грешнике, родившемся от преступной любви брата и сестры, просидевшем семнадцать лет на камне и ставшем затем римским папой, писатель знал всю эту фантастическую историю только по ее скупому, занимающему всего десять страниц изложению в сборнике «Gesta Romanorum». Лишь в 1947—1948 годах, решив заняться этим сюжетом вплотную, он познакомился с его более ранним и более обстоятельным изложением, и даже не просто изложением, а обработкой художественной, стихотворной — поэмой Гартмана фон Ауэ (XII—XIII вв.). По просьбе Томаса Манна филолог Самуэль Зингер прислал ему перевод гартмановского «Григория» со средневерхненемецкого на современный немецкий язык. Поэма Гартмана — источник, так сказать, законный, оправданный и непосредственным своим касательством к теме и времени своего появления на свет, источник даже более почтенный, — потому что древнее и обстоятельнее, — чем десяток страниц из «Gesta». Это, можно сказать, первоисточник, и внешний ход действия в «Избраннике» воспроизводится по Гартману так же покорно, как в «Иосифе» по Библии. Такими же «законными» источниками, санкционированными принадлежностью к эпохе Гартмана и «Gesta», были «Песнь о Нибелунгах», «Тристан и Изольда» Готфрида Страсбургского, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, так называемые «Форауский плач о грехах» и «Ариштейнская молитва деве Марии» — литературные памятники, с которыми писатель ознакомился в отрывках и переводах.

Собственно говоря, и обращение его к старофранцузской «Мистерии об Адаме», рождественской игре конца XII века, тоже вполне «законно» в хронологическом смысле. Но на этом примере легко показать, что юмористическое, комическое, игровое начало «Избранника» вступает в свои права уже в момент, когда писатель решает, воспользоваться ли данным источником, и если да, то каким образом пустить его в дело, «вживить» в роман.

Я думаю, что решение воспользоваться диалогом из упомянутой мистерии для сцены первого кровосмесительного акта Сибиллы и Вилигиса — одно из самых блестящих художественных решений «Избранника». Сцена эта

очень важна для романа, от нее ведет свое происхождение герой, она показывает тот грех, который он и его родители должны искупить. Здесь — начало и двигатель всего действия. Поэтому нужен показ, а не констатация факта, нужна пластичность, если не зрительная, ввиду деликатности материи, то психологическая, достоверно передающая внутреннее состояние «скверных детей» в этот решительный миг, их вожделение, любопытство, мужскую напористость брата, женскую робость сестры, сатанинский характер этой «сладостной пытки». И вот в этой сцене Томас Манн вкладывает в уста Сибиллы и Вилигиса, вставляет в их немецкую речь старофранцузские фразы, которые в мистерии XII века произносят Адам и Ева, причем, вставляя такой темный без перевода текст, замечает от имени монаха-повествователя: «Затем они бормотали слова, которые уже нельзя было понять, да и не следует понимать».

Очень юмористична сама идея — взять для сцены инцидента разговор Адама и Евы, чье грехопадение, так сказать, освящено традицией, по которой они слынут прародителями всего человечества, тогда как соитие Вилигиса и Сибиллы — нечто из ряда вон выходящее. Рассказчик как бы прячет свою усмешку по адресу слепой, неразумной и бездушной природы, как бы намекает на принципиальное сходство поведения «скверных детей» с поведением прародителей человечества: важно, мол, то, что те и другие уступили внушению дьявола, плоти, пали, потеряли невинность, а родство Вилигиса и Сибиллы — это уж обстоятельство частное.

Обыгрыванье старофранцузского источника идет еще дальше. «Слова, которые нельзя понять, да и не следует понимать», писатель с юмором перераспределяет, подгоняя их к своей, отвечающей общему замыслу романа психологической картине, где активная роль, инициатива должна принадлежать мужчине, брату, а сестре остается лишь со страхом и любопытством уступить его настояниям. В мистерии, как и в Библии, наоборот, соблазняет женщина, Ева, и поэтому реплики Евы Томас Манн отдает Вилигису, а реплики Адама — Сибилле.

Но самый смелый и озорной *tour de force*, проделываемый в «Избраннике» над диалогом из средневековой мистерии, состоит в его переосмыслении. Из-за этого переосмысления в данном случае «и понимать-то не следу-

ет», по просьбе рассказчика, старофранцузский текст. В мистерии Адам и Ева ведут разговор о яблоке, которым женщина, искушенная Змием, соблазняет мужчину. В «Избраннике» никакого яблока нет и в помине, Вилигис соблазняет Сибиллу не аллегорически, а в самом грубом значении слова, и реплики, относившиеся в мистерии к яблоку, получают в «Избраннике» другой смысл, который пристойней всего облечь лишь в приблизительно понятную читателю лексику. Старофранцузский получает здесь функцию, сходную с эвфемистической функцией иных латинских слов и выражений в современной речи.

Уже когда «Избранник» вышел и читался, в 1951 году, Томас Манн писал одному из рецензентов романа: «Не думаю, чтобы эти старые слова оказались для читателя серьезной помехой. Ведь значение их, в общем-то, всегда явствует из контекста — даже при осколках старофранцузского, которые, впрочем, в одном определенном случае «и понимать-то *не следует*» (курсив Томаса Манна). Они заимствованы из одного старого французского диалога Адама и Евы о яблоке (это филологи, наверно, скоро определят)...»

АУЭРБАХ И ГРЕГОРОВИУС

Филологи определили не только старофранцузский источник реплик Сибиллы и Вилигиса, но и книгу, где автор «Избранника» нашел диалог Адама и Евы. Книга эта, литературоведческий труд Эриха Ауэрбаха «Мимесис», довольно-таки хорошо известная теперь и у нас благодаря русскому переводу Ал. В. Михайлова (1976), вышла первым изданием в 1946 году. Когда писатель приступал к «Избраннику», она была новинкой. Томас Манн как-то сказал, что материал, нужный ему для работы, приходит к нему сам собой, обнаруживается вдруг в его ящике для почты. Буквально так было, например, с моделью для портрета Зузу, женского персонажа «Исповеди авантюриста». Изыскания, проделанные в Цюрихском архиве писателя Гансом Вислингом, убедительно доказали, что внешность Зузу точно соответствует фотографии, вырезанной Томасом Манном из какой-то американской газеты того времени, когда была возобновлена работа над «Исповедью». С диалогом Адама и Евы произошло примерно то же, что с этой случайной газет-

ной фотографией. Он попал к писателю без тех усилий, каких ему стоило ознакомление с поэмой Гартмана фон Ауэ, перевод которой надо было раздобыть, которую надо было не просто прочесть, а от начала до конца изучить, чтобы точно держаться «во внешнем действии» романа ее канвы. И попал-то, в отличие от Гартмана, из вторых рук, как цитата, не в контексте всей мистерии, а в виде отрывка, приведенного литературоведом для собственных целей, столь же далеких от целей романиста, как Адам и Ева от папы Григория. «Мимесис» Ауэрбаха, ученого XX века, — источник, я сказал бы, менее «легитимный», менее «почтенный», чем даже, например, хрестоматия по средневековой литературе, где был бы напечатан тот же отрывок, и уж подавно чем было бы научное издание всего текста мистерии. Конечно, слова «Je prends mon bien où je le trouve» сказаны не вчера и стихи «Когда б вы знали, из какого сора...» тоже уже затрепаны ссылками пишущих, в самом факте добычи материала и стимулов для фантазии в местах неожиданных ничего принципиально нового, неизвестного истории искусства нет. Но конкретный случай отталкивания от источника всегда нов. Между источником и произведением существует, мне кажется, внутренняя связь, похожая на связь между средством и целью, и в обращении романиста за материалом к литературоведческому труду, в переистолковании, переосмыслении взятых оттуда фактов, уже и там предстающих не в чистом виде, уже и там как-то истолкованных и осмысленных, есть, по-моему, тот же элемент юмора и те же приметы поздней, окрашенной скепсисом и грустью культуры, та же двойственность, что так свойственна — об этом еще пойдет речь — самому роману.

Еще, пожалуй, виднее эта меланхолическая усмешка в манипуляции таким источником, как классический в историографии XIX века труд Фердинанда Грегоровиуса «История города Рима в Средние века».

В отличие от поэмы Гартмана фон Ауэ, сюжетной канвы которой Томас Манн строго держался, место действия «Избранника» — не Аквитания, а вымышленное, никогда не существовавшее герцогство Фландрия-Артуа. Точно так же и действие романа не приурочено к какой-либо конкретной эпохе. «Я придумал, — говорит автор, — некое лишенное временной определенности «сверхнациональ-

ное» западноевропейское средневековье...» Лишенное временной определенности, то есть отвлеченное, статистически среднее, если в данном случае можно так выразиться. Нечто подобное было в «Иосифе и его братьях». Там не имела точных дат библейская старина, временные границы ее оставались для читателя так же нечетки, как границы собственной личности для учителя Иосифа старика Елиезера, чье «я» было как бы открыто сзади, сливалось с прошлым, лежавшим за пределами его индивидуальности. Идентифицировав абстрактного ветхозаветного фараона, возвысившего Иосифа, с историческим Аменхотепом IV, Эхнатомом, Томас Манн, строго говоря, погрешил против принципа временной неопределенности, строго говоря, отнес действие тетралогии к XIV веку до нашей эры. Но что значит «строго говоря», что значит «погрешил», когда дело идет о середине второго тысячелетия до нашей эры, о временах и так достаточно неопределенных для нас, о датах, чувственно представить себе которые нам не легче, чем расстояние от Земли до звезды?

Эпоха «Избранника» (все-таки наша эра!), казалось бы, не должна быть столь туманна для нас, как эпоха патриархов и фараонов, и, давая «экстракт», обобщенную картину средневековья, нельзя, казалось бы, так же вольно, как в «Иосифе», смешивать миф, легенду с историческим фактом, представлять одновременным разделенное на самом деле веками. Нельзя, казалось бы, потому, что такие смешения, такие анахронизмы будут сразу замечены и лишат эту обобщенную картину средневековья даже видимости исторической достоверности.

Оказывается, можно. Томас Манн, во всяком случае, поступает именно так.

Оказывается, и на средние века, которые куда ближе к нам, чем библейско-египетская древность, мы уже тоже смотрим «с птичьего полета». При таком взгляде дистанции между предметами сжимаются, а иные предметы сливаются друг с другом, окутываются дымкой. Большинство читателей, вероятно, просто не замечает, что в «Избраннике» средневековье развитых феодальных отношений (XI—XIII века) и Рим пятого-шестого веков нашей эры представлены как нечто синхронное. Читателю, не задумывающемуся над тем, что рыцарство Григорса, его любовное служение даме в сочетании с вассальной

преданностью ей, мыслимо лишь в куда более позднюю пору, чем сцены, происходящие в дышащем еще античностью, говорящем еще по-латыни Риме,— такому читателю «Избранник», наверно, даст ощущение исторической достоверности.

Ну, а педанты, а «филологи», которые все «определяют», которые установят, что римские картины написаны с помощью первых двух томов шеститомного Грегоровиуса, трактующих о раннем средневековье,— они-то ведь этого ощущения не получают; так неужели Томас Манн пренебрег ими, легкомысленно сбросил их как читателей со счетов? Нет, педантическое начало, внимание к точной детали было достаточно сильно в нем самом, и ранее с поздним он смешивал умышленно, целенаправленно, возмещая иллюзию исторической достоверности тем, у кого он ее таким образом отнимал, особым юмористическим эффектом сознательного противопоставления допустимого в данном романе, то есть достоверного здесь художественно — достоверному исторически. И проследить эту умышленность, эту гротескную нарочитость можно как раз на примере обращения с материалом эпохи раннего римского средневековья, почерпнутым у Грегоровиуса.

Покинув пустынный камень, где кающийся герой постепенно превращается в «мшистое существо», «дух повествования» переносится в Рим, где после смерти папы «две враждебные партии, каждая из коих объявляла своего соискателя вселенского престола единственно достойным и правомочным, жестоко ссорились между собой»: «одна хотела избрать папой некоего пресвитера-аристократа по имени Симмах, другая — весьма дородного Эвлалия». Мы узнаем, что Симмах был рукоположен в Латеране, Эвлалий — в соборе Святого Петра, а потом оба соперника погибли в борьбе друг против друга, и «вместо двух пап не оказалось ни единого».

На самом деле никакого двойного папства в Риме не было. Но имена Эвлалий и Симмах действительно взяты из истории борьбы за папский престол в V веке н. э. Только Эвлалий соперничал не с Симмахом, а с Бонифацием, и соперничал за восемьдесят лет до того, как Симмах тягался с Лаврентием. Томас Манн свел воедино события начала V века с событиями конца этого века, вывел из них, так сказать, среднее арифметическое, довел их до более занятой, чем то было на самом деле, но не проти-

воречащей их логике развязки (двоепапство) и с улыбкой продемонстрировал, выставил напоказ такую свою методику буквальным следованием принципу статистически среднего в выборе имен для двух кандидатов в папы.

Улыбка эта как бы говорит: все, что я рассказываю, было в действительности. Не так или не совсем так, но ни для меня, ни для вас историческая точность не имеет значения, все это уже слишком далеко от нас, от нашего «позднего возраста». В данном случае я вывожу нечто среднее из людей и событий одного века, но этот же метод использования источников я применяю очень широко. Я могу точно так же представить вам нечто среднее между Римом V века и эпохой Гартмана фон Ауэ. И вы, скорее всего, вообще не заметите анахронизмов моей картины, а если заметите, то не вознегодуете на них, не найдете их ни кощунственными, ни просто бестактными, они вас только рассмешат и растрогают.

И, перенося героя с пустынного камня на престол св. Петра, Томас Манн снова продельвает, кроме этого явного пространственного перемещения Григорса, его менее заметное временное перемещение — из эпохи рыцарских поединков, миннезингеров, последних крестовых походов в эпоху раннего христианства, в Рим первых двух томов Грегоровиуса.

Из Грегоровиуса же пришли на страницы романа, вернее, на страницу, потому что все они упомянуты в одном месте, в нескольких строчках, манихейцы, присциллианцы, пелагианцы, монофизиты, донатисты, о которых в «Избраннике» сказано, что новоявленный папа осудил их и приструнил. Все это представители еретических учений и сект, с которыми римская церковь враждовала главным образом в пятом или даже раньше того, в четвертом веке. Но от читателя автор «Избранника» вовсе не ждет, что тот точно привяжет ко времени эти специальные термины истории церкви, как не ждет ни знакомства с каждым отдельным учением, ни желания вникнуть в него. Эти конкретные названия сект и ересей нужны только для «атмосферы», для «пластичности» показа деятельности главы церкви, которая — а общее представление об этом от читателя как раз и ожидается — веками преследовала отступавших от установленных ее князьями догм. Беглое перечисление терминов, выписан-

ных из труда по истории, нужно автору «Избранника» для самой общей настройки читателя, оно в этом отношении сходно с перечислением сказочных атрибутов в прологе к «Руслану и Людмиле» («...там леший бродит, русалка на ветвях сидит; там на неведомых дорожках...» и т. д.), где поэт вводит читателя в мир образов, в общую фантастическую атмосферу русских сказок, а не изображает конкретную русалку, которая сидит на ветвях как раз в тот момент, когда рядом с ней бродит конкретный леший или стоит избушка «на курьих ножках», хотя на детских иллюстрациях к «Руслану и Людмиле» все это обычно бывает представлено в виде одновременных и тесно соседствующих в пространстве явлений. Но такие детские рисунки имеют свой комизм, и с ним-то и сходен особый юмористический эффект, каким обладают для читателя, внимательно отмечающего каждый анахронизм, некоторые навеянные Грегоровиусом пассажи «Избранника».

ВИДИМОСТЬ ПРАВДОПОДОБИЯ

Наконец, еще один источник, послуживший всего для двух страниц романа, причем страниц, не содержащих ни нового по сравнению с Гартманом поворота сюжета, ни обычной для «Избранника» лингвистической игры, ни реалий или псевдореалий типа Симмаха и манихейцев. Этот источник для Томаса Манна явно важен, в своих «Заметках о романе» он уделяет ему особое внимание. «В некоторых деталях,— говорит он в этих «Заметках»,— Гартман, да и сама легенда шли, на мой взгляд, слишком легким путем. Так, например, в легенде говорится, что Григорий прожил все семнадцать лет своего подвижничества на голой скале, не только ничем не защищенный от непогоды... но к тому же еще не зная иной пищи, кроме «сочившейся из камня воды». Это уже выходит за рамки возможного, а все заведомо невозможное мне не годилось, так как мешало придать легенде реальность. Мне надо было прикрыть явно невозможное видимостью правдоподобия, и поэтому я призвал на помощь античное предание о «молоке матери-земли», которым питался беспомощный как дитя первобытный человек».

Взял ли Томас Манн мотив соков «материнского лона земли» непосредственно из поэмы Лукреция, в первой

песне которой можно найти упоминание о них, или же из какого-нибудь изложения этой поэмы, или вообще эпикурейской натурфилософии, сказать сейчас трудно, да это и не так существенно. Занятнее другое. В обращении к античному преданию о «молоке земли» есть опять-таки смесь юмора и серьезности, которая, как мы видели, всегда присутствовала в работе с источниками, в адаптации для «Избранника» заимствованного материала.

«Все заведомо невозможное мне не годилось, так как мешало придать легенде реальность». Действительно, необыкновенную и неправдоподобную историю автор «Избранника» все время старается сделать психологически убедительной и не противоречащей законам природы. Двойной инцест — что может быть невероятней? Но описано тяготение Сибиллы к плоти, похожей на ее собственную, отмечено, что при первой встрече с Григорсом она одновременно и узнаёт и не узнаёт в нем сына, и вот уже ее поведение получает реалистическую мотивировку, какую-то психологическую понятность. Неправдоподобная, сказочная история: грудной ребенок брошен на волю волн и благополучно прибывает на сушу. Но нам сообщают, что младенца прибило к одному из островов Ла-Манша, что если он и оказался мокрым, когда его вынули из бочки, то не по воле волн, а по другой, более обыденной причине, и эта история приобретает конкретные реальные черты, увязывается географически и физиологически, перестает казаться столь уж неправдоподобной, хотя по сути остается такой же невероятной и нереальной. Внешне повествователь серьезен, практичен и деловит, внутренне он улыбается. Такую же роль, как достоверная психологическая деталь типа «узнаёт и не узнаёт», как прозаическая подробность типа мокрых пеленок, играет и объяснение того удивительного с точки зрения законов природы факта, что Григорий прожил семнадцать лет на пустынном камне, существованием «молока земли». Роль эта — реалистическая или, как в данном случае, с выдуманным античностью «молоком земли», мнимореалистическая, что только смешнее, мотивировка из ряда вон выходящих событий. Юмористический, лжесерьезный характер такого объяснения возможности семнадцатилетнего пребывания на голом камне подчеркивается сочетанием этого объяснения с мотивировкой более трезвой и современной, чуть ли не научной, — ссылкой на зимний

анабиоз (термин этот, конечно, не употребляется, но когда мы читаем, что «зимы кающийся человечек проводил в бесконечной спячке и даже не подползал к питательной жижице, так как его телесная жизнь пребывала в застое», то все ясно и без научного термина).

ПРИВЕСОК, КОТОРОГО ЛУЧШЕ БЫ НЕ БЫЛО?

Заговорив о «Заметках» Томаса Манна об «Избраннике» в связи с литературными источниками романа, мы уже, собственно, перешли к высказываниям писателя об этом его творении, высказываниям, в которых, повторяем, есть та же двойственность, то же противоречивое сочетание игривости и задумчивости, озорства и пафоса, что в рассмотренной предыстории вещи.

Возьмем те же «Заметки» (1951). Они начинаются и идут почти до конца как непринужденный, непритязательный, даже немного легкомысленный рассказ, как *causerie* писателя об одной своей прихоти — заново изложить на старости лет одну понравившуюся ему средневековую легенду. Не претендуя, казалось бы, ни на какие обобщения, выходящие за пределы творческой истории «Избранника», автор говорит, что поддался обаянию старинной повести о папе Григории, дает объективную историко-литературную справку об ее еще античных, возможно, источниках и о разных ее обработках, сообщает далее, что так же, как в «Иосифе», видел свою задачу в том, чтобы «конкретизировать, уточнять, делать осязаемым нечто далекое, скрытое под туманной оболочкой мифа», в связи с этим особо останавливается на «молоке матери земли», о котором у нас только что шла речь, и затем перечисляет литературные памятники («Парцифаль», «Песнь о Нибелунгах», «Песни к деве Марии»), мотивы которых в «Избраннике» пародируются. Все это излагается весело, деловито, без рефлексии, без отступлений от взятого с самого начала тона, тона всего лишь гида, всего лишь экскурсовода по собственной мастерской. И вдруг, под конец, другие, грустные звуки, другая, нешуточная, патетически-напряженная, минорная песня: «*Amor fati* — я не против того, чтобы оказаться запоздавшим, последним и завершающим, и думаю, что после меня ни этой истории, ни истории Иосифа не будут рассказывать снова. Когда я был совсем молодым, я заста-

вил маленького Ганно Будденброка подвести под родословной своей семьи длинную черту, а когда его за это побранили, он, по моей воле, пролепетал: «Я думал... я думал... ничего больше не будет». У меня такое чувство, что больше ничего не будет. Наша современная литература, все самое большое и тонкое в ней часто кажется мне прощанием, торопливым припоминанием, воскрешением и повторением европейского мифа, — перед тем как грядет ночь, долгая, может быть, ночь и глубокое забвение. Такие вещицы — это поздняя культура, которая предшествует варварству, и современность глядит на них уже почти чужими глазами. Но хотя они с улыбкой пародируют легенду, благочестивую старину, улыбка эта скорее грустна, чем фривольна, и этот озорной стилизованный роман, представляющий собой последнюю форму легенды, сохраняет с чистой серьезностью ее религиозное ядро, ее христианство, идею греха и милости».

Как и о других своих произведениях, Томас Манн не раз говорил об «Избраннике» в письмах. С той точки зрения, которая нас сейчас занимает (двойственное отношение автора к этому своему детищу, и серьезное, и острожно-сниходительное, похожее на слабость отца к заведомому озорнику сыну), особенно любопытны, на мой взгляд, два места из писем. Благодаря одного американского германиста за его статью об «Избраннике», Томас Манн пишет ему в 1952 году: «Я... рад, что эти гротескные шутки — или эти шутки с гротескным — кажутся Вам чем-то не совсем бесполезным для гуманности». «Чем-то не совсем бесполезным» — это литота, отрицание отрицания, скромное с виду, но по сути тем более уверенное утверждение нешуточности «гротескных шуток». Итак, по завершении работы над «Избранником» и вскоре после его выхода автор не сомневается в «чистой серьезности» своего «озорного романа», в правомерности его для собственного творчества, которое всегда было проникнуто «гуманностью». Но вот в 1954 году, подводя перед своим приближавшимся восьмидесятилетием итоги последнего периода работы, писатель выражает сомнение в уместности последнего, открывшегося, по его словам, «Избранником» этапа своего творчества. «Часто я думаю, — пишет он дочери, — что было бы лучше, если бы я после Фаустуса приказал долго жить. Ведь это была книга серьезная и как-никак сильная, она завершающе замкну-

ла бы круг творчества, а теперь с «Избранником», хоть я и люблю его, начинается какой-то привесок, которого, пожалуй, лучше бы не было. Плести «Круля» дальше у меня, по крайней мере покамест, никакого стимула нет». Из этих строк видно, во-первых, что «Избранник» противопоставляется «Фаустусу» как книге серьезной, во-вторых, что «Избранник» объединяется, приводится автором к какому-то общему знаменателю с «Исповедью авантюриста Феликса Круля», романом, работу над которым автор дважды бросал, единственным произведением, которое он не довел до конца — и не стал доводить. Общим знаменателем служит, вероятно, фривольность обеих книг. Но «Круля» автор без сожаления оставил, а об «Избраннике» даже в этом контексте, как будто отказывающемся ему в серьезности, не упускает случая сказать, что «любит» его. Что же касается противопоставления «Избранника» серьезному «Фаустусу», то оно лишний раз напоминает нам о связи истории папы Григория с историей композитора Леверкюна, о том, как слушатели гротескной кукольной оперы плакали одновременно «от смеха» и «от невообразимой растроганности». Но связь эта зыбка, она ускользает от взгляда, даже порой от взгляда самого автора «серьезной» и «озорной» книг, и он уже готов признать «Избранника», улыбку которого сам же назвал «скорее грустной, чем фривольной», легкомысленным «привеском» к своему серьезному творчеству.

КТО ЗВОНИТ И ЗАЧЕМ

Важнейшие особенности поэтики этого романа были, мне кажется, сформулированы автором еще до того, как роман был написан. Многие из того, что говорится в «Докторе Фаустусе» по поводу леверкюновских «Gesta», можно, по-моему, отнести и к «Избраннику». А там говорится, в частности, о ликвидации пропасти «между мастерством и доходчивостью», «добротным и легким», «достойным и занимательным», о задаче, о желании искусства «сделать так, чтобы техника, при всей ее изощренности, не бросалась в глаза, скрыть все ухищрения контрапункта, придав им простоту, ничего общего не имеющую с наивностью, пронизанную тонкой интеллектуальностью простоту». И самое начало «Избранника», сообщение о колоколах, звонящих над Римом,— это, если вдуматься,

не только пролог к рассказу, к «story», но и введение в стилистику рассказа, первый образец того, как серьезное будет здесь облечено в забавную форму, притворяться легким и доходчивым, а изощренная техника письма напускать на себя видимость простоты.

В первых строках «Избранника» описывается ликующий трезвон колоколов над «вечным городом». Это описание очень точно передает слуховые ощущения и зрительные представления, связанные с гремющими колоколами, видом, открывающимся на семь римских холмов и излучины Тибра с высоких звонниц. В этом зрительно-слуховом описании есть кроме общего, обобщающего, мелкомасштабного плана и крупный, выделяющий отдельно взятый колокол («било ударяет о медь и, не дав умолкнуть разбуженному металлу, бьет, раскачавшись, уже о другой край толстостенного колпака и вторгается в свой же запев»). Эта прямо-таки кинематографическая разработка планов и ракурсов придает всей картине полное правдоподобие. Собственно говоря, вопроса «Кто звонит?», вопроса, который вынесен в название этой первой главы, у читателя не возникает. Перед читателем реалистическое изображение колокола («било», «медь», «толстые стенки»), реалистическое описание перезвона («грузно и часто, гремя и трезвоня, не в лад, невпопад»), реалистическая топография Рима («звонят с Авентина, с палатинских святынь и с Иоанна Богослова в Латеране... со святой Маджоре, на Форуме, в Домнике, в Космедине и в Трастевере» и т. д.). Читателю даже не приходит в голову, что в этой достоверной картине может быть скрыто какое-то несоответствие законам физики, он вообще не задумывается над тем, что в колокола кто-то должен звонить; люди, которые это делают, звонари, выносятся в его сознании за скобки, его внимание сосредоточено на самом факте трезвона; если у него и возникает вопрос, то только — почему звонят, что же это за «великий праздник и вожделенное сретение», благовестом которых является оглушительный перезвон. Но вместо того чтобы объяснить, кого встречают, кого или что приветствуют колокольным звоном, автор задает вопрос, о котором читатель и думать не думает: «Кто звонит?» И, сразу же отвергнув сам собой разумеющийся ответ («О нет, не звонари»), дает ответ странный, неожиданный, не вяжущийся с кинематографической пластикой картин и звуков, от-

вет, от которого на читателя, незнакомого с юмором Томаса Манна, веет чуть ли не мистикой, да еще печатает этот ответ курсивом: «*Дух повествования*».

В этом ответе — ключ к поэтике «Избранника». «Духу повествования», то есть тому неуловимому целому, которое представляет собой слагаемое таких компонентов, как личность автора, образ рассказчика и отступления от этого образа к другим сказовым условностям,— «духу повествования» важно сейчас, чтобы был «звон-перезвон», чтобы читатель получил некое зрительно-слуховое впечатление, годящееся благодаря своей яркости и праздничности для зачина столь необыкновенной истории, способное подготовить его, читателя, к дальнейшим чудесным событиям. Остальное сейчас для повествования не столь существенно. Звонари, или кто бы там ни дергал веревки колоколов, сейчас вне поля зрения рассказа, он от них абстрагировался. Говоря, что звонит «дух повествования», Томас Манн иронизирует над неспособностью искусства охватить, воспроизвести *сразу* всё, всю полноту жизни, над его вынужденной сосредоточенностью в каждый данный момент на чем-то одном, важном сейчас.

За иронической этой улыбкой прячется нечто очень серьезное: гуманистическая память о неупомянутом, невольно выпавшем из поля зрения рассказчика отдельном человеке. Реалист тихонько смеется над маской сказочника, которую сам на себя надел. Говоря, что звонят «не звонари», повествователь думает как раз о звонарях и вообще отчетливо представляет себе все реальные обстоятельства такого затеянного для зачина великого перезвона. В конце романа, когда уже изложены все события, приведшие Григорса в Рим и на папский престол — а его прибытие в Рим и есть то «вожделенное сретение», по случаю которого звонят все колокола,— автор, замыкая кольцо рассказа, возвращается к сцене пролога. И если в прологе реалистический взгляд на мир и гуманная память о «фигурах второстепенных», играющих с точки зрения истории Григорса чисто служебную роль, скромно прятались за улыбкой, сопровождавшей ответ: «*Дух повествования*», то здесь, в конце, они получают другое обличье — броскую, крикливую форму гротеска, смешивающего неправдоподобное с правдоподобным. «При всей его дивной красоте, это историческое событие было

вовсе не так уж приятно для *populatio urbis*. Три дня и три ночи не удавалось остановить колокола Рима, они звонили все разом, с величайшей силой и повсеместно, и выдержат этот непрерывный, чудовищный шум и гам людям было не так-то легко; это духу повествования совершенно ясно». И чуть ниже «дух повествования», столь внимательный, оказывается, к прозаическим нуждам людей, даже вовсе не фигурирующих в данной истории, отмечает, что «Рим встретил избранника ликованием в частности потому, что теперь... появилась надежда на скорое умиротворение неукротимых колоколов».

«ФИГУРЫ ВТОРОСТЕПЕННЫЕ»

Человечность «духа повествования» и его склонность к реалистическому взгляду на вещи, его нежелание забывать о «фигурах второстепенных» выступили в первых строках романа в юмористическом облачении. Взятое в этих первых строках сочетание веселого тона и серьезной мысли будет все время повторяться и дальше. Для примера остановимся сперва на близкой к рассказу о колоколах, звонящих без звонарей, и о страдающем от непрерывного шума «населении» теме «второстепенных фигур».

«Ну, а теперь от присказки к сказу», — говорит повествователь, покончив с прологом о колокольном звоне в Риме, и в первом же абзаце «сказа» упоминает людей, которые в сюжете никакой роли не играют, названы с целью чисто орнаментальной, появятся на страницах романа еще один только раз, и тоже собирательно, корпоративно, только в своей общей функции герцогской свиты. Это — двенадцать пажей, и о них говорится, что, когда герцог с женой «шествовал в церковь или к торжественной трапезе, эти пажи, в пестрых чулках, прыгали впереди них, попарно держась за руки и скрещивая ноги». Казалось бы, нельзя представить себе ничего более противоречащего идее индивидуальности, личности, единственной и неповторимой человеческой души, чем это марионеточное механическое прыганье, да еще попарно. Но в первом упоминании о свите автор отчасти нарушает принципы собирательности, сообщая, что среди этих двенадцати юношей было два сарацина, «над идолом которых, Магометом, запрещалось глумиться их товарищам христиа-

нам», а во втором и последнем, чуть ниже, говорит, что пажы прислуживали на герцогских пирах с раздурманенными лицами, ибо они сами выпивали за дверь. И марионетки на наших глазах оживают, превращаются в теплокровные существа, чтобы через несколько секунд опять у нас на виду превратиться в марионеток и уже навсегда уйти со сцены. Смешное и трогательное зрелище! Гуманному «духу повествования» прекрасно видны и комическая, и щемяще-грустная сторона этих превращений. Они вызывают у читателя смех своей неожиданностью (мы не ждем от рассказчика деталей, подробностей, психологического участия, когда дело касается персонажей заднего плана, безразличных для фабулы, появляющихся лишь мельком), они вызывают у читателя грусть аналогичной с его собственной долей, с человеческой судьбой вообще, ибо любому человеку, даже самому первостепенному, суждено играть по отношению к каким-то другим людям и каким-то чужим обстоятельствам роль периферийной фигуры, а то и марионетки, обладая одной-единственной и неповторимой жизнью. И о том, что «дух повествования» все время помнит об этой суровой диалектике, он находит повод заявить в юмористической форме.

Решив искупить грех своего рождения подвигами странствующего рыцаря и снарядив судно, чтобы пуститься в опасное плавание, Григорс «нанял нескольких корабельщиков». И повествователь считает нужным заметить: «Что его корабельщикам, людям незнатным, рожденья хоть неказистого, но благословенного, собственно говоря, нечего искупать, нимало его не трогало, потому что себя он считал героем приключения, а их — всего лишь безликим своим придатком. Я непроизвольно поступаю так же, за что себя порицаю, себя, не его, ибо кто волен противостоять провидению?» Повествователь именно не «поступает так же». Если выше, отвечая на вопрос «Кто звонит?» — «О нет, не звонари», он показывал, что прекрасно помнит о необходимости чьих-то рук, чтобы дергать веревки колоколов, то здесь, своим замечанием о гордыне Григорса, он показывает, что ему, повествователю, порицать себя на самом деле не за что, ибо он-то, в отличие от Григорса, не считает корабельщиков только «безликим придатком». И чуть далее он возвращается к тем, кому, «собственно говоря, искупать было нечего»:

«Ладья их обуглилась в пламени, и двум морякам в кровь расшибли головы мелкие камни. Но ведь это были фигуры второстепенные». А несколькими десятками страниц ниже победа Григорса над его соперником Роже вызывает у повествователя точно такой же комментарий: «К сожалению, немало городских ополченцев было отрезано и, надо думать, убито. Но ведь это же были фигуры второстепенные, а Роже Козлиная Борода попал в плен».

«Дух повествования», заявивший о себе в ответе на вопрос «Кто звонит?», в ответе, который выше был назван ключом к поэтике «Избранника», — это, как мы видим, дух человеческий, добрый, юмористический. Самые серьезные вещи он говорит смеясь и шутя. Томас Манн, как мы помним, писал, что его озорной роман сохраняет с чистой серьезностью религиозное ядро средневековой легенды, идею греха и милости. Я бы добавил, что религиозная идея здесь омирщвляется благодаря юмору, что благодаря реалистической зоркости «духа повествования», в частности его постоянному вниманию к «фигурам второстепенным», к деталям вообще, христианско-религиозные понятия «грех» и «милость» преобразуются здесь в житейско-этические, типа «преступление», «невольная вина», «снисходительность», но это не убивает религиозного ядра необыкновенной старинной истории, а озаряет его светом поздней поры, улыбкой дистанции.

Если устанавливать какую-то иерархию фигур «Избранника» в зависимости от их большей или меньшей роли в судьбе главного героя Григорса, то нет, пожалуй, фигуры более второстепенной — ее и персонажем не назовешь, — чем пес Ханегиф, которого отец Григорса Вилигис заколол ножом в ночь своего кровосмесительного грехопадения за то, что тот заскулил и завыл. Ведь это всего лишь собака, да и упоминается она только в связи с фактом ее убийства. «О горе, славный добрый пес! — комментирует повествователь поступок Вилигиса. — Помоему, то было наихудшее из всего, что случилось в ту ночь, и я скорей уж простил бы другое, сколь оно ни богомерзко». «Наихудшее из всего» — это суждение очень свободное от всякой догматической узости, очень смелое в устах монаха-бенедиктинца, чьими устами вещает «дух повествования». Злобное кровопролитие, даже если жертва не человек, а верный пес, названо худшим преступлением, чем то, «другое». Такую снисходительность

«духа повествования» к кровосмесительному греху можно, конечно, объяснить тем, что грех этот неволен, вызван игрой природы, что он, в отличие от первого поступка Вилигиса, никого не лишает жизни, не содержит злого умысла. Но точнее, думаю, другое объяснение. Выше я назвал «дух повествования» неуловимым целым, в которое входят и образ рассказчика и личность автора. Конкретнее — и выдуманный средневековый монах-бенедиктинец и невыдуманный человек XX века Томас Манн. И Томас Манн — в том-то и дело. А на его взгляд, как и на взгляд его читателей, кровосмешение, да еще двойное, усугубленное последующим браком матери с собственным сыном, — факт слишком единичный, слишком из ряда вон выходящий, чтобы относиться к нему иначе, как к чистой условности, как к отвлеченной теореме, которая апеллирует к логике, но эмоций не может вызвать. Жалость же к верному псу, поплатившемуся за свою верность, не требует от автора «хозяина и собаки» (уместно вспомнить и пса Зузо из «Фаустуса», и Мардуку из «Иосифа») никаких усилий воображения. Невероятный, из ряда вон выходящий грех не так страшен, как обыкновенное зло. Главная причина снисходительности «духа повествования» к связи Вилигиса и Сибиллы, а потом Сибиллы и Григорса — в секуляризации понятия вины.

И улыбка, озаряющая религиозное ядро старинной истории светом поздней поры, ясно видна в еще одном упоминании об убитой собаке. Забавно-трогательно оно уже тем, что сделано через сто с лишним страниц после сцены первой греховной ночи, когда Вилигис перерезал горло несчастному Ханегифу. Сыну Вилигиса и Сибиллы, зачато, возможно, в ту ночь, уже восемнадцать лет, произошло уже множество самых драматических и необыкновенных событий, Сибилла успела уже влюбиться в собственного сына, а «дух повествования» вдруг вспоминает о такой сравнительно со всем происшедшим пустяковой подробности, как завывание давно убитого пса. Но еще забавнее, еще трогательней, еще показательней для «позднего» отношения к религиозному ядру повести то, что упомянут несчастный пес не больше не меньше, как в молитве богородице. Признаваясь деве Марии, что любит Григорса (а читатель, в отличие от Сибиллы, знает, что это ее сын, и, в отличие от «духа повествования», хотя и знаком с его причудами, все-таки не ждет в молитве, да

еще стихотворной, подробностей чисто житейских, бытовых), Сибилла произносит имя второстепеннейшей из фигур романа, убитой собаки, на одном дыхании с эпитетами величайших фигур священной истории: «О богородица, я хочу прижаться губами к его плечу, не слыша, как, взор в потолок вперив, надрывно воет пес Ханегиф. За грешницу перед царем небесным и перед юношей добродетельным тебя прошу я похлопотать: ты богу невеста, дитя и мать».

МНОГОЗНАЧИТЕЛЬНАЯ ЖЕНА РЫБАКА

Наконец, еще одна «фигура второстепенная» — и как пример снисходительного, реалистического, так сказать, и позднего, человеческого представления о зле и добре, представления, лишённого догматической узости идеи первородно греховной плоти; и как пример выражения глубокой, серьезной мысли через смешную своей неожиданностью перипетию, мотивировку, подробность. Эта фигура — жена рыбака, к дому которого приходит пустившийся в покаянное странствие Григорс. Рыбак отказывает ему в приюте и прогоняет его, несмотря на дождь. Но жена рыбака убеждает мужа предоставить путнику ночлег и ужин. Прежде чем рыбак уступает доводам жены, между ними происходит обмен такими репликами:

«— Ты, видать, влюбилась в эти ладные члены под нищенским рубищем, в этого смазливового молодого бездельника и не прочь завести с ним шашни, блудодейка и потаскуха?»

— Нет, муж мой, — отвечала жена. — Спору нет, меня поразил его вид, но думаю, что не от похоти увлажнились при этом мои глаза... Говорят, что в лице неимущего мы потчует господу нашего Иисуса Христа, и еще сказано, что встречать его нужно с тем большим почтеньем, чем меньше мы знаем, кто перед нами и кого скрывает рубище — нам во испытание».

И вот через добрых полсотни страниц, по истечении семнадцати лет романного времени, то есть примерно через такой же его отрезок, как тот, что лежал между убийством собаки и упоминанием о ней в молитве богородице, «дух повествования» возвращается к жене рыбака и к теме ее вышеприведенного разговора с мужем. Григорс

теперь подъезжает к хижине рыбака в роли «избранника» на папский престол.

«...Увядающая женщина упала перед ним на колени и, когда он спешился, оросила его ноги слезами.

— Вы были добры ко мне...— сказал он, склонившись над ней,— когда я посетил эту хижину в прошлый раз. Я не забыл, как вы побежали за мной в дождь...

— Ах, святой отец,— разрыдалась она,— я не заслуживаю вашей похвалы, ибо богу известен мой грех. Когда я в тот день защитила вас от грубостей рыбака, он упрекнул меня в том, что я полюбила вас плотской, похотливой любовью, и я отвергла это обвинение, отвергла притворно, как теперь признаюсь. Ибо я в самом деле заглядывалась на ваше тело в нищенском рубище и на ваше благородное лицо, и если я, презренная, сделала для вас доброе дело, то только из вожделения!

— Это пустяк,— отвечал Григориус,— не стоит о нем и говорить. Редко бывает не прав тот, кто усматривает греховное начало в добром поступке, но бог милостив к добрым делам, если даже корень деяний сих — плоть. *Absolvo te*».

Второй разговор вызывает у читателя веселую улыбку, смешит его. Смешит неожиданностью возвращения к теме второстепенной фигуры в момент величайшего перелома в судьбе фигуры первостепенной. Смешит тем, что доказывает правоту рыбака в первом разговоре и заблуждение читателя, которому в словах рыбака слышалась только оскорбительная грубость. Смешит реакцией Григорса на признание женщины: еще бы, ее грех и правда сущий пустяк по сравнению с его собственным, о котором она не знает! Но за каждой из этих причин для улыбки таится серьезная мысль.

К теме жены рыбака «дух повествования» возвращается в тот миг, когда читатель меньше всего думает об этой эпизодической фигуре, когда его интерес направлен на дальнейшее — на прибытие Григориуса в Рим, на развязку кровосмесительной истории, а никак не на технические, так сказать, подробности пути от пустынного камня до Рима, тем более что этапы пути от Рима к камню, и самый последний из них, хижина рыбака, были только что подробно описаны в связи с поисками избранника, предпринятыми Либерием и Пробом. Неожиданное появление жены рыбака на переднем плане (ведь всякий

разговор с Григорсом — это передний план истории, а с Григорсом-папой — тем более) как бы символизирует зависимость судьбы героя истории, даже самой экстраординарной судьбы самого замечательного героя самой необыкновенной истории, от других, заурядных судеб, от случайностей, от доброй воли маленьких, незаметных людей. Оно напоминает нам об участии, которое семнадцать лет назад приняла жена рыбака в несчастном страннике, об участии, без которого Григорс не был бы отвезен рыбаком на камень, не был бы закован в кандалы, а ключ от них не был бы брошен в озеро, проглочен щукой и через семнадцать лет извлечен из ее желудка этим же рыбаком и т. д. Если бы не жена рыбака, напоминает нам ее новое появление, то вся эта история могла бы принять другой, кто знает какой оборот. Это — очень гуманное, очень демократичное по духу напоминание.

Узнав с семнадцатилетним опозданием, что рыбак, заподозривший жену в том, что она «влюбилась в этого смазливового молодого бездельника», был весьма близок к истине, читатель невольно улыбается: пикантная подробность! Но дело тут хитрее. Злоключения, приведшие Григорса в первый раз к хижине рыбака, были известны читателю, и он жалел его. Жалея его, он предполагал, что и другие должны испытывать жалость к бездомному страннику, пусть даже не старому и не больному на вид, и поэтому никак не мог согласиться с рыбаком, назвавшим жену за ее сочувствие путнику «блудодейкой и потаскухой». Таких эпитетов женщина и в самом деле не заслуживала, но, возмущаясь их грубостью, негодуя на бессердечие рыбака, находя поведение его жены естественным и похвальным, читатель не задумывался о том, что она-то до сих пор ничего не слыхала о Григорсе, не задумывался над мотивами ее заступничества, не задумывался именно из-за явной грубости рыбака и по отношению к незнакомцу, и по отношению к жене, и впадал, как и рыбак, в крайность, в поверхностность, ибо прекрасодушие — такая же поверхностная крайность, как злобная грубость. И оно и она прямолинейно-ограниченны, и от него и от нее одинаково ускользают подоплеку, побуждения, первопричины. Когда рыбак называет жену «блудодейкой и потаскухой», он так же упрощает дело, так же пренебрегает сложной диалектикой человеческих чувств, где низкое и высокое соседствуют и переходят

друг в друга, как читатель, который, видя в жене рыбака лишь фигуру второстепенную, вообще не вникает в мотивы ее сочувствия Григорсу, либо бездумно заменяя их собственным сочувствием ему, либо столь же бездумно довольствуясь общим местом, расхожей истиной, что, мол, «женское сердце добрее мужского», фигурирующей в известном романсе о бедном гусаре, которого тоже, кстати сказать, «не пускает на постой» «муж». Чем бы, однако, ни объяснялось ее заступничество, о поведении, поступках, действиях нужно судить по их объективному смыслу, а не по субъективным стимулам к ним. Стимулы часто носят биологический, плотский характер, нравственно и социально важны не они, а их духовные претворения. Хорошо известны частые у Томаса Манна мысли об известной продуктивности болезни, о нечеткости границы между болезнью и здоровьем, о низменных порой и на круг разрушительных причинах творческого расцвета (ср. «Доктора Фаустуса») или расцвета чувств (ср. новеллу «Обманутая»). В одном логическом ряду с этими мыслями стоит обличенное в веселую форму пикантной подробности серьезное размышление о том, почему пожалела Григорса жена рыбака и почему ее поведение заслуживает не порицания, а похвалы.

Задумаемся, наконец, об ответе Грегориуса на признание жены рыбака («Это пустяк»... и т. д.), ответе, названном «первым примером необычайной, столь утешительной для людей и ненавистной лишь ригористам снисходительности, которую он являл как папа». Конечно, Грегориусу, как и читателю, вождеделение жены рыбака кажется «пустяком» по сравнению с состоявшимся инцестом. Но, сравнивая обе провинности, Грегориус и читатель должны увидеть в них и что-то сходное, общее. Грегориус, безусловно, видит, и отсюда его «снисходительность» в дальнейшем. Это общее — совершенное из греховных побуждений доброе дело. Григорс совершил доброе дело, избавив Сибиллу от ненавистного ей жениха, а ее страну — от войны. Жена рыбака совершила доброе дело, заставив мужа приютить Григорса. Не наводит ли сходство результатов и сходство побудительных причин в этих двух случаях на мысль о хитрой механике всякого доброго поступка, о том, что добро и вообще приходит в мир не иначе как с помощью низменных, первично-грубых сил, что кажущееся злом представляет собой лишь часть бо-

лее широкого, скрытого до поры до времени доброго замысла, что нет зла без добра и добра без зла? Эта диалектика взаимопретворения зла и добра всегда занимала Манна и в тетралогии об Иосифе отчетливо выступала на каждом повороте истории героя. Здесь она прячется за непритязательной формой пикантной подробности.

Фигура жены рыбака — это не только пример выражения глубокой, серьезной мысли через смешную своей неожиданностью деталь, но и пример «позднего», не догматического понимания добра и зла, понимания, остерегающегося абсолютизировать добро и зло. Впрочем, если серьезное содержание облекается в легкую, юмористическую форму, то это и так уже признак обыгрывания опыта, подведения итогов, «позднего возраста».

Пародия — жанр по природе своей поздний, завершающий некий литературный процесс.

ПЕВЕЦ В ОРКЕСТРЕ

Думая о приметах «поздней поры» в стилистике «Избранника», я вспоминаю одну частности из описания левверкюновских «Gesta»: «Актеры, поющие партии кукол, должны были разместиться в... оркестре... причем в числе актеров предполагался диктор, который, подобно *testis* у оратории, уплотняет действие речитативом и чтением». Нечто похожее происходит и в «Избраннике».

«Gesta» — опера для кукольного театра. Актер, манипулирующий куклой, находится в таком театре за ширмой. Обычно он же и говорит или поет за куклу. Зритель его не видит, не видит ни его рук, ни его раскрывающегося и закрывающегося рта. Его голос воспринимается зрителем как голос куклы, сливается для зрителя с куклой, и, пока актер не выйдет в конце из-за ширмы, чтобы раскланяться, зритель о нем не думает, во всяком случае не должен думать. Раствориться, исчезнуть в кукле актеру удастся не только потому, что зритель его не видит, но и потому, что его голос доносится всегда примерно из той же точки сценического пространства, откуда донесся бы голос куклы, если бы та могла говорить. Левверкюн помещает актеров, поющих партии кукол, в оркестре. Это значит, что дергают за нитки, стоят за ширмой другие актеры, не те, что поют. Это значит, что «раствориться» в куклах могут только те, другие, невидимые для зрителя

актеры, а никак не те, которые поют на виду у зрителя и голоса которых доносятся не со сцены, где находятся куклы, а из оркестра. Это значит, что голос отделяется от куклы, отстраняется от нее, получает независимость. И независимость, отстраненность актера от куклы, партию которой он ведет, подчеркивается, утверждается тем, что рядом с ним, кроме нейтральных, не участвующих в кукольных условностях оркестрантов, сидит диктор, чья функция — «уплотнять действие речитативом и чтением», то есть все время напоминать об условности, лицедейской иллюстративности происходящего на сцене. Замечу попутно, что на примере такой кукольной оперы, где певцы находятся не за ширмой, а в оркестре, проще всего, по моему, уяснить тот принцип позднего театрального действия, вобравшего в себя и античный, и «елизаветинский», и дальневосточный театральный опыт, который Брехт назвал *Verfremdung*, «остранение». Проще всего потому, что актера, одновременно лицедействующего и смотрящего на себя со стороны, как бы заявляющего, что он показывает, изображает ту или иную персону, а не есть эта персона, то есть актера, одновременно играющего и комментирующего свою игру, представить себе трудно, тогда как отстраненность от куклы человеческого голоса, да еще отделенного от нее пространством, ясна и без особых усилий воображения.

Но перед нами не кукольная опера, а проза с обычными ее атрибутами — авторским текстом, идущим в данном случае от лица монаха, чьими устами говорит «дух повествования», с диалогами и внутренними монологами персонажей. И с одним не совсем обычным свойством — переходить иногда в стихи, причем каждый раз неожиданно, без явной закономерности, какую можно было бы усмотреть в таких переходах, если бы, скажем, они появлялись непременно в концовках глав или всегда отмечали кульминационные моменты действия.

И здесь, по моему, особым манипулированием четырьмя названными атрибутами достигается такой же эффект напоминания об условности повествуемых событий, такой же эффект выхода романа из временного плана этих событий во временной план читателя, то есть в современность, каким, мне кажется, должна была поражать зрителя и слушателя опера Левверкюна «*Gesta Romanorum*».

Идет авторский текст, рассказывающий о том, как учился молодой Вилигис правилам рыцарства и утонченным манерам, называются некоторые частности этой науки: «Он учился... вскакивать на коня, не пользуясь стременем... и... целиться копьем в четыре гвоздя на щите противника». Такие конкретные примеры создают у читателя иллюзию реальности того, о чем ему говорится, активизируют его воображение, заставляют его забыть о повествователе, который как бы слился с персонажем, как бы перевоплотился в него. Но затем эти же конкретные подробности оборачиваются напоминанием о кукольной условности персонажа, о том, что его голос — только одно из средств, имеющихся в оркестре автора, апеллируют не к воображению, а к критической рассудительности читателя, служат прорыву повествования в читательский временной план.

«Что смыслю я в рыцарстве и в ловитве! Я — чернец, по сути не сведущий во всех этих делах и немного перед ними робеющий... Я только делаю вид, что могу складно рассказать о воспитании юного принца Вилигиса, и напускаю словесного туману... Также и бугурд, веселая верховая игра, которую юный Вилигис с кавалерами и пажамми затевал у подножия замка и участники которой скачут карьером отряд на отряд, пытаюсь потеснить друг друга... также и эта забава по сути глубоко мне чужда и, пожалуй, даже противна». С одной стороны, читателю доверительно сообщают, что приведенные выше конкретные примеры рыцарской науки — «словесный туман», что эти реалии не нужно принимать за чистую монету, что они — лишь литературный прием и несут лишь техническую функцию, служат не для положительной информации, а для информации, если можно так выразиться, условной, для иллюзии реальности. Это — с одной стороны. А с другой, тут же, среди оговорок об условности и иллюзорности таких конкретных примеров рыцарской выучки, приводится (оно занимает полстраницы, я цитировал сокращенно) взывающее к воображению читателя и вновь уводящее его в «археологическое» время описание еще одного такого примера — игры бугурд. Откуда, если говорить фигурально, пользуясь аналогией с кукольной оперой, доносится в этом пассаже о военно-гимнастических занятиях Вилигиса авторская речь — из-за ширмы или из оркестра? Я думаю, что сперва из-за ширмы — и

тут ее можно сравнить с пальцами кукольника,— потом из оркестра, как голос чтеца,— а потом из оркестра и из-за ширмы наперебой.

Теперь посмотрим, как обстоит в этом отношении дело с прямой речью, с диалогами и монологами. Через четыре страницы после такого авторского текста, то есть когда читатель еще очень хорошо помнит его, Вилигис в беседе с сестрой говорит: «Горожане разгуливают... в бархате и мехах, но они не учились ни вскакивать на коня без помощи рук, ни целиться пикой в четыре гвоздя на щите, ни сходить в бугурде, и посему они нуждаются в герцоге, который бы их защищал, а этим герцогом буду я». Такое заявление Вилигиса смешит читателя. Смешит, несомненно, детской конкретностью, с какой выражена здесь мысль о воинской несостоятельности горожан. Чего они не умеют делать, Вилигис перечисляет подробно, не упуская даже такой частности, как «четыре гвоздя на щите». Ясно, что Вилигис хвастается, ведь всего четырех страницами выше именно эти подробности («вскакивать на коня», «целиться в четыре гвоздя», играть в бугурд) входили в рассказ о том, чему учился он сам как будущий рыцарь. Но, пожалуй, еще больше, чем такая ребяческая хвастливая конкретность, смешит читателя то, что Вилигис оперирует примерами, уже дискредитированными как «словесный туман», как условности рассказа, что повествователь демонстративно выходит из пространства ремарки в пространство реплики. Если прибегнуть к аналогии с кукольной оперой, то в данном случае актер, исполняющий партию, встает, начиная петь, стоит, когда поет, лицом к зрителям и с улыбкой смотрит на них, в то время как кукла, изображающая Вилигиса, выражает каждым своим жестом искреннее презрение к горожанам. И контраст между серьезностью куклы и иронической улыбкой певца смешит зрителя.

И опять смешат нас эти «четыре гвоздя на щите» при третьем своем появлении, когда мы их через несколько десятков страниц встречаем в стихах. В стихотворной прямой речи и так-то уже есть оперная условность, в жизни люди объясняются прозой. Искусственность такой речи ощущается особенно остро, когда персонаж сперва говорит прозой, а потом вдруг сбивается на стихи. Именно так и вводятся обычно стихотворные пассажи «Избранника». Переходя из прозы в стихи, реалии невольно

приобретают какой-то орнаментальный, бутафорский, условный характер, а если их уже и раньше объявляли «словесным туманом», повествовательским фокусом, то условный вдвойне, то отстраненность от них оперирующего ими персонажа, а также автора и читателя становится еще большей. Автор как бы заговорщически подмигивает читателю. «Коня пришпорив, к вольту готов, я в роigneis налетал на бойцов и помнил, что целятся при поединке в четыре гвоздя на щите в серединке»,— говорит аббату Григорс. Нам смешна эта техническая конкретность в поэтической речи, нам смешно, что Григорс упоминает именно ту подробность боя, которая уже дважды фигурировала в связи с его отцом Вилигисом, но всего смешнее самый факт нового отстранения от уже знакомой, уже разоблаченной как условность детали, отстранения, переосмысляющего эту деталь, превращающего ее в цитату, причем цитату необычную: не повествователь цитирует слова персонажа, что в романах встречается, а, наоборот, персонаж цитирует повествователя. Эффект здесь специфически литературный, поэтому сравнение с кукольным театром в данном случае сильно хромает. Что-то похожее получилось бы, может быть, если бы эти стихи насчет «четырех гвоздей» звучали из спрятанного внутри куклы магнитофона, а кукла в это время мимикой и жестами указывала бы на сидящего в оркестре и молча улыбающегося исполнителя своей вокально-речевой партии, на актера, чей голос записан на пленку.

«ПЛАКАТЬ И РАЗМЫШЛЯТЬ ОДНОВРЕМЕННО»

О параличе, поразившем Гримальда, отца Вилигиса и Сибиллы, повествуется так: «Удар хватил его в висок, и он умер,— поначалу только с правой стороны... Только левым углом рта ему еще удавалось как-то изъясняться. Но и врач из Лувена, и грек Клиас... оба от него не утаили, что удар вполне может хватить его еще раз, и тогда он неизбежно умрет и слева». О событии для Гримальда, несомненно, серьезнейшем, повествователь сообщает юмористическим тоном («умер... только с правой стороны», «неизбежно умрет и слева»). Этот тон не только отстраняет рассказчика от персонажа (о человеке, на место которого мысленно ставишь себя, в которого хоть на секунду перевоплощаешься, так не скажешь), но и заявля-

ет о кукольной условности фигуры Гримальда: христианский такт повествователя, монаха Клеменса, не позволил бы ему говорить таким тоном вообще ни о ком из тяжело заболевших людей, тон этот был бы тогда бесчеловечным, а он не кажется нам бесчеловечным, и не кажется как раз потому, что Гримальд не выдается за реального человека. В самом деле, несколькими строками ниже Гримальд говорит о случившемся, то есть о своей беде, с такой же юмористической отстраненностью, как повествователь, отстраненностью, в его речи совершенно невысказанной, если бы он обладал какой-то психологической самостоятельностью, какой-то независимостью от чисто сюжетной функции, ему отведенной: «Смерть... тяжким ударом сковала меня наполовину, но того и гляди свалит меня вконец; об этом без обиняков оповестили меня мои лекари, чем и явили свое врачебное искусство».

И другие персонажи «Избранника», не только сравнительно второстепенный Гримальд, но и фигуры переднего плана Вилигис, Сибилла, говорят в самые драматические моменты для них моменты действия самые рассудительные слова, слова, которые уместны, может быть, в устах постороннего наблюдателя, но никак не в их собственных. В этих случаях беда, в которую попал персонаж, вызывает у читателя улыбку, и идея соседства горя и радости, идея «просветленных печалей», «алхимии святой», о которых говорит в конце романа прощенный грешник, материализуется в фактуре письма.

Когда Вилигис узнает, что его сестра Сибилла забеременела от него, он начинает плакать и сокрушаться, вместо того чтобы посоветовать ей, что делать. «Умеете быть мужчиной ночью, да еще как,— будьте же им и днем,— упрекает его Сибилла за такую реакцию.— ...Ободришь и размысли!» Дальше повествователь не просто говорит, что Вилигис вытер слезы, а сообщает, что «он вытер глаза и щеки носовым платком», чем показывает свою объективность, свою отстраненность от Вилигиса, свою эпическую невозмутимость. В таком несоответствии спокойного тона повествователя, его внимания к внешней подробности («носовым платком») состоянию аффекта, в котором находится персонаж, есть, вероятно, что-то гротескное, но в общем-то дистанция между рассказчиком и героем рассказа всегда существует, она задана самой логикой языка, различием между первым и третьим лицом.

Настоящий гротеск следует ниже, когда Вилигис отвечает сестре: «Я готов это сделать, и мне хочется быть мужчиной, днем тоже. Я плакал вместе с тобой... и разглагольствовал при этом о распределении вины... Но вполне возможно плакать и размышлять одновременно, и, ведя свои речи, я про себя придумал выход, или, понеже такой вряд ли у нас имеется, то, скажем, вывод из нашего злосчастного и безвыходного положения». Меньше всего ждешь от Вилигиса такой рациональности в этот момент, такого обобщающего суждения, как слова о возможности «плакать и размышлять одновременно», такого чисто филологического наблюдения, как в замечании о большей уместности слова «вывод». Вилигис говорит то, что естественнее, психологически достовернее прозвучало бы в речи повествователя, в ремарке, а не из уст персонажа.

«Плакать и размышлять одновременно» — этими словами Вилигиса можно воспользоваться как формулой повторяющегося в «Избраннике» приема, который состоит в том, что на персонаж возлагается помимо его важнейшей и обычной обязанности — грешить, «плакать», искупать свою вину, снова грешить, то есть, иначе говоря, действовать, жить в романе словно бы самостоятельно, словно бы независимо от повествователя, тщательно пряча связующие их, как куклу с актером, нити, — что помимо этой обязанности на персонаж возлагается еще одна, необычная, но здесь весьма важная, — анализировать свои действия, «размышлять», то есть, иначе говоря, повествовать, выполнять работу повествователя, выставлять напоказ свою несамостоятельность, кукольность.

«Мне приятнее, — говорит Сибилла брату, — когда меня целуешь ты, чем когда наш дорогой и достолюбезный государь (то есть герцог Гримальд, их отец. — С. А.) царапает мне шею и щеку своей ржаво-красной щетиной. Хотя нам следовало бы от души радоваться, если он принудит нас проведать, что может случиться с минуты на минуту». Сибилла говорит это до грехопадения, но выше читателю было уже сообщено, что оно произойдет, так что в удовольствии, которое доставляет Сибилле поцелуй брата, для читателя нет ничего неожиданного. Кажется, что слова ее — живая подробность, объективный показ ее чувств. Кажется, что персонаж действует самостоятельно и естественно. Но если приглядеться, то не столько действует, сколько «размышляет», и ход размышления

довольно-таки неожидан. Слова Сибиллы намекают не только на «неродственный» характер поцелуев брата, очевидный для читателя и без того, но очень туманно — намек проясняется только в дальнейшем — и на какое-то сходство с поцелуями брата поцелуев отца. Неестественны для эмоционально-непринужденной речи эпитеты «дорогой и достолюбезный государь», неестественны для нежной беседы резонерские «хотя с минуты на минуту». Сибилла говорит, в сущности, то, что в другом, не этом романе сказал бы повествователь, сказал бы в третьем лице, а не в первом. И, как бы подтверждая, что Сибилла взяла на себя его функцию, повествователь подхватывает ее реплику, соглашается с ней, продолжает ее: «И в самом деле, когда они так сидели и нежно болтали о всевозможных вещах, к ним часто захаживал герцог Гримальд, не затем чтобы к ним присоединиться, но чтобы... прогнать принца и понежничать с принцессой».

Персонаж здесь становится чем-то откровенно условным, он не притворяется человеком во плоти и крови, а как бы двоится, как бы распадается на исполнителя роли и ее комментатора. Автор здесь демонстрирует свое трезво-критическое отношение к сказочному сюжету. Отказываясь время от времени симулировать трехмерность действующих лиц этой истории, он напоминает в ходе повествования о технике повествования, а значит, о себе и выходит тем самым во временной план читателя, в современность. Напоминанием о технике, жестом отстранения автора от персонажа служит, как мы видели, и самый факт перехода от прозы к стихам. Но автору этого мало. Словно бы не надеясь, что его жест будет замечен и оценен по достоинству, он, по крайней мере в одном случае, указывает на него еще одним жестом, фиксирует внимание читателя на переходе к стихам, упоминает о факте перехода устами персонажей. В неправдоподобном рассказе о том, как Григорс победил Роже, господин Пуатвин, увлекшись, начинает вдруг говорить стихами и тут же комментирует эту формальную перемену: «Беда! Не хочу сочинять я, и рифмам я вовсе не рад, а то и дело сбиваюсь на стихотворный лад». — «Очень любопытно, — отзывается, выслушав этот мало похожий на правду рассказ, собеседник господина Пуатвина. — При таких обстоятельствах мне вполне понятно, староста, ваше тяготение к поэтической речи».

«ЭТО ОТ ВЕКА ПОВТОРЯЕТСЯ НА ЗЕМЛЕ»

Итак, роман все время напоминает о марионеточной условности фигур и положений, автор показывает, что играет, откровенно радуется игре. Но, потешая читателя, он в то же время поддерживает в нем чувство, что эти куклы заслуживают душевного участия, что грань между их экстраординарными и его обычными житейскими ситуациями тоже условна, что на те и на другие распространяются одни и те же законы человеческих отношений. Как поддерживается это чувство, какими приемами?

Один из них — это неожиданное обобщение, неожиданное глубокомысленное замечание, которое — устами персонажа или устами повествователя — делается в связи с какой-либо конкретной, возникшей по ходу рассказа, то есть находящейся «внутри» истории, относящейся к ее марионеточным персонажам подробно.

Когда Григорс узнает, что он не «сын хижины», и просит у аббата, которым был воспитан, благословения на странствия, тот уговаривает его остаться на острове и стать со временем настоятелем монастыря. История появления Григорса на острове весьма необыкновенна, и данный разговор аббата и его воспитанника, являющийся далеким следствием этой экстравагантной истории, есть, несомненно, еще одно звено в цепи предложенных читателю условностей, еще один ход в забавляющей его игре кукольных фигур. Но вот одна из этих фигурок вдруг как бы сбивается с текста роли, как бы оживает и говорит слова, которые читатель непременно соотнесет с собственным опытом и на минуту забудет об условностях, об игре. Эти слова произносятся неожиданно, в придаточном предложении: «Настоятелю приличествует старость, хотя мало кто умнеет от старости». Такой афоризм сохраняет всю свежесть своего скепсиса совершенно независимо от контекста, от ситуации, в которой сказан, от уст, которыми сказан, поэтому он временно отвлекает читателя от сказочной ситуации, от условных уст, обращает его к реальному, безусловному, пережитому на самом деле. Это — лирическое отступление от эпического рассказа.

Лирический характер подобных обобщений еще явственнее чувствуется в пассаже, следующем чуть ниже

Прочитав грамоту, найденную вместе с ним в бочонке и пролежавшую семнадцать лет у аббата, Григорс узнает, что он «отброс человечества» и «не принадлежит к роду людскому», поскольку рожден кровосмесительной связью брата с сестрой. Ситуация экстраординарнейшая, трудно представить себе более необыкновенное нагромождение обстоятельств — инцест, младенец, пущенный на волю волн, семнадцатилетнее неведение. Не удивительно, что Григорс потрясен. Удивительно обобщение, которое делает повествователь, описав ужас Григорса и попытку аббата успокоить его. «Юноша читал долго. Наконец он уронил дощечку и, съезжившись, позвал старика судорожным движением руки. Шатаясь, он подошел к аббату и, горько рыдая, припал к его плечу; игумен старался успокоить несчастного, он похлопывал его по спине и даже немного покачивал. Сколь часто уже так бывало! Это от века повторяется на земле. Один безудержно рыдает на груди другого, а тот говорит: «Ничего, ничего! Полно, полно! Так уж случилось. Крепись! Бывает и хуже. Не твоя вина. Как-нибудь образуется. Черпай силы в боге»... и тому подобное». Говоря «сколь часто уже так бывало» и «это от века повторяется на земле», повествователь, в сущности, отвлекается от экстраординарной предыстории этой сцены аббата и Григорса (об инцесте и прочем никак не скажешь: «сколь часто»), делает эту сцену трогательным, вызывающим у читателя улыбку узнавания и сопереживания примером того, как банализируют любое горе, как, при всей своей искренности, одинаковы, стереотипны, годны на любой случай слова утешения. «Сколь часто уже так бывало...» — начинает повествователь свой обобщающий комментарий необычайных событий, и условность этих событий забывается, отступает для читателя на задний план, а на передний выходят серьезные вопросы человеческого поведения.

ПИСЧАЯ ДОЩЕЧКА И ПРЯНОЕ ПИВО

В «Избраннике» серьезная мысль впечатляет читателя тем сильнее, ее лирический характер и обобщающая глубина чувствуются тем явственнее, чем неожиданней переход к этой мысли, чем больше контраст между нею и поводом к ней, чем смешнее фарсовые ужимки, которыми обставляется такой переход. Автора «Тонио Крёгера» и

«Доктора Фаустуса» всегда занимал вопрос о цене, которую платит художник за радость творчества, о том, не является ли эта радость лишь сомнительным суррогатом «блаженства обыкновенности». Меньше всего ждешь прикосновения, и уж подавно непосредственного, к этой лирической теме в момент эпически напряженный, в поворотной точке сюжета и по такому смешному, пустяковому поводу, как беглое упоминание о напитке, который «прихлебнули» герои в важную для дальнейшего развития действия минуту. Но вот рассказав о прибытии Григорса в столицу, где правит Сибилла, о его желании увидеть герцогиню и о готовности мэра взять чужеземного рыцаря в жильцы и нахлебники, упомянув, что Григорс и мэр «скрепили свой договор, прихлебнув пряного пива», повествователь задерживается на этой третьестепенной подробности, пиве, и добавляет: «отличного напитка, приправленного гвоздикой, которого я никогда не отведал, но который с удовольствием пропускаю через их глотки». Добавляет для того, чтобы, позабавив читателя этим гротескным выходом, выпрыгиванием из «пространства истории», сказать нечто нешуточное, обобщающее более чем полувековой писательский опыт: «Повествование весьма часто лишь заменяет нам наслаждения, в коих мы по собственной воле или по воле неба себе отказываем».

Серьезного и растроганного интереса читателя к повествованию о явно невероятных приключениях Вилигиса, Сибиллы, Григорса и прочих рассказчик добивается, однако, и приемом диаметрально, если можно так выразиться, противоположным. Сравним с замечанием повествователя о пиве («никогда не отведал», но «с удовольствием пропускаю через их глотки») его замечание о писчей дощечке, положенной в бочку вместе с подкидышем: «Да пошлет мне бог такую прекрасную писчую дощечку! Я одержим страстью к письму и к хорошим письменным принадлежностям, но я бедный монах, и такой дощечки, тончайшей слоновой кости, да в золотой оправе, да еще украшенной алмазами, мне никогда не иметь. О подобных вещах я могу только рассказывать, вознаграждая себя за свою бедность похвалами и славословием». О пиве говорилось так, что сразу становилась ясна его выдуманность, нереальность, условность, упоминание о нем было только трамплином для прыжка из «пространства истории» в «пространство читателя». А сентенция насчет

повествования как заменителя реальных радостей, приводящая на память и господина Шпинеля, и Тонио Крёгера, и Густава фон Ашенбаха, а первое лицо множественного числа в этой сентенции («заменяет *нам*», «*мы* отказываем себе»), объединяющее монаха Клеменса в одну корпорацию со всеми на свете повествователями,— эта сентенция, это первое лицо множественного числа демонстрировали условность истории, ее искусственность, сделанность еще откровеннее, лишая рассказчика маски сказа, заставляя читателя на минуту забыть о выдуманном ирландском монахе и задуматься о том, благодаря кому он, читатель, узнает все это здесь и сейчас, а заодно и о самих «здесь» и «сейчас». Иное дело — упоминание о дощечке. Во-первых, не просто упоминание, а описание (из «слоновой кости», в «золотой оправе», с «адамантами»), то есть желание создать иллюзию, что предмет списан с природы, а не, наоборот, выставить его чистойшей условностью, чистойшей выдумкой повествователя. Во-вторых, повествователь не смывает с себя грима средневекового монаха, а, напротив, как бы подновляет его, и прямо назвав себя «бедным монахом», и повздыхав о предмете, ассоциирующемся именно с монашескими занятиями. Рассказчик не выходит из «пространства истории», а, наоборот, приглашает читателя войти в это пространство, задуматься не о «здесь» и «сейчас», а о том, что «там» и «тогда» человеческое поведение определялось мотивами, вполне понятными здесь и сейчас. Серьезный и растроганный интерес читателя к почти фантастическим приключениям «Избранника» вызывается, пожалуй, даже главным образом реалистическими мотивировками в подробностях этих приключений. Введя читателя в пространство истории, рассказчик все время апеллирует к его здравому смыслу, но поскольку в целом история довольно невероятна, то трезво-прагматический подход к ее перипетиям часто смешит читателя, так что его серьезность и его веселье порождаются одной и той же причиной и порой неразделимо сливаются воедино.

КАК БУДТО НА САМОМ ДЕЛЕ

Пример с писчей дощечкой удобен был скорее для четкого противопоставления примеру с пивом, неожиданному выходу из «пространства истории», чем для развер-

нutoй иллюстрации другой особеннoсти «Избранника» — реалистической скрупулезности в деталях, демонстративного отказа от условности в малом по контрасту с условностью в главном, большом. Увидеть, с каким остроумием и юмором применяется эта техника, как достигается внутренняя, психологическая, и внешняя, зрительная, достоверность придуманных автором положений, как создается у читателя иллюзия, что так оно и было, заставляющая на время забыть о первородной, так сказать, выдуманности «Избранника», — увидеть это проще на других примерах. Велев монастырскому келарю Хрисогону отдать в рост деньги найденыша, аббат вспоминает, что ростовщичество христианам запрещено, и просит Хрисогона «отправиться в бичевальню и принять умеренное наказание очищения ради». Хрисогон отказывается бичевать себя и предлагает аббату, тем более что тот моложе на десять лет и является инициатором этой богопротивной финансовой операции, самому уж и «воздать себе причитающееся». «Ступай с богом!» — отвечает на это аббат, и не меньше, чем самый ответ, нас смешит то, что этот ответ повествователь не комментирует. А не комментирует потому, что мотив ответа и так понятен читателю, что читатель мысленно ставит себя на место аббата и, значит, хотя бы на минуту верит в его реальность.

В реальность действующих лиц и ситуаций читателю поверить тем легче, чем конкретнее, точнее и знакомее ему по собственному опыту детали, подробности, привязываемые к ним автором. Нам не просто говорят, что Григорс и Флан были соперниками в играх, требовавших ловкости и физической силы, а рисуют правдоподобную картинку на эту тему, правдоподобную в данном случае до невозможного, до явного анахронизма, обнажающего прием, о котором идет речь. «Когда гоняли мяч ногами и головой, Флан никогда не играл на той же стороне, что и Григорс, и это все одобряли, ибо оба отряда желали иметь одного из братьев своим вожаком, зная, что его ловкость сделает их более легкими в нападении, в беге, в гашении удара и защите ворот, — одиннадцать игроков по обеим сторонам поля сливались, казалось, в единое целое и с точностью часовых колесиков передавали друг другу кожаный шар, так что последний одинаково часто пролетал между левыми и между правыми колышками». В этой картине («ногами и головой», «одиннадцать игро-

ков», «защита ворот») легко узнать современный футбол. Здесь автор и «реализует», и одновременно показывает, что «реализует». Читатель улыбается.

Улыбается он и тогда, когда отправившиеся на поиски папы римляне Либерий и Проб набредают на хижину рыбака и происходит такая сцена: «Низкорослый произнес вечернее приветствие и спросил: — Друг мой, это глушь?.. — Так точно, глушь, — оживился рыбак. — Совершенная глушь? — спросил высокий и измерил рыбака испытующим взглядом, тяжело и смиренно опустив один уголок рта. — Не смею отрицать, сударь, эта хижина стоит здесь у озера в елико возможном уединении». Вопрос «Это глушь?» задается так, как мы бы спросили: «Это улица Горького?» «Глушь» — довольно расплывчатое определение места, «совершенная глушь» — тоже весьма неточное. Сказочные координаты местопребывания папы, полученные к тому же в видении, называются с бытовой интонацией. Исходя из опыта действительности, из естественной логики поведения искателей-путешественников, автор «реализует» ситуацию, представляет себе, о чем должны были Проб и Либерий первым делом спросить рыбака: они должны были узнать, где находится и далека ли цель их путешествия. Столь же реалистически он представляет себе и тон, которым они должны были это спросить. Но, вложив в уста, задающие естественным тоном логичный вопрос, нелепое, неестественное, противное здравому смыслу определение места, он не просто «реализует», а показывает, что «реализует».

В иных случаях, правда, он этого не показывает, а «реализует» как бы всерьез, как бы без задней мысли, стремясь вызвать у читателя не улыбку, а минутную веру в подлинность излагаемых событий. Например, при описании приведшей к драке встречи Григорса и его молочного брата Флана на берегу автор отмечает, что «Грегориус пришел первым, воспользовавшись досугом», и уселся с книгой, а Флан, придя позднее, «стал хлопотать над отцовской лодкой». Точно соответствуя общему контрасту обеих фигур, Григориуса и Флана, все эти словно бы невзначай отмечаемые автором мелочи заставляют забыть априорность, заданность, построенность контраста. Они предопределены структурой конфликта между молочными братьями, могут быть логически выведены из нее (ясно, что «сын монастыря» живет иначе, чем «сын

хижины», имеет больше свободного времени, занимается больше умственным трудом, чем физическим, и т. п.), но притворяются спонтанными, необязательными подробностями. В свидетельских показаниях следователи как раз и ценят такие подробности, видя в них подтверждение фотографической правдивости картины. Реалистическая разработка деталей заставляет выдуманное казаться невыдуманным, вовлекает читателя в «пространство истории», внушает ему, что так это и было на самом деле.

Но чаще все-таки реалистические детали вводятся демонстративно, подчеркнута, с ужимками. В «Иосифе» читатель вовлекался в «пространство истории» на долгие сроки, там порой шли подряд десятки страниц, где автор всерьез задавался целью создать у читателя иллюзию исторической правды и вызывал у него настоящее сопереживание героям. Вполне понятно, что мюнхенская машинистка, переписав рукопись «Иосифа», могла сказать: «Ну вот, теперь хотя бы знаешь, как это было». Человек простодушный, не искусственный в литературных хитростях вполне мог принять «Иосифа» за роман, пытающийся прежде всего восстановить подлинные события, поточнее воссоздать картину далекого прошлого. «Избранник» же и самого простодушного читателя не введет в заблуждение, не вовлечет в «пространство истории» надолго. Серьезность, растроганный, сопереживательный интерес и в этом случае быстро сменяется улыбкой отстраненного наблюдателя. Смена серьезности и веселья, такая порой быстрая, моментальная, что они нерасторжимы,— это, собственно, и есть стихия «Избранника», и если здесь юмор Томаса Манна, его смех, по поводу которого мне всегда вспоминаются слова Цейтблома «мы плакали от смеха и от невообразимой растроганности», если они здесь слышнее, громче, доходчивее, чем в «Иосифе», чем где бы то ни было, то, пожалуй, прежде всего благодаря ужимкам, сопровождающим чуть ли не каждую реалистическую подробность, чуть ли не каждый штрих, имеющий целью показать, «как это было».

Иной читатель, может быть, не заметит скрытого описания футбола, иной не услышит знакомой житейской интонации в вопросе «Это глушь?», но ни от кого не ускользнет та нарочитость, подчеркнутость, демонстративность, с которой рассказчик бросает нам «факт», «объективное обстоятельство», «конкретные данные» и которая

как бы противопоставляет их «словесному туману». Например, он не просто сообщает, что Григорс и Роже, после того как их копьа «расщепились от удара о латы и щит», взялись за мечи, а подает этот факт в смешной упаковке, говоря: «Тогда, как сказал бы поэт, «они не позволили себе забыть о своих мечях». Да и как, в самом деле, могли они забыть о мечях, если лишились копий?» Он не просто сообщает, что Григорс был тяжело ранен в бою с Роже, а говорит: «Я бы, пожалуй, обнял юного победителя... но, во-первых... меня удерживает мысль об ужасных последствиях этой победы, а во-вторых, Григорса вовсе и нельзя было обнять, ибо он был весь изранен копьями и мечом». Читая это, смеешься. Повествователь становится в позу деловитого фактографа. Он словно бы развенчивает метафоры и ходячие обороты речи буквальным их пониманием, сопоставлением их с реальными обстоятельствами. Но «реальные обстоятельства», «факты» (мечи, раны) становятся при этом тоже только компонентом логического периода, чем-то равным речевому штампу, у них уже нет самодостаточности, они уже неотделимы от позы, в которой рассказчик упомянул их, они уже сами поза, условность, «словесный туман».

ПРОЩАНИЕ

По поводу «Избранника», в «Заметках» о нем, Томас Манн, повторяю, сказал, что современная литература часто кажется ему «прощанием, торопливым припоминанием, воскрешением и повторением европейского мифа», вспомнил черту, подведенную мальчиком Ганно под родословной семьи, признался в своем предчувствии, что «больше ничего не будет». В «Докторе Фаустусе» мысли о «долгой ночи забвенья», о «варварстве», из которого, может быть, родятся новая культура и новое искусство, были поставлены в связь с Апокалипсисом, вообще с традицией пророчеств о конце мира, даже с так называемым эффектом Доплера, доказывающим, что наша Галактика находится в состоянии взрыва, там, в «Фаустусе», предчувствие конца было распространено даже на макрокосм, на вселенную. Но в «Фаустусе» повествователь в конце молитвенно складывал руки перед грядущей тотальной катастрофой, и эта его поза была последним зрительным образом, неким его итогом и символом, там и эсхатологи-

ческие ассоциации не были неожиданностью, а в «Избраннике» нет и речи о надвигающейся ночи, символ «Избранника» скорее улыбка, и патетически-грустные обобщения, сделанные в «Заметках», озадачивают своим тоном, его несоответствием веселой деловитости предшествующего рассказа о работе, несоответствием самой работе, о которой автор сказал, что он «по-царски развлекается» ею. Конечно, приметы «поздней поры» в стиле «Избранника» — а мы их видели — кое-что объясняют. Пародируя своих предшественников, автор прощается с прошлым, что, конечно, может настроить на меланхолический лад. Но ведь прощание вовсе не означает, что больше ничего не будет, напротив, оно может быть началом чего-то дальнейшего, нового. Стилистика «Избранника», может быть, и проясняет слова о «прощании», но едва ли из наблюдений над ней ясно, почему именно в связи с этим романом автор вспомнил мальчика Ганно и «ночь варварства», от которых, как показывает «Фаустус», один шаг до апокалипсических обобщений.

Мне кажется, что в плане эмоциональном и субъективно-личном, конечно не в рациональном, идейном плане, ожидание конца собственной жизни сходно и с ожиданием конца воспитавшей тебя эпохи культуры, и с ожиданиями совсем уж эсхатологического характера. По-видимому, эти три разные вещи иногда поэтому произвольно ассоциируются, и речь о конце эры заходит порой тогда, когда, не пропуская логических звеньев, говорить следовало бы только о конце личном, а речь о конце мира тогда, когда логичнее было бы ограничиться выводом о конце эры, эпохи. Возможно, что такая эмоциональная путаница как-то отражает и объективную истину: ведь с каждой смертью умирает частица эпохи. Даже крайние члены этой триады — микрокосм и макрокосм, — сближенные их сходством в субъективно-эмоциональном плане, могут, наверно, в иных рассуждениях незаметно меняться местами. Мальчика Ганно и черту, которую тот провел, Томас Манн вспоминал в старости вообще множество раз, совершенно независимо от «Избранника». Для того, кто всю жизнь считал себя последним представителем своей эпохи культуры, а само это представительство — важнейшим своим призванием, смешение личного конца с концом эпохи, и вообще-то не чуждое людям, и вообще-то психологически объяснимое, — естественней-

шее дело. В «Избраннике», помимо позднего, изощренного переосмысления старинной наивной истории, есть несомненные признаки позднего, завершающегося творчества, приметы прощания личного, прощания со старыми, дорогими писателю мотивами, их «торопливого припоминания, воскрешения и повторения». Как же тут убежденному репрезентанту не вспомнить еще раз мальчика Ганно, не отождествить это свое личное прощание с прощанием всеевропейским, с лебединой песней европейской литературы, не перенестись мыслью к надвигающейся ночи варварства, не связать смеха «Избранника» с плачем «Доктора Фаустуса»?

Есть известное стихотворение Пастернака на тему о предстоящей смерти. Оно полно сугубо личных мотивов, но его последние четыре строки выражают знакомые, вероятно, многим поэтам чувства и соответствуют, мне кажется, одной из глубинных мелодий «Избранника»:

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорство,
И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство!

Сам по себе тот факт, что некоторыми своими ситуациями, ходами мыслей, акцентами на определенных подробностях «Избранник» напоминает другие, в том числе очень давние, книги Томаса Манна,— сам по себе этот факт удивить не может: книги одного автора всегда так или иначе обнаруживают свое родство. Удивительно не это, а, во-первых, большое количество таких возвращений к прошлому, количество, переходящее в качество и делающее «Избранника» некоей ретроспективой творчества, удивительно, во-вторых, то, что старые ситуации, старые мотивы появляются в «Избраннике» всегда в юмористическом толковании, независимо от того, какую долю серьезности несли они в себе в прежних книгах.

Ведь, в общем-то, и главная пружина действия, исходный мотив, приводящий в движение весь сложный механизм романа,— равнодушие природы, позволяющей брату совокупиться и произвести потомство с сестрой, а сыну — с матерью,— ведь и эта первооснова «Избранника» не нова, ведь и она-то очень напоминает дела давно минувших дней — рисунок «Матерь Природа», новеллу «Маленький господин Фридеман», новеллу «Кровь вельсунгов», главу «Иосифа» о первой брачной ночи Иакова

и Лии. Там тоже говорилось о равнодушии, об имморализме природы, но говорилось либо с сарказмом и отвращением (рисунок «Матерь Природа»), либо с плохо скрытыми маской иронической объективности болью («Маленький господин Фридеман») и изумлением («Кровь вельсунгов»), либо с грустным сочувствием человеку, запутавшемуся в жестоких сетях своего плотского естества (свадьба Иакова). Говорилось, во всяком случае, без комического тона, да и единственный там инцест (в «Крови вельсунгов») не отягощался ни рождением ребенка, ни еще одной кровосмесительной связью, где такая гиперболизация, совсем уж сказочная, тоже, по сути, отвлекает от проблемы бездушия природы, негуманной ее неразборчивости. «Тоже» потому, что, прежде всего, снимает проблему, сводит ее на нет тон, каким она здесь изложена: «... и они стали мужем и женой.— А почему бы и нет? — спрашиваю я сокрушенно. Он был мужчиной, она была женщиной, и, следовательно, они могли стать мужем и женой, ведь природе до всего прочего нету дела... Она поступает так из безразличия, настолько беспредельного, что оно простирается... и на нее самое. Да, природа равнодушна к себе самой, ибо в противном случае как же бы могла она допустить, чтобы ее собственное устремление в даль времен до того извратилось и чтобы рожденный от женщины, совокупляясь и плодясь, шел во времени не вперед, а вспять в материнское чрево, и зачинал потомков, у которых лицо, так сказать, на затылке?»

Ужимка здесь во всем. Во-первых, в том, что говорит это не автор, а монах Клементий. Между автором и проблемой, всегда его занимавшей, поставлен здесь посредник, чьими устами безразличие природы названо по имени, то есть очень прямо, очень «в лоб» сформулирована самая суть дела. В устах автора подобные сентенции показались бы плоскими, ему пристало говорить картинными, оттенками, образами, и, отдавая эти окончательные формулировки Клементию, автор как бы считает вопрос исчерпанным, как бы подводит под его обсуждением черту. (Замечу в скобках, что новелла «Обманутая», написанная позднее и затрагивающая проблему бесчеловечного равнодушия природы в другом аспекте и на совсем другом материале, кажется мне неудачной, и неудачу эту я объясняю, в частности, исчерпанностью проблемы в «Избраннике».) Во-вторых, ужимка есть и в самом этом

монологе Клементия. Его сокрушение по поводу дьявольского начала природы переходит сначала в шутку насчет «потомков, у которых лицо, так сказать, на затылке», а затем, словно этой шутки мало, словно с серьезной проблемой роман хочет распрощаться еще веселее, — затем, после резюме: «Позор природе и ее безразличию!» — следует совсем уж озорной, совсем уж комедийный поворот мысли: «Впрочем, нужно признать, что не будь она столь безразлична... Григорс оказался бы в весьма щекотливом, отнюдь не подобающем рыцарю положении, чего я опять-таки не могу ему пожелать. Не знаю и знать не хочу, почему Сибилла... так пеклась о его чувственности. Во всяком случае, тут он был на высоте...»

«Узкую специализацию», которую получает в «Избраннике» тема прихотливой, не считающейся с этическими установлениями игры природы, тоже можно назвать веселым припоминанием старого. Здесь, как и в «Крови вельсунгов» (1905), особое внимание сосредоточено на избирательном взаимоотношении разнополых близнецов. Сейчас незачем подробно останавливаться на биографических фактах, на житейских впечатлениях автора, от которых могли вести свой род его литературные близнецы, достаточно сказать, что такие факты и впечатления были, что они упорно занимали воображение писателя, что близкая к «Крови вельсунгов» вариация именно этого частного мотива появилась в начальных главах «Феликса Круля», написанных в 1910 — 1913 годах, и что в продолженном в 1951 году, после «Избранника», «Круле» автор вернулся к этой уже сорокалетней давности вариации. (В скобках замечу опять-таки, что, начав было эксплуатировать здесь повторенный в «Избраннике» мотив «очарования двойственности», Томас Манн перестал писать «Круля» и оставил этот роман незавершенным.)

Автопародийна и юмористична сама скрупулезность, с какой воспроизводятся в «Избраннике» некоторые обстоятельства «Крови вельсунгов». Там эти обстоятельства были списаны, возможно, с натуры, здесь они безусловно связаны в памяти автора с той давней новеллой.

Когда в «Избраннике» Вилигис говорит Сибилле, что их «грех состоял в гордыне», что они «никого в целом свете знать не желали, кроме себя, столь избранных и особых детей», эти слова, не будучи переложением какого-либо конкретного места «Крови вельсунгов», выражают

самую суть ситуации той новеллы, и скорее даже именно той новеллы, чем «Избранника», потому что там в каждом движении близнецов Зиглинды и Зигмунда чувствовалась их надменная убежденность в том, что они «соль земли», их гордыня, а Сибиλλα и Вилигис больше вожделеют друг к другу плотью, чем кичатся своей особой породой, в их грехопадении больше чувственности, чем психологии. В иных, однако, припоминаниях «Крови вельсунгов» детали той давней новеллы повторяются с педантической точностью. Там, например, о близнецах сказано, что «они постоянно держались за руки, причем их не смущало то, что руки у обоих быстро делались влажными». Здесь: «Они постоянно держались за руки, и по восьмому году, и по десятому», и по несколько раз и там и здесь повторяются затем упоминания о сплетающихся руках. И если до грехопадения близнецы из «Крови вельсунгов» садились рядышком на кушетку и ласкали друг друга, то близнецы «Избранника» усаживались «на скамью под стрельчатым сводом, обнявши друг друга за плечи... и время от времени прижимались друг к другу головками». Кушетка богатого буржуазного дома в Берлине начала двадцатого века и «скамья под стрельчатым сводом» в абстрактно-средневековом замке — это простейший пример автопародийного переноса старых мотивов из реально-конкретного времени прежних произведений в здешнее, отвлеченно-условное.

Не перечить всех мест «Избранника», где, смеясь и смеша читателя, автор вспоминает свои прежние писания. Младенец семнадцати дней от роду, положенный в бочку, семнадцатилетнее пребывание Григорса на острове, семнадцатидневное плавание в тумане, семнадцать лет на камне — все эти случаи появления числа семнадцать как некоего шифра, пароля, условного знака для обозначения заведомой выдуманности, сказочности подготовлены «Иосифом», где семнадцать дней «скакала земля навстречу» Елизеру и в семнадцать лет начались приключения главного персонажа. Только отдавая себе отчет в шифровой роли этого числа, можно в полной мере оценить юмор фразы: «Правдивое же мое сообщение таково», предваряющей слова о том, что на пустынном камне Григориус провел «полных семнадцать лет». У Либерия, который после трапезы велит вынести кресло на уютный балкон с *восхитительным* видом на Рим и, *покоясь*

на этом балконе, *озабоченно* размышляет о судьбах церкви, есть смешное сходство не только с фараоном Эхнатоном из тетралогии, полагающим, что кто живет трудно, должен жить хотя бы удобно, но и с автошаржами Томаса Манна, рассыпанными по его разным автобиографическим заметкам. Таких мест в «Избраннике» множество. Разберем подробнее хотя бы еще один пример.

В 1920 году Томас Манн написал маленькую автобиографическую заметку «Детские игры», где рассказывал, что ни рыцарское снаряжение из картона, ни настоящее гусарское обмундирование, сшитое портным, ни оловянные солдатки не доставляли ему в детстве большого удовольствия, что нежно любил он не «этот военный маскарад», а лошадку-качалку, коня Ахилла. «У него были самые доверчивые стеклянные глаза на свете. Я любил его совсем не как рыцаря, это я хорошо помню; я просто был привязан к нему, как к живому существу, я любил в нем всё — его шерсть, его подковы и ноздри». Это пишет сорокапятилетний человек, и если он так хорошо помнит, так четко дифференцирует свои детские отношения с игрушками, то ясно, что эти отношения продолжают занимать его, что в них проявляются какие-то его постоянные склонности и привязанности.

Среди неприятных и жалких черт, которыми наделен персонаж «Доктора Фаустуса» Шильдкнап, есть одна существенная — снобизм. Этот переводчик-англист постоянно пытается компенсировать свое скромное происхождение и свои скромные творческие возможности лестным для себя мифом. «Потенциальное было его вотчиной, бесконечный простор возможного его королевством, тут он поистине был поэтом. На основании своей фамилии (Schild — щит, Кпарре — оруженосец. — С. А.) он заключил, что его предки были конными оруженосцами рыцарей и князей, и хотя он ни разу не сидел в седле и даже не искал такого рода оказии, чувствовал себя прирожденным всадником. Приписывая свои частые сны о верховой езде атавистическому зову крови, он необычайно убедительно демонстрировал нам, каким привычным движением левая рука его тянулась к поводьям, а правая похлопывала по загривку коня. Излюбленным его словом было «хорошо бы».

Если в изображении Шильдкнапа и вообще чувствуется сарказм, то особенно ощутим он для того читателя

«Фаустуса», который знаком с автобиографической заметкой 1920 года. Такой читатель увидит помимо выраженной через всю антитезу Леверкюн — Шильдкнап авторской неприязни к Шильдкнапу еще и более замаскированное ее выражение, вспомнив по поводу Шильдкнапа, фигуры выдуманной, реальную персону, автора. Противопоставление тут довольно отчетливое: Шильдкнапу, во всяком случае по его словам, доставляет удовольствие именно «военный маскарад», «щиты», «оружие», и коня он любит именно как рыцаря. Кавалерственные потенции, прекрасно уживающиеся в Шильдкнапе с эгоизмом, паразитизмом, мелочной расчетливостью, служат в «Фаустусе» символом, метафорой чего-то показного, притворного, импозантного лишь наружно.

Но в «Избраннике» действие происходит как раз во времена рыцарей и оруженосцев, и рыцарский подвиг Григорса, его сражение с Роже Козлиной Бородой — это не просто деталь сюжета, а важнейшее проявление импозантного характера главного героя, его способности «сосредоточить свой жизненный дух в решительный миг», его «необыкновенной цепкости». Как же тут, ввиду тематического сходства (рыцари, кони), автору не вспомнить мотивов, прозвучавших в «Детских играх» и в «Фаустусе»? Он это и делает, он вспоминает каждый и каждый развивает, кладет, так сказать, под увеличительное стекло. Только если в «Детских играх» эти мотивы, эти подробности служили психологическому «портрету художника в детстве», а в «Фаустусе» насмешливой характеристике Шильдкнапа, то есть если в обоих тех случаях они выполняли метафорическую роль, то в «Избраннике», разросшись, они притворяются реалиями рыцарского быта, или мыслями Григорса, или комментариями монаха Клеменса, то есть притязают на «подлинность», на причастность к временному плану истории. Привязанность к лошади как к живому существу? Этот мотив возникает во всех высказываниях монаха Клеменса, ничего, по его собственному признанию, «не смыслящего в рыцарстве», о боевом коне Григорса Ветерке: «Мне самому нравится это ладное животное со светлым хвостом и такой же холкой и гривой; с похвалой упомяну еще об его крепких, тонких бабках и маленьких копытах...» и т. п.

Простор возможного, потенциальность — царство Шильдкнапа? Григорс сам делает то, что делает в «Фа-

устусе» повествователь, он связывает мечты о рыцарстве с «вратами возможностей». «Вы не знаете,— говорит он аббату,— как подготовлен я внутренне к рыцарству, я никогда вам в этом не признавался, покамест врата возможностей были закрыты. «Ведь ты же не умеешь ездить верхом»,— говорите вы мне по-отечески. Да, физически я ни разу этого не проделывал, но мысленно тысячи раз...»

Атавистический зов крови, которому Шильдкнап приписывал свои частые сны о верховой езде? И этот мотив повторен в «Избраннике». Повествователь сообщает о Григорсе, что искусство верховой езды «было дано ему от природы, оно было заложено в нем, и он сразу же овладел им настолько, что никто не подумал бы, что доселе ему не случалось сидеть в седле».

Да, все старые мотивы повторены и обстоятельно разработаны. Но если прежде они имели вспомогательный, метафорический смысл, то теперь, в «Избраннике», происходит своего рода материализация метафоры. Это древний комедийный прием, он придуман еще Аристофаном и заключается в том, что какое-либо устойчивое словосочетание, речевое клише толкуется буквально и изображается действием. Например, имея в виду поговорку «даю голову на отсечение», один из героев Аристофана, афинянин Дикеополь, кладет голову на плаху, чтобы в этой позе держать речь в защиту мира со Спартой. Нечто подобное проделывается в «Избраннике».

В самом деле, если Григорс, чувствуя сходное с шильдкнаповским влечение к верховой езде, тоже объясняет его голосом крови («Никто не знает моих предков. А вдруг они такого происхождения, что мне подобает рыцарство?»), то в данном случае такое объяснение соответствует «действительности», попадает в точку. Шильдкнап был сыном почтового чиновника, а относительно предков Григорса читатель именно «знает», что они «были» рыцарями.

Примерно то же самое претерпевает мотив манящих человека возможностей. Шильдкнаповские потенции развертываются устами Григорса в целую картину. О Шильдкнапе было сказано, что «он необычайно убедительно демонстрировал нам, каким привычным движением левая рука его тянулась к поводьям, а правая похлопывала по загривку коня». В уста Григорса автор вкладывает целый монолог на эту тему. «В своей начитанности,— го-

ворит Григорс,— я не расканиваюсь, *grammaticam, divinitatem u leges* — всё это я изучал охотно и с легкостью. Сколь часто, однако, за книгой, тайком, я в мыслях играл копьём и щитом! О них я вздыхал, и была велика неутоленная эта тоска. Коня, коня мне! Он громко ржал, он сразу хозяина узнавал. И тут шенкеля прускал я в дело настолько ловко, настолько умело, что ни в бок, ни в лопатку не шпорил коня, который стремительно нес меня. Нет, ближе к *sursangle*, скача во всю прыть, я ухитрился шпоры вонзить». И так далее. Множеством ярких подробностей, связанных с верховой ездой, заменой приличествующего рассказу о желаемом сослагательного наклонения прошедшим временем изъяснительного монолог этот комически стирает грань между мечтой и действительностью. Григорс не только исполняет отведенную ему фавулой роль, но и пародирует Шильдкнапа, как пародировал известную поговорку аристофановский Дикеополь. Мало того, переходя здесь с прозы на стихи и подчеркивая этим смешным переходом собственное забвение грани между действительным и желаемым, Григорс пародирует себя самого и, реализуя, материализуя шильдкнаповские «потенции», он все же остается при этом гротескной фигурой. В картину, в оправданное обстоятельствами «истории» действие претворяется в «Избраннике» и частый у Томаса Манна мотив взаимоприязни, контакта человека и доброго животного. Картина эта вызывает улыбку своим откровенным неправдоподобием. Когда в поединке с Роже «Григорс схватил за узду коня Козлиной Бороды и тем же цепким движением поймал его меч... в то же мгновенье во всю мочь своего короткого, славного, складного тела Ветерок стал пятиться назад, увлекая за собой высокого вороного вместе с герцогом...

Одному богу известно, было ли бесценное животное натаскано в этом приеме заранее, или же оно мгновенно поняло язык шенкелей своего господина,— так или иначе, оно ташило за собой герцога, сколько тот ни бранился... и ни колом шпорами свою лошадь, отчего она только скакала вперед, так что и Ветерку приходилось скакать назад — отнюдь не к огорчению доброго животного».

Реализованный, наделенный в «Избраннике» романым, фабульным бытием, каждый мотив предстает здесь в то же время в таком гротескном виде, что серьезное возвращение к нему, пожалуй, исключено. Это прощание.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

«Не в природе искусства с язвительным смехом покидать поле боя»,— говорил, цитируя Лессинга, Томас Манн в начале пятидесятих годов, когда ему самому предстояло «покинуть поле боя», уйти из жизни. «Избранник» был последним его большим произведением.

Левекюн кончил «Апокалипсисом» и «Плачем доктора Фаустуса». Его творчество завершилось видениями гибели мира, сошествия в ад, желанием отнять у человечества «благое и благородное», то, «о чем, ликуя, возвещали лучшие умы», «Девятую симфонию», радость. Левекюн «покинул поле боя с язвительным смехом». Собственную гротескную кукольную оперу, в связи с которой он когда-то мечтал о радостном, духовно здоровом искусстве, поздний Левекюн, вероятно, тоже пожелал бы отнять у людей.

Томас Манн, который и в апокалипсическом мраке «Доктора Фаустуса» оставил робкий луч надежды на милость и спасение, кончил все-таки не этой печальной песней, а «гротескными шутками» или «шутками с гротескным», очень похожими на то, чем когда-то рассмешил и растрогал своих друзей Левекюн. Это можно, конечно, счесть случайностью, но думаю, что сам писатель, искавший и в менее серьезных деталях своей биографии их внутренний, чуть ли даже не символический смысл, не счел случайным и оценивая отмечил тот факт, что его, так сказать, собственный «плач» и собственная «гротескная опера» появились в иной, чем у Левекюна, противоположной последовательности.

Думаю, что, говоря о «язвительном смехе», о «покидаемом поле боя» и о «природе искусства», Томас Манн, как почти всегда, когда высказывал обобщающее суждение, имел в виду себя, собственный опыт. Думаю, что слова Лессинга о «язвительном смехе» вспомнились автору «Доктора Фаустуса» и «Избранника», в частности, из-за несходства левекюновского хохота и того смеха, которым смеется его, Томаса Манна, последний роман. Думаю даже, что статья «Художник и общество», где он вспоминает приведенные слова Лессинга и касается, как показывает ее заголовок, важнейшей современной проблемы, навеяна в какой-то мере размышлениями о ро-

мане «Избранник», последнем большом собственном произведении, написанном незадолго до этой статьи.

В самом деле, и открывающее статью признание, что тема «художник и общество» ставит автора в «щекотливое положение», и заключающие слова о «невинности искусства», о том, что оно «охотно смешит человечество», гораздо понятнее в устах того, кто написал «Избранника», чем того, кто написал «Волшебную гору» или «Доктора Фаустуса» — художественные произведения, которые, во-первых, трактуют проблемы современного общества и потому «щекотливой» ситуации не создают, а во-вторых, дышат не «невинностью», а умудренностью, интеллектом и вовсе не стараются «смешить человечество».

К тому же 1952 году, что и статья «Художник и общество», относится процитированное мною много выше письмо об «Избраннике», где Томас Манн сказал, что «эти гротескные шутки или шутки с гротескным кажутся ему «чем-то не совсем бесполезным для гуманности».

И вот я думаю, что эта статья была рождена естественным стремлением художника, наделенного острым чувством своей представительской, своей социальной ответственности, художника, который всегда был и собственным критиком, и литературным критиком вообще, — рождена его стремлением устранить какую бы то ни было «щекотливость положения», дать себе отчет, разобраться в том, почему «эти гротескные шутки» гуманны, а значит, полезны для общества, а значит, серьезны. Противоречивые ощущения, вызываемые «Избранником», его двойственность, его смешные и трогательные стороны получали в этой статье, хотя на «Избранника» она ни разу не ссылалась, объяснение принципиальное, они в ней подспудно возводились в некий общий закон искусства.

«Искусство, — говорится в конце статьи, — предано добру, и сущность его — доброта, которая сродни мудрости, но еще более близка любви. И если оно охотно смешит человечество, то не издевательский смех вызывает оно у него, а радостное веселье, избавляющее от ненависти и глупости, освобождающее и объединяющее людей. Воздействие его, каждый раз заново рождающееся из одиночества, приносит единение. Оно и не думает строить себе иллюзии о своем влиянии на судьбу человечества. Презируя все плохое, оно никогда не могло воспрепятствовать победе зла: все осмысляя, оно никогда не пре-

граждало дорогу самой кровавой бессмыслице. Искусство не сила, а лишь средство утешения. И все же эта игра всерьез, этот критерий всякого стремления к совершенству с самого начала был дан в спутники человечеству, и оно никогда не сможет отвратить своего омраченного виною взора от невинности искусства».

Это высказывание вполне применимо к «Избраннику», оно дает высокое объяснение тому парадоксу, что фантастическая средневековая история волнует и трогает нас, и отвергает объяснение назидательно-упрощенное, приписывающее сложному, живущему каждой своей клеткой организму романа скудную, похожую на анабиоз жизнь аллегории. Не в той справедливой и неновой идее, что даже самую тяжкую вину можно искупить и заглазить, нужно искать заряд доброты, которой дышит «Избранник», не в голой идее вообще нужно искать этот заряд, а в каждоминутном приглашении к радостной игре, объединяющей автора и читателя, в каждом знаке веры автора в ум, чувство юмора и человечность читателя. Всех таких приглашений, всех таких знаков нельзя перечислить, как нельзя полностью передать содержание какого-либо произведения искусства ничем, кроме самого этого произведения. Здесь была предпринята лишь попытка заглянуть в правила данной игры. Правилам этим на поверку подчиняется и почтенная идея греха и милосердия. Закончив свой рассказ, монах Клементий делает из него вывод: «Пусть те, кому пришлось по вкусу эта история, не истолкуют ее превратно и не подумают, что грех не так уж и страшен. Да остерегутся они сказать себе: «Бесчинствуй ничтоже сумняшеся! Если уж тем все сошло с рук, то ты и подавно не погубишь душу свою». Это нашептывает дьявол. Попробуйте-ка сначала прожить семнадцать лет на камне, превратившись в сурка, и купать больных более двадцати лет подряд, и тогда вы увидите, шуточное ли это дело!» Так сказано на последней странице романа, и, прочитав это, нужно по меньшей мере поверить в возможность семнадцатилетнего сидения на камне и превращения в сурка, чтобы не признать, что еще серьезнее, чем к своему упованию на высшее милосердие, автор «Избранника» относится к своей погруженности в стихию пародии.

ТОЛСТОВСКОЕ И МАННОВСКОЕ

Если собрать все, что написал Томас Манн о Толстом, получится не такая уж тонкая книжка. Ни об одном немецком художнике он не высказывался так подробно и постоянно, как об этом иностранном, да и из немецких разве только одному Гёте посвятил больше страниц, чем — говоря его, Манна, любимыми тургеневскими словами — «великому писателю русской земли».

С одной стороны, это неудивительно. Прежде всего потому, что рядом с Толстым и вообще невозможно поставить кого-либо, его исключительность распространяется на все, что с ним связано, в частности и на то, что писали, пишут и будут писать о нем. Во-вторых, среди литературных современников Манна, которому в год смерти Толстого исполнилось уже тридцать пять лет, не было другого такого всемирного властителя дум. Наконец, Толстой, и в первую очередь Толстой, несший на своих плечах «огромные глыбы эпоса», как был «опорой», «школой», «источником сил» для молодого автора «Будденброков», так и остался для «объективизирующего реалиста и повествователя» (это одна из манновских поздних самооценок) вершинным образцом эпического искусства.

С другой стороны, такой постоянный, упорный интерес именно к Толстому удивляет, заставляет задуматься. Ведь Манн очень скептически относился к морализаторству Толстого, не разделяя его педагогических идей, говорил о его враждебном цивилизации «варварстве», решительно, вопреки своей любви к «оговорке», отдавал предпочтение гётевской ограничительной дисциплине перед «азиатским» максимализмом Толстого. Это во-первых. Во-вторых, после смерти Толстого Манн прожил сорок пять лет, за это время в мире происходили события, как будто отодвигавшие фигуру яснополянского старца в прошлое, в девятнадцатый век, а все, что писал Томас Манн, и особенно его эссеистика, теснейшим обра-

зом связано с его настоящим. И начиная с «Волшебной горы» проза Манна не столько следует эпической традиции XIX века, сколько открывает новые пути эпоса, создавая особый тип умственного романа. А интерес Манна к Толстому не ослабевает, напротив, именно в эти годы, двадцатые, тридцатые, когда утверждается специфически манновский артистизм мысли, когда Манн уходит от проблем, оставшихся от прошлого века (упадок семьи, разлад между буржуа и художником), и обращается к более актуальным проблемам века текущего (борьба с фашизмом, общественная роль человека искусства), когда созревает, обретает словно бы не вяжущиеся с идеей ученичества свободу, оригинальность стилистическое мастерство Манна,— именно в двадцатые и тридцатые годы Толстой занимает в его эссеистике важнейшее место, именно в эти годы им больше всего написано о Толстом. В 1921—1922 годах, одновременно с работой над «Волшебной горой», книгой, которая начала эту новую эпоху его творчества, Томас Манн написал самую большую из своих статей о Толстом — «Гёте и Толстой». В июне 1939 года, за месяц с небольшим до начала второй мировой войны, он написал предисловие к американскому изданию «Анны Карениной». А в промежутке между этими двумя долгими разговорами о Толстом был третий, более короткий,— статья, посвященная столетию со дня его рождения.

Парадоксально и то, что в этих писаниях о Толстом, к чьей «христианской» проповеди, к чьей «вере» и философии Манн относился, повторяю, очень скептически, нет речи о художественном совершенстве толстовских произведений, нет попытки разобраться в особенностях толстовского мастерства или хотя бы выделить, подчеркнуть какие-то красоты толстовских творений: ведь если Толстой-мыслитель никогда не восхищал Томаса Манна, то Толстой-художник всегда вызывал у него восторг, и поэтому в его статьях о Толстом естественно было бы ждать обращения к толстовским текстам, любования отдельными их местами, точностью психологических наблюдений, пластичностью фигур, выразительностью подробностей, простотой языка и т. п.

Но нет, Манн писал о Толстом не как критик, объясняющий читателям литературные достоинства пленивших его творений, не как ученик, отдающий дань любви и

уважения учителю, и не как полемист, участвующий в философском споре. Весь тон его разговоров о Толстом не вяжется ни с одной из этих ролей. Каков же господствующий здесь тон, в чем же состояла для Манна главная тема, связанная с Толстым, что же было побуждающей причиной таких упорных мысленных возвращений к Толстому, о чем же, проще говоря, писал Манн, когда писал о Толстом?

Этот последний, упрощенный вопрос хорош тем, что он подсказывает пусть самый общий, самый примитивный, но при своей обязывающей к уточнениям расплывчатости резонный ответ. О чем бы Томас Манн ни писал, он непременно писал при этом главным образом о себе и о своем времени,— с этим согласиться легко,— а если так, то, значит, о том же — о себе и о своем времени — он писал, когда писал о Толстом.

Дело за уточнениями.

В воспоминаниях Горького о Толстом есть несколько строк о том, как смотрел Лев Николаевич на коршуна, кружившего над яснополянским скотным двором. Томас Манн цитирует эти строки и комментирует их. «Еще лучше¹, — читаем в статье «Гёте и Толстой», — история с коршуном: старик видит, как тот кружит над его курами, собираясь на них кинуться. Не отрываясь, Лев Николаевич смотрит на хищника, прикрыв глаза ладонью, и «трепетно шепчет»: «Злодей на кур целит наших. Вот-вот... вот сейчас... ох, боится... Надо позвать кучера...» И зовет, а коршун скрывается. Толстой полон раскаяния, вздыхает и говорит: «Не надо бы кричать, он бы и так удрал...» Это его куры. Но все сочувствие престарелого проповедника пацифизма на стороне коршуна».

Почему-то никто, даже чешский ученый Алоиз Хофман, тщательно отмечавший в своей книге «Томас Манн и мир русской литературы» (1967) всякие предположительные аналогии манновских мотивов с толстовскими, не сопоставлял этого места из статьи 1922 года с одним, написанным вскоре после нее, эпизодом «Волшебной горы», — не сопоставлял, может быть, потому, что герой эпизода — мингер Пеперкорн, а прототипом этого персонажа не без основания — на это есть авторская санкция — числится драматург Герхарт Гауптман, так что

¹ Выше Манн приводит рассказ Горького о том, как Толстой гикнул «этаким старым зверобоем», увидав зайца.

утвердившееся мнение значит порой, видимо, больше, чем явное сходство. А сходство тут явное. «Это орел, господа,— восхищенно говорит Пеперкорн, глядя на кружащую в небе птицу,— птица Юпитера, царь птиц, лев воздуха!.. Что ты кружишь и ищешь, кум?.. Бросайся вниз! Бей его своим железным клювом в голову и в глаза!» Сочувствие Пеперкорна могучей и красивой птице разительно похоже на сочувствие ей Толстого, и слова: «Бросайся вниз! Бей его своим железным клювом...», показывающие, что восхищение орлом сильнее в Пеперкорне, чем жалость к жертве хищника, психологически соответствуют комментарию Манна к горьковскому свидетельству: «Это его куры. Но...»

Кто такой Пеперкорн и каково значение этой фигуры в романе, где за роль проводника и наставника души главного героя, молодого человека Ганса Касторпа, борются два педагога, ни один из которых, однако, не поворачивает его окончательно на свой путь? Один из этих педагогов, буржуазный либерал Сеттембрини, пренебрегает чувственной, плотской стороной бытия и верит в науку, в разум как в панацею, обеспечивающую через покорение природы моральное совершенствование человека; другой, бывший иезуит Нафта, исходя из средневекового представления, что человек раздираем противоречием между собственным «я» и богом, считает, что ради временного снятия этого противоречия люди готовы и должны поступиться личной свободой, совестью, нравственными соображениями. Пеперкорн не вступает в словесные поединки ни с Нафтой, ни с Сеттембрини. Этот равнодушный к вину и другим радостям жизни старик вообще не способен к таким поединкам, он и говорит-то больше междометиями, отрывистым бормотанием, мимикой, чем связными, законченными фразами. Но Пеперкорн словно бы опровергает и Сеттембрини и Нафту самим фактом своего существования, необъяснимым волшебством жизненной силы, своей победительной естественностью и цельностью. В присутствии Пеперкорна «разговор... обесцвечивался, терял свою суть, затухал... и даже спор начинал казаться праздным занятием, противники точно все время оглядывались на шагающий «масштаб» и теряли пафос, размагниченные силой его личности...». Принять этого старика с ярко выраженным чувственным, даже, можно сказать, животным началом,

принять эту гротескную фигуру за гуманистический идеал автора не позволяет именно ее гротескность. Пеперкорн — это, однако, намек на такой идеал, идеал слитности духа и плоти, идеал единства человека с самим собой, с себе подобными, с природой, с миром.

Обращая внимание на эпизод с орлом, я вовсе не хочу этим сказать, что прототипом Пеперкорна был Толстой, а не Гауптман,— нет, и заикался, и бормотал, и прикладывался к рюмке Пеперкорн, как Гауптман, и вообще ни о какой ревизии мнения на этот счет, опирающегося на авторские свидетельства, я не помышляю. Не хочу я также сказать, что, поскольку внешность, повадка, манеры Пеперкорна взяты Манном у Гауптмана, Пеперкорн есть *лишь* намек на идеальную слитность духа и плоти, что Гауптман послужил Манну, так сказать, лишь натурщиком и что, когда Пеперкорн писался с Гауптмана, перед внутренним взором автора «Волшебной горы» маячила как подлинное приближение к его гуманистическому идеалу фигура Льва Николаевича Толстого. Нет, и Толстой, как увидим, был для Манна лишь поводом для разговора о таком идеале, лишь достойной отправной точкой для рассуждений, венчающихся выводом, что «высокая встреча духа и природы на их исполненном страсти пути друг к другу — это человек». Указывая на сходство эпизода из «Волшебной горы» с произведшим на Манна сильное впечатление штрихом горьковского портрета Толстого, я клоню к тому, что личность великого русского писателя обладала для Томаса Манна огромной притягательной силой, что больше всего Толстой занимал Томаса Манна как человек и что о Толстом он порывался писать не как критик, а как художник. Порыв этот, если судить формально, по жанру его посвященных Толстому работ, пропал втуне. О Гёте, тоже занимавшем Манна прежде всего как индивидуальность, как единично прекрасный экземпляр породы *homo sapiens*, был, помимо нескольких эссе, написан роман «Лотта в Веймаре», о Шиллере — новелла «Тяжелый час», а о Толстом только статьи, доклады и предисловия. Если судить формально, по букве контекста, то и пеперкорновский орел не имеет отношения к Толстому. Но аналитические наблюдения над книгами Толстого неизменно перемежаются у Манна с фактами толстовской биографии, с замечаниями, касающимися внешности Льва Николаевича, с деталями его

психологического портрета, с лирическими отступлениями толстовского современника, и эпизод с орлом в «Волшебной горе» дает возможность почувствовать как раз эту эмоциональность, образность, пластичность манновских страниц о Толстом, их пронизанность художническим интересом к исключительному человеческому феномену.

«После смерти Толстого,— говорит Томас Манн,— Максим Горький опубликовал небольшую книгу воспоминаний о нем, лучшую свою книгу, насколько я смею судить. Она заканчивается словами: «А я, не верующий в бога, смотрю на него почему-то очень осторожно, немного боязливо и думаю: *«Этот человек — богоподобен!»*»

Над этим высказыванием стоит задуматься. Лучшей книгой Горького названы его воспоминания о Толстом — воспоминания, то есть рассказ о Толстом, каким он представлялся не в своих писаниях, а в жизни, на земле, среди других людей, рассказ о Толстом-человеке. Так высоко оценил и так охотно цитировал этот очерк Томас Манн, мне кажется, потому, что нет, не осталось других крупноформатных портретов Толстого, которые были бы написаны с натуры художником такой силы, как Горький, а Манн даже в самых общих, самых теоретических своих суждениях, связанных с Толстым, всегда отправлялся именно от живого, конкретного и неповторимого Льва Николаевича. Подчеркнутые Манном слова Горького очень соответствуют манновскому, сложившемуся еще при жизни Толстого взгляду на него, и сама их образность — вполне в манновском вкусе. Да только ли эти слова — горьковское ощущение Толстого как социальной проблемы, как факта, касающегося всех его современников, влияющего на судьбы мира, очень свойственно, очень понятно и близко Манну. «Не сирота я на земле, пока этот человек есть на ней», — как сходно психологически это мысленное восклицание Горького, сделанное им при жизни Толстого, со словами, которые, по свидетельству Эрики Манн, произнес ее отец 2 августа 1914 года, когда узнал о начале первой мировой войны: «Странная вещь, но будь старик еще жив — ему ничего не надо было бы предпринимать, только быть на свете, только находиться в Ясной Поляне, — и этого не случилось бы, это бы не посмело случиться...» Точно так же и другая сторона социального влияния великого человека, не эта его светлая,

связующая, поддерживающая людей сила, а темная, разрушительная мощь, от него исходящая, была замечена Горьким в связи с Толстым, вернее, Горький-то только о Толстом и говорил, он тут никаких обобщений не делал, он только заметил: «Я бы не мог жить с ним в одном доме, не говорю уже — в одной комнате. Это — как в пустыне, где все сожжено солнцем, а само солнце тоже догорает, угрожая бесконечной темной ночью». Но для Манна, который любил цитировать китайское изречение, что «великий человек — это общественное бедствие», для Манна, который в «Лотте в Веймаре» представил Гёте отчасти и «общественным бедствием», и «всесжигающим солнцем», — для него это замечание Горького было, несомненно, не только выразительнейшим, достовернейшим штрихом портрета Толстого-человека, но и фактом, как нельзя лучше вписывавшимся в образ гиганта, «избранника», «любимца богов».

«Вот за Гёте, — приводит Горький слова Чехова, — каждое слово записывалось, а мысли Толстого теряются в воздухе». Задумываясь, почему Манн так высоко оценил горьковские воспоминания, перебирая их мысленно, невольно отмечаешь и то, что даже если замыслом сопоставления Толстого с Гёте он обязан не им, то в них эти два имени тоже все-таки названы рядом, сопоставительно, названы так впервые, может быть, для немецких читателей, — ведь Манн предполагает, что у них вызовет недоумение заглавие его статьи. «Разумеется, — говорит он, — увидев его, вы изумленно вскинули брови. Гёте и Толстой — не правда ли, какое в высшей степени необычайное, произвольное и странное сочетание?» Стало быть, правомерность такого сопоставления, соизмеримость этих двух великих людей подтверждалась, благодаря свидетельству Горького, соотечественниками Толстого, а это не могло не укрепить Манна в его замысле.

Итак, горьковские воспоминания пользуются особым пристрастием Манна, мне кажется, потому, что, во-первых, они дают портрет Толстого в жизни, Толстого во плоти и крови, причем портрет, написанный очевидцем, обладающий достоверностью документа, а интерес Манна, повторяю, был в очень большой мере направлен на человеческую статью Толстого, на его психофизическое естество, на ту сторону явления «Толстой», которую лучше определяют имена «Лев Николаевич» и даже охотно

цитируемое порой Манном «Левочка» Софьи Адреевны. Во-вторых, то возникшее в ходе личного, реального, житейского общения с Толстым чувство Горького, которое выражено последней фразой, заключительным аккордом его воспоминаний: «Этот человек — богоподобен», удивительно совпадало с давним, возникшим еще в «хрупкой юности» манновским отношением к Толстому, и Горький, следовательно, как бы подтверждал опытом верность его, Манна, интуиции, как бы подпирал фактами его, Манна, рассуждения, связанные с Толстым.

Еще во времена работы над «Будденброками» Манн, по его признанию, «культу ради» держал на своем столе фотографию Толстого. По свидетельству Виктора Манна, фотография была украшена «цветами и веточками». «Культу ради» — эти слова прямо ассоциируются с идеей обожествления, уподобления божеству. И тут же, за этими словами, у Манна следует описание толстовской фотографии, указывающее на особый, я бы сказал, языческо-антропоморфический интерес к «культу» и «богу»: «вид патриарха, одна рука за поясом мужицкой рубахи». Это же стремление непосредственно ощутить физическую природу Толстого, пространственно приблизиться к нему, чувствуется в намерении двадцатипятилетнего Томаса Манна поехать на некий вообще-то не интересовавший его международный конгресс в Христианию, потому что там, по слухам, должен был выступить Толстой. И когда сорокалетний Томас Манн переводит географическое название «Ясная Поляна», имя собственное, перевода не требующее, на немецкий язык (*Lichte Waldwiese*), придавая тем самым этому названию многозначительный, символический смысл; когда в восемьдесят лет, в год своей смерти, он упоминает в письме о странном чувстве, которое вызвал у него самый факт случайной встречи на концерте в Вашингтоне с дочерью Толстого Александрой Львовной, — в этих мелочах проглядывает все то же, идущее от юности, отношение к связанным с Толстым обстоятельствам, местам, людям как к некоей манифестации духа Толстого, как к возможности проникнуть в смысл мифа, лучше понять божество.

Свое самое большое произведение о Толстом — доклад «Гёте и Толстой» — Манн начинает с рассказа о Юлиусе Штетцере, веймарском учителе, прожившем долгую жизнь и успевшем на своем веку побеседовать и с Гёте и

с Толстым — с Гёте в 1828 году, то есть в год рождения Толстого, когда шестнадцатилетнего Штетцера и какого-то его однокашника, желавших во что бы то ни стало увидеть олимпийца вблизи, провел через боковую калитку в гётевский сад Эккерман, а с Толстым — тридцать три года спустя, когда Лев Николаевич, изучавший постановку школьного дела в Европе, присутствовал на уроке Штетцера и попросил у него разрешения взять с собой сочинения его учеников. «Вы, вероятно, понимаете,— говорит Томас Манн,— для чего я рассказываю все эти истории. Мне хочется оправдать союз «и», который стоит в заголовке моего доклада». В глазах читателя курьезной историей о человеке, обменявшемся несколькими немудреными фразами с двумя гениями разных эпох и народов, союз «и» в заголовке едва ли оправдывается, если под ним, как то и происходит в предлагаемом докладе, следует рассказ о духовном наследии, об идеях, оставленных нам этими великими людьми, а не перечень любопытных биографических аналогий, и Томас Манн прекрасно это знает, его мотивировка обращения к фигуре Штетцера («чтобы оправдать союз «и») полна лукавства, иронии. Но я не думаю, что с истории о человеке, которому довелось в юности говорить с самим Гёте, а в зрелом возрасте с самим Толстым, Манн начал просто в угоду известному литературному правилу, рекомендующему сперва подвести читателя к теме живой картиной, завладеть с ее помощью его вниманием, а уж потом пускаться в отвлеченные рассуждения. Я не думаю, что Манн так начал просто для занимательности, для живости слога. Коротенький рассказ о появлении Толстого в Веймаре понадобился автору, мне кажется, по внутренним, субъективным причинам. Толстой, повторяю, занимает Манна прежде всего как человеческий феномен, а человека он, художник, привык изображать средствами эпископскими, трехмерно, пластично, и не столько читателя, сколько себя самого подводит он к разговору об отвлеченных материях, связанных с Толстым, хоть скупым, но все-таки живым его портретом. («И тотчас же в класс вошел иностранец, казавшийся значительно моложе учителя; у него была небольшая борода, выступающие скулы, маленькие серые глаза и глубокие морщины меж темных бровей. Без долгих церемоний он, не здороваясь и не представляясь, сразу спросил, чем будет заниматься нын-

че; узнав, что сначала историей, а потом немецким, он нашел, что это превосходно, и добавил, что побывал уже в школах Южной Германии, Франции и Англии, а теперь хочет познакомиться и со школами Северной Германии. Говорил он по-немецки, как немец. Видимо, он был учителем,— судя по осведомленности и интересу, с которым он задавал вопросы и делал замечания, непрерывно записывая что-то в блокноте».) Этот портрет рожден тем же порывом художника подступиться к манящей натуре, что и сцена Пеперкорна с орлом. Как ни увлекательна задача — поделиться с согражданами по Веймарской республике своими мыслями о Толстом, еще заманчивей, мне кажется, для Манна выразить эти мысли образно, привести, так сказать, в Веймар самого Льва Николаевича.

С Иоганном Вольфгангом у Манна потом такая игра получилась, а в случае Льва Николаевича наметилась только тенденция к ней, и все сказанное имело целью прояснить, подчеркнуть эту тенденцию, потому что она же задает тон и состоявшимся манновским трудам о Толстом, определяет их тематику, делает их похожими скорее на психологические очерки, чем на литературно-критические статьи.

Выше я сказал, что, о чем бы Манн ни писал, он писал о своем времени и о себе и что, значит, так же обстоит дело с его работами о Толстом. О своем времени... Если иметь в виду конкретное время главных манновских трудов о Толстом, а не вообще тот долгий, начавшийся в последней четверти прошлого и закончившийся во второй половине нынешнего отрезок, который был Манну отпущен для жизни и который он назвал «мое время», то речь должна идти о двух десятилетиях между двумя мировыми войнами. Это были для Манна годы сперва пересмотра прежнего взгляда на немцев как на воплощение бюргерских добродетелей, да и взгляда на сами эти добродетели — они обернулись косностью, тупостью, аполитичной органиченностью, животной враждебностью цивилизующим силам,— а затем годы идеологической борьбы против фашизма — и задолго до его прихода к власти, и после его прихода к ней. В эти годы были сказаны запоминающиеся слова о том, что в наш век дело идет о человеке и его духовной чести. В эти годы была написана «Волшебная гора», где критерием, мери-

лом диаметрально противоположных мнений о том, какими путями должно идти общество, представлял человек, где «гуманитарный факультет», который проходит главный герой, есть знание, что человек так же не сводится к анатомии, физиологии, телесному началу, как не сводится он к началу духовному, к разуму, к логике, к построениям мысли или фантазии, что всякое подчинение собственной или чужой воле, пренебрегающей одной из этих сторон, разрушительно, губительно для человеческого достоинства, для самого человеческого естества. В эти годы была написана «Лотта в Веймаре», где к фигуре Гёте автор обращается не с археологическими целями и не ради каких-то внешних аналогий с современностью, а потому, что Гёте, великий человек, вызывающий к тому же у Манна чувство «мистического единства» с ним, как нельзя более подходит для того, чтобы на его примере показать, какое это вообще противоречивое, сложное, социально проблематичное существо, какой это не постигнутый еще микроскоп — человек. В эти годы была начата тетралогия об Иосифе, где на первой же странице, как ключ ко всему дальнейшему, помещены слова о том, что тайна человеческого бытия является «альфой и омегой всех наших речей и вопросов». С этой главной, как считал Манн, проблемой времени — человек и его духовная честь, — проблемой, переросшей с началом атомной эры в вопрос о самом существовании человечества, связаны и все манновские труды о Толстом. Самый большой из них, доклад «Гёте и Толстой», снабжен подзаголовком «фрагменты к проблеме гуманизма» и содержит ту цитату из Гёте, к которой, по-видимому, восходит первая, ключевая страница «Иосифа». «Человеческий образ,— читаем в докладе,— воплощает в себе все на свете; говоря словами Гёте, он «*plus ultra* всякого человеческого знания и деяния», «альфа и омега всех известных нам вещей».

Здесь Толстой для Манна — повод для разговора об идеальном, гармоническом человеке. Для обозначения своего гуманистического идеала Манн в тетралогии об Иосифе охотно пользовался библейской формулой о «двойном благословении», «благословении неба» и «благословении бездны, лежащей долу». В докладе «Гёте и Толстой» формула эта не фигурирует, но ее дуалистический принцип, ее взгляд на человека как на соединение «природы» и «духа», «животного» и «божественного», на иде-

ал человека как на гармонию, равновесие обоих начал — этот принцип здесь налицо, он определяет подход к явлению «Лев Толстой». С точки зрения Манна, великий человек наделен обоими началами в особом, из ряда вон выходящем мере и сочетании, и потому на его примере удобно, так сказать, рассмотреть человеческие задатки вообще и разнообразные, желательные и нежелательные, возможности их развития. Кроме параллели Гёте — Толстой, на которой я еще остановлюсь, в докладе 1922 года постоянно присутствует, хотя оно не анонсируется ни заглавием, ни даже названиями отдельных главок, другое, куда более важное для понимания манновского образа Толстого сопоставление. Толстой и Гёте предстают здесь некоей антитезой Достоевского и Шиллера, олицетворяя «природу», «телесное здоровье», «наивную поэзию», противоположные «духу», «телесной хрупкости», «поэзии сентиментальной». Я думаю, что корень того писательского и человеческого интереса Манна к Толстому в его житейских проявлениях, о котором говорилось выше, находится именно в таком отношении к нему как к средоточию самой природы, элементарных сил, первооснов мироздания. «Горький, — пишет Манн, — не только не верил в христианско-буддийско-китайскую мудрость Толстого, но, что еще гораздо существеннее, он не верил и в то, что она вообще есть у Толстого. И все же Горький глядел на него и, изумляясь, думал: «Этот человек богоподобен». Не дух побудил Горького мысленно так воскликнуть, а природа. И не от духа ждали одобрения толпы паломников, стремившиеся в Веймар и в деревню, именуемую Ясной Полянью, а от созерцания великой жизненной силы, от прикосновения к благословенной человеческой природе, к избранному потомку божества...»

«Благословенная человеческая природа», «избранный потомок божества» — сама эта терминология, словно бы предвосхищающая «Иосифа» и «Избранника», показывает, что разговор о Толстом идет здесь по главному руслу манновских тем, что разговор это лирический, что к явлению «Лев Толстой» Манн подходит тем же сугубо личным путем, каким он подходил ко всем далеко выходящим за рамки чьей-то личной судьбы явлениям своего времени...

Итак, Толстой предстает у Манна воплощением природной силы, способностей прежде всего тех, которые не

могут быть добыты аскезой, напряжением воли, а даны человеку прихотью наследственности, рождения. Манн отмечает особое обоняние Толстого, его особый, выразительный взгляд, способный отрезвить и смутить пьяного, укротить злых собак, его физическую крепость и долговечность, его граничащую с ясновидением проницательность, его языческую способность к таким простейшим радостям, как охота, верховая езда, веселая беготня с детьми вокруг стола. Манн не устает отмечать черты такого рода, и, судя по этой неустанности, они восхищают его. Восхищения же ими, выраженного прямо, членораздельно, нет ни в очерке-докладе 1922 года, ни, подавно, в позднейших манновских писаниях о Толстом, где акцентируется, наоборот, духовная беспомощность этой природной мощи. «Какая благословенная жизнь! — читаем в юбилейной статье 1928 года. — Благословенная до трагизма, до священного трагикомизма силой, а не духом». Или в одном из писем 1945 года: «Толстой, по моему мнению, был не глубокий, а лишь беспомощен в своей силе. Я видел в нем всегда только творчески могучую природную силу, а не дух». Верно, всегда, но все-таки в очерке 1922 года слово «беспомощность» не произносилось на одном дыхании со словами «природная сила», там господствовали — и Манн это настойчиво подчеркивал — «оговорка», «ирония», там о необыкновенной физической одаренности, о необыкновенной творческой мощи Толстого, о человеческой самобытности Льва Николаевича говорилось с такой дозировкой восхищения и объективности, что читателю виделось в этих «приметах» «благословения сосцов и утробы» свидетельство и некоей высшей, духовной правоты, некоей божественной глубины, ведь именно там, именно в связи с Толстым были брошены слова о том, что «животное начало трансцендентно, а все трансцендентное животное».

Не столько о духовной беспомощности сынов природы идет речь в очерке 1922 года, сколько об опасных крайностях, к которым тяготеет не поддающаяся обузданию «духом» природа. «Беспомощность» предстает здесь скорее, пожалуй, уделом гениев «духа», или, как еще называет их Манн, «героев» и «святых», Достоевского, Шиллера, которые, как здесь отмечается, хотя и были сыновьями врачей, телесным здоровьем пренебрегали и не дожили до толстовских и гётевских лет.

Противопоставление Гёте и Толстого Шиллеру и Достоевскому есть, на первый взгляд, только очередной возврат Манна к проблеме, занимавшей его на протяжении чуть ли не всего творческого пути. Главный персонаж «Фьоренцы» (1904) Савонарола — герой духа, аскезы, заслуги, он трудится вопреки физическим недугам, отрешен от мирских соблазнов и выступает антагонистом «властелина красоты» Лоренцо Великолепного. Персонажи «Доктора Фаустуса» (1947) Инститорис и Швердтфегер спорят о том, что почетнее и похвальнее — воля, усилие духа или природный дар. На первый взгляд может показаться, что и в очерке 1922 года Толстой взят только как пример гигантского дарования, силы, не добытой напряжением воли, а доставшейся от природы, как лишняя иллюстрация типа «благословенных бездной», то есть взят для пояснения готового общего тезиса, вспомогательное, что, следовательно, Толстой здесь, при всем внимании к его человеческой самобытности, — нечто неисторичное, отвлеченное, вневременное, чуть ли не столь же далекое от конкретной обстановки двадцатых годов XX века, как Лоренцо Великолепный «Фьоренцы». На самом деле Толстой служит здесь Манну не иллюстрацией к каким-то уже имеющимся выводам, а, наоборот, материалом для новых, и притом злободневных, размышлений.

Я вовлек выше в разговор о «толстовском» и «манновском» «Волшебную гору», усмотрев сходство между коршуном горьковских мемуаров и пеперкорновским орлом. Но связь «Волшебной горы» с данной темой отнюдь не исчерпывается толстовской черточкой в Пеперкорне, связь тут куда глубже, она установлена не этим штришком, которого могло и не быть, а временем, когда писались роман и очерк «Гёте и Толстой».

В это время Манн окончательно расстался со своими антицивилизаторскими, немецко-шовинистическими настроениями 1914 — 1917 годов. Ушла в прошлое пора, когда он, наивно представляя себе немецкого бюргера таким интровертом-художником, стремящимся прежде всего к внутренней, душевной гармонии, принципиально отличающимся своей непрактичностью, музыкальностью, развитостью нравственного и эстетического начал от европейского буржуа, называл совокупность подобных добродетелей культурой и противопоставлял ей «ци-

визацию», неодобрительно смешивая в этом понятии и парламентскую демагогию, и меркантилизм Антанты, и вообще интерес к политике, и даже провозглашенный французской революцией идеал свободы, равенства и братства. Бесславное поражение в войне, расправа над Либкнехтом и Люксембург, кровавый разгром Баварской советской республики, убийство Ратенау, первые приметы той человеконенавистнической природы национализма, которая полностью показала себя при фашизме,— все это не оставило и следа от прекраснодушных иллюзий насчет немецкой нравственной исключительности. Кроме отечественного опыта, в свете которого антицивилизаторские страницы «Размышлений аполитичного» оказывались теперь кощунственной апологией реакции, к пересмотру прежних взглядов, к поискам какого-то пути, приемлемого для тех, чьим представителем Манн всегда себя ощущал, для бюргерства, взывало главное событие, происшедшее в мире,— Октябрьская революция. И то, что событие это произошло на родине Льва Николаевича, было, я думаю, немаловажной причиной обращения к фигуре Толстого как раз в ту пору, когда шла работа над романом-размышлением о новых путях Европы и Германии — «Волшебной горой».

Я думаю, что фигура русского гения естественно оказалась той призмой, через которую Манну удобнее всего было взглянуть на новую ситуацию в мире. Эссеист Манн воспользовался привычным приемом Манна-художника. Лабораторное исследование, взгляд через призму дает, спору нет, поневоле обедненное, поневоле подогнанное к задачам анализа представление о предмете. Но о ком, как не о своем давнем кумире, мог прежде всего думать, размышляя о русской революции, Манн, если в момент, когда началась первая мировая война, он и то, как мы знаем, вспомнил Толстого прежде всего?

Явно отвергая всей художественной логикой «Волшебной горы» тот путь, который защищает перед Гансом Касторпом член ордена иезуитов Нафта, выводящий из дуалистического понимания человеческой природы оправдание убийств, террора, подавления личности авторитарной властью, явно вместе с Гансом Касторпом не поддаваясь соблазнам этой антигуманистической казуистики, обещающей снять противоречие между индивидуумом и обществом, между телом и духом, между «я» и «богом»,

Томас Манн изображает другого касторповского педагога, буржуазного либерала Сеттембрини, с несомненной симпатией, но симпатией иронической. В изображении Манна либеральная вера Сеттембрини в просвещение, в буржуазно-демократический «европеизм», в возможность «добиться прекращения войн путем развития международного права», его, Сеттембрини, идеалистическое забвение материальной, плотской, чувственной стороны человеческого существования скорее трогательны, чем убедительны. Сам Сеттембрини беден и болен, его, по-видимому, ждет медленная смерть, и в таком личном его уделе есть известное опровержение его же идей. Что и говорить, проникнуться верой в незыблемость буржуазной цивилизации, в спасительность и возможность парламентского метода решения всех проблем индивидуума и общества после мировой войны, после того, как европейская реакция показала свои кровавые когти, было мудро. Либерально-просветительский энтузиазм Сеттембрини все-таки не заражает Ганса Касторпа и, видимо, вызывает насмешливо-скептическое отношение у автора «Волшебной горы».

В очерке «Гёте и Толстой» Манн не выступает проповедником идей Сеттембрини, о нет, — если он здесь вообще что-либо проповедует, то единственно «оговорку», заявляя, что, как ни прекрасна решимость, творчески плодотворна только она, «оговорка». Но, видя в Толстом гения «природы», «телесного здоровья», «плотского начала», «этнической силы», подчеркивая его односторонность, стихийность, безудержность и выводя из такого особого биофизического склада не только необыкновенную мощь Толстого-художника, но и анархическую, чуть ли не дикарскую необузданность его идей, его бунтарский, опасный для дела просвещения, цивилизации, контроля над инстинктами максимализм, Томас Манн солидаризируется с некоторыми мыслями Сеттембрини гораздо определеннее, чем в «Волшебной горе». Ничего удивительного в этой большей определенности нет: во-первых, в романе автор прячется за героями, растворяется в них, в каждом из них, а в статье он такой возможности не имеет; во-вторых, «Волшебная гора» была завершена через два года после эссе о Толстом, а за это время манновский цивилизаторский идеал «немецкой республики», провозглашенный им в том же 1922 году (речь «О немец-

кой республике»), когда вышло эссе, несколько потускнел. Солидаризируется Манн не с верой Сеттембрини в буржуазный либерализм (с Октябрьской революцией, сказано в эссе, «буржуазно-либеральная эпоха» кончилась), а с его, Сеттембрини, культом гражданского мира, с его консерватизмом, недоверием к радикальным преобразованиям, с его отношением к путям, которыми идет Восток, как к чему-то неприемлемому для западной цивилизации и враждебному ей.

Имея в виду свою политическую позицию в разные периоды истории, Манн как-то сказал, что, когда лодка крепилась вправо, он инстинктивно держался ближе к левому борту, и наоборот. В политике «левизну» от «правизны» иногда отличить трудно, поэтому не будем ни соглашаться с Манном, ни спорить с ним. Что же касается таких двух чисто умозрительных категорий, как «природа» и «дух», то тут Манн действительно всегда был поборником равновесия, середины между ними и видел в равновесии этих начал, из которых выводил и к которым возводил в конечном счете все человеческое бытие, в том числе и политические тенденции, цель всякого гуманизма.

Но если для Манна-художника, лепящего фигуры людей, изображающего их типы и характеры, такой его дуалистический взгляд на «альфу и омегу всех наших вопросов» всегда плодотворен, если всегда проглядывающее в его героях «благословение бездны» или «благословение неба» не идет в ущерб их живости, их художественной убедительности, то Манн-эссеист, Манн, изъясняющий свой дуалистический взгляд на дела человеческие не образами, а силлогизмами, невольно упрощает сложнейшие трансформации обоих начал, и прямолинейность, с какой он связывает «стихийность», «первобытность», «азиатство» Толстого с чертами, усматриваемыми им, Манном, в Октябрьской революции, — эта как бы забывающая именно об «оговорке» прямолинейность очень сближает высказывания автора эссе «Гёте и Толстой» с высказываниями Сеттембрини, причем в устах Манна они не смягчены, не скорректированы той объективно-иронической отстраненностью, той поправкой пластического показа, которые так важны в случае немного смешного и трогательного в своем наивном прямодушии *homo humanus*'а.

Совпадения тут удивительные. Манн говорит об «эле-

менте сарматской первобытности», о враждебном цивилизации «азиатстве» Толстого и противопоставляет ему Гёте, в чьем «гуманизме... несомненно, больше общего с западноевропейским гуманизмом, формой которого является цивилизация, чем с мягкой и мятежной человечностью Полуазии». Сеттембрини корит Ганса Касторпа за его слишком усиленное общение с «парфянами и скифами». «В здешней атмосфере... — поучает он, — слишком много Азии, — недаром тут так и кишит типами из московитской Монголии... Не ориентируйтесь вы в душе на них, останавливайте себя, не позволяйте себе заражаться их взглядами, напротив — противопоставляйте им свою сущность, свою более высокую сущность и свято берегите то, что для вас, сына Запада, сына божественного Запада, сына цивилизации по натуре и по происхождению, свято, например — время! Эта щедрость, это варварское безудержное расточение времени — чисто азиатский стиль... Там, где много пространства, много и времени — недаром про них говорят, что это народ, у которого есть время и который может ждать. Мы, европейцы, не можем». Манн толкует скептическое отношение Толстого к буржуазной цивилизации Запада как неприязнь «к неродному, чужому», как «возмущение древней Руси против Петра», а поскольку «народность Толстого» — это, по Манну, лишь выражение и атрибут его «медвежьего величия», то и толстовский скепсис по отношению к либерально-цивилизованному Западу предстает первобытным, варварским, азиатско-дикарским, «медвежьим», то есть идущим от «природы», а не от «духа». Через призму этого элементарно-этнического Толстого, Толстого, уложенного в прокрустово ложе любимого манновского дуализма, рассматривается в очерке 1922 года и Октябрьская революция. «Западно-марксистский чекан, — говорит Манн, — озаривший ясным светом великий переворот в стране Толстого (подобно всякому свету, озаряющему покров вещей), не мешает нам усмотреть в большевистском перевороте конец Петровской эпохи — западно-либеральствующей европейской эпохи в истории России, которая с этой революцией снова поворачивается лицом к Востоку. Отнюдь не европейски-прогрессистская идея уничтожила царя Николая. В нем уничтожили Петра Великого, и его падение расчистило перед русским народом путь не на Запад, а возвратный путь в Азию».

Насколько все же расплывчаты, насколько условны и субъективны такие категории, как «природа» и «дух»? Если сравнить с приведенными рассуждениями Манна толстовские мысли о цивилизации и варварстве, например, отданные автором «князю Д. Нехлюдову» в рассказе «Люцерн», то оказывается, что под «духом» подразумевается здесь не полярная, как у Манна, «природе», не дружественная, как у него, «цивилизации» сила, а сила, наоборот, природная, первобытная, инстинкт, «цивилизация» же предстает здесь, наоборот, чем-то противоположным духовности. «Ежели бы только человек,—рассуждает «князь Д. Нехлюдов»,— выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответы на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами!.. Цивилизация — благо; варварство — зло... Вот это-то воображаемое знание уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре... Один, только один есть у нас непогрешимый руководитель, всемирный дух, проникающий нас всех вместе и каждого... тот самый дух, который в дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить семя к осени и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу... И этот-то один непогрешимый голос заглушает шумное, торопливое развитие цивилизации».

Тем более субъективно и искусственно распространение этих категорий на такие понятия, как «большевизм», «дисциплина», «Восток», «Запад», «Азия», «Европа», и, конечно, не в схематически-импрессионистической картине русской революции, а в антифашистской теме состоит важнейший публицистический смысл этого абстрактного с виду разговора о гуманизме, разговора, отправной точкой для которого служит упоминание о приезде Толстого в Веймар.

На Россию Манн смотрит здесь только через призму своего дуалистического истолкования Толстого, для Манна 1922 года русский опыт — нечто отвлеченное, сходство с буржуазным либералом, фиксируемое даже лексикой (сравним «парфян» и «скифов» Сеттембрини с «сарматской первобытностью» и «скифской пустыней» очерка о Толстом), появляется у Манна лишь при затрагивании русской темы. Зарождение фашизма в Германии и Италии, зловещая фигура Пуанкаре во Франции — короче говоря, обстановка послевоенной Европы — это для Манна

не отвлеченность, европейской атмосферой он дышит, в ней он живет, и, когда он касается Европы, он, при всех своих сеттембриневских симпатиях (к гражданскому миру, к нерадикальности), возвышается над Сеттембрини, видит то, чего не видел, да и хронологически — «Волшебная гора» заканчивается 1914 годом — не должен был видеть тот: реальность угрозы «романтического варварства» (так называет Манн фашизм), начало конца разделения мира на Запад и Восток, на Европу и Азию.

«Сейчас для Германии, — говорит Манн, — не время выступать против гуманизма, брать за образец педагогический «большевизм» Толстого и провозглашать этническим варварством волю Гёте к отречению, ограничению, суровость Гёте по отношению к наслажденчеству, свойственному общечеловеческому воспитательному идеалу».

Мечтая об особом, немецком «социализме», о «встрече Карла Маркса с Фридрихом Гельдерлином», о гармоническом сочетании нового со старым, Манн в 1922 году надеялся, что оно достижимо волевым усилием бюргерства и, цитируя как наглядную формулу общественно-политических воззрений Толстого его слова «надо спустить всех детей с лавок», противопоставлял «анархическому» Толстому строгого, дисциплинированного и дисциплинирующего воспитателя немцев — Гёте. В Германии против гуманитарного образования, вообще против образования, против бережного отношения к накопленной Европой со времен Эллады культуре (имя Гельдерлина служит Манну ее символом) выступал фашизм, который сам же Манн называл «псевдокоммунизмом». Эта немецкая духовная тенденция представлялась Манну уже в 1922 году величайшей опасностью для европейской культуры, для гармонической «встречи» Маркса и Гельдерлина.

Не надо при всем при этом упрощать манновский образ Толстого. Противопоставляя его и Гёте как гениев «природы» гениям «духа» Достоевскому и Шиллеру, Манн говорил, что не отдает предпочтения ни той, ни другой стороне. Точно так же предпочтение, которое он, стремясь выровнять, так сказать, накренившуюся лодку германской общественной жизни, оказывает перед Толстым Гёте, не есть нечто абсолютное, исчерпывающее выражающее некую доминанту манновских мыслей о Толстом. Такой логически формулируемой, сводимой к

тезису доминанты вообще нет, да и не может быть в данном случае. «Человек,— сказал биограф Леверкюна Цейтблом,— не поддается искусственному делению». Говорящий здесь устами Цейтблома Манн, можно не сомневаться, прекрасно знал эту истину, и тем более наивно было бы думать, что он покушался на аналитическое расчленение великого человека.

Выше я говорил о заметном желании Манна как-то «схватить», как-то запечатлеть словами живого Льва Николаевича, человеческий феномен Толстого. В этом осторожном подступании к нему как к модели художник Манн, может быть даже безотчетно, инстинктивно, искал, я думаю, способа полнее, точнее, диалектичнее, чем в любых своих логических схемах, выразить свое отношение и к идеям Толстого, потому что и они входят в его внушающий все-таки благоговение человеческий образ.

Чтобы изобразить человека, художник пытается как-то перевоплотиться в него, представить себя на его месте, цепляясь за наиболее понятное в нем. При этом иные собственные черты художника порой невольно навязываются модели, и портрет иногда невольно вторгается в область автопортрета. В «Лотте» такие вторжения происходили сплошь да рядом.

Разумеется, жанр критического очерка не так благоприятен для них, он дает в этом отношении куда меньше свободы, чем роман, но все-таки и на эссе «Гёте и Толстой» замечание, что, о чем бы Манн ни писал, он писал о себе, распространяется не только косвенным, а и довольно прямым образом. Например, здесь, задолго до «Лотты» и «Фаустуса», появляется очень личный манновский мотив — холода, который окружает художника, вернее, которым он, не желая того, окружает себя, мотив запретности для него любви или его неспособности к любви. Манн цитирует то место из воспоминаний Горького, где говорится о реакции Толстого на «пахучее «прямодушие», которое точнее именуется амикошонством... И вдруг из-под мужицкой бороды, из-под демократической, мятой блузы поднимается старый русский барин, великолепный аристократ,— тогда у людей прямодушных, образованных и прочих сразу синеют носы от нестерпимого холода». «Посиневшие носы»,— говорит Манн,— будят в нас воспоминания о Веймаре, ледящие воспоминания

о тамошних приемах и сценах поклонения...» Но больше внимания, чем «посиневшие носы», вызывают у Манна слова о «нестерпимом холоде». Замечу кстати, что в немецком переводе горьковских слов, которым пользуется Манн, сказано не просто «от нестерпимого холода», а «от нестерпимого холода, который исходил от него». И после этой цитаты из Горького Манн вспоминает не какие-либо конкретные проявления чопорной неприступности Гёте, а пронизательность Тургенева, догадавшегося, как говорит Манн, что «последняя и ужаснейшая тайна Толстого состояла в его неспособности любить кого-либо, кроме себя самого». Упреки в холодности Манну не раз случалось выслушивать и от литературной критики, и по семейным поводам, в частности со стороны брата Генриха, размолвка с которым не совсем кончилась во время работы над «Гёте и Толстым». В течение всей жизни Томаса Манна в письмах его нет-нет да прорываются тревога и сомнения в себе, связанные с этими упреками. Время от времени он как бы доказывает, причем доказывает не столько адресату, сколько, в сущности, себе самому, свою способность любить...

И в очерке 1922 года, и в других статьях Манн отмечал, что «старый Толстой... весь, целиком и полностью, присутствовал уже в молодом». Но и особенностью собственной жизни Манн считал ее цельность, да и тех его героев, чья жизнь прослеживается на протяжении многих лет, если не от рождения до смерти, то от юности до зрелости (Иосиф, Леверкюн), отличает именно эта верность своим изначальным задаткам. Такая предопределенность пути есть, видимо, для Манна некий атрибут «благословенности». «Я ничего не терял из прошлого и все брал с собой в будущее»,— говорил он о себе. Он вполне мог бы, продолжая эту мысль, сказать, что в нём старом «присутствовал» он молодой, и, парадоксально заостряя ее, добавить — это отвечало бы его представлению о человеческой судьбе как об игре однажды заложенных в калейдоскоп стеклышек,— что в нём, молодом Манне, «присутствовал» он старый.

Точно так же принцип самовыражения через психологический портрет Толстого дает себя знать и в пространности, и, я бы сказал, в тоне тех мест очерка, которые посвящены автобиографическому началу в творчестве Толстого. Это тон лирического отступления.

«Разве мечты юного Толстого о славе, желание быть «известным и любимым», — пишет Манн, — не есть доказательство его любви к великому мировому «ты»? Любовь к себе и любовь к миру психологически вообще неотделимы; вот почему старый вопрос о том, что такое, в сущности, любовь — альтруистическое это чувство или эгоистическое — самый праздный из всех вопросов в мире. Противоречие между эгоизмом и альтруизмом полностью снимается в любви. Этим и объясняется, что страстная потребность создать автобиографию почти никогда не бывает дилетантским заблуждением, что потребность эта неизменно несет в себе и свое оправдание. Вообще говоря, талант очень сложное, трудное понятие, и дело здесь не столько в *способностях* человека, сколько в том, что представляет собой человек как личность. Вот почему можно сказать, что талант есть *способность обрести собственную судьбу*... Человек, наделенный умом и восприимчивостью... может любую жизнь превратить в «роман». В отличие от чисто поэтического импульса, который так часто оказывается попросту самообманом, импульс автобиографический всегда предполагает определенный запас ума и чувств, которые оправдывают появление этого импульса... поэтому я и сказал, что «себялюбие», которое лежит в основе такого импульса, обычно одобряется и разделяется человечеством».

Если сопоставить это несколько софистическое приравнивание эгоизма к альтруизму с сомнениями Манна в своей способности к любви, с его частым самоукоризненным цитированием новозаветных слов о человеке не горячем и не холодном, а теплом; если сопоставить приведенное замечание, что дело «не столько в *способностях* человека, сколько в том, что представляет собой человек как личность», с замечанием: «надо, — сказал Гёте, — чем-то быть, чтобы что-либо создать», сделанным Манном в «Очерке моей жизни», то есть его, Манна, жизни; если, наконец, задуматься над словами о возможной обманчивости чисто поэтического импульса — ведь поэтическая одаренность Льва Толстого в доказательствах не нуждалась, — то нетрудно увидеть, что образ Толстого-человека Манн лепит из того же материала, из какого были уже вылеплены Ганно и Томас Будденброки и будут вылеплены Гёте в «Лотте» и Леверкюн в «Фаустусе» — из материала собственного «я».

То, что говорит Манн о связи исповеди и воспитания, о педагогической и, следовательно, социальной роли автобиографии по поводу «Детства», «Отрочества», «Юности», «Вильгельма Мейстера», настолько совпадает с его высказываниями о себе самом на банкете в день своего пятидесятилетия, что это место очерка «Гёте и Толстой» особенно наглядно, мне кажется, показывает лирический компонент портрета Толстого. В очерке сказано: «Бедняга-автобиограф, изначально озабоченный лишь достаточно тяжким возделыванием собственного поля, или, выражаясь религиозно, спасением и оправданием собственной жизни, вероятно, и не помышляет, что он «может людей наставить, улучшить их и исправить». И однако приходит день, когда он, еще не веря и изумляясь, видит, что, учась, он учил, воспитывал, вел за собой...» А в речи на банкете: «Я всегда был мечтателем, всегда сомневался и, невольно озабоченный сомнениями и оправданием собственной жизни, никогда не помышлял, что могу людей наставить, улучшить их и исправить. И если, несмотря на это, моя жизнь и мои писания оказали образовательное, направляющее и полезное воздействие на внешний мир, то это случайность, которая в равной мере изумляет меня и делает меня счастливым».

Статья Томаса Манна к столетию со дня рождения Толстого многими своими строками напоминает и только что рассмотренное эссе, и посвященные Толстому страницы предисловия к «Русской антологии» (1921), и манновские высказывания о Толстом в письмах двадцатых годов. Здесь есть, помимо противопоставлений «здоровье и болезнь», «плотскость и душа», «Толстой и Достоевский», противопоставление «Толстой — Гёте», есть запомнившееся Манну и упорно приводимое им как пример пристрастности и крайности суждений Толстого его замечание о том, что «Хижина дяди Тома» нравственнее Шекспира, есть сравнение предсмертного ухода из Ясной Поляны с потребностью предчувствующего свою гибель животного куда-то убежать — короче говоря, есть все «оговорки», с которыми Манн привык восхищаться Толстым, есть весь набор антитез, которые позднее в «Иосифе» охватила формула «двойного благословения». Что касается антитезы «Толстой — Достоевский», то она здесь даже усилена по сравнению с эссе 1922 года, и усилена в еще менее выгодном, если так можно выразиться,

для Толстого смысле, чем там, ибо там Манн подчеркивал свое нежелание взять сторону «духа» или сторону «природы», а здесь прямо сказано, что «Достоевский дал самый прекрасный и самый глубокий анализ «Анны Карениной», тогда как «Толстой, конечно, ничего не понимал в Достоевском», и что «устные критические замечания» Толстого о Достоевском «могли бы исходить от какого-нибудь глупца». О том, что импонировало и что вряд ли могло импонировать Манну в статье Достоевского по поводу «Анны Карениной», о возражениях, которые должна была бы вызвать у Манна эта статья, я скажу ниже и в другой связи. Сейчас важно отметить, что статья 1928 года не была ни отказом от прежних оценок Толстого, ни выпяченным юбилейным словом, упрощающим проблемы, делающим упор на хвалу и требующим от тех, кто зачем-либо на него ссылается, поправки на жанр.

И все-таки статья 1928 года отличается от эссе «Гёте и Толстой» очень существенно. Толстой здесь не отправная точка для размышлений о проблеме гуманизма, не призма, сквозь которую разглядываются факты новейшей западноевропейской и русской истории, а главный предмет разговора. Там вопрос ставился так: что можем мы лучше понять в себе, в человеке вообще, в общественных процессах, которые происходят в Германии, Франции, Италии, России, задумываясь над таким уникальным и противоречивым явлением, как Лев Толстой? Здесь постановка вопроса другая: вот Гомер нашего времени, создатель эпоса огромной силы и свежести, художник, чье творчество дышит «бессмертным здоровьем», «бессмертным реализмом»; чему же учит нас, чем помогает нам Толстой, чему мы должны у него учиться, в чем его значение для нас сегодняшних? «Нас», «нам», «для нас» надо понимать и в узком смысле, относя это местоимение к современным художникам, и в частности к самому Манну, но, что важнее и в чем состоит главный пафос статьи, урок Толстого не ограничен здесь областью искусства, здесь Толстой, при всем критическом отношении Манна к нему, предстает своего рода образцом социального поведения, а урок Толстого — примером для немецкой интеллигенции в 1928 году.

Итак, чему учит Толстой художников? «Эпическая мощь этого творчества не имеет себе равных, всякое со-

прикосновение с ним... несет таланту, который способен к восприятию (а других талантов не бывает), потоки силы и свежести, потоки стихийной радости созидания, потоки здоровья... Речь идет не о подражании — какую силу надо иметь, чтобы подражать? Ученичество, заслуживающее этого названия, нельзя распознать, а под влиянием Толстого как учителя можно заниматься искусством самыми разными по духу и форме способами, прежде всего способом очень отличным от его собственного. Но подобно тому, как он сам, этот Антей, наполнялся при каждом прикосновении к матери-земле великолепной силой художника, так его могучее естественное творчество — это земля и природа для нас; и перечитывать его... значит уходить от опасности вычурности и болезненного кокетства, возвращаться к естеству и здоровью, ко всему естественному и здоровому в нас самих.

И все-таки здесь у Манна опять что ни слово, то о себе. Почти все, что сказано здесь в связи с Толстым в виде некоего обобщения, применительно к неким «нам», говорилось им раньше и в связи и вне связи с Толстым относительно себя самого в автобиографических очерках и пассажах. Так, читая о «потоках силы и свежести», вспоминаешь, что в «Очерке моей жизни», в лирических отступлениях статьи «Русская антология» шла речь о том, что молодой автор «Будденброков» черпал силу у Толстого и других русских писателей; но в первую очередь у Толстого, а сентенция о способности к восприятию чужого как свойстве таланта напоминает неоднократно повторявшиеся Манном слова, что он всегда умел восхищаться чужим и что это восхищение бывало для него стимулом к собственному творчеству. Думаю, что и его замечание о нераспознаваемости настоящего, то есть творческого, а не внешнего, подражательного, ученичества и о том; что под влиянием Толстого можно заниматься искусством самыми разными способами, но прежде всего способом очень отличным от его собственного, — думаю, что и это обобщение Манна есть плод самоанализа, косвенное признание несходства своего «способа» с толстовским. Я упоминал уже обстоятельную и добросовестную работу Алоиза Хофмана «Томас Манн и мир русской литературы», где прослеживается множество толстовских «мотивов» в произведениях Манна. Ниже я еще коснусь вопроса о сходных и даже как будто заимство-

ванных мотивах. Но здесь, приведя слова Манна о нераспознаваемости подлинного ученичества, о том, что ученики Толстого идут в искусстве совершенно иными, чем он, путями, и истолковав эти слова как самокритическое наблюдение Манна, замечу, что Хофман и некоторые другие авторы работ, тщательно регистрирующих в манновских книгах мотивы, ситуации, коллизии, которые можно, особенно при желании, возвести к толстовским, — что они, по-моему, недооценивают верность этой самооценки, значение этих слов для подхода к проблеме «Манн и Толстой». Большое количество подмеченных аналогий Манн — Толстой не переходит в «качество», не проясняет, в чем же состояло главное сходство и несходство между обоими, и даже внушает сомнение в правомерности, в оправданности этих аналогий по существу.

Что касается другого, более общего, касающегося не только художников, а всей немецкой интеллигенции конца двадцатых годов урока Толстого, то в этом пункте юбилейная статья сильно отличается от эссе «Гёте и Толстой», где Толстой представлял скорее «природу», чем «дух», скорее стихийное, анархическое начало, чем принцип нравственной ответственности и дисциплины. В 1928 году Манн смотрит на Толстого как на союзника в борьбе с иррационализмом, с «динамистской романтикой», то есть с тем идеологическим дурманом, опьяняясь которым Европа фашизировалась, а Германия становилась все более беззащитной перед гитлеровцами. «Толстой понял, — говорит Манн, — что наступила эпоха, которой мало одного лишь воспевающего жизнь искусства, эпоха, когда направляющий, определяющий, просветляющий, связывающий себя с обществом и служащий ему дух важнее, чем объективная гениальность, а нравственность и разум, чем безответственно прекрасное; и он ни разу не погрешил против того великого, что было вложено в него природой, ни разу не воспользовался правом гения и «великого человека» морочить людей, пробуждать в них первобытное, атавистическое, злое...» Через несколько месяцев после этой юбилейной статьи Манн написал еще одну — по поводу двухсотлетия со дня рождения Лессинга (1929), и если сравнить вышеприведенные слова о Толстом со статьей о Лессинге, где этот «рационалист и просветитель» противопоставляется тем, кто «похитил образ революции», «уволок его в реакционный лагерь», «поносит дух как

«палача жизни», окружает «ореолом отваги и юности» «самую затхлую реакционность», то становится еще яснее, во-первых, что Толстой для Манна — это нечто глубоко враждебное неоницшеанству, взятому на вооружение «реакционным лагерем», что это, в известном смысле, школа антифашизма, во-вторых, что Толстой, при всем его смущавшем Манна антицивилизаторстве и «варварском» анархизме, оказался для него теперь, когда определилось лицо европейского варварства, силой того же лагеря, гуманистического, что и «рационалист и просветитель Лессинг».

Антифашистский пафос юбилейной статьи о Толстом открывается в еще большей мере, если учесть, что она писалась тогда, когда уже существовал замысел появившейся вскоре после нее новеллы «Марио и фокусник» и когда была в разгаре работа над первым томом тетралогии об Иосифе. В этих произведениях — а новелла «Марио и фокусник» носила явно политический характер и явно связывала с фашизмом спекуляцию на иррациональном начале человеческой природы, на слепых инстинктах, — в обоих этих произведениях, как ни различны они по формату, материалу и стилю, большое место занимает проблема, затрагиваемая Манном в связи с Толстым, — проблема «морочения людей», игры на их «первобытных, атавистических, злых» эмоциях. Когда Манн говорил о том, чему учит Толстой художников, он говорил, мы видели, о себе. Когда он говорит об уроке социальной ответственности, который дает Толстой, он тоже говорит о своем времени и о себе, потому что касается и злободневного, и творчески занимающего его, Манна, аспекта проблемы социальной ответственности.

В июле 1939 года, накануне второй мировой войны, в Голландии, на еще не захваченной Гитлером узкой северной кромке Центральной Европы, Томас Манн снова занялся Толстым. Он написал предисловие к американскому изданию «Анны Карениной».

Статья адресована читателям, знающим Манна по переводам его романов и новелл, но почти неизвестным с его эссеистикой, и поэтому, вероятно, он считает возможным или даже нужным предпослать разговору об «Анне Карениной» некоторые свои суждения о Толстом вообще, уже высказанные в прошлом, повторить слова о «потоках силы и свежести», о «взгляде, остром, как у

зверя», о «простоте и мощи хватки», знакомые по статьям «Русская антология», «Гёте и Толстой» и юбилейной статье 1928 года, еще раз помянуть «Шинель» Гоголя, из которой «все вышли», еще раз сравнить стихию эпоса со стихией моря. Для читателя же, знающего, что писал Манн о Толстом раньше, эта ретроспектива собственных суждений и оценок носит, я бы сказал, лирический характер, характер рассказа автора о себе,— носит постольку, поскольку отбираемое временем, устанавливающееся и сохраняющееся в суждениях человека о чем бы то ни было дает порой об этом человеке, о субъекте, лучшее представление, чем об объекте суждений. Но и за фактическими, относящимися непосредственно к «Анне Карениной» сведениями, которые Манн приводит, тоже слышны личные ноты. В этой статье, начинающейся лирически — картиной морского прилива, описанием волн, накатывающихся на голландский берег («вряд ли найдется более подходящее место, чтобы написать то, что я задумал: размышления о великой книге, название которой я поставил в начале этих строк»), — статье, где местоимение «я» встречается то и дело, — даже о перебоях и застоях в работе Толстого над «Анной Карениной», фактах объективных и содержащих информацию, уместную и в сухом предисловии, говорится тоном, наводящим читателя на мысль, что Манн в данном случае не только информирует его о Толстом, но и делится с ним, читателем, размышлениями о собственных творческих кризисах.

«...Начало пошло легко и свободно. Но уже скоро начались перебои, о которых наслаждающийся читатель по простоте душевной и не подозревает, — неделями и месяцами работа шла еле-еле, а то и вовсе не двигалась. Что мешало? Домашние заботы, болезни детей, неустойчивость собственного здоровья, — ах, это все пустяки, такая задача, как «Анна Каренина», сильнее, чем это, во всяком случае надо думать, что сильнее. Действительно мешают сомнения в необходимости нашего занятия, мешает вопрос, не лучше ли нам, например, выучить греческий, чтобы как следует вникнуть в Новый завет; не больше ли права на наше время и на наши мысли имеют основанные нами школы для крестьянских детей...»

Местоимение «нам» имеет здесь не только переносный и иронический смысл. Хотя мешающие работе сомнения, о которых здесь идет речь, Толстой и в самом деле испы-

тивал, хотя изучение греческого языка для чтения Нового завета в подлиннике и школа для крестьянских детей — примеры, взятые из биографии Толстого и тем самым как бы замыкающие все рассуждение о «пустяковых» и «действительных» пометах на Льве Николаевиче, эти «нам», «наше» заряжены здесь и обобщенно-личным значением, они имеют в виду не только Толстого, но и писателей, художников вообще, и в их числе самого Манна или, может быть, прежде всего самого Манна, а заодно уж и всех их вообще.

Лирический характер приведенного места становится очевиден, если сравнить его с манновскими размышлениями по поводу тех кризисов, которые случались в многолетней работе над «Иосифом и его братьями». «Я пребываю в довольно тяжком житейском и рабочем кризисе,— писал Манн Герману Гессе летом 1934 года.— Немецкие дела настолько меня донимают, так сильно и непрерывно терпят мою морально-критическую совесть, что я, кажется, уже не в состоянии продолжать свою текущую художественную работу». Нельзя не вспомнить это признание, читая написанные пять лет спустя слова о том, что «действительно мешают сомнения в важности и личной необходимости нашего занятия». А через полтора года после того, как они были написаны, Манн и прямо подтвердил лирический характер пассажа о незаметных для наслаждающегося читателя перебоих в работе автора, вспомнив в письме от января 1941 года, в связи с очередными муками с «Иосифом», именно «Анну Каренину»: «Правда, когда подумаю, как скучал Толстой за «Анной Карениной», то говорю себе, что моя скука вовсе не доказывает, что и читатель будет скучать. Может быть, она даже на пользу, как толчок, заставляющий придумывать какие-то прелести новизны». Эти слова шестидесятипятилетнего Томаса Манна, кстати сказать, свидетельствуют о том, что «опорой» и «источником силы» Толстой был для него не только в «хрупкой юности».

В том, что толстовский материал служит почвой для лирических построений, нет, в сущности, ничего, что отличало бы подход к нему Манна от его подхода ко всякому другому материалу — будь то современному или древнему, добытому жизненным опытом или книжному. Отличительная особенность манновских писаний о Толстом состоит, как я уже пытался показать, в том, что

они больше похожи на психологические очерки, чем на литературно-критические статьи, что Толстой занимает Манна прежде всего как человеческий феномен, что, подступая к толстовскому материалу как художник, Манн сперва стремится дать портрет живого Толстого, а уж потом рассуждает о его творчестве. И статья об «Анне Карениной» тоже верна этой отличительной особенности.

Когда Манн в 1928 году писал, что Достоевский дал самый прекрасный и самый глубокий анализ «Анны Карениной», он имел в виду посвященные этому роману страницы «Дневника писателя» за 1877 год. На этих страницах чрезвычайно много места уделено «восточному вопросу» и критике равнодушия Левина к войне с турками. Конечно, для Манна балканская политика России семидесятых годов не была так актуальна, как для Достоевского, да и скепсис Левина в данном вопросе был явно ближе Манну, чем энтузиазм Достоевского; чтобы убедиться в этом, достаточно прислушаться к лексике того места статьи 1939 года, где говорится о последней части романа: «Автор национального эпоса русской земли высказал о славянофильстве, о восторженном отношении к освободительной борьбе с турками болгарских, сербских, боснийских братьев, о *шумихе*, поднятой вокруг добровольцев, о *патриотических благоглупостях* русского общества такие *крамольные* (курсив везде мой.— С. А.) мысли, что Катков не осмелился их печатать». Но первостепенный интерес Достоевского к фигуре Левина Манн разделял, и если он называет анализ Достоевского «самым прекрасным и самым глубоким», то прежде всего, думаю, потому, что Достоевский считал Левина «главным героем романа». «В нем,— писал Достоевский,— выражено положительное, как бы в противоположность тех ненормальностей, от которых погибли или пострадали другие лица романа, и он, видимо, к тому и предназначен автором, чтобы все это в нем выразить». Томас Манн совершенно того же мнения, он называет Левина «подлинным героем романа» и «наместником автора в романе». Определение «наместник автора» находится в полном согласии со словами Достоевского, что «в лице Левина автор во многом выражает свои собственные убеждения и взгляды, влагая их в уста Левина чуть ли не насильно и явно жертвуя иногда притом художественностью...». Однако у Манна сближение Левина с Толстым идет по более

широкому фронту, чем у Достоевского, который отмечает лишь тождество «убеждений и взглядов» и спешит добавить: «...но лицо самого Левина так, как изобразил его автор, я все же с лицом самого автора отнюдь не смешиваю». Манн тоже «отнюдь не смешивает» персонаж с автором. Он даже со всей определенностью указывает, в чем состоит различие между ними: «Этот Левин — Толстой почти точь-в-точь Толстой, за вычетом только его художничества... Единственное, чего не хватает Левину, чтобы быть Толстым, — это то, что он не является ко всему прочему еще и великим художником. Но чтобы вполне оценить «Анну Каренину» не только с художественной стороны, но и как человеческий документ, читателю следовало бы представить себе, что роман этот написал сам Константин Левин». Таким образом, сходство между Левиным и Толстым для Манна не исчерпывается, как для Достоевского, во всяком случае в рамках «Дневника писателя», тождеством «убеждений и взглядов», то есть тождеством идейно-политическим, относящимся к некоей прагматически-конкретной, ограниченной, чисто рациональной сфере жизни, а идет вглубь и вширь, охватывает всего человека. И на роман «Анна Каренина» Манн смотрит преимущественно как на «человеческий документ», а на Левина как на точную картину толстовской «благословенности», точную в том смысле, что здесь верно отражено соотношение «природного» и «духовного» начал этой «благословенности». Потому-то, я думаю, он в предисловии к «Анне Карениной» и отводит главное место не Анне, а Левину: для разговора о Толстом ему, как всегда, требуется портрет живого Толстого, а нет, пожалуй, более деликатного способа иронически-отстраненно, с дистанции в шестьдесят с лишним лет, описать психологию автора «Анны Карениной», чем разбирая мысли «образа и подобия автора» (еще и так называет Манн Левина). «Ну и чудак же он, этот наместник автора в романе!» — говорит, например, Манн о Левине, и сказать так о Левине позволительно, а по отношению к Толстому такая интонация невозможна.

Манн рассматривает Левина, стало быть, как биофизический феномен, и если сравнить черты Левина, на которые он обращает внимание в статье об «Анне Карениной», с теми толстовскими чертами, которые служат каркасом для рассуждений о гуманизме в очерке «Гёте и

Толстой», то становится ясно видно, чем отличается манновская «органическая», так сказать, основа сближения Левина с Толстым от чисто идейной основы такого сближения у Достоевского. Манн отмечает руссоизм Левина, его любовь к сельской жизни, к природе, к физическому труду, его недоверие к городской культуре, к цивилизации как к чему-то греховному и пустому, нелогичность и беспомощность его мышления при ярком и глубоком уме, «нечто очень телесное, идущее от плоти и с нею связанное, в его нравственности и совестливости». Эти же черты он отмечал у Толстого. Для Манна «убеждения и взгляды» Левина — Толстого суть производное его натуры, естественное следствие неповторимого сочетания его природных задатков. В отношении Левина, литературного героя, Достоевский, по-видимому, допускал некую причинную связь между «органикой» и «взглядами», но «взгляды» Толстого брал отвлеченно, вне связи с плотью и кровью, их породившей. «Хотя очень многое из выраженного автором в лице Левина,—говорил Достоевский,—очевидно, касается собственно одного Левина, как художественно изображенного типа, но все же не того ожидал я от такого автора!» (Достоевский имел здесь в виду мысль Левина, что «непосредственного чувства к угнетению славян нет и не может быть»). Это различие понятно: у Достоевского, когда он писал об «Анне Карениной», не было дистанции времени, у Манна она была, и аналогия Левин — Толстой расширена не просто самим Манном, а ходом времени, позволившим смотреть на Толстого как на нечто цельное и завершенное, она расширена эпохой, опытом века, показавшим роль инстинктивного, подсознательного начала «натуры» в человеческих мнениях и даже в выборе общественной позиции.

Но главная и ярчайшая печать опыта времени, лежащая на статье Манна об «Анне Карениной», состоит в другом. Вдумываясь в одно из рассуждений Левина, Манн усматривает в нём парадигму неудовлетворенности Толстого позитивизмом девятнадцатого века и, предупреждая об опасности, с которой сопряжен выход за узкие пределы позитивизма, целиком опирается на опыт своей эпохи. Он здесь толкует Толстого, читая Толстого глазами гуманиста, знакомого с пресловутым «мифом XX века». Манн приводит мысли Левина, лежащего на спине и глядящего на высокое, безоблачное небо: «Разве я не

знаю, что это — бесконечное пространство и что оно не круглый свод? Но как бы я ни шурился и ни напрягал свое зрение, я не могу видеть его не круглым и не ограниченным, и, несмотря на свое знание о бесконечном пространстве, я *несомненно прав*, когда я вижу твердый голубой свод; я *более прав* (курсив в обоих случаях Томаса Манна.— С. А.), чем когда я напрягаюсь видеть дальше его... Неужели это вера?» «Назовем ли мы это верой,— говорит Манн,— или новым реалистическим подходом к жизни,— это, во всяком случае, не то преклонение перед наукой, которое так характерно для девятнадцатого века». Левин — Толстой, продолжает свою мысль Манн, видит неспособность закона сохранения энергии, теории эволюции и тому подобных современных учений приблизиться к ответу на вопрос о смысле жизни, на вопрос, к которому подводит соприкосновение с такими плотскими и вместе трансцендентными явлениями, как рождение и смерть. Левин — Толстой ушел на шаг вперед от «безотрадных истин» своего времени, и шаг этот продиктован у него любовью к истине и человеку. Но Манну хорошо видна и опасность, таящаяся в ниспровержении авторитета науки, в протесте против узости позитивного знания. «Если такой шаг,— говорит Манн,— не продиктован искренним желанием обрести истину и горячей симпатией к людям, он очень легко может привести к мракобесию и варварству. В наши дни вовсе не надо быть героем-одиночкой для того, чтобы выбросить за борт всевластный в девятнадцатом веке авторитет науки, положиться вместо знания на «миф», на «веру», то есть, иными словами, поддаться нечистоплотной и губительной для культуры, расчитанной на подонков демагогии. В наши дни все это стало массовым явлением, но это не шаг вперед, а сто шагов назад. О подлинном прогрессе, об искреннем желании сделать что-то для человечества можно говорить только тогда, когда за первым шагом сразу же следует второй, приводящий от нового реализма «твердого голубого свода» к идеализму тех, кто ищет истины, свободы и знания, а этот идеализм нельзя назвать ни старым, ни новым, ибо он вечен, как род человеческий. В наше время господствуют непроходимо глупые представления о том, что такое отсталость». Антифашистский характер этого относящегося к 1939 году осмысления левинско-толстовских исканий ясен без комментариев.

Комментария — чтобы покончить со статьей 1939 года — требует, пожалуй, процитированное несколько выше замечание Манна, что, представив себе, что «Анну Каренину» написал сам Константин Левин, читатель оценит роман не только с художественной стороны, но и как «человеческий документ». Это странное и запоминающееся замечание тесно связано с другим, тоже афористическим, что единственное отличие Левина от Толстого состоит в том, что Левин — не художник, что искусству он чужд.

В первые годы эмиграции, преодолевая внутренние сомнения, Томас Манн продолжал писать тетралогия об Иосифе. Манн сомневался в правомерности этой работы не столько потому, что материал ее был очень далек от современности, что действие романов происходило на Древнем Востоке, сколько потому, что испытывал потребность «успокоить свою морально-критическую совесть», откликнуться на германские и европейские события как публицист, сколько потому, что «художество», «музичирование», «возвышенная игра» (все это манновские синонимы искусства) представлялись ему «в такое время, как наше», занятием неуместным, фривольным, непозволительным. При этом искусство, чужое или свое, продолжало быть для него лично «отрадой», источником радости. Постепенно, однако, по мере того как работа художника все привычнее сочеталась у Манна с общественной и публицистической деятельностью, сомнения в правомерности этой работы и искусства вообще сменялись у него все более уверенным утверждением связи между эстетическим идеалом и идеалом этическим. Впоследствии, в пятидесятые годы, он говорил, что единственное, во что он верит, — это суверенная сила искусства, которая объединяет людей и ослабляет глупость и ненависть. Статья об «Анне Карениной», написанная в перерыве работы над «Лоттой в Веймаре», работы, доставлявшей Манну, как явствует из его писем, огромное наслаждение, — это едва ли не первое свидетельство его вновь укрепляющейся веры в нравственное право искусства на существование даже при самых трудных поворотах истории.

Без такой веры продолжать заниматься искусством, подчиняясь инстинктивной потребности художника, императиву таланта, невероятно трудно. В том-то и состоит — такова мысль Манна — человеческий подвиг Толстого, что у него подобной веры не было, что он считал свое

желание жить для добра, для правды, для справедливости доводом против искусства и при этом создавал шедевры искусства. Левин тоже заключал, что смысл жизни — это добро, что добро — это чудо, которое не может быть объяснено разумом, поэтому Левина не удовлетворял позитивизм XIX века, как не удовлетворяло, ничего не говорило его непосредственному чувству знание, что нет никакого твердого небесного свода, а есть бесконечное пространство. Но Левин не был художником, он не задумывался об искусстве как пути постижения этого чуда, а Толстой, «совершив в искусстве такое, о чем мы, прочие, и мечтать не смеем», не видел — и тут Манн едва ли не впервые так уверенно утверждает свою веру в нравственную миссию «возвышенной игры», — что «искусство есть самый прекрасный, самый строгий, самый радостный, самый благочестивый символ всякого неподвластного разуму стремления человека к добру, правде и совершенству». Таким образом, и в этом замечании об «Анне Карениной» как человеческом документе и о единственном отличии автора ее от Левина разговор о Толстом остается разговором Манна о себе и о своем времени.

Все сказанное до сих пор касается манновских писаний о Толстом, манновских критических суждений о нем, лишь представленной документами, «авторизованной», имеющей четко очерченные пределы стороны проблемы «Манн и Толстой», стороны, которую можно метафорически назвать бросающейся в глаза, осязаемой. У этой проблемы есть, однако, и другая сторона, границы которой весьма растяжимы и определяются исследователями не то что визуально, а скорее даже наугад, чем на ощупь. Это вопрос об ученичестве или, если угодно, влиянии, художественной школе, творческом заимствовании идей и мотивов, или как там еще назвать тень Толстого, осеняющую страницы «Будденброков» и всегда осенявшую эпические творения, автор которых, когда ему было семьдесят семь лет, писал: «Самое живое, по-моему, даже не драма, а повествование, когда оно достигает какой-то своей вершины. Сейчас я как раз перечитывал «Хаджи Мурата», где повествовательное начало прямо-таки гипертрофировано. Да, бог ты мой, я же просто щенок перед *таким* львом. Каких бы еще мировых премий ни присуждали мне всякие академии, я-то знаю, что велико и что в лучшем случае средне. Лучше нам всем притаиться

и смотреть *снизу вверх!*» (курсив в обоих случаях Манна)

Тема толстовских мотивов в творчестве Манна часто фигурирует в сочинениях академического характера — диссертациях, докладах. К ученым трудам относится и упоминавшаяся выше работа Алоиза Хофмана «Томас Манн и мир русской литературы», которая, разбирая в этом плане и отношения Манн — Тургенев, Манн — Гончаров, Манн — Чехов, больше всего места уделяет все же Толстому и которая ввиду своей обстоятельности, ввиду того, что это целая книга, монография, а не статья, не реферат, наиболее, по-моему, представительна для этого рода исследований. Хофман проводит множество параллелей Толстой — Манн, то мельчайших, касающихся частных подробностей, сцен, отдельных приемов письма, то далеко идущих, относящихся к самому замыслу сравниваемых эпических полотен, к главным их проблемам, к развитию, претерпеваемому центральным героем. Например, несколько выпяченная верхняя губа Тони Будденброк сопоставляется с черноватым пушком над губой «маленькой княгини», — сопоставляется и потому, что в обоих портретах подчеркивается одна и та же часть лица, и потому, что у Манна эта характерная черточка внешности героини упоминается, как и у Толстого, снова и снова. Урок танцев, на котором юный Тонио Крёгер влюбился в Ингу Хольм, сопоставляется со сценой мазурки и влюбленностью Николеньки Иртеньева в Сонечку Валахину. Нельзя не согласиться с Хофманом, сходство с Толстым в этих и подобных им частностях действительно есть, хотя, впрочем, любимые Манном повторные упоминания об одной и той же черточке внешности персонажа (скажем, о синеватой жилке, просвечивающей на виске героини рассказа «Тристан») могут быть по праву приняты за примеры не толстовского, а вагнеровского влияния; музыка Вагнера при первом же знакомстве с нею юного Манна восхитила его повторяющимися, как бы цитирующими себя мотивами.

Труднее признать убедительными параллели Хофмана, когда они идут дальше отдельных деталей и сцен, когда они, захватывая структуру произведений, их композицию, человеческие характеры, в них выведенные, вторгаясь в область идей, игнорируя разделяющее Манна и Толстого пространство и время, косвенно умаляют органичность манновских образов, их, так сказать, первород-

ство, а если выразиться фигуральнее и резче, отбрасывают обертоны толстовской и манновской мелодий, отсекают от обоих костяков плоть, чтобы найти искомую аналогию. Например, Хофман говорит, что «от внимания сравнивающего филолога не может ускользнуть, что эволюция последнего главы хлеботорговой фирмы «Будденброки» во многом напоминает Константина Левина... Обоих мучат парализующие волю сомнения в целях и необходимости их трудов. Эти терзания совести начинаются у Левина как раз в момент, когда он вступает в желанный союз с любимой женщиной, на Томаса Будденброка это нападает на вершине его успешной дотоле жизни». По моему, к сомнениям в необходимости их трудов Томас Будденброк и Константин Левин приходят настолько разными путями, а их труды, да и сами они, настолько разные, что мысль о сходстве тут может возникнуть лишь при условии полного абстрагирования понятий «сомнения», «терзания совести», «разочарование» и т. п. от конкретных фигур. Левина Достоевский, а вслед за ним и Манн сближали с самим автором «Анны Карениной», в Томаса Будденброка, героя «выдержки», другой автор, по многочисленным его свидетельствам, вложил много собственных черт и черт своего отца — много манновского; и крах «выдержки», ее несостоятельность перед изначальным трагизмом бытия, то есть то, из-за чего погибает Томас Будденброк, роднит этого «усомнившегося» героя не с Левиным, приходящим все-таки к утверждению «любви», «добра», жизни «для души», а с манновским же Густавом фон Ашенбахом. Мне кажется, что Томас Будденброк походит на Константина Левина не больше, чем Манн на Толстого, и усматривать в разочаровании Томаса Будденброка и в том, что это разочарование наступает у него в счастливый, казалось бы, момент успеха, — усматривать здесь сходство с «Анной Карениной» — примерно то же самое, по моему, что усматривать сходство между Манном и Толстым в том, что оба сочиняли прозу, оба были женаты, оба имели детей и умерли в старости. Такого сходства между этими двумя писателями тоже нельзя отрицать, но оно ничего не говорит о них именно как о писателях. Точно так же, по моему, непродуктивна для уяснения толстовского влияния на Манна аналогия Будденброк — Левин.

С еще большей натяжкой можно принять замечание

Хофмана, что отношения Томаса Будденброка с его более молодой, чем он, женой, Гердой, напоминают отношения Каренина с Анной: кроме разницы между супругами в возрасте, здесь нет решительно ничего общего; чтобы усмотреть здесь сходство, надо, по моему, непременно отвлечься от всей истории Анны, от ее места в романе, озаглавленном ее именем, места несравненно более важного, чем место Герды в «Будденброках», и сосредоточиться лишь на возрастной дистанции между женой и мужем или на ревности мужа.

Кроме аналогий Томас Будденброк — Левин, Томас Будденброк — Каренин, Хофман проводит еще аналогию Томас Будденброк — Андрей Болконский — на том основании, что оба героя — люди долга, оба придают большое значение безупречности костюма и оба обречены на смерть. Получается, хотя и, безусловно, вопреки воле Хофмана, что манновский персонаж чуть ли не сплошь составлен из черт персонажей толстовских (плюс разве что гончаровских, тургеневских, чеховских), что это какая-то конструкция, какое-то синтетическое изделие, гомункул, а не плод самобытного художественного воображения.

Абстрактный характер хофманских аналогий, создаваемая им возможность произвольно увеличивать число сближений Манна с Толстым тем очевиднее, чем шире берет исследователь, чем в большие глубины он забирается. Что общего, казалось бы, у манновского Иосифа с Нехлюдовым, причем не с Нехлюдовым из «Утра помещика» (тут можно было бы еще, пожалуй, при большом желании усмотреть сходство в хозяйственных заботах обоих молодых людей), а с Нехлюдовым «Воскресения»? Ответ на этот вопрос Хофман дает названием главы, где и проводится столь неожиданная параллель, — «Восхождение героя к деятельной жизни». Но разве Манн ведет своего Иосифа «к деятельной жизни» по стопам именно нехлюдовским, а не, скажем, вильгельмо-мейстеровским, разве психологическая подоплека «восхождения» у честолюбивого и «благословенного» та же, что у раскаявшегося и искупившего свою вину? В другой главе, названной «Путь человека к ответственной деятельности», Хофман сопоставляет с Нехлюдовым не Иосифа, а героя романа «Королевское высочество» принца Клауса-Генриха, и такое сопоставление с одним и тем же толстовским героем разных манновских только подчеркивает, на мой взгляд,

формальность, необязательность, абстрактность предлагаемых аналогий. Между тем, поскольку уж зашла речь об Иосифе и Клаусс-Генрихе, оба они дают не формальный, внешний повод (включение героя в ответственную деятельность) связать имена Манна и Толстого, а повод серьезный, касающийся самого существа отношений Манн — Толстой. Но об этом позже.

Развивающееся в человеке, по мере того как он познает жизнь, чувство социальной ответственности, сложные отношения между супругами, особенно при большой разнице в возрасте и разных интересах, контраст между братьями, разочарование человека в собственной деятельности при самых благоприятных для нее внешних условиях — эти и подобные им линии и узлы манновских романов отражают, я думаю, слишком общие, постоянные, слишком часто подтверждаемые непосредственным житейским опытом закономерности, стереотипы людских судеб, чтобы эволюцию Иосифа возводить к Нехлюдову, ревность Томаса Будденброка к Каренину, несходство между Томасом и Кристианом Будденброками к Сергею Ивановичу Кознышеву и Николаю Дмитриевичу Левину (это тоже делает Хофман), а шопенгауэровский пессимизм Томаса Будденброка к сомнениям Константина Левина. Эти и подобные «человеческие, слишком человеческие» ситуации, лишь видоизменяющиеся в зависимости от времени, места, конкретных характеров, занимали литературу и до Толстого, просто у Толстого они изображены с такой небывалой художественной силой, что во всяком послетолстовском к ним возвращении невольно, должно быть, усматривается влияние Толстого.

Убедительнее, повторяю, указания исследователей на сходство с Толстым (а сходство есть в данном случае свидетельство влияния) в каких-то частностях, в каких-то приемах, деталях типа выпяченной верхней губы Тони Будденброк, в эпизодах вроде урока танцев с Ингой Хольм. Но, во-первых, и при таком сходстве в мелочах нельзя категорически утверждать, что деталь заимствована у Толстого, а во-вторых, что самое главное, даже если бы это можно было утверждать, останавливаться на таком утверждении непродуктивно: сам по себе ни один факт заимствования не отменяет того несомненного и более важного факта, что Манн и Толстой — писатели не только разного ранга, масштаба, но и разной литера-

турной манеры, ничего не прибавляет к той истине, что все, кто писал после Толстого, что-то берут у него — безотчетно или сознательно, косвенно или непосредственно; сам по себе факт заимствования еще не проясняет характера толстовского влияния на Манна, ибо функция такой похожей детали у Манна иная, деталь служит совсем другим художественным задачам, чем у Толстого. Однако, отправляясь от того, что кажется заимствованием, можно лучше увидеть, в чем состоит тут различие литературных манер. Поясню это примером, может быть грубоватым, но зато наглядно показывающим, что я имею в виду, говоря о разнице художественных задач.

Пятая глава повести «Два гусара» заканчивается эпизодом в карете. Граф Турбин тайком проникает в карету Анны Федоровны Зайцовой, и благодаря этому у них состоится первое и последнее любовное свидание. «Дверцы отворились, одна за другой с шумом попадали ступеньки, зашумело женское платье, в затхлую карету ворвался запах жасминных духов, быстрые ножки взбежали по ступенькам, и Анна Федоровна, задев полой распахнувшегося салона по ноге графа, молча, но тяжело дыша, опустила на сиденье подле него.

Видела ли она его, или нет, этого никто бы не мог решить, даже сама Анна Федоровна; но когда он взял ее за руку и сказал: «Ну, уж теперь поцелую-таки вашу ручку», она очень мало изъяснила испуга...»

Роман «Лотта в Веймаре» завершается разговором Шарлотты и Гёте в карете, и предположение, что замыслом этой сцены Манн обязан чтению толстовской повести, напрашивается даже упорнее, чем подобные догадки относительно других сходных у Манна и Толстого деталей. Удивительно, что ни Хофман, ни еще кто-либо не обратили внимания на эти две кареты, на то, что манновская как бы катится на буксире у толстовской. У Манна неожиданное появление Гёте описывается так: «Она тихо сидела в своем углу, скрестив руки на ридикюле. Через маленькие оконца стенки, отделявшей внутренность кареты от козел, падал рассеянный, тревожно мерцающий свет; и при этом мерцании она заметила, что поступила правильно, заняв место в уголке у самой дверцы, ибо здесь она была не так одинока, как в ложе. Гёте сидел рядом с нею.

Она не испугалась. Такого не пугаются. Только глуб-

же подвинулась в уголок, немного ровнее села, глянула на освещенную мигающими огоньками фигуру соседа и прислушалась».

Кроме того, что у Манна, как и у Толстого, неожиданная встреча героев происходит в карете, между обеими сценами есть удивительное сходство еще в двух частных пунктах. Толстой довольно подробно описывает внутренность кареты, он точно представляет себе, в какой именно карете происходило дело, и вошедший в приведенный отрывок эпитет «затхлая» логически соотносится с оставшимся вне цитаты замечанием, что в «карете, как и во всех старых каретах, в особенности обитых желтым басоном, пахло какой-то гнилью и горелой щетиной». Эпитет этот стоит в том же ряду изобразительных средств, что опять-таки не вошедшее в цитату упоминание об атрибутах данной кареты — «желтом ремне» и «высоких рессорах». Точно так же «маленькие оконца передней стенки» — это лишь одна из конкретных подробностей, на которые не скупится, описывая карету Гёте, Манн. Мы узнаем, что она представляла собой «ландо с поднятым верхом и двумя фонарями по обе стороны высоких козел», и нам даже еще обстоятельнее, чем в «Двух гусарах», показывают интерьер экипажа: «Внутри он выглядел обжитым, — да и неудивительно, немало он послужил во время путешествий и должен был служить еще для поездок в Богемию, к Рейну и Майну. Темно-синее стеганое сукно, которым он был обит, производило уютное и элегантное впечатление, стеклянный фонарик со свечой был прилажен в одном из углов, к услугам седока имелись даже письменные принадлежности — сбоку, там, где вошла и теперь сидела Шарлотта, в кожаном мешочке торчал блокнот и карандаш». Это первый дополнительный пункт сходства. Второй состоит в том, что обе встречи в экипажах неожиданны, собственно, только для читателя. Анна Федоровна «очень мало изъявила испуга», хотя «видела ли она его или нет (когда садилась в карету. — С. А.), этого никто бы не мог решить, даже сама Анна Федоровна», так что надо полагать — видела и втайне ждала такой или подобной встречи. Шарлотта «не испугалась», она даже рассудила, что «поступила правильно, заняв место в уголке... ибо здесь она была не так одинока...».

Сходство, таким образом, достаточно велико, и предположение, что мизансцена конца «Лотты в Веймаре»

родилась благодаря чтению Толстого, абсурдным, по-моему, никак нельзя назвать. Но у Толстого реалистически точное описание кареты не выпадает из всего тона повествования — деловитого, внимательного к подробностям, вольно включающего в поле своего зрения второстепенные фигуры, щедро воспроизводящего краски, звуки, запахи жизни. Но у Толстого сама перипетия с каретой настолько подготовлена ситуацией, настолько в характере графа Турбина, уже открывшемся читателю, настолько равноправна, неисключительна среди других столь же конкретных, простейших, нагляднейших поворотов действия, что кажется списанной с натуры, невыдуманной, — во всяком случае, вышедшей из-под пера спонтанно, естественно и легко, в стремлении только возможно точнее передать, как это все было. В самом деле, граф Турбин знакомится с хорошенькой вдовушкой на дворянском балу, куда та приехала, разумеется, в своем экипаже, и обещает ей, что, если она «только позволит найти случай» видеть ее нынче, чтобы поцеловать ей руку, он уж найдет его, а как — это его забота. «Чтоб видеть вас, для меня все возможно...» — заявляет он ей вполне по-гусарски и, как истинный гусар, пробирается заранее в ее карету, пригрозив кучеру, что «вздует» его, если тот «скажет лакею», и пообещав, что даст вдобавок к целковому «еще десять рублей», если «не скажет». Такого поступка вполне можно было ждать от этого бесшабашного, избалованного светскими успехами офицера, который уже успел показать читателю гусарскую удачу, отдав на чай ямщику свои последние пять рублей, «прибив» слугу за то, что тот посмел «разговаривать», мгновенно вызвав на дуэль «золотушного молодого человека» и совершив несколько других «лихостей» в этом же духе. Да и на фоне других поворотов действия — расправы гусара с шулером, возвращения денег продувшемуся уланскому корнету Ильину, внезапного воспоминания об Анне Федоровне, заставляющего графа вернуться в город, из которого он только что выехал, «приподнять с постели», «поцеловать в заспанные глазки» вдовушку и уж потом «выехать навсегда из города К.» — на фоне всех этих перипетий проделка с каретой предстает натуральнейшим и, может быть, не самым дерзким для графа путем к rendez-vous, а на фоне происходящего лет через двадцать эпизода с сыном гусара и дочерью Анны Федоровны эта подробность с каретой

кажется одной из живых примет «тех наивных времен», о которых говорится во вступительной главке повести,— 1800-х годов, «времен Милорадовичей, Давыдовых, Пушкиных». Эта подробность оправдана всем — характерами действующих лиц, ситуацией, десятками сходных подробностей, даже установкой, заявленной в заглавии и вступительной главке,— установкой на противопоставление «двух гусаров», отца и сына, как представителей разных эпох; конкретность, пластичность, «вещественность» этой подробности находится в полном ладу с конкретностью, пластичностью, «вещественностью» всего повествования.

У Манна реалистически точное описание кареты в «Лотте» служит не столько «археологической» цели — взглянуть вместе с читателем на карету Гёте,— хотя и такого рода цель попутно, заодно достигается, как достигается она, скажем, в «Иосифе», тоже не являющемся историческим романом традиционного, флюберовского типа, весьма подробными и точными описаниями древнеегипетских костюмов, похоронных обрядов, религиозных ритуалов и т. п. Цель в данном случае у Манна, я бы сказал, мистификаторская. Мистификация здесь двойная. «На самом деле», то есть в 1816 году, когда происходит действие романа, Шарлотта Кестнер встречалась с Гёте только один раз, в его доме, за обедом, а встреча в карете — чистый вымысел Манна, и «вещественность» кареты, разумеется, сбивает читателя с толку, разумеется, заставляет его думать, будто он имеет дело с «подробностью», как говорил Манн, «изученной», а не «метко придуманной». Но, даже поверив, что Гёте «на самом деле» предоставил Шарлотте Кестнер свою карету для поездки в театр и «на самом деле» после спектакля проводил ее в этой карете до гостиницы «Слон», читатель не может решить, присутствует ли перед ним, то есть в «романном» пространстве кареты, Гёте «собственной персоной» или своим отражением в мыслях взволнованной спектаклем Лотты. И мистифицирует читателя, склоняет его в пользу «собственной персоной» опять-таки реалистическая пластичность кареты. Она поистине сбивает его с толку, поистине обманывает его, потому что автор, при всем желании оставить вопрос читателя без ответа, сам для себя этот вопрос решил в противоположном смысле. «Я ведь сам все оставил во мраке, в неверном полумраке каретных фонарей,— говорит Манн в одном из писем о «Лотте»,—

и, стало быть, мне не подобает решать относительно реальности или нереальности задним числом. Всякий раз, когда меня просят решить спор, мне хочется согласиться с обеими сторонами. Но, как следует подумав, я должен признаться: чаша весов склоняется к нереальности чуть-чуть больше». Реалистическая точность мизансцены при «чаше весов, склоняющейся к нереальности» — этот парадокс дает некий намек на то, как пользуется Манн заимствованными мотивами вообще, толстовскими в частности. Беря из чужого эпического повествования живую, конкретнейшую подробность или простейшую, выразительнейшую ситуацию, причем эта подробность и эта ситуация житейски достоверны, могут быть без труда воображены читателем, могут легко быть привязаны к иному времени, иному месту и иным людям, — беря такие мотивы, подслушанные у самой жизни другим автором, в частности Толстым, Манн вводит их в свой умственно-лирический эпос, лишенный как-никак стихийной силы соперничающего с природой реализма XIX века, и такие простейшие заимствованные мотивы часто служат ему опорой, каркасом для собственных построений. Пусть меня поймут правильно. Я, конечно, вовсе не хочу сказать, что «построения» эти, как в данном примере, непременно фантастичны или нереалистичны или что Манн всегда «все оставляет в неверном полумраке каретных фонарей». Пример с каретой призван продемонстрировать лишь общий принцип: заимствуемая деталь портрета, перипетия, мизансцена, — заимствуемая ли у Толстого, у Шекспира, из «Песни о Нибелунгах» или из Библии, — живет в манновском контексте другой жизнью: она носит не столько деловой, информативный, объективный характер, сколько опорный, вспомогательный, игровой, она подогнана к некоей данности идей и образов, а не есть данность сама, она, пользуясь шиллеровскими терминами, которые как раз в связи с Толстым любил цитировать Манн, перешла из сферы «наивной поэзии» в сферу «поэзии сентиментальной».

И Шекспира, и «Нибелунгов» я упомянул не все. По свидетельству самого Манна, история со сватовством Адриана Левверкюна через посредничество Руди Швердтфегера в «Докторе Фаустусе» не только воспроизводит эпизоды из жизни Ницше, но и является реминисценцией шекспировской. «Это... — говорит Манн, — цитата из со-

нетов, с каковыми Адриан никогда не расстается и «сюжет» каковых, то есть соотношение: поэт — возлюбленная — друг, а стало быть, мотив предательского сватовства,— повторяется во многих драмах Шекспира. Они названы поименно в том месте, где говорится о книгах, лежащих на столе моего музыканта: это — «Как вам угодно», «Много шуму из ничего» и «Два веронца», и во время беседы с Цейтбломом, который, как и читатель, ни о чем не догадывается, Адриан, мрачно потешаясь, оперирует прямыми цитатами из этих пьес». Мотив шекспировских драм, произведений «пластичнейшего» жанра литературы и «пластичнейшего» письма, вмонтирован в образ Леверкюна, который — говорит сам Манн — «почти лишен у меня внешнего вида, зримости, телесности». Лишен сознательно, в соответствии с общим замыслом «Доктора Фаустуса». «Моим близким,— продолжает Манн,— всегда хотелось, чтобы я его описал, чтобы я... дал увидеть... моего героя, наделил его психологической индивидуальностью, наглядно его показал. Как это было легко! И как в то же время таинственно-непозволительно... Тут нельзя было нарушить некий запрет, или, вернее, тут надлежало соблюдать величайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опозлить духовный план с его символичностью и многозначительностью». «Символичность и многозначительность» — не везде и у Манна они насыщают атмосферу произведения так плотно, как в «Докторе Фаустусе», но в меньшей или большей доле они у него в этой атмосфере всегда присутствуют, и заимствованная подробность, ситуация обычно как раз и напоминает об их присутствии, потому что факт заимствования обычно не скрывается Манном, а как-то обыгрывается, отмечается какой-то ужимкой, указывающей на то, что перед нами заимствование, а значит, что данный мотив имеет, кроме своего прямого, относящегося к предмету манновского рассказа значения, значение не то цитаты, ссылки на чужое, не то пародии на чужое,— во всяком случае, предшествующие литературные факты при этом мифологизируются, возводятся в ранг образца, который принадлежит далекому прошлому и на который автор оглядывается как бы в последний раз, как бы прощаясь. В «Фаустусе» таким указанием на заимствованность у Шекспира мотива сватовства через предательское посредничество были по-

именно названные в тексте и прямо цитируемые устами героя шекспировские пьесы. В «Избраннике», например, на заимствованность (это взято из «Песни о Нибелунгах») эпизода, где Грегориус разрезал пополам бургундского рыцаря настолько острым мечом, что бургундец заметил это, только когда наклонился и когда отвалилась верхняя его половина,— на заимствованность и пародийность этого эпизода указывает и то, что он изложен не прозой, а стихами, причем стихами того же размера, что и в «Нибелунгах», и замечание, которым лицо, описавшее эту фантастическую сцену, сводит ее на нет: «Что он кого-то разрубил поперек, а тот поначалу ничего не заметил и лишь потом распался на половинки, это я присочинил; на самом деле этого не было».

Если вернуться к мотиву неожиданной встречи в карете, появление и особенно разработка которого в «Лотте» заставляет вспомнить толстовскую повесть (сходство здесь, повторяю, и в том, что «дама» в обоих случаях не пугается, и в том, что читатель так же не может решить, видит ли Лотта Гёте «на самом деле» или только в воображении, как не могла решить «даже сама Анна Федоровна», «видела ли она» графа «или нет», когда садилась в карету, и в подробном, как у Толстого, описании внутренней кареты у Манна),— если вернуться к этому мотиву, то можно увидеть, что и толстовская перипетия у Манна несет совсем иную нагрузку, чем у Толстого. Толстому надо было рассказать, как именно проник гусар в дом Анны Федоровны, Толстому нужно было, чтобы способ проникновения в дом был именно гусарским, ярче показывал нрав графа Турбина, его удаль, бесшабашность, дерзость, горячность,— короче говоря, Толстому нужно было рассказать, «как было дело», и перипетия с каретой напрашивалась сама, ее не нужно было подгонять к ситуации, она вытекала из ситуации, подсказывалась «натурой», достоверно воспроизводила подлинные подробности подлинных гусарских походов. Она деловито несла нагрузку чисто повествовательную, не притязая на выход из «пространства» повести.

Об эпизоде в карете в «Лотте» никто прямо не говорит, как в «Избраннике»: «Это я присочинил, на самом деле этого не было». Но косвенно говорится именно это. Здесь нагрузка перипетии с каретой — не рассказать, как было «на самом деле», а создать какую-то наглядную ми-

зансцену для воображаемого диалога, который по форме есть беседа между Гёте и Лоттой, а по существу лирический диалог автора с самой собой о «единстве сколько-нибудь значительной человеческой жизни», о «настоящем» как «обновленном прошедшем». Косвенные указания на выдуманность, сочиненность эпизода с каретой перечислил сам Манн, объясняя, почему «чаша весов склоняется к нереальности чуть-чуть больше»: «Многое в тексте решительно, если тут можно говорить о решительности, указывает на то, что дело идет о мечтаниях и о чем-то таком, чего «не пугаешься», потому что выдумываешь это сам». На самом деле Гёте вряд ли упомянул бы о дрожании головы Лотты,— это исходит от нее. Да и не стал бы он так много говорить ямбами — это происходит оттого, что Лотта только что из театра. Она ведь тоже говорит стихами... И вряд ли закончил бы он свою речь заключительными словами «Избирательного сродства»... Однажды он назван «человек в плаще» — а это ведь мифологическое обозначение; кажется, Вотана так называли». Нетрудно заметить, что в этом перечне главной приметой мотива выдуманного, взятого не из действительности, а из головы, оказывается то, что этот мотив — цитата, а цитата есть выход из пространства данной истории, соотнесение ее с другими историями, есть некое пародийное обыгрывание мотива, некая мифологизация его, которую Манн здесь, кстати сказать, тоже обыгрывает, обозначая Гёте мифологической формулой «человек в плаще». Манн не оставил свидетельства только о «цитатности» самой кареты, но выдуманность этой перипетии и то, что она дает столько выходов из «романного» пространства, позволяют думать, что и сама карета — «цитата», а сходство в разработке мотива с «Двумя гусарами» указывает как на самый вероятный источник его на толстовскую повесть.

Таким образом, заимствованный мотив несет у Манна не только повествовательную нагрузку, но и, условно говоря, мифологическую, и мифологическую даже преимущественно. Он не только движет вперед манновскую историю, или подсказывает для нее ту или иную мизансцену, или дает напрокат выразительную деталь для внешнего и психологического портрета ее действующих лиц, но еще и соотносит, и часто демонстративно, манновскую историю с чужими, рассказанными раньше, он есть некая ретроспекция, некая оглядка на опыт предшествен-

ников, некое подведение итоговой черты, некое прощание с данным мотивом. Такая нагрузка связана с общей установкой Манна на роль завершителя определенной эпохи культуры. Это первое общее соображение о заимствованных мотивах у Манна, распространяющееся и на заимствованное им у Толстого.

Второе, тесно связанное с первым общее соображение о роли чтения в его собственной литературной работе, тоже относящееся к чтению Толстого в частности, сформулировано самим Манном. В «Истории «Доктора Фаустуса», перечисляя книги, прочитанные им в ходе работы над этим романом, Манн заметил: «...чтение давало пищу музыкальному конструктивизму, который я всегда вынашивал в себе как идеал формы и для которого на сей раз наличествовал особый эстетический стимул. Я чувствовал, что моя книга и сама становится тем, о чем она трактует, а именно — конструктивной музыкой». На том же примере мотива предательского сватовства хорошо видно, какую «пищу музыкальному конструктивизму» «Доктора Фаустуса» дало чтение шекспировских драм и сонетов. Но ведь сам Манн говорит, что «музыкальный конструктивизм» был его «идеалом формы» «всегда», и не так уж, может быть, неправы исследователи, усматривающие свидетельства чтения «Детства» Толстого в сцене урока танцев в «Тонио Крёгере» или «Крейцеровой сонаты» в отношениях Герды Будденброк с лейтенантом фон Трота. Однако объявлять эти сходные ситуации просто «влиянием Толстого», не видя в них приближения к собственно манновскому «идеалу формы», беря их в отрыве от эстетических задач Манна, единственно в их прямом, вещественном, событийном значении, которым они только и напоминают Толстого, — не более плодотворно, чем подчеркивать, что Манн следовал в истории литературы за Толстым и был его усердным читателем. Иная, новая, своеобразная формальная нагрузка вещественно и событийно сходных, возможно даже заимствованных, мотивов — вот в чем сразу ощутимо проявляется обусловленное временной дистанцией отличие писателя XX века от образцов прошлого. В этом, формальном плане водораздел между Манном и Толстым проходит, грубо говоря, по той же линии, что между Манном и Бальзаком, Стендалем, Флобером и другими крупнейшими прозаиками XIX века, чьи произведения он пе-

речитывал в поисках «пищи» для «музыкального конструктивизма» своего итогового романа.

Гораздо четче, чем в области формы, где несходство Манна с Толстым есть выражение несходства вообще между манерами реалистического письма разных эпох, специфическая антиномия «Манн — Толстой», то есть несходство Манна именно с Толстым, прослеживается в плане этически-философском, в представлениях обоих о том идеале человеческого поведения, который Толстой называл нравственностью, а Манн гуманизмом. Четче потому, что оба оставили высказывания об этом, оба сформулировали каждый свою систему отсчета, по которой можно определить, насколько далек от такого идеала или близок к нему манновский и толстовский герой, оба дали каждый свою, так сказать, «теорию поля», в котором протекает всякое индивидуальное бытие.

Собственно, как раз в связи с Толстым в 1922 году Манн ведь впервые и сформулировал тот гуманистический идеал, который он позднее, в «Лотте» и особенно в «Иосифе», предпочитал выражать через библейский стих о двойном благословении. Из рассуждений о феномене Льва Николаевича Толстого как раз и вытекла мысль, что человек — это «высокая встреча духа и природы на их исполненном страсти пути друг к другу». Впоследствии Манн всячески перифразировал эту мысль и варьировал, облакал в яркие библейские одежды, называл «дух» «благословением неба», а «природу» — «благословением бездны», «благословением сосцов и утробы», расшифровывал «природу» как «плоть», как косность, как «принцип прошлого», а «дух» как чуткость к требованиям времени, как «принцип будущего», как контроль разума и совести над животными инстинктами, над атавистическими чувствами. В статье «Двойное благословение» я уже обращал внимание на то, что герои тетралогии об Иосифе могут быть довольно легко разделены на разные группы в зависимости от того, «благословлены» ли они преимущественно «бездной» или преимущественно «небом» или же только чем-то одним и потому ущербны. Но не только в «Иосифе» — и в «Волшебной горе», и в «Избраннике», и в «Обмененных головах», и в написанных задолго до «фрагментов к проблеме гуманизма» «Будденброках», и в ранних рассказах, начиная с «Маленького господина Фридемана», и в «Смерти в Ве-

неции» — короче говоря, во всем творчестве Манна важнейшую роль играет этот дуалистический взгляд на человеческую жизнь как на равнодействующую двух сил, на линию, которая лишь в том случае идет все дальше и выше плавно и ровно, лишь тогда не сходит на нет в разреженной атмосфере «неба» и не низвергается в крошечный мрак «бездны», если ни одна из сил не получает перевеса, не подавляет в человеке другую.

Если представить в виде графика эту «встречу духа и плоти», это силовое поле, постоянно пронизывающее манновских героев, то получатся две пересекающиеся оси: горизонтальная будет условно обозначать «земное благословение», то есть физическую одаренность, телесное здоровье, красоту, привязанность к простейшим земным радостям, инстинктивное тяготение к традиции, кровную связь с предками, а вертикальная — «благословение неба», то есть одаренность духовную, пытливый ум, критическое отношение к традиции, повышенную чувствительность к ее косным, сковывающим движение вперед сторонам, неудовлетворенность сущим, неизменное сознание более высокой миссии человека, чем та, удовлетвориться которой его вынуждают любые, даже самые благоприятные эмпирические обстоятельства. Так и живут в этой системе координат то фатально обделенные «небом», но щедро одаренные «бездной», то, наоборот, скупаемые томлением духа и физической немощью ганзейские купцы, древние египтяне и индийцы, европейские интеллигенты, флорентийцы эпохи Медичи, и лишь в немногих случаях линия, символизирующая в таком графике жизнь манновского героя, оказывается прямой, да и если оказывается, то не обязательно со знаком плюс. Прямая, то есть некое равновесие обоих «благословений», получается, пожалуй, лишь у натур, склонных к авантюризму и плутовству, натур артистических, они могут впрямь быть художниками (Гёте в «Лотте»), но могут и быть художниками в потенции, обладать лишь страстью к игре, к вольному полету фантазии (Иосиф, Феликс Круль), и артистизм — это как бы третья, дополнительная координата в манновской системе определения близости героя к гуманистическому идеалу.

Только учитывая важность для Манна этой третьей координаты, можно в достаточном объеме понять смысл его уже приведенных здесь выше и даже прокомментиро-

ванных с другой точки зрения слов, что для того, «чтобы вполне оценить «Анну Каренину» не только с художественной стороны, но и как человеческий документ, читателю следовало бы представить себе, что роман этот написал сам Константин Левин». Ведь Левин, напоминая, — это, по Манну, «почти точь-в-точь сам Толстой, за вычетом только его художничества... Единственное, чего не хватает Левину, чтобы быть Толстым, — это то, что он не является ко всему прочему еще и великим художником». Для Манна искусство — это преодоление, снятие противоречия между обоими «благословениями»: добиваясь эстетического совершенства, художник тем самым уже утверждает гармонию в этическом смысле, доброту, добро. Слово «gut», заметил однажды Манн, значит равно и «добротный», «хороший», и «добрый», то есть выражает тождественность эстетической ценности с ценностью нравственной. Игра, которую ведет художник, — это потому для Манна игра всерьез, что на то время, которое она длится, художник наилучшим образом реализует свои «благословения», находит оптимальную равнодействующую между ними, наиболее приближается к гуманному идеалу сам и, вовлекая в свою игру читателя, слушателя, зрителя, приближает к этому идеалу и его, воспитывает его в гуманистическом духе. Если художник сознает эту освободительную роль своего артистизма, если отдаст себе отчет в том, что работа над произведением искусства снимает с него огромную часть того нравственного бремени, которым отягачает каждого ежеминутная неравновеликость обоих «благословений», то работа такого художника есть не столько подвиг, сколько действие отчасти даже эгоистическое, намеренно направленное на самоосвобождение. Художником этого типа был Манн, но не Толстой, который упорно, и чем дальше, тем больше, сомневался именно в нравственной состоятельности искусства, который не вводил в свою систему этических оценок координаты артистизма и нашел наиболее пригодной для самовыражения, для своего «образа и подобия» фигуру бесконечно далекого от художества, а не то что от какой-либо еще менее почтенной авантюристической, плутовской игры, совестливого — вот его главное качество — помещика Левина. Понятно, что в свете такого несходства между Манном и Толстым писательская работа Толстого представлялась Манну заслугой, подвигом, и отсюда эти

полные скрытого восхищения слова: «чтобы вполне оценить «Анну Каренину»... как человеческий документ... следовало бы представить себе, что роман этот написал сам Константин Левин». Пафос этих слов не столько даже в восхищении художественным гением Толстого, сколько в восхищении человеком, «альфой и омегой всех наших вопросов».

Толстовскую систему определения этических ценностей нет необходимости переводить на язык графика, потому что в такую математическую форму облек однажды свою теорию нравственных и безнравственных поступков сам Лев Николаевич. Позволю себе привести довольно длинную цитату из его дневника (запись от 31 декабря 1894 года):

«Зашел в Посредник, там говорили о том, что можно ли Желябова, Кибальчича признать высоко нравственными, самоотверженными людьми. Я сказал, что нет. Почему? Потому что поступок, обдуманно совершенный ими, был безнравственен. Почему? П. ч. для того чтобы поступок [был] нравственен, нужно, чтобы он удовлетворял двум условиям: чтобы он был направлен к благу людей и к личному совершенствованию. Поступок, чтобы быть нравственным, должен быть определен двумя положительными координатами. И быть всегда на диагонали этих координат.

Выходит такой чертеж:

с	личное	а
стремление к	совершенствование	общему благу
d	b	

Так что если поступок определяется стремлением к общ[ему] благу и личным совершенствованием, то он будет всегда в поле *a* и на диагонали $+$.

Если же обратное, то будет в поле *d*. И будет совсем дурной. Если же в поле *b*, то хотя и будет стремиться к общему благу, будет лишен личного совершенствования. Таковы все поступки правительственные, революционные, 1 марта, инквизиция.

Если же поступок будет в поле *c*, то хотя он и будет стремиться к совершенствов[анию], он будет лишен стремления к общ[ему] благу. Таковы все аскетические поступки — стояние на столбу и т. п.».

Сравнение обеих «теорий поля» показывает, во-первых, что Толстой и Манн по-разному смотрят на роль природных задатков в общей оценке поведения человека. У Манна это поведение в большой мере детерминировано рождением, предопределено биологическими, психофизическими данными, и тот факт, что Манн всю жизнь проявлял интерес к своему гороскопу и отдал его элементы одному из любимейших своих героев — Иосифу, очень характерен, очень хорошо вяжется с таким подходом к человеку, как к комплексу двух начал, равновесие между которыми найти ему тем труднее, чем неравномернее он ими наделен изначально, — подходом как к биофизическому феномену, сказавшимся, в частности, — и мы это видели — на всем, что Манн писал о Толстом. Стремление же к общему благу и личное совершенствование суть нечто субъективное, возможное и при самых неблагоприятных природных данных, нечто зависящее исключительно от воли, духа. Угол отклонения от оси и длина «диагонали» в толстовском квадрате *a* могут быть одинаковы и при самой разной, говоря языком Манна, «благословенности». В этом смысле человек у Манна менее связан средой, чем наследственностью, менее социален, но в то же время и менее свободен, менее способен к эволюции, чем у Толстого.

Во-вторых, у Толстого обе координаты обозначают стремления, тенденции, и в поле отрицательных величин *d* попадают поступки, идущие в ущерб обоим стремлениям, направленные и против общего блага и против личного совершенствования, то есть «совсем дурные». Если же представить манновское «земное благословение» горизонтальной осью, а «небесное» вертикальной, то та-

кие координаты будут обозначать не тенденции, а данности, наличные качества, и в поле d такого воображаемого графика окажутся, следовательно, поступки, отрицающие, сводящие на нет отпущенные от рождения дары. Ведь нельзя же представить себе отрицательными величинами сами «дары», сами «благословения», отсутствие какого-либо благословения можно математически выразить нулем, а полное отсутствие обоих вообще невысказуемо, тогда вообще нет человека, не о ком говорить, некого изображать, и единственный на все произведения Манна персонаж, «неблагословенный» дважды — карлик Дуду в «Иосифе» — это явный гротеск, откровенно сконструированная фигура, а не живой и глубокий человеческий образ. Карликовость, неполномерность Дуду символична и в этом смысле. Толстой, как моралист, называет поступки поля d «совсем дурными» и резко противопоставляет им поступки поля a . У Толстого есть даже два персонажа, написанные с эмоциональной резкостью, целиком соответствующей резкости его логического противопоставления поля d полю a . Это императоры Наполеон в «Войне и мире» и Николай I в «Хаджи Мурате».

Между манновским, так сказать, полем a и манновским полем d нет такой резкой границы. Это логично: любые поступки, и «нравственные», и «дурные» (говоря толстовским языком), определены у Манна дуалистической природой человека, лежат между горизонтальной и вертикальной осями, и, следовательно, все, что на пользу обоим «благословениям», все, что сберегает их, культивирует, обращает в «добро», имеет тот же источник, состоит из того же изначального материала, что и все разрушительное для них, сводящее их на нет, губящее человека, недоброе. И авантюрист Феликс Круль и сын Иакова Иосиф обладают прекрасной внешностью и живым умом, оба люди двойного благословения. Но один кончает жизнь узником тюрьмы (таков, во всяком случае, замысел незавершенной «Исповеди авантюриста»), в полном разочаровании, употребив, как оказалось, во зло свои прекрасные изначальные данные, другой возвышается до роли спасителя и кормильца народов, хотя ему, Иосифу, по его собственной вине, грозила буквально та же участь, что Крулю. Диагональ, проходящая через поле a , — это всегда только продолжение диагонали, проходящей через поле d , и наоборот. Страсть к игре своими

природными данными одинаково свойственна авантюристу и артисту, в артисте живет авантюрист, в авантюристе артист, в игре и тот и другой обретают внутреннюю гармонию, потому что в игре происходит «встреча духа и плоти», но у артиста или у Иосифа-кормильца эта «встреча» получается на поверку «торжественной», «добротной», «доброй» (все манновские словечки!), а у авантюриста — гибельной, разрушительной для него же, злосчастной.

В чем прежде всего состоит разница между двумя обаятельными игроками — Крулем и Иосифом, почему поступки одного оказываются в поле *d*, а другого в поле *a*? Разница состоит прежде всего, по-моему, в том, что Иосиф совестлив, что он преодолевает свой нарциссизм, свою ребяческую уверенность, будто другие люди должны любить его больше, чем самих себя, в том, что Иосиф перестает быть эгоистом, а Круль им остается. И в силу этого различия поступки их оказываются в диаметрально противоположных полях. Но что же выходит? Разве эгоизм — это не антоним «стремления к общему благу», не то же понятие, только со знаком минус? При всей относительности границы между манновскими полями *a* и *d*, при всей протеевской легкости превращения у Манна авантюриста в артиста, зла в добро и наоборот, при всем этом отвечающем духу двадцатого, а не девятнадцатого века релятивизме Манна, конечным критерием «торжественности», «добротности», «доброты» «встречи духа и плоти» и у него оказывается «стремление к общему благу». В этом смысле можно сказать, что Манн стоит к Толстому гораздо ближе, чем это кажется, если исходить только из того, что Манн с годами все больше утверждался в дозволенности, правомерности, нравственной ценности, серьезности «высокой игры» художника, а Толстой, наоборот, все упорнее отвергал именно «игровую», не назидательную сторону искусства.

Выше, в связи с одним попутным упоминанием об Иосифе и Клаусе-Генрихе, я сказал, что оба этих манновских персонажа дают повод коснуться самого существа отношений Манн — Толстой.

В статье «Гёте и Толстой» Томас Манн писал, что Толстой воспринимается как повествователь собственной жизни не только при чтении его прямо автобиографической «Исповеди», но и при взгляде на весь его творческий

путь, начиная с «Детства» и «Отрочества». Наблюдение это, совершенно справедливое — с ним согласится любой читатель,— особой оригинальностью не отличается, и не так любопытно оно само, как, во-первых, то видное место, которое отводит Манн в разговоре о Толстом автобиографизму его сочинений, и, во-вторых, и это особенно любопытно, то толкование, которое получает у Манна их автобиографизм.

Что касается первого, обстоятельности, с какой рассуждает Манн об этой черте толстовского творчества, то она есть проявление уже отмеченного свойства Манна — говорить, о чем бы ни шла речь, о себе, есть, иными словами, указание на его личный, кровный интерес к данной черте, на то, что в Толстом-автобиографе он видит родственную натуру.

Интерес Толстого к себе, любовь его к собственному имени Манн толкует как общее свойство «избранных». «Избранникам», по Манну, и вообще присуще желание «использовать собственный сокровеннейший опыт и рассказать о том, как сплетаются в их жизни удачи и заслуги». Другим таким избранником-автобиографом Манн называет Гёте. Себя он в этом ряду не называет, но, имея в виду, надо думать, не собственный ранг, не свою равновеликость Толстому и Гёте, а свою недюжинную «благословенность» и собственный интерес к феномену «Томас Манн», несомненно подразумевает. Манн приводит одну цитату из Толстого, и слова, которые он в ней подчеркивает, и рассуждение, для которого она служит ему зачином, не оставляют сомнения в том, что он говорит сейчас не только о Толстом и о Гёте. «Мне хотелось,— пишет Толстой о поре своей юности,— чтобы все меня знали и любили. Мне хотелось сказать свое имя... и чтобы все были поражены *этим известием*, обступили меня и благодарили бы за что-нибудь». Желание это,— комментирует Манн, отметив курсивы,— возникло очень рано, еще прежде, чем у Толстого родился первый художественный замысел, прежде чем он возымел идею основать новую, позитивную, земную религию, свободную от догм... Его имя, так чувствует он, одно лишь звучание его имени — Лев Толстой — имя-формула, в которой выражено его смутно и мощно пробуждающееся «я», должно прозвучать благовестом для человечества... произвести на людей огромное впечатление и заставить их в благодарнос-

ти объединиться вокруг него, вокруг Толстого. Через много лет, в 1883 году... он читает... Черткову отрывок из новой рукописи «В чем моя вера?»... и Чертков приходит в такой восторг, что перестает слушать, пропускает мимо ушей все последующие страницы и пробуждается от своих мыслей, только услышав, как чтец произносит собственное имя. Толстой кончил и «особенно отчетливо», говорит Чертков, произнес имя, написанное под текстом: «Лев Толстой».

Разве не сходные чувства, вплоть до такого же любовного интереса к собственному имени как к некоей формуле, некоему символу, испытывал, и тоже еще с самой ранней поры, Томас Манн,— чувства, которые можно было бы назвать нарциссическими и тем исчерпать их оценку, если бы оба занимающих нас носителя их не имели на самом деле заслуг перед «всеми», если бы обоих в действительности не «знали» и не «любили»? Это Манн ображал себя в детстве принцем по имени Клаус, а затем отдал титул принца и имя Клаус автобиографическому герою романа «Королевское высочество». Это Манн произвел в имени и фамилии другого своего автобиографического героя, Тонио Крёгера, контраст между экзотическим для немецкого севера звучанием собственного имени и привычным — собственной фамилии. Это Манн назвал Томасом одно из самых по-человечески близких себе действующих лиц «Будденброков». И с присущей ему склонностью к пародированию и автопародированию Манн показал смешную, суетную сторону всякого самолюбования как раз через гиперболизацию любовного отношения к собственному имени, начертив множество вариантов подписи «Феликс Круль» и использовав факсимиле этих и правда нарциссических росчерков для художественного оформления издания «Исповеди авантюриста».

Интересу «избранных» к своему имени, к своим предкам, к себе, их желанию «рассказать о том, как сплетаются в их жизни удачи и неудачи», короче говоря, автобиографизму их творчества Манн не просто находит оправдание в представительности их личного опыта, в том, что стоит им заговорить о себе, как их устами заговорят среда, страна, время, он не просто оправдывает, прощает этот их интерес, а ставит им его в заслугу, придает ему воспитательное значение. Юному Толстому хо-

телось, чтобы все «обступили» его и «благодарили за что-нибудь». Зрелый Манн как бы знает, за что именно надо благодарить «избранных» — за их потребность рассказать о себе, исповедаться, за то, что они, удовлетворяя эту свою потребность, воспитывают не только себя, но и других.

Воспитывают себя... «Разве, глядя на свое изображение,— читаем в статье «Гёте и Толстой»,— человек, если только он не страдает неизлечимым самодовольством, не ощущает с особой силой, как сильно нуждается в исправлении он сам? Сомнения нет, да, так он чувствует. И именно это ощущение необходимости исправиться и совершенствоваться, это восприятие собственного «я» как *миссии*, как морального, эстетического и культурного долга *объективируется* в герое автобиографического, образовательного и воспитательного романа...» Не в том существенное сходство с Нехлюдовым Иосифа и Клауса-Генриха, что и толстовский герой, и манновские становятся «на путь ответственной деятельности», а в том, что в этих персонажах «объективируются» какие-то важные стороны собственного «я» их создателей. В этом смысле Ганно Будденброк, который ни на какой «путь ответственной деятельности» не становится, а умирает, не успев повзрослеть, так же сходен с Нехлюдовым, как Иосиф и Клаус-Генрих. И Ганно, и его отец, и Тонио Крёгер, и Густав фон Ашенбах, и Леверкюн, и Цейтблом — все они, и погибающие и выживающие,— это разные ракурсы, в которых изображает себя Томас Манн, так же как Нехлюдов «Утра помещика» и «Воскресения», Оленин, Левин и Пьер Безухов — разные ракурсы, в которых изображает себя Лев Толстой. И если, глядя на эти свои портреты, Манн отчетливее видит собственные слабости, видит, скажем, на примере Ашенбаха, что личная дисциплина и выдержка художника — это лишь иллюзия устойчивости, незыблемости окружающего его общества, или на примере Леверкюна — гибельность для человека искусства бездушной игры формой, то чему же, как не личному совершенствованию прежде всего, служит это упорное автопортретирование?

Но в своем толковании исповедального начала творчества Манн следует, как мы видели, еще дальше, он приписывает этому началу не только самовоспитательную функцию, которая тоже, разумеется, идет в конечном сче-

те на благо обществу, но и функцию в полном смысле педагогическую, воспитующее воздействие на читателей, иными словами, прямое служение «общему благу». «Как бы ни любил человек свое «я» и как бы ни был он «эгоцентричен»,— говорит Манн в этой же статье о Толстом, и говорит, как можно было убедиться, о себе,— но если он относится к этому «я» как к культурной миссии и трудится в поте лица своего, чтобы эту миссию осуществить, он не может не оказать воспитательного воздействия на человечество и не может не познать счастья и достоинства, выпавшего на долю руководителя юного поколения; и момент, когда человек приходит к этому пониманию, возможному лишь на вершине жизни, есть высший момент в жизни *творческого* человека». Не напоминают ли эти слова Манна о «воспитательном воздействии на человечество» горизонтальную ось толстовского графика в такой же мере, как напоминали его слова о том, что «в герое автобиографического романа объективируется ощущение необходимости исправиться и совершенствоваться», вертикальную ось?

Исповедальное творчество, разговор о своем «я» на языке искусства — это, в понимании Манна, не что иное, как тот «нравственный поступок», который, по Толстому, «должен быть определен двумя положительными координатами» и «быть всегда на диагонали этих координат». И если Манну особенно родственна в Толстом исповедальность его сочинений, то это связано со взглядом Манна на труд художника, на артистизм как на некий образец поведения нравственного и указывает на более глубокое, чем кажется «с ходу», родство идеалов того, кто бунтовал против искусства, склонялся к проповедничеству, ополчался на греховную плоть, и того, кто видел в искусстве наибольшее приближение к гармонии между телесным и духовным началами человека.

ПРИНЦИП КОНТРАПУНКТА

...На пире Платона во время чумы.

I

Книги полезно перечитывать. Даже те, которые ты сам когда-то переводил и о которых писал. *Tempora mutantur, et nos...* и так далее — старая, избитая истина. Но одно дело — знать истину умом, другое — почувствовать ее, испытать на собственном опыте, ощутить кожей, как распространяется на тебя общий закон. Человек не замечает, как он меняется, он продолжает говорить о себе «я», хотя каждое его «я» не совсем то, чем было час назад. И уж совсем не то, чем было десятью годами раньше. Непроизвольно отмечать перемены, которые происходят с тобой и в тебе, трудно потому, что и вокруг тебя ничто не стоит на месте, люди взрослеют, стареют, умирают, дома перестраиваются, исчезают, растут, вещи ветшают, вчерашняя злоба дня начисто забывается ради сегодняшней, и в твоём быту перед глазами, в общем-то, нет такой неподвижной точки, глядя на которую только и можно почувствовать, насколько иными стали твои суждения, мнения, оценки, насколько и в чем ты стал мягче, насколько и в чем тверже. У книг, надолго переживающих свое время, есть обычно еще одно свойство — их хочется перечитывать, и сразу же, с первых страниц они при повторном чтении открывают какие-то свои новые стороны, которые ты некогда проглядел, они кажутся тебе не совсем теми же, а то и совсем не теми, что ты когда-то читал. А ведь в них не изменилось решительно ничего; все без исключения слова, все до единого знаки препинания те же, что были. Это как раз та неизменность, та неподвижность, которой нет, которая невозможна в быту. Парадоксальное впечатление новизны, перемены, возникающее у тебя при перечитывании, родственно иллюзии пассажира трогаящегося поезда: ему кажет-

ся, что его поезд стоит на месте, а тронулся поезд, стоящий на соседнем пути. Как только эти неподвижные вагоны остаются позади, пассажир быстро освобождается от своей иллюзии и, видя пролетающие за окном деревья, слыша стук колес, покачиваясь от тряски, чувствует всем своим телом, что в движении находится он. Так и ты после первых страниц повторного чтения физически ощущаешь изменившее тебя время. Не книга другая, а ты стал другим.

Двадцать лет назад передо мной лежал раскрытый «Доктор Фаустус», и медленно, по одной, по две страницы в день, росла стопа бумаги с исчерканным, испещренным вставками и поправками черновиком перевода. Первое русское издание этой книги вышло в 1960 году. Тогда же мне пришлось выслушать множество читательских отзывов. Большинство отзывавшихся восхищалось Манном. Знатоки литературы, как правило, говорили, что он превзошел самого себя в технике монтажа автобиографического материала с книжным, заимствованным, фактов с вымыслом, поэтических фигур с отвлеченными идеями, современности с историей. Знатоки музыки поражались его умению не то что описывать словами музыкальные произведения, а прямо-таки создавать их средствами языка, внушая читателю, что он слышит оперы и оратории, которые на самом деле никогда не исполнялись и написаны не были. Люди, более склонные к обобщениям идеологического характера, обычно отмечали антифашистский пафос, подчеркивали беспощадную антибуржуазность «Доктора Фаустуса», усматривали в этой сложной, глубоко личной и многозначительной книге чуть ли не публицистическую отповедь модернизму.

Недовольные или недоумевающие были в меньшинстве. Особенно запомнились мне два отзыва. А. Г. Габричевский, давно прочитавший роман в подлиннике и написавший комментарий к русскому изданию, сказал еще в пору этой своей работы: «Я в одном только не могу понять Томаса Манна: почему додекафоническая музыка — это фашизм?» А. А. Ахматова, которая прочитала перевод вскоре после его выхода, возмутилась романом, она выразила свое неприятие «Фаустуса» в раздраженно-резкой форме, и, прежде чем привести ее слова, я прошу учесть их нарочито-ехидную афористичность и не толковать их шире, чем того заслуживает всякая вспышка

эмоций. «Если об этом,— воскликнула она,— так пишут немцы-антифашисты, то чего уж и ждать от фашистов!»

К недоуменному вопросу А. Г. Габричевского еще придется вернуться. Что же касается А. А. Ахматовой, то она, я думаю, имела в виду примерно то же, что логически, успешно избегнув резких выражений, изложил через несколько лет после того негодующего возгласа известный польский писатель Станислав Лем. Его статья была напечатана в журнале «Зинн унд форм» (ГДР), в специальном номере, посвященном девяностолетию со дня рождения Манна, но по своему полемическому смыслу меньше всего соответствовала расхожему представлению о юбилейном номере как о наборе почтительных похвал, ученых рефератов и лирических излияний. Называлась она «О моделировании действительности в творчестве Томаса Манна». Лем говорил здесь, что в «Докторе Фаустусе» анализ реальных общественных сложностей, вызвавших ту «цепную реакцию», которая превратила в развалины всю Европу и четверть Азии, заменен застывшей, детерминистской схемой фаустовского мифа, простейшим случаем выбора между добром и злом. А такой выбор, продолжал Лем, «есть, может быть, у Робинзона Крузо, но не у обыкновенного смертного, который по уши увяз в своем обществе и теряет чувство личной ответственности... сообразно своему «весу», то есть тому, какое давление оказывают на него неличные, общественные силы».

Сведение «Фаустуса» к «детерминистской схеме» показалось мне несправедливым. Я чувствовал, что Лем как-то упрощает, как-то обедняет роман, усматривая в нем прежде всего попытку подогнать новейшую историю Германии— от начала века до конца второй мировой войны — к трехвековому немецкому мифу о докторе Фаусте, который сознательно продал свою душу черту. В лемовском толковании, казалось мне, книга Манна как-то сама собой становилась в один ряд с многочисленными на Западе романами, где современная ситуация рассматривается через очки мифа, где поэтому любые человеческие коллизии предстают читателю старыми как мир, а история — только бесконечным коловращением, только сменой костюмов, условностей, технических навыков. В произведениях такого рода персонажи иногда но-

сят даже, помимо своих «мирских» имен, имена еще и своих мифологических, так сказать, прототипов, что совсем уж обнажает лежащую в основе авторского замысла схему. Примерами могут служить довольно широко известные у нас «Ученики Иисуса» Леонгарда Франка и «Кентавр» Джона Апдайка. Конечно, и среди таких книг встречаются очень интересные и глубокие, в том же «Кентавре» схема, кстати сказать, то и дело забывается за живой, ничего не повторяющей и неповторимой конкретностью лиц, быта, симпатий и антипатий. Но даже при самой трагической тональности подобных произведений, при всей искренности их трагизма очки мифа — это в конечном счете розовые очки.

В конечном счете. Ведь приравнивать то, что происходит у тебя на глазах, в чем ты так или иначе участвуешь, что влияет на твою судьбу, к случившемуся где-то, когда-то и с кем-то, к давно известному, давно «проигранному» образцу, — значит относиться к собственному опыту с отрешенной невозмутимостью и снимать с себя изрядную долю ответственности за ход событий. Экклезиастовское «так было, так будет» — формула хоть и пессимистическая, но в общем успокоительная. Подыскать для любой разыгрывающейся перед тобой или с тобой драмы мифологический архетип и, следовательно, заранее примириться с ее развязкой легче, чем остаться с этой драмой один на один и быть убежденным, что *такого* еще не бывало на свете.

Ахматова и Лем по-разному сказали одно и то же — что о нашем времени, по их мнению, не подобает писать так, как это сделал в «Докторе Фаустусе» Манн — опираясь на миф, вводя, если можно так выразиться, реки крови и слез, пролитых за годы фашизма и второй мировой войны, в композиционное русло поэмы о художнике, чья дилемма, может быть, и правда похожа на фаустовскую. Это перед героем романа композитором Леверкюном стоит вопрос — либо вообще не творить, не создавать целостных произведений в такое время, как наше, в эпоху конца, взрыва, распада, время, на тяготы которого душа человеческая хочет отозваться стоном или молчанием, — либо продать свою душу, но все-таки заниматься творчеством, пусть только ироническим обыгрываньем, пародированием старых форм, которые когда-то были полны содержания, дышали живой болью и живой радостью, а те-

перь омертвели, теперь не способны вобрать в себя реальную многосложность эпохи. А у не-художника, у рядового современника Леверкюна проблемы совсем другие. Для него гестаповский застенок не «внутреннее переживание», без которого Манн, по его словам, не смог бы написать «самого яркого места» выдуманного разговора с чертом — символической картины ада, грозящего Леверкюну, а самая настоящая действительность. Безумие Леверкюна как плата за возможность творить — страшный и прекрасный символ. А в реальной гитлеровской Германии душевная болезнь, сходная с леверкюновской, была уже достаточным основанием для эвтанасии, законного умерщвления больного. Перед рядовым современником Леверкюна и Манна, современником войн и концлагерей, вопрос стоит другой, более, что ни говори, существенный, самый первый и самый последний вопрос: быть или не быть в прямом, физическом смысле? Но гамлетовской возможности решить свой вопрос собственной волей у этого современника нет, он может выбрать разве что «не быть», а уж «быть» ли ему, решает не он. И старые мифы в книге о нашем времени неуместны, — таков смысл рассуждений Лема, — и немецкому писателю не пристало сейчас заниматься проблемами искусства, не пристало соединять эту тему с кровоточащим материалом истории после всех бед, которые принес человечеству германский фашизм, — таков смысл возмущения Ахматовой. Во всяком случае, так я понимаю их отзывы о романе и так понял тогда.

Лему я десять лет назад попытался возразить и даже напечатал эти свои возражения, с грехом пополам привязав их к журнальной статье о письмах Манна. «Не вдаваясь, — писал я тогда, — в сложный философский вопрос о детерминизме, — не берусь судить, где его больше: в фаустовском утверждении выбора между добром и злом или в лемовском отрицании такого выбора, — мне хотелось бы обратить внимание противников «Доктора Фаустуса» на вопрос куда более простой: о чем этот роман? Разве он претендует на «анализ реальных общественных сложностей» во всей их совокупности? В том-то и дело, что нет. Из всех «реальных общественных сложностей» полувековой истории Европы, приведших к ужасам фашизма и войны, Томас Манн берет только один аспект: место во всем этом человека искусства, художника, его

ответственность или, если угодно, вина за случившееся. Именно этот вопрос прежде всего и ставит Томас Манн в «Фаустусе»... Другое дело, что современник великих трагедий нашего века... переживший гибель своих друзей и родных и сам плативший по счету истории собственной кровью, ждет от крупнейшего немецкого писателя чего-то более широкого, более конкретного, чем такой отвлеченный и «цеховой» отклик на события. Мы часто видим лишь то, что предрасположены увидеть, и неожиданное ускользает от нашего глаза, хотя это неожиданное достаточно глубоко и значительно. Здесь, по-видимому, и кроется корень той резкости, с какой иной раз отзываются о «Докторе Фаустусе» люди совсем не поверхностные и безусловно не равнодушные к поднятой в этой книге проблеме».

Такая аргументация нашла поддержку. Даже через год-другой после моей полемики с Лемом о ней вспомнила одна женщина-критик и печатно согласилась с моим тезисом о том, что единственный аспект современных общественных сложностей, занимающий автора «Доктора Фаустуса»,— это аспект искусства и человека искусства. Да что там через год-другой! Совсем недавно, уже обдумывая предлагаемые заметки, я получил из Запорожья письмо от незнакомого мне читателя. С. М. Глуценко пишет: «*Правы*, конечно же, Вы, а не Лем со своим «мифотворчеством Томаса Манна». Хотя можно как-то по-доброму отнестись и к С. Лему, если принять его критику Т. Манна как призыв к *всеохватывающей* картине фашистской Германии (если таковая возможна уже сейчас...)... Т. Манн сделал — и очень честно — свое дело. Взгляд Т. Манна на Германию — это взгляд изнутри. И приписывать ему то («Доктор Фаустус» = судьбе всей Германии), против чего он сам энергичнейшим образом возражал всю жизнь, — нельзя. Тут Вы *правы*. Но как бы за этой правотой не просмотреть и ту потребность в отчаянии С. Лема, которая есть потребность иметь все-таки, несмотря ни на что, эту злосчастную модель «все-го», потребность увидеть истинное лицо фашистской Германии. И разве можно за это упрекнуть С. Лема? Польская (да и вообще — славянская) пострадавшая душа (к примеру, в отличие от немецкой) ведь на меньшем не примирится, на меньшее не согласится, на меньшем не успокоится. Это немец может спокойно рассуждать и ум-

ствовать, как бы отстраняя от себя всех расстрелянных и сожженных за годы второй мировой войны. Поляку же непременно нужна модель «всего».

Если отбросить грубые антинемецкие выпады и некоторые скорее патетические, чем академические, противопоставления,— их я никогда бы себе не позволил,— С. М. Глушенко повторил, только более эмоционально, высказанную мною в полемике с Лемом мысль: роман «Доктор Фаустус» не претендует на роль «всеохватывающей картины», и не нужно требовать от его автора выполнения таких задач, каких он перед собой и не ставил.

Кстати, одно маленькое отступление в связи с замечанием С. М. Глушенко о «потребности... иметь модель «всего» как свойстве «польской и вообще славянской души». В том же номере «Зинн унд форм», где помещена статья Лема, английский писатель Поль Уэст опубликовал эссе «Смущение Томаса Манна». Весь стиль, вся манера манновского письма объясняются здесь принадлежностью этого художника, к «традиции всеохватывающих идей». Уэст пишет о Манне: «Он не знает, какую мысль ему высказать. От тревоги, что у него нет всеохватывающей идеи, но что он принадлежит к традиции всеохватывающих идей, он проявляет своеобразную сдержанность, которая вовсе не иронична, как то принято утверждать (ведь ирония требует контраста), а есть манера держать себя, свойственная человеку, подразумевающему не то, что он говорит, но и не противоположное этому». Традиция всеохватывающих идей, о которой упоминает Уэст,— это несомненно гётевская, идущая от «Фауста», несомненно немецкая традиция. Сравнивая два столь разных суждения о Манне, видишь, как по-разному можно оценивать один и тот же национальный характер, какое это вообще расплывчатое, нечетко очерченное понятие. Ссылка на него в письме С. М. Глушенко не способствует ни лучшему пониманию «Доктора Фаустуса», ни выяснению истины в том давнем уже споре об этом романе.

И вот, перечитав его через много лет, я нахожу свои прежние возражения Лему неточными. Я и сам тогда увидел в «Фаустусе» «то, что был предрасположен увидеть». Внутренне сопротивляясь сведению этой глубокой и ничего не упрощающей книги к поверхностной схеме мифа, и правда совершенно не подходящей для освещения современных проблем, я и сам упростил содержание

«Фаустуса», но упростил по-другому, сведя всю его многосложность к одному, как я выразился тогда, «аспекту» — роли и ответственности искусства в свете «случившегося».

Нет, Лем прав, «Фаустус» претендует на большее, это книга не только о сошедшем с ума композиторе, человеке искусства, но и о Германии, о Европе, о двух мировых войнах, о фашизме, о религии и о неверии в бога, о нашей планете и космосе, это по замыслу, по «замаху» — энциклопедический свод размышлений автора о почти уже прожитой жизни. Манн стремится дать картину именно «всеохватывающую». «В этот единственный раз,— сказал сам Манн,— я знал, чего я хотел и какую задачу перед собой поставил: я задал себе урок, который был ни больше ни меньше, чем роман моей эпохи в виде истории мучительной и греховной жизни художника... Желать, чтобы произведение стало всеобъемлющим, заранее планировать его как всеобъемлющее,— в этом, думается, не было ничего полезного ни для произведения, ни для состояния автора». Поразительно, что, возражая Лему, я словно бы отмахнулся от этих и тогда хорошо мне известных, мной же переведенных строк. Мы поистине видим лишь то, что предрасположены видеть... «Фаустусу» предпослан эпитафия из Данте:

День уходил, и неба воздух темный
Земные твари уводил ко сну
От их трудов; лишь я один, бездомный,

Приготовлялся выдержать войну
И с тягостным трудом, и с состраданьем,
Которую нележно вспомяну.

О Музы, к вам я обращусь с воззваньем!
О благородный разум, гений свой
Запечатлей моим повествованьем!

Какие бы намеки и символы ни содержали в устах автора «Доктора Фаустуса» каждая строка, каждый образ этих стихов из «Ада», сколь ни многозначительно в данном случае даже само слово «Inferno», стоящее под ними как объективное указание на цитируемый источник, символичен прежде всего факт обращения на первой же странице «Фаустуса» к такому универсальному (от слова

«универсум») произведению, как поэма Данте, которую назвали «божественной комедией» не просто за красоту, а за беспримерный по широте охват тем и мотивов, за превосходящую человеческие силы грандиозность замысла, пытающегося охватить и землю и небо. Этот эпиграф — завуалированная заявка на нечто многообъемлющее.

Да, Лем не прав, усматривая в «Фаустусе» схематическое, подогнанное под миф толкование современных проблем, ни в какой миф не укладывающихся. Он хочет договориться за Манна то, чего тот не сказал, к чему не прикоснулся словом, поставить точки над «і» там, где Манн не посмел, поостерегся их ставить. Манн вовсе не утверждает, что сегодня у «обыкновенного смертного, который по уши увяз в своем обществе», есть, как когда-то у Фауста, возможность выбрать спасительный путь. Увы, такой возможности Манн не видит. Если что связывает в книге Манна ситуацию «обыкновенного смертного» с ситуацией легендарного доктора и его именем, то не «выбор», сделанный Леверкюном, явно лишь плод его собственного воображения, как и весь вообще диалог с чертом, — а название и характер итогового произведения Леверкюна. Называется оно «Плач доктора Фауста». А говорится о нем, что это «высочайшая и глубочайшая апелляция к чувству на той ступени духовности и строгости формы, которой необходимо было достигнуть, чтобы совершилось такое превращение холодного расчета в экспрессивный крик души и в доверчивую сердечность твари живой».

Эти слова содержат, по-моему, и одну из множества самооценок романа, который время от времени старается взглянуть на себя со стороны, прокомментировать себя, пролить свет на свой замысел, на свое построение. И такая самооценка кажется мне верной, как и другая, тоже облекшаяся в описание этой же симфонической кантаты: «Плач сына ада, плач человека и бога, исходящий от субъекта, но упорно распространяющийся и словно бы захватывающий космос, песня, ужасней которой не было на земле».

Я думаю, что, уловив в «Фаустусе» «холодный расчет», строгую ограниченность мотивов, среди которых мотив фаустовской сделки заметен особенно, Лем абсолютизировал эту скалькулированность, оторвал ее от ее цели,

не услышал, как она оборачивается «экспрессивным криком», космическим «плачем».

II

Эпоха создания «Доктора Фаустуса» не благоприятствует литературным ухищрениям. У человека слишком много своих насущных проблем и слишком мало времени — иногда просто оставшегося до насильственной смерти, — чтобы, читая, пробираться сквозь чашу оговорок и недомолвок, чтобы ориентироваться по нюансам слова в лесу проблем, которые кажутся ему отвлеченными, потому что непосредственно его конкретных забот не касаются, а ему сейчас не до философского тезиса о взаимосвязи всего на свете. Он ждет от книги либо решения своих насущных проблем, либо, на худой конец, более или менее узнаваемых картин того, что он каждодневно видит вокруг себя.

Немецкая писательница Криста Вольф рассказывает один подлинный случай, который произошел как раз тогда, когда Манн работал над «Фаустусом», случай, может быть, особый и страшный, но тем не менее показательный, точно отражающий эту естественную для эпохи тенденцию в подходе к литературным произведениям, в частности к манновским.

«Почему, — пишет Криста Вольф, — я испугалась, когда одна моя приятельница недавно сказала мне, что именно Томас Манн помог ей, тогда восемнадцатилетней девушке, пережить Освенцим? Она запомнила одну фразу из конца «Волшебной горы»: не так важно, останется ли он (герой «Волшебной горы», Ганс Касторп. — С. А.) в живых... Проникшись сознанием, что нельзя придавать такое уж важное значение своей персоне, она спокойно — она так и сказала: спокойно — взглянула в бане на отверстия дверей: что пойдет — вода или газ? Этой фразы, — говорит Криста Вольф, — у Томаса Манна не могло быть, и моя приятельница успела, конечно, в том убедиться. Мы вместе нашли фразы, которые она приспособила для своей цели: «Прощай... выживешь ли ты или останешься здесь! Твои виды плохи... и мы не станем биться об заклад, что ты спасешься. Сказать по правде, мы довольно-таки беззаботно оставляем этот вопрос открытым».

Найденные Кристой Вольф и ее приятельницей авторские фразы обращены к герою, оказавшемуся по воле «духа повествования» на полях первой мировой войны, под «красным заревом хмурого неба».

«И правда,— продолжает Криста Вольф,— довольно холодно отпускает автор этого Касторпа в хаос реальной битвы, после того как тот отслужил его задачам. Незачем говорить, что с тех пор появились на свете места, по сути своей противящиеся духу повествования и запрещающие повествовать повествователю, который побывал в них, может быть, во сне, но не в действительности... Испугало же, глубоко встревожило меня,— говорит писательница,— извращение, которому должна в таком месте подвергнуться своя образованность воспитанная на гуманистической литературе еврейская девушка; под заревом этого хмурого неба горячий, веками утончавшийся интерес к индивидууму, к его жизни и деятельности должен превратиться в свою противоположность, в тупое безразличие к самому себе, ибо только при таком условии можно выжить, выжить и духовно. Индивидуум не так важен. Если,— заключает Криста Вольф,— эта история содержит какую-то удобоформулируемую мораль, то она стоит, конечно, не в том, что повествователь должен отвлечь свое внимание от индивидуума. Мораль скорее уж другая: он должен содействовать созданию таких условий, которые вызывают и делают необходимым интерес индивидуума к себе и себе подобным».

Прекрасные, справедливые слова.

Но задумаемся теперь, почему все-таки узница лагеря смерти приписала Манну утверждение, будто судьба индивидуума, отдельно взятого человека не так уж важна. Этот ошибочный вывод был сделан на основании «довольно-таки беззаботного» прощания автора с героем. Прощание, однако, происходило на самом деле в 1924 году, когда завершилась работа над «Волшебной горой», а не в 1914-м, когда по воле «духа повествования» Ганс Касторп покинул давосский санаторий и ушел на войну, в «дождь и грязь», под «заревом хмурого неба». Если бы в «Волшебной горе» первая мировая война была подлинным предметом изображения, как, скажем, у Олдингтона или Ремарка, а не, как это здесь получилось, только «ударом грома», только символом конца буржуазно-либеральной эпохи, если бы Ганс Касторп был прежде всего

индивидуумом, неповторимой человеческой фигурой, а не тем фокусом, тем местом скрещения соблазняющих бюргерство идей, каким он, при всех внешних приметах его трехмерности, человечности, теплокровности, здесь оказался, то ведь к 1924 году автор успел бы, надо полагать, выяснить, погиб ли этот Ганс Касторп в первую мировую войну! Наверно, он погиб, но если и погиб, то это не конкретная гибель конкретного индивидуума, и именно потому автор прощается с героем так отстраненно и безучастно. У Ахматовой есть стихотворение «Когда погребают эпоху». Там как раз и говорится об отличии такого конца от кончины отдельно взятого человека.

Обо всем этом восемнадцатилетняя девушка думать не может, тем более — в Освенциме. Для нее Манн — авторитет, и у него она ищет той нравственной опоры, без которой она не переживет этого ада, сойдет с ума или погибнет еще до того дня, когда наконец из отверстий душа потечет газ. Ей не нужно долгих рассуждений, ей нужна простейшая, утешительная для нее мысль, лишь бы источник этой мысли был чистым, внушал доверие. А Манн ей внушает доверие. И она безотчетно приписывает Манну то, чего он не говорил, что у него язык бы не повернулся сказать, — утверждение, будто не так важно, умрет человек или останется жить. Вот что может произойти с писателем, назвавшим человека альфой и омегой всех наших вопросов, когда на его собор из слов и идей падает ответ «красного зарева».

Но «Фаустус», в отличие от «Волшебной горы», писался не после того, как война — теперь вторая мировая война — кончилась: Манн начал эту книгу в мае 1943-го, в самый разгар войны, и закончил ее уже через три с половиной года. И хотя А. Г. Габричевский был читателем куда более искушенный, чем та девушка, вспоминавшая в Освенциме «Волшебную гору», сама эта синхронность работы над книгой, где речь идет и о фашизме, с реальными злодеяниями, которые творил еще не добытый или только что разгромленный германский фашизм, — сама эта одновременность побудила, я думаю, и его, Габричевского, искать у Манна как можно более прямых ответов на злободневные вопросы, заставила и его невольно пренебречь композиционными тонкостями «Фаустуса» и хитроумными связями между его мотивами. Время настолько не располагало к нюансам, что даже искушенный чи-

татель истории немецкого композитора, представленной на фоне полувековой примерно истории Германии и с явным упором на взаимосвязь обеих историй, безоговорочно отождествил одну с другой и, не сомневаясь в правильности такого упрощающего отождествления, потребовал, чтобы ему разъяснили лишь одну частность: почему додекафоническая музыка — это фашизм? Один находит, что Манн приписывает «обыкновенному смертному» фаустовские возможности, другой — что Манн объявляет фашистской музыку Шёнберга. Да, несомненно, мы часто видим лишь то, что готовы увидеть.

Права Криста Вольф: есть места, по сути своей противящиеся «духу повествования» и запрещающие повествовать о себе, если повествователь не побывал там в действительности. Но есть и такие кровавые области новейшей истории, которые сопротивляются всякой попытке прикоснуться к ним словом умышленного художника, включить их в микрокосм целостного произведения, то есть композиционно связать с другими темами, областями жизни, эпохами, и в духовный космос повествователя, то есть привести в связь со всей системой, всей совокупностью его взглядов на человека и мироздание.

Я думаю, что символический и многозначительный язык музыки преодолевает подобное сопротивление материала иначе, чем слово, которое, правда, тоже, как и звук, как и нота, несет в себе множество ассоциаций, заряжено, в зависимости от контекста, разными образами и эмоциями, но все-таки изначально отягчено, сковано своей миссией, называть, определять, объяснять, своим первым, прямым, родившимся из этого назначения значением. «Иначе» — не в смысле «легче», никаких единиц измерения усилий художника нет, а в том смысле, что язык музыки, по природе своей отвлеченный, сам собой подвергает животрепещущий материал современности обобщению, организует формально, связывает с культурной традицией даже нетрадиционным, даже самым новаторским применением уже известных технических приемов, сам собой взывает к соотнесению этого материала с проблемами философского характера. Недаром популяризаторы музыки так охотно оперируют отвлеченными понятиями вроде «силы добра», «силы зла», «свет», «тьма», «борьба жизни и смерти». Места и области, противящиеся духу повествования, музыка вводит в микрокосм це-

лостного произведения и в духовный космос художника более, я бы сказал, приемлемым для его современников, менее кощунственным способом. Может быть, и вообще на известном отрезке всемирной истории, более длинном, чем от времени действия «Волшебной горы» до времени, когда создавался «Фаустус», только композиторам, но не писателям удавалось дать синтез актуальной драмы, разыгрывавшейся в мире при них, при их жизни, с той вселенской драмой бытия, о начале и конце которой можно только гадать. Если, например, взять эпоху, последовавшую сразу после французской революции, то трудно среди ее современников назвать писателя, чье творчество так дышало бы этой эпохой, так вобрало в себя ее надежды, скорби и страсти и притом достигало такой духовной глубины и такого совершенства формы, как бетховенское. Да и среди наших современников и соотечественников только, пожалуй, одного художника — Шостаковича — еще при жизни осмеливались называть великим...

Но я отвлекся. Итак, в «Докторе Фаустусе» Манн решительно нигде не говорит, что додекафоническая музыка — это фашизм. Наоборот, все, что он говорит о приверженце этой композиционной манеры Леверкюне, отвергает возможность подобного утверждения. Леверкюн всегда был равнодушен к националистическим увлечениям окружающих. В юности, в самом начале нашего века, он насмешливо слушал разглагольствования своих коллег — студентов-теологов — об исключительности Германии, об ее особой роли для Европы. Когда разразилась первая мировая война, он не поддался овладевшему его родиной и его близким другом Цейтбломом шовинистическому энтузиазму и скептически отнесся к притязаниям немецкого провинциализма на мировое господство, «Кайзерсашерна» на роль столицы мира. В 1919 — 1920 годах он, в отличие от Цейтблома, не посещал сборищ на квартире графика Кридвиса, участники которых в своих с виду высокоинтеллектуальных беседах предвосхищали и теоретически оправдывали беспрекословное повиновение одержимому желанием власти над миром диктатору, замену гуманистических идей такими мифическими фикциями, как «раса» и «кровь», уничтожение, во имя этих фикций, больных или физически неполноценных, торжество силы над истиной, коллектива над разумом и наукой. Короче говоря, все, из чего складывался «идейный»

багаж режима, подчинившего себе потом Германию и Европу, Леверкюн либо отстраненно высмеивал, либо вообще не удостоивал вниманием. Что касается самого «режима» и реализации этих бесчеловечных «идей», то хронология жизни Леверкюна составлена таким образом, что он, хоть и дожил до 1940 года, как бы и не был их современником. Последние два года его «духовной жизни» — 1929-й и 1930-й. Затем он сошел с ума и прожил десять лет во мраке душевной болезни. Появление Гитлера у власти и начало второй мировой войны прошли, стало быть, мимо его сознания. Можно не сомневаться, что это отключение Леверкюна от самого ужасного временного пласта романа совершено автором умышленно, зачем-то ему нужно. Не будем сейчас разбирать — зачем. Для чего бы это ни было ему нужно, самый факт отмежевания Леверкюна от «идейных» предтеч фашизма, а его биографии — от периода 1933 — 1945 годов представляет собой формально неопровержимый довод не только против отождествления двенадцатитоновой музыки с фашизмом, но и против отождествления лемовского тезиса о неравномерном распространении фаустовско-леверкюновской ситуации на рядового современника второй мировой войны. Но формальное доказательство — дешевое доказательство. Почему же такие упрощенные толкования романа могли появиться у людей с немалым читательским опытом?

III

Потому что история композитора Леверкюна и правда рассказывается на фоне истории Германии.

У Манна обе истории действительно связаны между собой, но не так грубо. Автор только все время намекает на их связь, но нигде не ставит никаких знаков равенства. А любое, даже самое большое количество даже самых однотипных намеков не дает в сумме той категоричности, какая есть в одном только прямом утверждении или прямом отрицании. Весь стиль, вся структура «Фаустуса» — это совокупность намеков, оставляющая читателю тот простор догадок и толкований, тот воздух, благодаря которому его воображение как раз и может взлететь, воспарить, связать давно закончившуюся жизнь немецкого композитора со своей собственной, продолжающейся, немецкой и некомпозиторской жизнью.

На тридцать третий день странствий Одиссей оказался гостем на пиру у царя феаков Алкиноя. Услыхав здесь песнь Демодока о хорошо известных ему, Одиссею, событиях Троянской войны, гость не удержался от слез, и Алкиной попросил его, чтобы он рассказал о причине своей скорби и о своих злоключениях. Так кончается восьмая песнь «Одиссеи». Девятая, десятая, одиннадцатая и двенадцатая песни, повествующие об отплытии из Трои, о разрушении Исмара, о лотофагах, песни, содержащие знаменитую историю с циклопом, рассказывающие о листригонах, о Цирcee, о Сцилле и Харибде, наконец, о роковом убийстве священных быков Гелиоса, то есть четыре песни, составляющие чуть ли не самую важную часть поэмы о сорока днях скитаний,— это и есть рассказ Одиссея на пиру у Алкиноя, рассказ в рассказе, и приходится он весь на один вечер, вечер тридцать третьего дня.

Это простейший и очень древний пример иллюзорного превращения одной истории в две. И соединения двух разных, строго говоря, тем. Читая четыре длинных песни «Одиссеи», мы присутствуем, с одной стороны, при множестве удивительных приключений, длящихся много дней, с другой — на пиру царя феаков, продолжающемся всего один вечер. По мере того как продвигается рассказ Одиссея, мы забываем о повести, его обрамляющей, об обстановке, в которой он ведется, и внутренне начинаем вести счет времени не на часы, которые делят пир и рассказ, а на дни, потребовавшиеся Одиссею на то, чтобы пройти сквозь все испытания, о которых его рассказ повествует. Какому времени мы при этом ведем счет? Времени действия поэмы. Но ведь вечер тридцать третьего дня, вечер пира у Алкиноя,— это тоже время ее действия. Получается, что в литературном произведении время действия может быть чем-то относительным, зависящим от темы, к которой приковано внимание читателя. Как только Одиссей кончает свой рассказ, в поле нашего зрения опять появляется Алкиной и феаки, и наш внутренний счет времени действия становится снова другим.

С точки зрения Гомера, то есть неведомого нам античного редактора, составителя канонического текста поэмы, связь обеих тем так же проста, как связь обоих временных планов. Если рассказ о самых поразительных приключениях героя вставлен в одно из таких приключений и

как бы прерывает его, если тема феаков обрастает темой предшествующих странствий, то никакого нарочитого отступления от гомеровского принципа — рассказывать о событиях последовательно — во всем этом, я думаю, нет. По гомеровской логике, *post hoc* обычно означает и *propter hoc*. Прежде чем предоставить чужеземцу, выброшенному бурей на его, Алкиноя, берег, возможность продолжить плавание на Итаку, царь феаков должен был, естественно, узнать, кто перед ним, удовлетворить свое любопытство к новым, неведомым еще певцу Демодокку похождениям столь славного героя Троянской войны, проникнуться, наконец, сочувствием к злосчастному страннику. Узнать это он мог только из рассказа Одиссея, который просто должен был, просто обязан был рассказывать обстоятельно, подробно, не торопясь, потому что обстоятельность была для него, для Алкиноя и для Гомера синонимом убедительности и достоверности. У Гомера, у автора, собственно говоря, не два временных плана, а один — вечер тридцать третьего дня — и не две темы: во-первых, пребывание у феаков и, во-вторых, другие этапы странствия, — а одна — пребывание у феаков. Гомер последовательно излагает, почему и как Алкиной помог Одиссею; Гомер только неторопливо и неуклонно ведет нас от тридцать третьего дня к тридцать четвертому. Другие временные планы и другие темы существуют только в прямой речи героя, они выделены, обособлены, формально отмечены первым лицом, а в наших, печатных книгах — еще и кавычками.

У Гомера, в сущности, одна история, но из-за перехода ее в другой временной план читателю кажется, что истории две. Гомер не знал, что такое контрапункт, не знал, насколько далеко заходит вообще-то хорошо известная ему связь поэзии с музыкой, не знал, что произведение, состоящее только из слов, может достигнуть и эффекта прямо противоположного — кажущегося слияния двух или нескольких историй в одну.

Недавно вышла автобиографическая книга Кристи Вольф «Образчики детства». Заглавие не обманывает: внимание писательницы и читателей действительно направлено прежде всего на детские годы героини, и о собственном детстве рассказчица повествует действительно отстраненно, как о частном случае, как о лучше всего знакомом ей примере первых шестнадцати лет жизни

немецкой девочки, родившейся восточнее Одера в 1929 году. Но книга выходит и за рамки стилизованной автобиографии, и за рамки этих шестнадцати лет. Кроме девочки Нелли Йордан, от которой рассказчица давно уже внутренне отделила себя и о которой она поэтому говорит в третьем лице, в «Образчиках детства» присутствует взрослая женщина, раскрывающая свой замысел — написать о прошлом так, чтобы читатель почувствовал, что оно не умерло, что оно еще даже не прошло, — взрослая женщина, от которой рассказчица отделиться не может, потому что это она сама, она сегодняшняя, к которой неприложимы, как к той девочке, произвольно выбранные имена и которая названа только местоимением «ты», показывающим, что повествовательница ведет сейчас диалог с самой собой.

Первоначально, сообщает рассказчица, она собиралась поставить последнюю точку, закончить повесть о детстве и отрочестве Нелли Йордан в тот момент, когда почувствует, что третье лицо становится слишком похожим на нее, рассказчицу, слишком неотделимым от нее. Потом, однако, оказалось, что по мере того как Нелли растет, сходство это не увеличивается, а, как ни странно, уменьшается, что взрослой женщине, матери семейства, легче увидеть и понять себя-девочку, чем себя-девушку, себя двадцати- и двадцатипятилетнюю. Криста Вольф поставила точку, так и не дождавшись того момента, который казался ей естественным завершением рассказа, — момента растворения Нелли Йордан в рассказчице, момента перехода прошлого в настоящее, слияния истории, которую она могла повествовать отстраненно, с историей, от которой нельзя отстраниться, как нельзя выйти из времени, как нельзя описать каждую отдельную минуту собственной жизни, потому что, пока ты ее опишешь, уже истечет следующая. Тем не менее прошлое не предстает в книге Кристи Вольф отделенным от настоящего, а жизнь Нелли Йордан и даже матери Нелли-отделенной от ее, рассказчицы, жизни, и даже от жизни ее, рассказчицы, детей. Читателю кажется, что ему рассказывают не две разных истории, а одну, причем историю неоконченную, продолжение которой кроется в будущем. Почему ему так кажется, как складывается у него такое впечатление, безусловно работающее на реализацию авторского замысла — показать, что прошлое не мертво?

Достигает этого Криста Вольф, по-моему, прежде всего построением своей книги. Композиция несет здесь очень большой груз содержания.

Летом 1971 года повествовательница с дочерью, мужем и братом совершает автомобильную поездку из столицы ГДР, где живет теперь, в город Г., бывший Л., находящийся ныне на территории Польской Народной Республики, а прежде входивший в состав Германии. В этом городе протекли детство и отрочество повествовательницы, но она еще ни разу не побывала здесь с тех пор, как девочкой, вместе с родственниками, бежала отсюда на запад от наступавшей Советской Армии. Автотуристы проводят в Г. два дня и возвращаются в Берлин. Картины отдельных этапов двухдневной поездки чередуются с рассказом о девочке, которая когда-то жила в этих чужих теперь местах и от которой, как и от них, повествовательница давно уже так внутренне отрешилась, что, хотя эта девочка она сама, рассказ ведется в третьем лице. В картины поездки и в повесть о Нелли Иордан вливается еще одна струя — рассказ автора о данной своей работе, самоанализ повествования. Писательница комментирует факты биографии Нелли Иордан, освещает их документами той эпохи и своим нынешним знанием. Делится с читателем своими сомнениями в осуществимости столь дерзкого замысла — передать словом жизнь прошлого в сегодняшнем дне. Посвящает читателя в тайны своей лаборатории, в технику своей работы.

Каждый из этих трех тематических потоков, сливающихся в единую повесть, связан с определенным отрезком времени: детство Нелли охватывает 1929 — 1946 годы, поездка в Польшу длится два дня в июле 1971-го, работа над книгой «Образчики детства», начатая еще до этой поездки, продолжается до весны 1975 года. Смешивая разные тематические потоки в однородный раствор, Криста Вольф тем самым соединяет в любой из глав, а иногда на одной странице или в пределах одного абзаца, то есть даже в мельчайших клетках, мельчайших частицах своего текста, разные годы и разные эпохи.

Вот простейший пример такого слияния тем и слияния времен: «Остановимся,— сказала ты Г., и тот развернулся и остановил машину у баровских домов. Не зная, что сказать, ты воспроизвела слова, которые вырвались у Нелли... когда отец им впервые показал место их будуще-

го дома: «Да ведь здесь же гора!» Машину Г., муж повествовательницы, останавливает в июле 1971 года, это — деталь поездки в Польшу. Воскликание Нелли относится к 1935-му или к 1936 году и к теме детства. А «не зная, что сказать», а «ты воспроизвела слова Нелли» — это уже воспоминание об автомобильной поездке (то есть нечто еще более позднее, чем июль 1971 года), намекающее на тождество рассказчицы с Нелли и относящееся к теме автокомментария текста, к теме «лаборатории», «техники».

И вот как описывает свою технику, объясняет ее значение сама Криста Вольф. Начиная одну из глав, она замечает: «Глава эта, давно предназначенная для рассказа о войне, готовится, как каждая другая, на листах с заголовками: «Прошлое», «Настоящее», «Поездка в Польшу», «Рукопись». Вспомогательные конструкции, придуманные тобой для того, чтобы организовать материал и отделить его от тебя, если уж не простым механизмом причины и следствия, то этой системой вторгающихся друг в друга пластов. Форма как возможность обрести дистанцию. Никогда не бывающие случайными, произвольными формы обретения дистанции. Царящему в жизни голому произволу здесь делать нечего».

У Гомера повествователь отделялся от материала, «обретал дистанцию» без особых на то усилий. Он просто рассказывал, как было дело, излагал события в той последовательности, с какой они сменяли друг друга, и сама эта последовательность рассказа избавляла повествователя от необходимости что-либо объяснять, потому что «после этого» означало у него почти то же, что «вследствие этого». Таково уж было мифологическое мышление Гомера и его современников. Это мифологическое мышление объединяло певца со слушателями и отделяло его от героев песни. При условии последовательности и достаточной обстоятельности рассказа объективность его достигалась сама собой. Для Гомера время было, метафорически выражаясь, спокойным, непрерывным потоком, а для Кристи Вольф оно распадается на «пласты», и соединить эти «пласты» воедино, показать читателю, что «связь времен» все-таки существует, именно показать, оставаясь объективной повествовательницей и не притворяясь, что ей известен весь «механизм причин и следствий», прочно соединить пласты, соединяющиеся в

нашем немифологическом сознании лишь на каком-то малом участке, Криста Вольф может лишь с помощью особой формы письма.

В инструментальной музыке одновременно с основной темой иногда звучит другая, дополняющая и обогащающая ее мелодия. Обычно это бывает в крупных симфонических или камерных произведениях, где тема успевает повториться, потому что чаще всего дополнительная мелодия, так называемый контрапункт, появляется как раз при повторном проведении темы. При производном, то есть не первоначальном, а втором, третьем и так далее, соединении одних и тех же тем они порой меняют свое положение относительно друг друга. Например, основная мелодия, звучащая сперва ниже, чем контрапункт, может в производном соединении звучать выше, чем он. Тема и контрапункт часто меняются местами и в том смысле, что при производном их соединении композитор перераспределяет внимание слушателя, сосредоточивая его на той мелодии, которая прежде была только фоном для темы. Как правило, этот прием используется для сочетания двух тем, потому что большее количество одновременно звучащих мелодий нашему слуху охватить и различить трудно, но теоретически, на нотной бумаге, по принципу контрапункта можно соединить, разумеется, сколько угодно тем. Изредка, однако, трех- и даже четырехтемные сочетания мелодий встречаются и в творческой практике композиторов. А в финале симфонии Моцарта «Юпитер», дополняя друг друга, звучат одновременно пять разных тем.

В литературном произведении, строго говоря, никакой одновременности в звучании разных тем быть не может. Каждое слово рассказа, повести, романа, статьи мы прочитываем про себя или вслух только после того, как прочли предыдущие. Если бы, например, три чтеца разделили между собой текст книги Кристи Вольф таким образом, что одному досталось бы все относящееся к поездке в Польшу, другому — все, что связано с детством Нелли, а третьему — размышления повествовательницы, и стали бы одновременно читать каждый свое, получилась бы тарабарщина, бессмысленное сотрясение воздуха. Когда дело касается литературного произведения, говорить о контрапункте можно только условно, только по аналогии. Две или три темы идут здесь почти одновре-

менно, сходятся на самых коротких отрезках, в самых мелких клетках, ячейках текста, а читателю кажется, что он видит эти темы все сразу, слышит их синхронно. Точно так же как во временном плане читателя сливаются в некое единство разные временные планы повествования, совершенно так же разные темы, разные истории, в нем затронутые, сливаются для читающего в нечто целостное, единое, монолитное, хотя никакого членораздельного объяснения их причинно-следственной взаимосвязи автор не дает.

Я думаю, что, позаимствовав у музыки форму контрапункта, литература может выразить средствами слова больше, чем могла до такого заимствования. В современном мире все связи между явлениями и событиями, между людьми, между человеком и обществом несравненно сложнее, чем в гомеровском. Не то что объяснить их, а даже намекнуть на них не в силах эпический рассказ, последовательно излагающий историю одной девочки или одного композитора, считающий саму эту свою последовательность достаточным ответом на все «почему» и «отчего» и берущий данную историю отдельно от истории страны, где живет эта девочка или этот композитор, от истории их друзей, родных и знакомых,— короче говоря, рассказ, построенный по правилам старинной поэтики.

С этим, конечно, все согласится. Но этого мало. Я думаю, что если литература заимствует у музыки форму контрапункта, то, значит, есть содержание, которое в эпоху такого заимствования не может быть выражено средствами слова ни в какой другой форме. Многие описания произведений Леверкюна и многие общие рассуждения о музыке в «Докторе Фаустусе» представляют собой, если присмотреться, самоанализ романа, разбор, которому он от поры до поры сам себя подвергает. Приложимость таких описаний и рассуждений к прозе «Фаустуса» — свидетельство сознательной установки этой прозы на воспроизведение литературными средствами музыкальной структуры. А по поводу соотношения в музыке формы и содержания в одном из таких общих рассуждений сказано, что музыка — самое духовное из искусств, что в этом искусстве, как ни в каком другом, форма и содержание взаимопоглощаются, суть просто-напросто одно и то же.

Применение контрапункта в литературе — не прихоть Томаса Манна, или Кристы Вольф, или еще чья-либо. Первым, пожалуй, кто уловил и определил эту тенденцию новейшей словесности, был английский писатель Олдос Хаксли, выпустивший в конце двадцатых годов роман, который назывался «Контрапункт», был построен по принципу контрапункта и через посредство одного из своих персонажей, писателя Филиппа Куорлза, теоретически объяснял принцип своего построения. «Литература,— сказано в записной книжке Куорлза,— должна быть как музыка. Не так, как у символистов, подчиняющих звуку смысл... Но в большом масштабе, в композиции. Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. Пока Джонс убивает жену, Смит катает ребенка в колясочке по саду. Только чередовать темы. Романист создает модуляции, дублируя ситуации или действующих лиц. Он показывает нескольких человек, полюбивших, или умирающих, или молящихся — каждый по-своему: не похожие друг на друга люди, разрешающие одну и ту же проблему. Или наоборот: одинаковые люди за разрешением различных проблем. Таким способом можно промодулировать тему во всех ее аспектах, можно написать вариации в самых разнообразных ключах. Другой путь: романист может присвоить себе божественную привилегию творить и созерцать события романа в их различных аспектах — эмоциональном, научном, экономическом, религиозном, философском и т. п. Он может переходить от одного к другому — например, от эстетического аспекта вещи к физико-химическому, от религиозного — к философскому или финансовому».

«Доктор Фаустус» построен по принципу чередования и одновременного появления взаимодополняющих и взаимообогащающих тем. Устанавливать между этими темами другие, чисто логические связи вместо тех музыкальных, дальше которых автор не позволяет себе идти, значит «разъять музыку как труп». О полифонии Борис Асафьев сказал, что «это кровь, текущая по жилам музыки», что без нее музыка «либо превращается в скелет, либо рассыпается». Роман «Доктор Фаустус» тоже «либо превращается в скелет, либо рассыпается», если выдергивать из него отдельные темы и сопоставлять их по-своему, без внимания к тому, как именно их сочетал автор.

«Главным моим выигрышем при введении фигуры рассказчика,— писал Манн в «Истории создания «Доктора Фаустуса»,— была возможность выдержать повествование в двойном временном плане, полифонически влетая события, которые потрясают пишущего в самый момент работы, в те события, о которых он пишет...» Там же, упоминая о главах, где действие происходит в канун первой мировой войны, Манн замечал, что в этих разделах романа «временные ракурсы» меняются и «прежнее крушение Германии» соединяется «с вновь надвигающейся катастрофой», то есть с поражением во второй мировой войне, «по принципу контрапункта».

Из этих двух цитат видно, во-первых, что терминами из области музыки — «полифония», «контрапункт» — пользовался, говоря о композиции «Фаустуса», сам автор, во-вторых, что под полифоническим принципом, под контрапунктом он подразумевал прежде всего соединение разных временных планов на малом отрезке повествования. Что за этим неизбежно следовало и соединение на том же отрезке разного материала, разных тем, разных, никак больше не соприкасающихся персонажей (например, ко времени второй мировой войны в поле зрения рассказчика Цейтблома появился монсеньер Гинтерпфертнер, которого он во времена первой не знал, а персонажи, составлявшие его, Цейтблома, тогдашнее общество, Брейзахер, Инститорис и другие, к 1943 году исчезли из его поля зрения), что по полифоническому принципу связывались, другими словами, не только разные эпохи, но и разные люди, разные сферы действительности, разные мотивы повествования — это Манн как бы выносил за скобки, об этом он не считал нужным упоминать.

Между тем главный секрет построения «Фаустуса» состоит в том, что контрапунктическая связь мотивов часто достигается без всякой помощи разных временных планов. Разные временные планы действия у всех на виду, любой читатель обращает на них внимание с первых же страниц. Труднее услышать, как на отрезке одного предложения и даже одного-двух слов, не содержащих никакой игры разными пластами времени, звучат одновременно разные темы, разные мелодии. Особенно трудно это вначале, когда ты еще не вчитался в роман, не ощу-

тил его поэтики, не привык к производным соединениям все тех же мотивов. А применяется этот прием синхронного звучания тем начиная с первых страниц, буквально с первой, даже еще раньше — с заглавия и подзаголовка.

В заголовке и подзаголовке романа — «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом» — уже связаны между собой две главные темы книги — тема искусства, художника и тема Германии, специфически немецкой судьбы. На первых порах работы над романом — свидетельствует автор — «подзаголовок не принял еще окончательной формы и звучал довольно несуразно: «Странная жизнь Адриана Леверкюна, рассказанная его другом». Год спустя вялый эпитет «странная» был заменен словами «немецкого композитора». Я думаю, что подзаголовок смог принять окончательную форму только после того, как в ходе письма у автора выработалась привычка времени от времени связывать тему Леверкюна, куда входит и тема искусства, и тема болезни, и тема греха, и тема гибели, с темой Германии каким-нибудь способом, который, отнюдь не превращая Леверкюна в символ его отечества, все же намекал бы читателю на то, что Леверкюн несет в себе и доброе и злое начало Германии, обе Германии, что через жизнь Леверкюна можно глубже понять не только природу искусства, но и немецкий национальный характер. Обе темы связаны и на последней странице, в самых последних его словах: «Да помилует бог вашу бедную душу, мой друг, мое отечество». Мало того, что Леверкюн и его родина здесь названы рядом, на одном дыхании, фраза построена так, словно написавший ее Цейтблом считает, что душа его друга не отличается от души отечества, что это одна и та же «бедная душа», что помиловать одну значит помиловать другую. Таким образом, соединением этих двух тем начинается и кончается книга, замыкается круг эпической композиции. Это знак, и знак с двойным смыслом: во-первых, он выделяет главное в содержании книги, во-вторых, указывает на то, что одновременное звучание разных тем есть важнейший принцип ее построения, главная особенность ее формы.

Произнести одним духом имя героя и его родины, прямо упомянуть рядом Леверкюна и Германию — это наиболее простой способ контрапунктического соединения обеих тем. Наиболее простой и наиболее броский, декла-

ративный. Потому, наверно, он и применен в самом начале и в самом конце произведения, там, где как раз и надо дать некий знак, что-то выпятить, подчеркнуть, заострить.

Но уже в первой главе принцип контрапункта проводится в отношении этих двух тем не открыто, не напоказ, а завуалированно, украдкой, и в дальнейшем, вплоть до последней, только что приведенной фразы романа, составляющей, как и заголовок, исключение, Манн связывает судьбу своего героя с судьбой своей родины лишь хитроумными намеками, оставляющими простор читательскому воображению и противящимися логическому, причинно-следственному связыванию обеих судеб.

«...Сейчас нет ни малейших видов на то,— сообщает в 1943 году в первых строках своего рассказа Цейтблом,— что моя рукопись увидит свет — разве что она чудом покинет нашу осажденную «крепость Европу» и за ее стенами приоткроет тайны нашего одиночества». Из контекста, в котором стоит здесь слово «одиночество», явствует, что относится оно к немцам, к Германии; в мае 1943 года, переломного года второй мировой войны, после Сталинградской битвы и накануне открытия второго фронта, чувство изолированности от мира было в рейхе, надо думать, сильнее, чем в пору «аншлюсов» и победоносных кампаний в Европе. Через три страницы, в этой же первой главе, Цейтблом говорит, что «одиночество Леверкюна» он «сравнил бы с пропастью, в которой беззвучно и бесследно гибли чувства, испытываемые людьми к нему».

Томас Манн, право же, не такой писатель, чтобы на пространстве трех страниц, да еще в самом начале романа, употребить одно и то же слово случайно, не отдавая себе в этом отчета, без всякого умысла. Но если ссылка на общую стилистическую манеру Манна — довод недостаточно убедительный, чтобы доказать, что слово «одиночество» связывает здесь две темы, две истории, присмотримся еще к одной, повторяющейся в этой же первой главе словесной формуле.

«Я,— сообщает Цейтблом о себе,— никогда не чувствовал никакой склонности отважно связываться с преисподними силами, самонадеянно вызывать их из бездны или хотя бы протягивать им палец, если они искушали меня. Этому своему убеждению я принес жертву как идеального, так и житейского характера, без колебаний от-

казавшись до срока от любезной моему сердцу педагогической деятельности, как только понял, что ее нельзя совместить с духом и требованиями нашего исторического развития». «Преисподними», то есть адскими, дьявольскими, inferнальными силами гуманист Цейтблом иронически-отстраненно и со старомодной витиеватостью называет гитлеровский режим, фашистское государство. Если приведенная фраза еще оставляет возможность каких-либо сомнений на этот счет, возможность понимания слов «преисподние силы» не в таком конкретно-политическом, а в отвлеченно-религиозном смысле, то при следующем упоминании о своем отказе от педагогической деятельности Цейтблом уже без обиняков объясняет его своим несогласием с политикой Гитлера. Чуть ниже он говорит, что на его отказ от профессии педагога повлияло то обстоятельство, что он не сходится в еврейском вопросе с «нашим фюрером и его паладинами». Здесь точка над «і» поставлена: ад, преисподняя — это, несомненно, Гитлер и гитлеризм.

И эта же словесная формула — «преисподняя», «дольнее царство» — употреблена в первой главе применительно к музыкальному гению Леверкюна. «Нельзя отрицать,— говорит Цейтблом,— да это никогда и не отрицалось, что в сияющей сфере гения тревожно соприсутствует начало демоническое, противное разуму, что между гением и преисподней существует жутковатая связь...»

И тут же музыку и жизнь Леверкюна рассказ Цейтблома связывает с понятием преисподней еще раз, но теперь не повторным употреблением этого слова, а упоминанием о сделке с дьяволом,— ведь дьявол — это владыка преисподней и ее, можно сказать, синоним,— причем упоминанием туманным, загадочным, обходящимся даже без слова «дьявол», проясняющимся читателю лишь в дальнейшем: гению, говорит Цейтблом, не очень-то подходят такие эпитеты, как «благородный», «гуманно-здоровый» и «гармонический», даже если речь идет о чистой, природной, просветленной гениальности, а не о «выполнении мерзостной сделки». Что деловым партнером Леверкюна был дьявол, это выяснится позднее, но «мерзостная сделка» заинтригует читателя, запомнится ему и станет в его памяти бок о бок с «преисподними силами», которым не удалось совратить добропорядочного Цейтблома.

Удивительно ли, что мог возникнуть вопрос: «Почему додекафоническая музыка — это фашизм?»

Но первая глава «Доктора Фаустуса» — это не только скрытая заявка на две главные темы книги — «Левекюн» и «Германия» — и на метод, каким эти темы будут между собой связываться, — метод контрапункта, — не только зародыш, так сказать, в котором запрограммированы содержание и стиль предстоящего рассказа, но и скрытое предисловие, где автор предупреждает нас, что о вещах, которые так задевают его за живое, он предпочел бы говорить без художественных ухищрений, потому что сомневается в нравственной дозволенности таковых, но что без них, без этих ухищрений, недомолвок, намеков, композиционных уловок, обойтись он не может, не может сказать больше того, что может сказать *ими*.

Забежав вперед, преждевременно упомянув о еще неведомой читателю «мерзостной сделке», Цейтблом «спохватывается» и пускается в рассуждения, в которых я и вижу это «скрытое предисловие» автора. «Тут я останавливаюсь, — говорит Цейтблом, — со стыдом чувствуя свою артистическую неловкость. Сам Адриан уж конечно бы не потерпел, чтобы такая тема преждевременно зазвучала, скажем, в симфонии. У него она проступила бы разве что потаенно, почти неощутимо, словно издалека. Впрочем, возможно, то, что сорвалось у меня с языка, воспримется читателем как нечто туманное, как сомнительный намек, и только я один в этом усматриваю нескромность и неуклюжесть. Человеку моего склада кажется очень трудным, едва ли не фривольным подойти к предмету, который ему дороже жизни, который переполняет его душу, с рассудочно-игривой расчетливостью komponующего художника. Потому-то я раньше времени и заговорил о различии между просветленным и непросветленным гением, различии, которое я отметил лишь затем, чтобы тут же в нем усомниться. И правда, пережитое заставило меня так напряженно, так неотступно размышлять над этой проблемой, что временами, к ужасу моему, мне начинало казаться, будто меня самого выносит за пределы пред-указанной мне ограниченной сферы и я «нечистым» образом превышаю уровень своих природных способностей».

Принять эти слова Цейтблома за чистую монету — все равно что поверить, будто жизнь Левекюна рассказана не Манном, а Цейтбломом, все равно что счесть Цейтбло-

ма реальным лицом, а Манна только издателем, так сказать, его рукописи. Каждое слово Цейтблома взвешено автором, и если Цейтблом «забегает вперед», а потом «спохватывается», просит прощения за свою артистическую оплошность, за «сомнительный намек», а потом, себе в оправдание, говорит, что ему претит повествовать о дорогом его сердцу предмете «с расчетливостью komponующего художника», то стоит лишь нам представить себе стоящего за Цейтбломом Манна, как весь пассаж приобретает совсем другой смысл: никакая перед нами не промашка повествователя, а точный расчет, композиционная игра, и прощение автор просит именно за них, за свое фривольно-художническое прикосновение к важнейшему для него предмету. И когда Цейтблом ужасается, что его выносит «за пределы... ограниченной сферы», то есть за пределы жизнеописания, за пределы биографических фактов, в эти его слова и в последующее замечание о «нечистом» превышении уровня своих природных способностей Манн вкладывает свое сомнение в позволительности выхода из темы искусства в тему Германии, фашизма, войны с помощью лишь композиционных уловок, туманных в общем-то намеков типа «преисподней» и «одиночества», прячет мысль о собственной неспособности, собственном неумении или — кто знает? — объективной невозможности охватить обе эти темы иначе рамками целостной композиции.

В первой главке «Фаустуса» есть, таким образом, некое предвосхищение, некий отвод позднейших претензий к роману, основанных, как у Лема, на неприятии «расчетливости komponующего художника», когда дело идет о насущных вещах, или, как у Габричевского, на стремлении однозначно истолковать «сомнительный» для самого автора «туманный» намек.

V

Первая глава романа содержала только самую общую заявку на применение в предстоящем повествовании техники полифонического письма, музыкальной композиционной техники. Четвертая глава, которая по видимости дает лишь описание хутора, где прошло детство Левверкюна, на самом деле содержит в себе нечто большее: она еще и показывает, в каком большом объеме, с какой пол-

нотой, насколько точно и изобретательно перенимает эту технику «Доктор Фаустус».

Описывая хутор Бюхель и его обитателей, рассказываю о родителях Леверкюна, его брате и сестре, о цепном псе, о дереве, мешавшем проезду через двор, о служанке-скотнице, о бюхельском пруде и холме, Цейтблом отмечает, что зрелые годы Леверкюна проходили в обстановке, удивительно похожей на бюхельскую. Снова, по своему, уже замеченному читателем обыкновению, забегая вперед, Цейтблом тут же рассказывает о хуторе Пфейферинге, где прошли эти годы и где все — от состава семьи хозяев хутора Швейгештилей до пруда, пса и дерева во дворе — прямо-таки копировало Бюхель.

Зачем понадобилось Манну такое «курьезнейшее», как сказано в тексте, до неправдоподобия полное повторение Бюхеля в Пфейферинге? Может быть, для того, чтобы подчеркнуть постоянство привычек и склонностей Леверкюна, цельность его натуры, органичность, определенность выбранного им пути, чтобы напомнить еще раз любимую мысль немецких романтиков об особой живучести в художнике впечатлений детства? Может быть — тем более что в другом месте о Леверкюне прямо говорится, что он был человеком *semper idem* и что, по его мнению, заниматься чем-то внутренне новым лучше тогда, когда уже примелькалась, стала рутинной внешняя новизна.

Но думаю, что такое объяснение не объясняет именно скрупулезности воспроизведения Бюхеля в Пфейферинге, явной нарочитости второго дерева среди двора, второго пруда, второго холма, второго пса. Ведь в жизни даже городские квартиры одинаковой планировки и метража редко бывают до такой степени похожи одна на другую своим убранством и составом своих жильцов, до какой в «Фаустусе» обстановка баварского хутора походит на обстановку саксонского. Неправдоподобие этого сходства придает каждому из составляющих его элементов какую-то многозначительность, заставляет нас запомнить каждый в отдельности и искать за ним какой-то другой смысл, помимо прямого и, так сказать, материального, который содержится в словах «дерево», «пруд», «холм», «пес».

Больше тут объясняют, по-моему, последние две страницы этой двенадцатистраничной главы. Описав хутор

Бюхель и его обитателей и отметив полное повторение в Пфейферинге бюхельских обстоятельств, их точное воспроизведение во временном и пространственном сдвиге, Цейтблом подробно, на двух страницах, рассказывает, как трое детей, восьмилетний Адриан Леверкюн, его тринадцатилетний брат и он сам, Цейтблом, тогда десятилетний мальчик, пели под руководством служанки-скотницы Ганны. Отчет о многоголосном пении пространнее всех предшествующих ему описаний и к тому же завершает главу. Это выделяет его, делает его итогом главы, тем, ради чего, возможно, и рассказано в ней все предшествующее.

«Здесь,— сообщает о пении под руководством Ганны Цейтблом,— фокус заключался во временных сдвигах, в подражательном повторении музыкальной фразы, к которому Ганна пинком в бок понуждала очередного певца, когда мелодия доходила до определенной точки, но еще не кончалась. Здесь было одновременное расположение отдельных отрывков мелодии, отчего, однако, сумбура не получалось, так как повторение первой фразы вторым певцом находилось в полной музыкальной соотнесенности с ее продолжением, исполнившимся первым певцом. А когда первый певец, к примеру, в песне «Как люблю я в час вечерний» доходил до слов «звон раздался» и уже начинал звукоподражательное «бим-бам-бум», оно служило басовым сопровождением не только к словам «и над речкой», но и к начальному, «как люблю я», с которым вступал в музыкальное время третий певец, получивший очередной пинок, а когда он добирался до второй фразы мелодии, начальные слова вновь переходили к первому певцу, уступившему звукоподражательное «бим-бам-бум» второму,— и так далее».

Не походит ли на «подражательное повторение» и этот рассказ сразу о двух хуторах? Не для того ли понадобилось Манну такое точное повторение бюхельской обстановки в Пфейферинге, чтобы добиться музыкального, полифонического эффекта от произведения, сложенного из слов? Не для того ли описание пения с Ганной Манн дал сразу за «временным сдвигом» Бюхель — Пфейферинг, детство — зрелость, чтобы с помощью такой аналогии с многоголосным пением приоткрыть композиционный принцип этой главы, намекнув на то, что она есть более или менее простой пример полифонии в прозе?

«Высокий смысл,— говорит Цейтблом о давних вокальных вечерах с Ганной,— воспоминание о них приобрело позднее, когда я понял, что именно тогда мой друг впервые соприкоснулся с «музыкой», организованной несколько более искусно, чем одноголосное пение... Ни один из нас не догадывался, что под регентством скотницы мы поднялись на довольно высокую ступень музыкальной культуры, в область имитационной полифонии...»

Эти слова содержат, мне кажется, лукавую просьбу к читателю перефразировать их и применить к самому себе. Лишь позднее, продвинувшись в глубь романа, он, читатель, поймет, что уже и здесь за кажущейся объективностью рассказа, за кажущейся случайностью деталей пряталась строго продуманная композиция.

И такой же, мне кажется, скрытый второй смысл, относящийся к роману, к его автору и читателям, такой же лукавый автокомментарий романа содержится в тех последних строчках четвертой главы, где Цейтблом сообщает, как восьмилетний Леверкюн воспринял это первое свое знакомство с возможностями полифонии. Цейтблом предполагает, что будущий композитор, в отличие от двух других детей, певших каноны под руководством скотницы, раскусил музыкальную структуру этих песен, понял, как они сделаны.

«Может быть,— говорит Цейтблом,— короткий и скорее насмешливый, чем удивленный смешок Адриана, раздавшийся, когда в вечернем воздухе растворилось последнее «бим-бом»,— смешок, характерный для него и в позднейшие годы,— все же означал, что он понял, в чем фокус этой песенки, который ведь заключался просто-напросто в том, что начало ее мелодии составляет второй голос, а третья ее часть служит для обоих басом?.. Теперь, когда я вспоминаю этот смешок Адриана, мне начинает казаться, что в нем уже было нечто от иронии и знания посвященного. Этот смешок навсегда вошел у него в привычку, я часто слышал его, сидя бок о бок с Адрианом на концерте или в театре, когда его поражал какой-нибудь незаметный для массы слушателей искусный трюк или остроумный ход внутри музыкальной структуры, какой-нибудь тонкий психологический намек в диалоге драмы. Пусть совсем еще не по годам, но во времена Ганны смешок у Адриана был тот же, что и в зрелом возрасте. Он запрокидывал голову, делал легкий, короткий выдох

ртом и носом, холодно, даже презрительно, так, словно хотел сказать: «Недурно, смешно, оригинально, занятно!» Но глаза его при этом настораживались, искали чего-то в пустоте, и еще темнее становился их крапленный металлом сумрак».

Завершая так одну из еще вступительных, можно сказать, глав, построенную, как простейшие каноны, по принципу имитационной полифонии, автор словно бы сам издает смешок, который он здесь описывает, словно бы сам констатирует, что его трюк с временным сдвигом недурен, но что это далеко не предел возможностей, которые открывает перед прозой музыкальная техника. Смешок восьмилетнего Леверкюна и его настороженный, ищущий чего-то взгляд намекают здесь не только на недюжинную, отличающую его от других детей музыкальную одаренность будущего композитора, предвосхищают не только всегдашнюю его взыскательность, неудовлетворенность достигнутым и освоенным, устремленность ко все новым и новым задачам. В этом смешке есть, мне кажется, еще намек на авторскую самокритическую оценку композиции этой главы и предвосхищение более хитроумных и сложных музыкальных приемов в дальнейшем ходе романа. Автор как бы предупреждает: «Погодите, еще не то будет!» — «еще не то» и в смысле недюжинности Адриана Леверкюна, и в смысле полифонического построения «Доктора Фаустуса».

VI

«Дословным» повторением темы «дома», нарочито точным восстановлением Бюхеля в Пфейферинге, этой откровенной, как говорят о музыке, «строгой имитацией» Манн дает некий образец структуры своего романа. «Фаустус» и вообще построен по законам «строгости письма», исключаяющим случайность в расположении звуков. Собственно, всякий роман есть определенная организация материала, укладывание его в форму, которая сама в большей или меньшей мере отсекает все необязательное, случайное, не связанное с главными мотивами вещи. Но «Фаустус» не довольствуется «большей или меньшей мерой». Четвертой главой он декларирует предельную строгость формальной организации, полное отсутствие изолированных мотивов как свой композиционный принцип.

Декларирует не только настораживающе точным сходством обстановки Пфейферинга с бюхельской обстановкой. Цейтблом называет своим промахом, своей поствозврательской оплошностью не только то, что он «забежал вперед» и преждевременно заговорил о Пфейферинге и семье Швейгештилей. Он тут же допускает еще один «промах», такой же на поверку умышленный, такой же скалькулированный автором, как и первый. Комментируя леверкюновский выбор для жительства места, столь странно воскрешающего обстановку раннего детства, Цейтблом говорит, что такой «возврат в детство» чем-то напоминает ему одного знакомого, который, «несмотря на плотное телосложение и окладистую бороду, был хрупкого здоровья и, чуть захворав... лечился только у врача по детским болезням. К тому же,— добавляет Цейтблом,— врач, которому он доверился, был так мал ростом, что пользоваться взрослых ему было в буквальном смысле слова не по плечу, отчего он и вынужден был стать педиатром». Поделившись этой ассоциацией, и правда странной, и правда мало что объясняющей в леверкюновском выборе местожительства — особенно непонятно, зачем здесь распространяться еще и о педиатре,— Цейтблом «сам признает», что «анекдот о детском враче и его пациенте представляет собой недопустимое отступление, поскольку ни тот, ни другой никогда больше не встретятся в этих записках». «Недопустимое отступление», оплошность? «Никогда больше не встретятся»? Да, *этот* врач и *этот* пациент действительно больше ни разу не появятся в романе, но тема пациента и врача, пациентов и врачей, тема болезни в нем прозвучит еще не раз и не два. Только дойдя до повторных ее звучаний и вспомнив этот мрачноватый «анекдот», читатель сможет понять, насколько мнимой была его необязательность, его непричастность к истории Леверкюна. Это уже зазвучала тема болезни, зазвучала впервые как раз в той главе, где говорится о первом знакомстве Леверкюна с возможностями музыки. И эта ассоциация «искусство — болезнь», вызываемая у читателя только формой, только композиционной уловкой, сейчас важнее для автора, чем полная логичность, естественность, мгновенная понятность цейтбломовской ассоциации возврата к обстановке детства с историей о враче-педиатре.

В двух этих случаях ссылки Цейтблома на свое вол-

нение и свою повествовательскую неопытность призваны были, таким образом, насторожить читателя, дать ему понять, что здесь он имеет дело с приемом, что на самом деле автор ничего не упоминает всуе. Такими ужимками четвертая глава обращает внимание на композиционный принцип, который будет проводиться в романе на всем его протяжении, проводился уже и раньше, уже и в первых трех главах, уже с самой первой страницы, но который поначалу, до этих ужимок, до фокуса имитационной полифонии в прозе, разглядеть было трудно.

Ведь не только «немецкий композитор» в подзаголовке, «силы преисподней» и «одинокчество» в первой главе, то есть не только отдельные слова и словосочетания выбирались уже и раньше с дальним, метящим в глубь и даже в самый конец романа прицелом,— все мотивы, подробности, описания, даже на вид чисто развлекательные, были уже и до этого декларативного показа «строгого письма» в прозе подчинены полифонической композиции. Какое, например, казалось бы, отношение к жизни Леверкюна имеет рассказанная в третьей главе курьезная история переходившей в семье по наследству Библии, которую любил читать его отец в зимние вечера? Другие связанные с Ионатаном Леверкюном подробности: его страсть «наблюдать элементы», его склонность к мигрени, его старонемецкая, если можно так выразиться, внешность — довольно просто и скоро «отыграются», «оправдают» себя, «сработают» на историю сына, войдут в нее в преобразованном, но вполне узнаваемом виде. А пространный рассказ о старинной Библии в тисненой свиной коже и с кожаными застежками кажется каким-то отступлением от установки на «строгое письмо», данью развлекательности, орнаментальным излишеством. «По преданию, в достоверности которого никто из Леверкюнов не сомневался,— сообщает Цейтблом,— эта фамильная Библия некогда принадлежала той самой брауншвейг-вольфенбюттельской принцессе, что вышла замуж за сына Петра Великого. Согласно этому же преданию, она сумела искусно инсценировать свою смерть и бежала из России на остров Мартинику, где сочеталась браком с каким-то французом чуть ли не в час своих «похорон». Адриан, до страсти любивший все смешное, впоследствии часто смеялся со мной над этой историей...» Если предположить, что история эта рассказана ради упоминания

о смехе Леверкюна,— а мотив пристрастия героя к смеху, мотив смеха до слез в «Фаустусе» пройдет еще не раз,— то такое объяснение еще не снимает напрашивающегося вывода о не строгом в данном случае, не экономном отборе включенного в роман материала. «Рассмешить» Леверкюна, то есть представить его читателю смеющимся, то есть найти повод упомянуть о его «смехе», автор, право, сумел бы и не тревожа тени какой-то принцессы XVIII века, которая никогда больше не появится на страницах его рассказа. Умудрился же он, как мы могли убедиться, без кажущегося отступления от темы «нрав героя», вставить в свой текст «смешок» Леверкюна,— сумел бы, надо думать, при желании также вставить и «смех».

Нет, подробная история фамильной Библии — не повод для чего-то и не орнамент. Нужно сначала взять эту историю как таковую, задуматься сперва над ее прямым, вещественным смыслом, а уж потом над ее отношением к леверкюновской теме, и тогда, мне кажется, откроется имеющаяся здесь связь.

Библия, священное писание, основа христианского религиозного мировоззрения, альфа и омега всех теологических усилий, предстает в данном случае принадлежностью молодой женщины, которая совершила в высшей степени экстравагантный поступок. Когда принцесса бежала на остров Мартинику, ее Библия, по-видимому, осталась в Европе, вряд ли эта книга совершила обратный путь из Вест-Индии, прежде чем попала в добропорядочную немецкую семью. Принцесса, можно сказать, бросила Библию, бросила по причине любовного приключения, притом приключения особой, жутковатой пикантности: час бракосочетания беглянки чуть ли не совпал с часом мнимых ее похорон. Библия — и тут же какая-то дьяволиада, смешивающая любовь и смерть. Думаю, что сказанное уже проясняет, какое отношение имеет история этой фамильной Библии к истории того, кто, как выразится через много глав дьявол, «забросил Священное писание и снюхался с фигурами, свойствами и магией музыки», кто тоже предпочел жизни, предписанной происхождением, экстравагантную жизнь. В случае Леверкюна под экстравагантной жизнью автор подразумевает, конечно, творчество художника, не авантюризм в любовных делах, но тему ядовитой, гибельной, подстроенной дьяво-

лом любви автор на протяжении всего романа старается связать с темой творчества, *hetaega esmeralda*¹ проходит, в общем-то, через всю книгу, и история фамильной Библии — это одно из первых, осторожных, прячущихся за юмором прикосновений к теме богопротивной, авантюрной, дьявольской, заигрывающей со смертью любви. Не рискну утверждать, что «француза» беспутной принцессы автор упоминает в *pendent* к «французской хворобе», которую «подцепил» Леверкюн, но если вспомнить «преисподние силы» и «одинокчество» — я имею в виду контрапункты на крошечном отрезке слова или двух слов, — то предположение, что данное этимологическое сходство обдуманно автором, абсурдным не кажется.

Пример с историей фамильной Библии показывает, какой широкий нужно иногда брать контекст, чтобы убедиться, что полифония и «строгое письмо» царят в «Фаустусе» и там, где кажется, будто автор от них отступил.

VII

Есть в романе и такие темы, полифоническая связь которых обнаруживает себя в контексте предельно широко, то есть лишь при окончании чтения романа. Пока каждая из этих тем не подошла к своему финалу, полифоническая их связь легко ускользает, они вполне могут показаться разросшимися до самодовлеющих разделов отступлениями от биографии Леверкюна. Например, семье Родде уделяется так много места, что если исходить только из роли ее в жизни Леверкюна, только из сюжетной, так сказать, связи семейства Родде с главной линией рассказа, то развитие этой темы предстает каким-то деформирующим повествование нарушением пропорций. Сюжетная связь состоит здесь, во-первых, в том, что Леверкюн некоторое время снимал комнату в квартире сенаторши, во-вторых, в том, что от руки ее дочери Инесы погиб Руди Швердтфегер, человек, которого Леверкюн любил и убийцей которого в глубине души считал себя, и разве что еще в том, что сенаторша перебралась из Мюн-

¹ Латинское название большой тропической бабочки; буквально — изумрудно-зеленая блудница. (Из примечаний А. Г. Габричевского.)

хена туда же, где жил Леверкюн,— в Пфейферинг. Но нам подробно рассказывают не только о приведшем к убийству романе Инесы со Швердтфегером, но и о браке Инесы и вообще об Инесе, и так же подробно о ее сестре Клариссе, и так же подробно об их матери-сенаторше, настолько подробно, что за этими рассказами жизнь и творчество Леверкюна совершенно подчас выпадают из поля нашего зрения. Мы уже готовы счесть, что автобиографическая тенденция — а в сестрах Родде и в сенаторше легко узнаются черты сестер писателя и его матери,— что общая эта тенденция прозы Манна оказалась и в «Фаустусе» более для него важной, чем взятая здесь установка на «строгое письмо», что под напором материала формальная задача отступила все-таки на задний план, что, стало быть, в «Фаустусе» нет такого полного, как в музыке, взаимопроникновения формы и содержания.

Тематически изолированным и непомерно разросшимся разделом кажутся на первый взгляд и страницы, где Леверкюн рассказывает сначала о мире океанских глубин, а затем о небесной механике, галактиках, звездах, планетах. На первый взгляд это просто очередная уступка автора постоянной своей слабости — вплетать в эпическую ткань сведения из области естествознания. Так, в двадцатые годы «Волшебная гора» делала хоть и оправданные материалом, но странные для художественного произведения экскурсы в медицину, а в пятидесятые, после «Фаустуса», была написана «палеонтологическая» глава «Исповеди авантюриста», уж вовсе далекая от темы этого романа и производящая в нем впечатление чужеродного тела, прихотливой вставки. И вот Леверкюн чрезвычайно подробно описывает путешествие в батисфере на дно океана, морских чудищ, приспособленных к жизни под давлением водяной толщи, абсолютную черноту подводного царства, потом — полет к звездам, космические расстояния и скорости, щедро приводя чудовищные, превосходящие человеческое воображение цифры.

Только внимательно вслушавшись в некоторые детали леверкюновского рассказа и цейтбломовского комментария к нему, открываешь, какие тут прячутся контрапункты.

Леверкюн, отмечает Цейтблом, вел свой рассказ «в какой-то удивительной, странной манере... так, словно он

все это воочию видел и наблюдал», словно он сам спускался в батисфере в пучину моря и словно сам летал в космос. Рассказ Леверкюна Цейтблом ставит в связь с вышедшей в ту же пору из-под пера композитора пьесой для баритона, органа и струнного оркестра «Весенний праздник». Истинный, душевный смысл этой пьесы, написанной Леверкюном после его «диалога» с чертом, ее «сокровеннейшие цели», ее «страх, ищущий милости в хвале» могут быть, говорит нам Цейтблом, поняты лишь с учетом этого диалога. «Композитор,— комментирует Цейтблом, и его комментарий равно приложим к «Весеннему празднику» и к странному рассказу Леверкюна о путешествиях в глубь океана и в космос,— ринулся в то неизмеримое, которое пытается измерить астрофизика, не выходя, однако, при этом из круга чисел, мер и размерностей, не имеющих никакого отношения к человеческому уму и теряющихся в области теоретического, абстрактного и совершенно бесчувственного, чтобы не сказать — бессмысленного».

Жутковатая, внушающая страх далекость от всех наших представлений о великом и малом, глубокая чуждость гуманистическому антропоцентризму, иначе говоря, дьявольская бесчеловечность — вот главное, что отмечает в устройстве мироздания пораженный рассказом художника гуманист. «В этом чудовище нет ничего, что говорило бы людям моего толка о добре, красоте или величии, и никогда не понять мне той готовности воскликнуть: «Осанна!» — которую вызывают у некоторых так называемые «творения божьи», относящиеся к небесной механике. Да и следует ли вообще считать творением божьим институцию, по адресу которой можно с одинаковым правом воскликнуть: «Осанна!» — и пробормотать: «Ну, что ж!» Второе мне кажется более правомерным ответом на десять нулей, сопровождающих единицу или даже семерку, что, в сущности, уже совершенно безразлично, и я не вижу никаких оснований молитвенно падать ниц перед квинтиллионном». Таково отношение к космосу Цейтблома. Но не Леверкюна. Цейтблом попросту отмахивается от этой «институции», отказывается считать ее «творением божьим» — чем, конечно, наводит читателя на мысль о дьяволе. Впрочем, своим замечанием о том, что истинный, душевный смысл «Весеннего праздника» может быть понят лишь с учетом известного «диалога», он и так уже

достаточно ясно связал эту «институцию» с чертом. А Леверкюну, вступившему с чертом в сделку, продавшему душу за возможность творить, отказавшемуся ради творчества от человеческих привязанностей, не пристало отмахиваться от бездушия и бесчеловечности мироздания, он со «страхом» осознает свою причастность к ним — отсюда и его странная манера рассказывать об океанских глубинах и о галактиках как о чем-то увиденном собственными глазами. И страх Леверкюна, «ищущий милости в хвале», его надежда на милость божью («Весенний праздник» — это, как говорит Цейтблом, «задабривающая, искупительная жертва богу»), надежда во мраке безнадежности связывают эту на вид изолированную космическую мелодию с темой черта, с темой музыкального творчества и с темой Германии, о которой в последних строках «Фаустуса» говорится, что ей остается ждать, когда «во мраке последней безнадежности забрезжит надежда».

Но этого мало. Я думаю, что «космическая» мелодия содержит еще тему, которая не только подчиняет строгой композиции, строгой экономии мотивов и материала историю семейства Родде, не только лишает эту историю кажущейся формальной чужеродности, но через такое подчинение связывает ее с одной из важнейших идей «Фаустуса». Я имею в виду тему взрыва. «Адриан изображал дело так, будто... узнал, что физическую вселенную — в широком, охватывающем величайшие дали значении этого слова — нельзя назвать ни конечной, ни бесконечной, ибо оба определения обозначают нечто статичное, тогда как в действительности она по природе своей сплошь динамична и космос давно уже... находится в состоянии бурного растяжения, то есть взрыва... Возможно, что когда-то она была статична и исчислялась просто-напросто миллиардом световых лет в диаметре. По нынешней ситуации речь может идти о растяжении, а не о какой-то стабильной растяженности, «конечной» или «бесконечной».

Образ «взрыва» и противопоставление несущей в себе взрыв «нынешней ситуации» былой статичности вполне подходят для описания происходящего с семьей Родде. Семья Родде очень, повторяю, похожа на семью автора, история которой послужила в «Будденброках» типичным примером упадка, разложения крепкой некогда, спаянной традициями и верой в будущее буржуазной семьи. Исто-

рия сенаторши Родде — это продолжение «Будденбров» и в смысле верности той же, лучше всего знакомой Манну натуре, и в хронологическом смысле («Будденброки» завершаются концом XIX века, а «Фаустус» захватывает первую половину двадцатого), и в том смысле, что здесь перед нами тоже некое обобщение, некий типичный пример дальнейшего распада семейных связей.

Семейные очаги Тони Будденброк распались постепенно, один за другим, и сама Тони, хоть и менялась, все же сохраняла какую-то внутреннюю стабильность — туловатую, косную, трагикомическую, но стабильность. Ганно и Томас Будденброки не рвали своих связей с миром через усилие воли. Они уходили из жизни и семьи, наоборот, из-за своего безволия, пассивно. То, что происходило с Будденброками, не было похоже на взрыв. Иное дело — внезапное, почти накануне брака с любимым человеком, словно подстроенное самим дьяволом самоубийство Клариссы, иное дело — «короткие, резкие, громкие взрывы», взрывы выстрелов, которыми Инеса не только свела счеты со Швердтфегером, но и окончательно разрушила свою семью.

Взрывы, сотрясающие Европу и Германию, составляют постоянный звуковой и зрительный фон биографического рассказа Цейтблома. Тема второй мировой войны в «Фаустусе» — это тоже тема взрыва. Бомбежки, превращающие в руины немецкие города, — это, пожалуй, главный аспект военных действий, на котором сосредоточено внимание повествователя. С одной стороны, такая сосредоточенность мотивирована самой фигурой Цейтблома, которому ввиду его положения и возраста наиболее знакомы по опыту и более всего угрожают именно воздушные налеты. Но, с другой стороны, такое направление цейтбломовского внимания вызвано, я думаю, композиционными задачами автора, тем более что кроме тех многочисленных случаев, когда «грохочущая смерть подступала» к его, Цейтблома, «келье так близко, что дух захватывало», он, говоря о второй мировой войне, явно стремится упомянуть и другие, грохочущие в большем или меньшем отдалении от него взрывы. Так, он вставляет в свой рассказ «чудодейственную торпеду, созданную немецкой техникой» и позволившую истребить «за одни только сутки не менее двенадцати кораблей», находит нужным уделить в нем место «бомбе замедленного дейст-

вия», оставленной отступившими гитлеровцами на почтамте в Неаполе, сослаться на слухи о том, что «знаменитый издательский квартал» в Лейпциге «превращен в груды мусора», сообщить об «оружии мести» — «бомбарботах», «автоматических крылатых гонцах разрушения». И когда Цейтблом говорит, что «писал эту биографию нетвердой рукой», когда он говорит: «рука моя ведь и без того дрожит по причинам, относящимся к самому предмету, так что некоторое усугубление привычного состояния внешними ужасами не было мне помехой», — эти его слова явно устанавливают связь между темой второй мировой войны, темой взрыва, и темой Леверкюна, темой искусства. Так «космическая» мелодия и мелодия «семьи Родде» сливаются вместе с темой Леверкюна и темой войны в некое композиционное единство. Но «взрыв» — это, конечно, не просто формальная связка, словесная скрепка, выбранный наудачу соединительный код, чисто внешний прием. Взрыв — это образ, который несет в себе идею предела, полного распада, конца, важнейшую идею «Фаустуса», — к ней я еще вернусь под конец, — и образ этот намекает на какую-то внутреннюю связь между гибелью старых форм искусства, гибелью семьи, гибелью городов и возможной гибелью вселенной, «взрыв» идейно объединяет разные аспекты цейтбломовской повести, соподчиняет их ее лишь изредка просветляемому надеждой эсхатологическому взгляду на мир.

В этой соподчиненности, а не во внешнем сходстве разлетающихся в разные стороны звезд и галактик с осколками взорвавшейся бомбы состоит истинная связь «космической» темы с темой Германии. Не то что приравнять поражение Германии во второй мировой войне к концу мира, к Страшному суду — сравнивать одно с другим, даже в сказе, даже через посредство вымышленного повествователя, и то было бы бестактностью по отношению ко всем, кто желал этого поражения и его добивался. Не только бестактностью — пустой фразой по существу, потому что после поражения Германии жизнь на земле как-никак продолжается. Не делая таких сравнений, Манну удастся тактично и выразительно передать свое ощущение, что эта война, как и первая, ей предшествовавшая, есть манифестация конца эпохи, который для антропоцентрического сознания, для гуманизма, сформи-

рованного устоявшимися за века моральными критериями, так же трагичен, как конец мира, космический катаклизм. Передает это свое ощущение Манн не в трактате, не средствами логики, а в романе, в художественном произведении, теми средствами, которые диктует фактура выбранного для него материала. «Космическую» тему Манн связывает с темой Германии, в частности, через эсхатологическое сочинение Леверкюна, ораторию «Апокалипсис с рисунками», написанную в 1919 году. В этой оратории есть такие слова: «Близок конец, конец близок, он уже занялся над тобой; смотри, он близок. Он уже поднимается и над тобой разразится, о житель этой земли». Они взяты из ветхозаветной книги Иезекииля, большое влияние которой чувствуется в новозаветном «Откровении св. Иоанна», пророчествующем о конце мира. И вот, через добрую сотню страниц после этой цитаты из апокалиптической оратории, доведя свой рассказ уже до того момента, когда «гром русских пушек доносится до Берлина», а «форсирование Рейна англосаксами кажется пустяком», то есть до кануна полного разгрома гитлеровской Германии, Цейтблом, которого никак нельзя заподозрить в симпатии к издыхающему режиму, сразу после упоминания о «русских пушках» и «форсировании Одера», без кавычек, как собственное восклицание, повторяет слово в слово цитату из Леверкюнова «Апокалипсиса»: «Близок конец, конец близок...» — и так далее. 1919-й и 1945-й, Германия, научная теория вселенского взрыва, основанная на эффекте Доплера, провидение художника и традиция эсхатологических пророчеств — все эти темы соединяются таким повторением достаточно крепко, чтобы побудить читателя задуматься о возможности каких-то еще неясных нам связей между ними, и достаточно свободно, чтобы предостеречь его от опрометчивых отождествлений.

Наконец, еще об одном контрапункте «космической» мелодии. Я уже говорил, что «Фаустус» — произведение, которое то и дело себя комментирует, и этой особенности романа мне еще предстоит коснуться подробно. Сейчас я хочу обратить внимание на то, что разговор Леверкюна с Цейтбломом об устройстве вселенной принимает оборот, связывающий эту тему с темой творчества и показывающий, что здесь перед нами один из таких самоанализов романа.

Цейтблом, стало быть, считает небесную механику бездушной, нравственно непродуктивной, не имеющей никакого отношения к человеческим нуждам, чуждым идеям величия, справедливости, правды миром чудовищных расстояний, холодных в своей огромности цифр. «Значит, ты против творения,— возражает Цейтблому Леверкюн,— и против физической природы, создавшей человека, а с ним и его духовное начало, которое, весьма вероятно, имеется и в других местах космоса. Физическая сотворенность — эта раздражающая тебя чудовищность мироустройства, бесспорно, является предпосылкой морального, без которой последнее не имело бы почвы»

Словом «творение» (Werk) Леверкюн сразу вводит в разговор и другую материю, сразу придает ему второй смысл. Это же слово фигурировало в диалоге с чертом и обозначало продукт творчества художника. «Я против творений как таковых,— говорил черт.— Как же мне не радоваться недугу, постигшему идею творения музыкального?» Возражая Цейтблому, который называет небесную механику «отдающей чертовщиной», «никуда не ведущей цифирью», Леверкюн отстаивает, в сущности, право художника строить свои произведения обдуманно, путем строгой калькуляции средств. Создаваемые художником искусственные ледяные узоры имеют моральное право на существование, они лишь по видимости не имеют отношения к насущным нуждам, к духовным запросам человечества, как лишь по видимости чужды идеям правды и справедливости законы небесной механики,— вот скрытый смысл леверкюновских возражений Цейтблому. Соприкасаясь с вопросом о нравственной ценности «конструктивной музыки», космическая тема служит автокомментарием романа, который и сам представляет собой «конструктивную музыку». Поймать автора на слове, установить, уверен ли он в нравственной высоте произведений такого рода или, наоборот, отрицает ее,— нельзя. Он не только прячется за обоих спорщиков, за Леверкюна и за Цейтблома, но и прячет тему искусства за космической темой. Он и своим самоанализом оставляет нас в том смятении чувств, в том ощущении сложности, противоречивости и проблематичности бытия, которое всегда родят у слушателя переплетающиеся в контрапункте мелодии.

Употребив выражение «ледяные узоры», я обратился, собственно, не к «космическим» страницам романа, а к тем начальным, вводящим на первый взгляд лишь в биографию Леверкюна, а на самом деле и в структуру предлагаемого «творения», «Доктора Фаустуса», где речь идет о «спекуляциях» отца композитора, о его наблюдениях над «элементами». Рассуждения, которыми Ионатан Леверкюн комментирует сходство «мертвых» ледяных узоров на замерзшем окне с листьями папоротника, чашечками и лепестками «живых» цветов и сходство красновато-коричневых узоров на белом фоне новокаледонской раковины с древневосточными письменами, — рассуждения эти вполне, по-моему, могут быть отнесены и даже хотят быть отнесенными к конструкции романа, они, мне кажется, содержат обобщающий комментарий к его «механике» — завуалированное идейное, так сказать, осмысление принципа контрапункта. «Природа, любящая творческие выдумки, — говорит Ионатан Леверкюн по поводу первого сходства, — выдумала тут и там одно и то же, и если речь может идти о подражании, то, конечно, только о взаимном. Надо ли считать первообразом подлинные цветы лугов оттого, что они обладают органической, глубинной реальностью, а морозные цветы всего лишь — феномен? Но ведь и этот феномен — результат не менее сложных, чем в растении, сочетаний материи». А по поводу сходства узоров на раковине с письмом он высказывает мысль, которая еще более прямым образом касается предмета этой статьи: «Они ускользают от нашего понимания, и, увы, так оно, видимо, и останется. Но когда я говорю: «ускользают», то ведь это как раз противоположность понятия «открываются», и никто не уверит меня, что эти шифры, ключа к которым у нас нет, природа начертала на оболочке своего создания просто для украшения. Украшение и значение всегда шли бок о бок, ведь и старинные рукописи служили для украшения и одновременно для того, чтобы что-то сообщить. Не говорите мне, что тут ничего не сообщается! Погружаться умом в то противоречие, что сообщение это нам недоступно, есть уже великая радость».

В чем подражает действительности полифоническая композиция? В том, что она пытается воспроизвести, пе-

редать одновременность, параллельность самых различных событий, явлений, процессов, синхронное сосуществование на свете самых непохожих друг на друга вещей. Полифоническая композиция возникает в уме художника, одновременные события существуют объективно, независимо от того, придет ли художнику в голову воспроизводить их одновременность. Синхронность и взаимосвязь событий — это, говоря языком «Фаустуса», «творческая выдумка» самой природы, объективное — это, говоря тем же метафорическим языком, настоящие листья папоротника, чашечки и лепестки живых цветов. Плод же воображения художника, контрапункт, не обладает «глубинной реальностью», это как бы «морозный узор», «феномен». Но художественное воображение, которым наделен человек, есть ведь тоже в конечном счете «творческая выдумка» природы, тоже в конце концов ее манифестация, и, значит, эстетическое чутье, веящее художнику взаимодополняюще соединить какие-то определенные темы и подсказывающее ему, как именно, какими приемами это сделать, — значит, эстетическое чутье художника, рисующее «морозный узор» контрапункта, не есть нечто оторванное от «глубинной реальности».

Именно эту мысль, но несколько другими словами, прямо-таки подводящими нас еще к одному важному для осмысления композиции «Фаустуса» выводу, высказывает Мани вторым рассуждением старика Леверкюна — о сходстве узора на раковинах с древними письменами и о неразрывности «украшения» и «значения». Если в принципе «украшение» нельзя отделить от «значения», если в принципе они идут бок о бок и равноправны перед природой, то всякий «ледяной», «искусственный» узор что-то сообщает нам о «глубинной» реальности. Например, узор, нарисованный морозом на оконном стекле, настолько порой похож на ветку папоротника, что человек, никогда не видевший папоротника, может получить о нем представление по его ледяной копии. Не всегда нам так ясно значение «искусственного» узора, как в данном примере, но всегда действует правило: украшение что-то сообщает. Вот смысл этого рассуждения. Следовательно, есть значения, которые без украшения, без оболочки вообще не могут заявить о себе, обнаружить себя. Значит, если иной контрапункт мелодии и кажется нам прихотливым, если его «сообщение» иной раз «нам недоступно», то все-таки

этот контрапункт — единственный способ выразить то, для чего у нас, покамест во всяком случае, нет словесного, логического выражения.

И наконец — после «ледяных цветов» и «узора на раковине» — третье наблюдение, вложенное Манном в уста Ионатана Леверкюна и внешне оправданное его, говоря нынешним языком, хобби — занимательным естествознанием, но на поверку тоже, как я полагаю, касающееся вопроса о соотношении формы и содержания в «Фаустусе». Показывая мальчикам улиток и морские раковины, папаша Леверкюн говорит: «Вы в процессе своего становления образовали внутри себя твердый остов, скелет, на котором держатся ваша плоть, ваши мускулы и который вы носите в себе, вернее, который носит вас на себе. А тут наоборот. Эти существа вынесли свою твердость наружу, не как костяк, а как дом, и в том-то, наверно, и состоит их красота, что твердость их — нечто наружное, а не внутреннее». Не похожа ли на эти существа музыка по самой своей природе? Ведь и ее твердость, прочность, материальность наружны до такой степени, что существуют только в то время, когда она исполняется, не раньше и не позже. Не похож ли на эти существа и роман, построенный по музыкальному принципу, в том смысле, что связь между иными его тематическими пластами держится не на внутреннем остоле, не на логическом костяке, а на наружной конструкции? С одной стороны, это делает связи между темами более слабыми и прихотливыми, более подверженными распаду, более уязвимыми для критики, потому что любая погрешность конструкции сразу видна и сразу лишает их убедительности. Данные тематические связи существуют лишь в данной оболочке, лишь в данном образе изогнутой раковине. Но с другой стороны, это обеспечивает произведению открытость критике и терпимость к ней, бóльшую готовность допустить существование совсем иных связей и зависимостей между затронутыми предметами, бóльшую готовность к оговорке. И должно предохранять, и в идеале предохраняет роман, словно музыкальное произведение, от того, чтобы его содержание, его плоть, его мышцы критиковали и разбирали в отрыве от его формы.

Готовность к оговорке, за два с половиной десятилетия до «Фаустуса» объявленная Манном в статье о Толстом творчески плодотворным, полезным художнику свой-

ством мышления, — она, может быть, и есть первопричина, психологическая подоплека музыкального построения этого итогового романа, затрагивающего наибольшее количество наиболее актуальных для автора, наиболее «допекающих» его тем. Я думаю, что принцип контрапункта, лежащий в основе композиции «Фаустуса», всегда был органичайшим для Манна художественным приемом, что этот прием, даже если он потом, в ходе работы, применяется в «Фаустусе» обдуманно и рассчитанно, не придуман ad hoc, не найден усилием воли, не искусствен изначально, а, так сказать, первороден, возник как естественное отражение стремящейся к максимальному синтезу разных сфер жизни и в то же время к минимальной категоричности выводов, готовой к оговоркам манновской мысли.

Я думаю, что в новелле «Смерть в Венеции» автор впервые набрел на форму, которая в неведомой ему до тех пор мере отвечала этой органической особенности его мышления. Эта форма синтезировала на малом пространстве новеллы разные темы (выдержка художника, страсть, болезнь, меркантильность эпохи) — синтезировала с таким тактом, с такой взывающей к далеко идущим обобщениям широтой, что лишь позднее, лишь после первой мировой войны, и автору и критике открылись все таившиеся здесь связи с социальной проблематикой. Потому, должно быть, эта работа и доставляла Манну ни с чем не сравнимую радость. «Я не могу забыть, — писал он десять с лишним лет спустя, — чувство удовлетворения, чтобы не сказать: счастья, которое порой охватывало меня тогда во время писания. Все вдруг сходилось, все сцеплялось, и кристалл был чист». Самый образ кристалла, твердого тела, частицы которого расположены в определенном, периодически повторяющемся порядке, сама идея сцепления, взаимопригнанности, — этот образ, эта идея очень родственны, мне кажется, проходящим сквозь весь роман «Доктор Фаустус» образу и идее магического квадрата — квадратной схемы, состоящей из полей с цифрами, подобранными так, что суммы элементов каждой строки, каждой колонки и каждой из двух диагоналей равны между собой.

Кристалл, магический квадрат, контрапункт — все это лишь разные метафоры для выражения одного и того же понятия — такой формальной соединенности, такой стро-

гой подчиненности разного рода тем одной объединяющей композиции, что в этой внешней согласованности и складности слышится намек на внутреннее, существующие в жизни связи между ними. Выразить любимую мысль через разные метафорические формулы было вообще свойственно Манну. Мне уже приходилось писать о разных метафорах — благословение неба и благословение бездны, природа и дух, принцип прошлого и принцип будущего, — в которые облакался его гуманистический идеал. «Контрапункт» — не метафора, если дело касается музыки, но если речь идет о литературе, где одновременное звучание двух или нескольких тем существует лишь субъективно, лишь в ассоциативном сознании читателя, — то, конечно, метафора. Применительно к «Фаустусу» сам Манн пользуется этой метафорой не широко. Он, как я уже говорил выше, прибегает к ней только для обозначения сцепленности разных временных планов. Но если метафора «контрапункт» служит у меня неким общим ключом к композиции романа и вынесена в заголовки статьи о ней, то основание на это дал все-таки сам Манн, который однажды, показывая, что такое «оговорка» и сколько сразу мотивов она захватывает, воспользовался именно этим музыковедческим сравнением.

Я имею в виду то место из библейской тетралогии, где описываются мысли брошенного братьями в яму Иосифа. «При почти замершей жизни тела мысли его, — сообщает автор, — ... не прекращали деятельного своего хода, причем в музыкальном их строе, благодаря мечтательной слабости Иосифа, все сильнее выделялись глубинные прежде «тени и басы», почти совсем в конце концов заглушившие верхние голоса. Вверху главенствовал страх смерти, выливавшийся, покамест братья были поблизости, в жалобные вопли и стоны. Почему, когда они, десятеро, удалились, этот страх внешне совсем умолк и почему Иосиф уже не молил наудачу о помощи из своей глубины? Потому что он совершенно об этом забыл, захваченный ходом тех мыслей, на которые мы уже намекнули...» Толчком к этим мыслям было высказанное братом Дано мнение, что при нем, Иосифе, можно говорить не стесняясь, так как он уже не вернется к живым. Мнение Дана заставило Иосифа связать себя с преисподней, а преисподняя ассоциировалась у него с взаимозаменяемо-

стью «верха и низа, благодаря которой... боги становятся людьми, а люди — богами». «Поэтому надежда Иосифа на жизнь получала оправданье и перерастала в веру». «По мере того как Иосиф слабел, «тени и басы» его мыслей все полновочнее заглушали верхние голоса».

Манн не употребил в этом месте только самого слова «контрапункт», не употребил потому, надо полагать, что это *terminus technicus*, слишком специальное, узкое, выпадающее в данном случае из стиля обозначение. Но «тени и басы», но «верхние голоса», но «музыкальный строй» — все это складывается в прозрачайший перифраз, описательное упоминание контрапункта. В другом месте «Иосифа» Манн точно так же воздерживается, например, от слова «фотография», но, когда он говорит: «Выйдя на террасу, двенадцать братьев предстали перед теми, кто жаждал их видеть, и... нам впору посетовать на то, что жители Менфе довольствовались линзами своих глаз и, не умея обращаться со светом, как мы, не смогли запечатлеть эту группу в изображении», — читателю совершенно ясно, что перед ним описательное упоминание о фотографии.

Представив мысли брошенного в яму Иосифа как контрапункт борющихся мелодий, Манн словно бы приоткрыл нам особенность собственного, склонного к «оговорке» мышления, словно бы приоткрыл психологическую подоплеку композиции книги, задуманной как «роман эпохи». Ассоциации, возникающие после слов Дана у Иосифа (преисподняя, подражание богу, превращение в бога, воскресение), настолько далеки от плачевного факта погребения заживо, что при некоторой «мечтательной слабости» почти вытесняют этот факт из его сознания. Но ведь эти ассоциации очень сложны и разнородны, читатель вряд ли понял бы их, поверил бы в них и нашел бы ссылку на «мечтательную слабость» убедительной мотивировкой такого вытеснения, такого превращения страха Иосифа в надежду и веру, если бы с каждой из этих тем (преисподняя и прочие) встретился только здесь, только в данном их контрапункте, а не встречал уже каждую множество раз на других страницах и в других комбинациях. Когда все всесторонне «оговорено», мотивы правдоподобно соединяются в любой точке повествования, «все сходится», «все сцепляется», «кристалл

чист», суммы цифр по горизонтали, по вертикали и по диагоналям «магического квадрата» равны.

Вот еще очень четкий пример сцепления и взаимопроникновения разных тем в том месте, которое Манн, так сказать, выбирает для их «парада», для наглядной демонстрации любимого своего композиционного принципа. Не употребляя опять-таки слова «контрапункт» и даже его описательных заменителей, Манн дает в «Иосифе» еще один прямо-таки классический образец одновременного звучания нескольких мотивов, появлявшихся дотоле порознь или в других, более скупых сочетаниях.

В главе «О чистоте Иосифа» перечисление причин, по которым тот не уступил домогательствам влюбленной в него женщины, служит повествователю оправданием «парада» тем, ясно объясняет, почему здесь, на малом отрезке главы, соединены такие далекие друг от друга материи, как религиозные представления Иосифа, его отношение к отцу и игра с вождедеющей госпожой. «Задавшись целью точно и достоверно восстановить его историю,— говорит повествователь,— мы не вполне справились бы с этим делом, если бы в надлежащем месте не собрали рассеянных там и сям намеков на то, чем вызывалось и из чего складывалось знаменитое его целомудрие, намеков разнообразных и замысловатых, и не дали убедительного их обзора тому наблюдателю, который, из понятного сочувствия страданиям Мут-эм-энет, посетует на упрямство Иосифа». И повествователь одну за другой, буквально нумеруя их, что создает особый комический эффект, называет семь причин этой целомудренной стойкости. Причин настолько «разнообразных и замысловатых», что «обзор» их не мог бы позволить себе такую краткость без ущерба для их понятности, «убедительности»,— а они здесь понятны, «убедительны»,— не мог бы «сцепить» такие разные темы в одной небольшой главке, если бы каждая не была уже разобрана выше. Так, первой причиной «чистоты» Иосифа названа его «обрученность» с богом, второй—его нежелание повторить глупость Адама, третьей—протест его мужественности против превращения в пассивную женственность, пятой и главной—целый комплекс его ассоциаций, связанных с Иаковом, седьмой и «включающей в себя все остальные»—его страх перед «обнажением».

Формальное объединение разных мотивов на малом отрезке текста, подчеркнутое в первом примере описательным упоминанием контрапункта, а во втором — нумерацией, в обоих случаях — да и вообще в «Иосифе» — происходит тогда, когда по ходу действия требуется какое-то психологическое объяснение поведения героя, когда логика такого объединения ясно видна, когда в этом формальном авторском объединении отражаются, как в зеркале, и легко узнаются объективные связи, существующие между данными темами в уме, характере, историческом окружении героя. Но вообще-то момент для синхронизации мотивов, для формального их объединения автор волен выбирать по своему усмотрению. Он волен заботиться не о том, чтобы читатель узнал в этом соединении, как в зеркале, уже знакомый ему узел объективных связей, а о том, чтобы оно, наоборот, намекало на какие-то еще неведомые взаимозависимости. И способы соединения мотивов и тем тоже определяет воля, фантазия автора. Он не обязан перечислять их и называть каждый по имени, как в приведенных примерах из «Иосифа», а может ограничиться, как мы уже видели в самом начале «Фаустуса», нарочитым употреблением слова, ассоциирующегося у читателя с разными темами. Способов таких множество. Сейчас мне важно отметить, во-первых, что композиционный прием контрапункта органичен для Манна как аналитика, склонного к оговорке, во-вторых, что в «Фаустусе» этим приемом он пользуется вольнее, чаще, прихотливее, чем в «Иосифе» и где бы то ни было, что здесь формальное объединение мотивов служит порой не сколком, не копией известных автору объективных связей, а осторожнейшим, с максимумом оговорок выражением гипотезы о возможных тут объективных связях. Удобно, конечно, прибегнуть к метафорам «Фаустуса» же и сравнить его контрапункты с «ледяными узорами» или «вынесенной наружу твердостью» морских раковин. Но если уж обращаться к сфере естествознания, то лучше, пожалуй, пояснить сказанное другим сравнением. Известно, что некоторые элементы периодической системы были «открыты» сначала теоретически, а потом обнаружены в природе. Контрапункты «Фаустуса» представляются мне отдаленным подобием этих порожденных в конечном счете объективной действительностью построений человеческого ума.

Для уяснения принципа, по которому строится «магический квадрат» строгой композиции, полезно присмотреться к одной линии, проходящей через всю книгу, линии, которую хочется сравнить с диагональю квадрата. Это — любовная линия. Присмотреться именно к ней полезно и по той общей причине, что в романах — а «Фаустус» тут, безусловно, следует традиции жанра, традиции «Анны Карениной» и «Эффи Брист», книг, которыми Манн восхищался, — история любви центрального персонажа служит костяком фабулы, композиционной опорой, и по той частной, что именно эту линию текст «Фаустуса» в своем косвенном, замаскированном самоанализе — а таковым мне представляются строки, где Цейтблом делится с читателем неким своим «открытием», — связывает с идеей числового соответствия, архитектурной целостности.

Рассказав о том, как Леверкюн, влюбившись в проститутку, которую он назвал про себя *hetaera esmeralda*, пренебрег ее предостережением и заразился от нее венерической болезнью, отравившей со временем его мозг и погубившей его, Цейтблом продолжает: «Пусть припишут это моему тщеславию, но я не могу уже здесь не упомянуть о своем открытии, которое он однажды молча подтвердил. Леверкюн не первый и не последний композитор, любивший прятать в своих трудах таинственные шифры и формулы, обнаруживающие природную тягу музыки к суеверным построениям буквенной символики и мистики чисел. Так вот, в музыкальных узорах моего друга поразительно часто встречаются слигованные пять-шесть нот, начинающиеся на «h», оканчивающиеся на «es», с чередующимися «e» и «a» посередине, — характерно-грустная мелодическая основа, всячески варьируемая гармонически и ритмически, относимая то к одному голосу, то к другому, подчас в обратном порядке, как бы повернутая вокруг своей оси, так что при неизменных интервалах последовательность тонов меняется: сначала в лучшей, пожалуй, из брентановских песен, душераздирающей «О любимая, как ты зла!»... затем в позднем пфейферингском творении, столь неповторимо сочетавшем в себе смелость и отчаяние: «Плаче доктора Фауста», — где еще заметнее стремление к гармонической

одновременности мелодических интервалов. Означает же этот звуковой шифр *h, e, a, e, es*: *hetaera esmeralda*.

Усматривая в этом «открытии» Цейтблома самоанализ текста и примеряя эти цейтбловские наблюдения к «Доктору Фаустусу», обнаруживаешь, что иные из них приложимы к роману в самой полной мере, самым буквальным образом. Поразительно часто варьируется в романе относимая то к одному голосу, то к другому — я пользуюсь только словами, содержащимися в приведенной цитате, — «грустная» тема любви. Поразительно — вот точное замечание. Ведь как ни важна любовная линия для фабулы, для реалистической мотивировки болезни героя и его сделки с дьяволом, сама эта болезнь, сама эта сделка носят явно символический, явно иносказательный характер, отчего и на приключение с *hetaera esmeralda* падает тень условности. Оно представляется неким подсказанным традицией ходом, композиционным приемом, а не идейным стержнем «Фаустуса», так же как сам «Фаустус» представляется романом мыслей, а не романом чувств, книгой об исторических судьбах культуры, а не книгой о любви. Поэтому и поражают так часто встречающиеся в «Фаустусе» упоминания о сфере любви, тем более что *прямого* отношения к сюжету, к левверкюновской биографии они не имеют. Отступления в эту сферу настолько на вид разнородны, что меньше всего связываешь их с идеей архитектурной целостности. Наоборот, они производят впечатление произвольных длиннот, погрешностей против экономии строгого письма.

Выше я назвал историю левверкюновской фамильной Библии одним из первых осторожных прикосновений к теме богопротивной, дьявольской, заигрывающей со смертью любви. Сейчас мне хочется показать, что эта «грустная» тема действительно «всячески варьируется», действительно отдается «то одному голосу, то другому», что разнородные, незаконные и спонтанные на вид отступления в эту сферу от биографии героя внутренне связаны между собой, развивают, дополняют друг друга, что их спонтанность обманчива, что тема любви, любви обреченной, несчастной, идущей от дьявола, — это и есть «мелодическая основа» данного жизнеописания, что у всех этих разнородных любовных историй есть общий знаменатель, общий смысл, который вырисовывается только из их совокупности, из их контрапункта.

Одна из этих историй, первая, пожалуй, после истории семейной Библии, в отличие от других, хоть косвенно, да связанных с фактами леверкюновской биографии, относится к концу пятнадцатого столетия и представляет собой пример «психологической ситуации» средневековья, приведенный неким доцентом-богословом, и хронологически, а следовательно, и сюжетно, от биографии Леверкюна так далека, что читатель может даже удивиться странности ее, этой истории, изложения. В романе о композиторе двадцатого века целых четыре страницы отведено рассказу о том, как некогда в Мерсбурге была сожжена на костре девушка, возлюбленного которой поражало бессилие при всякой попытке вступить в связь с другими женщинами, тогда как с ней он мог предаваться радостям любви без всяких помех. Несчастную признали виновной в сообщничестве с дьяволом.

Другая любовная история, следующая значительно ниже, хотя она короче средневековой и прочнее связана с историей героя сюжетно (это рассказ матушки Швейгештиль о «барышне», жившей некогда в доме, которому как-никак суждено было стать на долгие годы пристанищем Леверкюна), тоже может произвести впечатление нарушающей экономию строгого письма интерлюдии, вставной новеллы, если не поставить ее в связь и с только что упомянутой и вообще со всеми, будь то затяжными или беглыми, прикосновениями романа к теме любви. Барышня, дочь важного судейского чиновника, забеременела от шофера своего отца и была отправлена родителями на швейгештилевский хутор, чтобы «вдали от глаз людских» «разрешиться от бремени»... В ожидании знаменательного события она многое поведала госпоже Швейгештиль, признавая свою вину и не притворяясь совращенной; напротив, Карл, шофер, ей даже говорил: «Неладно выходит, барышня, лучше нам это оставить». Но это оказалось сильнее ее, и она готова была поплатиться за это смертью, что потом и случилось, а готовность к смерти, думалось ей, наперед все искупает.

Или другое, вовсе уж неожиданное, удивляющее внезапным ходом цейтбломовской мысли мимолетное прикосновение к этой же теме, в котором, именно ввиду его мимолетности, краткости, а не, как в предыдущих примерах, длительности, медлительности, тоже нелегко увидеть игру с тем же шифром, скрытую вариацию той же

«грустной» мелодической основы. Я имею в виду брошенное вдруг Цейтбломом в рассказ о жизни на вилле Манарди странное замечание об исключении, которое он составлял в этих дышавших античным покоем стенах: «В одном определенном пункте, *in puncto puncti*, как любит говорить молодежь, я был среди обитателей дома довольно комичным исключением. Я, так сказать, нарушал ансамбль по своему положению и образу жизни, будучи супругом, который отдает дань тому, что мы полуснисходительно-полупатетически именуем «природой». Ни один другой обитатель дома-замка на ступенчатом склоне этим не занимался... Как же я, вульгарный семьянин, мог тут не испытывать угнетающей неловкости?»

Смысл этих и подобных, как бы уводящих от прямой биографической задачи вставных эпизодов и замечаний проясняется лишь в сопоставлении с любовными историями, принадлежность которых к жизнеописанию Леверкюна не может вызвать ни малейших сомнений, с историями, которые как раз и составляют канву его жизни. Историй этих по меньшей мере две: прежде всего главная, собственно леверкюновская, с *hetaera esmeralda*, и, вторых, роман Инесы Инститорис с Руди Швердтфегером, любовь хоть и не леверкюновская, но связанная с жизнью композитора настолько тесно, что трагический конец этой любви он ставил себе в вину. Я говорю: «по меньшей мере», потому что к области Эроса в широком смысле и к теме сосредоточенности чувства на одном определенном объекте относится и не затрагивающая сферы пола история привязанности Леверкюна к племяннику Непомуку — Эхо. Все эти истории имеют летальный исход, кончаются смертью, и уже это роднит с ними историю сожженной на костре девушки и забеременевшей от шофера «барышни». Страсть вообще, половая, любовная в частности, предстает во всех случаях силой антигуманной, разрушительной, сатанинской. И замечание Цейтблома, что он составлял на итальянской вилле некое исключение, ассоциируется у меня со словами, которые на той же вилле говорит черту Адриан Леверкюн: «Именно здесь, у латинян, где вы отнюдь не дома и нисколько не популярны, вам вздумалось меня навестить? Что за дурацкая безвкусица? В Кайзерсашерне я бы с вами еще примирился. В Виттенберге или в Варт-

бурге, даже в Лейпциге, я бы еще в вас поверил. Но не здесь же, под языческо-католическим небом!» Такая ассоциация есть, спору нет, распространение мелодической основы *h, e, a, e, es*, обозначающей отравленный, ядовитый предмет вождления, за пределы любовной темы, есть уже, признаю, некий мост между темой дьявола и темой Германии. Но эту ассоциацию не следует абсолютизировать, отделять от других, не нужно, как это делали Габричевский и Лем, ставить точки над «i» там, где Манн не осмеливается их ставить. И если уж говорить об ассоциациях, то преимущественно они остаются все-таки в пределах непосредственно затронутой этим признанием темы любви и чувственного влечения.

Цейтблом и в этой области полная противоположность Леверкюну. Среди этимологически прозрачных имен, которыми наделены многие персонажи романа, девичья фамилия жены Цейтблома, Эльхафен, заслуживает в данной связи пристального внимания. *Ölhafen*, «масляная гавань», выразительно намекает на тихое, спокойное, может быть, и скучное своей вялой безмятежностью, но надежное, хорошо защищенное от бурь укрытие. «Елена, урожденная Эльхафен, моя славная жена... — рассказывает Цейтблом, — была дочерью моего старшего коллеги по факультету... и, рискуя вызвать усмешку читателя, я признаюсь, что имя свежего ребенка, Елена, это любезное мне звукосочетание, сыграло не последнюю роль в моем выборе. Трудно устоять перед освященной преданием прелестью этого имени, даже если внешность той, что зовется Еленой, лишь по-бюргерски скромно отвечает его высоким запросам — да и то лишь на краткий срок, покуда не поблекло ее юное цветение. Нашу дочь... мы тоже назвали Еленой». При всяком упоминании жены Цейтблом и в дальнейшем употребляет эпитеты типа «славная», «добрая», менее всего подходящие для выражения страсти и вводящие образ жены, а заодно и чувства, испытываемые к ней мужем, в разряд ординарного, незастравагантного, удобоповторимого. И эта подробность, что «нашу дочь... мы тоже назвали Еленой», подробность на вид несущественная, лишняя — какое, казалось бы, отношение к истории Леверкюна имеет дочь Цейтблома, ни разу больше в романе не появляющаяся? — эта подробность есть тоже намек на рутинную умеренность цейтбломовских чувств к жене, на то, что им

чужда идея неповторимости, уникальности: дочь как бы приравнена к матери, как бы включает ее в некий ряд, как бы распространяет на нее свою заурядность, да и разница между чувствами мужа и чувствами отца тоже сводится на нет этой подробностью.

Противоположность Леверкюн — Цейтблом в плане любовном выражена в одном месте романа совершенно прямо, членораздельно, незашифрованно. Я позволю себе привести сравнительно длинную цитату из цейтбломовского комментария к письму Леверкюна, где тот рассказывает о первой встрече с «Эсмеральдой». «Что касается меня самого, то я, признаться, вкусил тогда сладости жизни и в течение семи или восьми месяцев поддерживал связь с одной девушкой из простонародья, дочерью бочара, — связь, которую я сумел затем благоприлично оборвать, ибо меня раздражал низкий уровень этой девицы и занимала она меня только в одном-единственном отношении. Не столько темперамент, сколько любопытство, тщеславие и желание испытать на практике античную вольность в вопросах пола, вытекавшую из моих теоретических убеждений, побудили меня вступить в упомянутую связь. Но как раз этот-то элемент, элемент остроумной веселости... совершенно отсутствовал в отношении Адриана к сей сомнительной сфере... Если Адриана вообще нельзя было, да и не хотелось представить себе в «галантной» ситуации, то причиной была броня чистоты, целомудрия, интеллектуальной гордости, холодной иронии, его защищавшая и для меня священная, хотя и своеобразно священная: я испытывал какую-то тайную боль и тайный стыд. Ибо разве только зловредный человек не испытывает боли и стыда при мысли, что жизни во плоти чистота не дана, что инстинкт пренебрегает духовной гордостью и самое неумолимое высокомерие обязано платить дань природе, так что остается лишь уповать, что, щадя нас, это угодное богу низведение к человеческому, а стало быть, и к животному началу совершится в весьма приукрашенной и возвышающей душу форме, то есть в ореоле любовной жертвенности и очистительной страсти».

Вариацией той же «грустной мелодической основы» любовной темы представляются в свете такого отношения Леверкюна к «дани природе» и описания песен, сочиненных им на стихи Блейка, — о «poison tree», ядовитом

дереве, на котором растет заманчивое яблоко, и о змее, которая, проникнув в золотое святилище, извергает свой яд на хлеб и вино. «Ужас осквернения», отказ от «гнусно обещанной человечности» переданы в этих песнях, как говорит Цейтблом, «с поразительной проникновенностью» — а ведь именно так и должна отозваться на свою уступку инстинкту не дающая себе поблажек, не снисходящая до безумной «остроумной веселости» «духовная гордость».

Любимая — жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выплывает на свет,
Как во времена ископаемых...

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,
Как спаивают, просыпаются.
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, — паюсной...

Образ «хаоса», идея первозданной, бесчеловечной и дочеловечной бесформенности, связываемая в этих известных стихах с любовью, очень близки, мне кажется, умонастроению, в каком прикасается к данной сфере тоже поэт, тоже ведь художник — Леверкюн, остро, как и его отец, чувствующий зыбкость границы, отделяющей упорядоченный, высокоорганизованный мир от неодоумотворенной примитивности «элементов». Что необузданность чувства, что его раскованная полнота, что воля, предоставленная его прихотливой избирательности, означает разрушительный возврат к первобытной пустыне, Томас Манн говорил и прежде, в «Смерти в Венеции» — гибелью Ашенбаха, в «Иосифе» — судьбой и самим именем Мут-эм-энет. Буржуазно упорядоченный, не знающий бурь и потрясений брак Цейтблома с Еленой Масляная Гавань, эта «общелягушечья икра», «обряженная паюсной», похож, пожалуй, на спокойный, не грозящий ни «ямами», ни «выжженной пустыней», социально приемлемый союз Иосифа с «девушкой» Аснат. Поэтому можно сказать, что в узком смысле, то есть если иметь в виду только противоречие между «общественным договором», установлениями цивилизации, с одной стороны, и неукротимым, ничего, кроме своего объекта, знать не желающим чувством, с другой, любовная линия «Фаустуса» — и несчастные романы сестер Родде, и сожженная на костре

«сообщница» дьявола, и «благопристойно оборванная», вялая связь Цейтблома с дочерью бочара, и счастливый брак со «славной» и «доброй» Еленой — повторяет мелодии, уже и раньше звучавшие у Манна, что в таком узком смысле все эти истории связаны между собой, бьют в одну точку. И в таком узком смысле все, что нам сообщает Цейтблом о своих отношениях с женщинами, о своих в общем-то не приводящих его к трагедии, к отчаянию, к «хаосу» отношениях с сыновьями, которые «служат своему фюреру», о «не слишком бурных» «радостях и горестях отцовства», которые составляют прямой контраст бурной, трагически разбитой любви Леверкюна к мальчику Непомуку, — все это, можно сказать, «повернутая вокруг своей оси» та же мелодическая основа темы любви.

Но, сравнивая любовную линию с диагональю магического квадрата, называя ее опорой композиции романа и полагая, что *hetaera esmeralda* — это шифр, проходящий через всю книгу, скрытно присутствующий, стало быть, и в других тематических ее пластах, я имею в виду, естественно, нечто большее, чем неброская соподчиненность биографической задаче рассыпанных по роману рассказов о любви, их объединенность жутковатым исходом или пошловатостью, оттеняющей недюжинность леверкюновского случая. Мне трудно сформулировать, облечь в точные определения широкий смысл этого шифра, да и вообще нельзя исчерпать логикой содержание, которое может выразить только избранная художником форма. Попытаюсь лишь как бы пунктиром наметить видящиеся мне связи темы *hetaera esmeralda* с другими важнейшими темами «Фаустуса».

Приведенный выше комментарий Цейтблома к письму Леверкюна о лейпцигском происшествии содержит фразу, которая вспоминается при чтении многих страниц романа, совершенно этого происшествия не касающихся. «...Только зловредный человек не испытывает боли и стыда при мысли, что жизни во плоти чистота не дана, что инстинкт пренебрегает духовной гордостью и самое неумолимое высокомерие обязано платить дань природе...»

«Жизнь во плоти», «чистота» — эти формулы имеют и самый общий смысл. Иначе как во плоти человек не существует, без плотской основы — а в нее входят инстинк-

ты, в том числе разрушительные, убийственные для самой этой основы, — немыслимы ни искусство, ни культура, ни нация, ибо они творятся людьми. Дань инстинктам, «природе», платима плотью, не греховна, не унижительна, если она отдается «в ореоле любовной жертвенности и очистительной страсти».

Отказ Леверкюна от любви, холодное высокомерие, с каким он, пренебрегая «животным теплом» устаревших форм, творит свою похожую на ледяные узоры музыку, чтобы в конце концов, в «Плаче доктора Фауста», издать «экспрессивнейший крик души», долгий путь самоотречения во имя какой-то абстрактной высшей духовности, пройденный композитором и возвращающий путника на круги своя, к плачу, к «безотчетно-доверчивой человечности», к мученическому виду «есе homo», дань, которую в конце концов «унизительным» образом платит природе тот, кто надеялся «прорваться» своим искусством к «миру», слиться с ним без «любовной жертвенности и очистительной страсти», — разве не связывает все это с любовной темой тому искусства, разве не распространяет все ту же «мелодическую основу» на совсем иную материю?

Даже в этой поистине пунктирной наметке, указывающей на тематическое родство в романе двух столь разных материй, проглядывает такая же закодированная тем же шифром близость к ним третьей. «Были времена, — говорит Цейтблом, — когда мы, дети тюрьмы, видели в ликующей песне «Фиделио» или в Девятой симфонии зарю освобождения Германии, ее самоосвобождения. Теперь нам годится только одно, только одно мы можем петь от души — плач грешника в аду, плач человека и бога, плач, который, хотя затянул его смертный, распространяется все дальше и дальше, словно бы охватывая космос, и страшнее этого плача не было на земле». Эгоистический, безлюбивый, холодный «прорыв» Германии к «миру», оборачивающийся глубочайшим разрывом с ним, тягчайшей виной перед человечеством и человечностью, как и искусство, отрекающееся от любви, от человеческого тепла, которое оно пренебрежительно приравнивает к животному, приводит к «плачу», к раскаянью за грехи. В романе можно найти много подобных примеров — и кое-какие уже давались выше по другим поводам — смыкания темы Германии с темой искусства и с темой космоса, мироздания. Сейчас мне хотелось бы подчеркнуть важней-

шую роль, которую играют в смыкании этих тем такие понятия, как «жизнь во плоти», «чистота», «инстинкт», «грех», «раскаянье», то есть категории любовной сферы, то есть, пользуясь подказанной Манном метафорой, шифр *h, e, a, e, es*.

К теме Германии подводят нас не только те места книги, где говорится о пренебрежении к «инстинктам», к «жизни во плоти». Всякое вообще обращение к этим и сходным понятиям, относимым нами обычно, вне манновского контекста, не к области социальных отношений или отношений между нациями, а к области личных, интимных чувств, в «Докторе Фаустусе» непременно вовлекает в круг мыслей читателя последние, связанные с гитлеризмом события германской истории. Ведь, собственно, о бездумно-эстетском, декадентском культе инстинктов, характерном скорее для начала века (ср. новеллу Манна «У пророка», написанную в 1904 году), чем для послевоенного 1919 года, к которому отнесены в «Фаустусе» беседы в квартире Кридвиса, идет речь в главах о леверкюновском «Апокалипсисе», созданном в пору тех эстетских бесед. Но читаются эти главы как размышления о преступлениях фашистской Германии и ее разгроме. Один из кридвисовских гостей, террорист не столько по убеждению, сколько из сладострастия, провозглашает безграничное послушание вождю, который поведет свое войско разграблять земной шар, другой оценивает всякого писателя не как такового, а «как зависящий от особенностей крови и почвы чистый продукт своего реального, конкретного, специфического, утверждающего его и утверждаемого им происхождения». Это эстетское варварство, упивающееся «нечистотой» «жизни во плоти», унижением «духовной гордости», разнузданностью инстинктов, не может не ассоциироваться у нас, помнящих о Гитлере, знающих злоеший смысл слов «кровь и почва» в лексиконе третьей империи, с немецким фашизмом.

Пренебрежение к «инстинкту» и гипертрофия «инстинкта», слепое следование ему одинаково греховны, преступны. Заряд ассоциаций, который несет в себе вставленная в «Доктор Фаустус» история папы Григория, история ужасной любви, величайшего греха «плоти» и величайшей милости божьей, раскрывается полней и яснее в другом романе, в «Избраннике», разрабатывающем только этот сюжет. Но и в «Фаустусе» это дополнительное,

так сказать, к главной любовной линии прикосновение к теме Эроса все-таки задевает тему Германии. «Греховная необычность его рождения,— говорится в «Фаустусе» о папе Григории,— еще ничего не значит, ибо ужасные обстоятельства не только не мешают герою возвыситься в конце концов до звания Христова наместника на земле, но, «по чудесной милости божьей», прямо-таки сподобляются и подвигают его на это». В одной этой фразе уже слышен шуточный, легкомысленный тон, каким излагается история грешника папы и на двух страницах «Фаустуса», и на двухстах с лишним «Избранника». Но у Манна, как и у его героя Леверкюна, когда тот ухватился за этот материал, «шутство, скоморошество, особенно эстетическое, заменило... священнический морализм», а к идее обращения зла в добро, возможности надежды как бы уже за пределами надежды, упованию на милость в награду за искреннее раскаянье, автор «Фаустуса» и «Избранника» относился, по его признанию, с полной серьезностью. И завершающая «Фаустус» мольба о «луче надежды из мрака последней безнадежности», о «милости» к «бедной душе» «отчизны» композиционно связана, как это ни странно, с теми двумя страницами о папе Григории, варьирует ту же «мелодическую основу», ту же любовную в сущности тему, что и они.

Х

Как это ни странно... И правда ведь странно, что лейтмотивом романа, который толкует о любовных делах, казалось бы, лишь по ходу главного разговора — об искусстве и человеке искусства, о Германии и немцах,— что лейтмотивом такого романа служит, стало быть, тема любви, причем не какой-то головной, отвлеченной, идеальной любви, а любви инстинктивной, идущей от плоти, органической.

Не предлагая читателю других многозначительных и далеко идущих выводов из этого парадоксального факта, я усматриваю в нем зашифрованное, стыдливо маскируемое повествовательской объективностью признание автора в любви к искусству, к родившим его стране и эпохе, признание, что он принадлежит им всем своим естеством. Я думаю, что этот скрытый лейтмотив «Фаустуса», как и другие прячущиеся в контрапунктах мотивы романа, не

был замечен теми его критиками, которые, подобно Лему, упрекают Манна в холодной абстрактности, в отстраненности от реальных событий. Один из этих критиков, Ханьо Кестинг, говорит, например: «Больше всего, может быть, поражает в Томасе Манне то, что он так тщательно изъясил из своего творчества историческую действительность своего времени. Он пережил две мировые войны, инфляцию, экономический кризис, фашизм. Революции и мятежи — у него не найдешь и следа их. Три страницы в «Волшебной горе», несколько рассуждений в «Фаустусе», немножко «new deal»¹ в египетском облачении — вот и всё. А в остальном — космос идей, звездное небо великих имен, которое в идеалистическом непонимании выдается за базис. История у него не состоит из социальных процессов, а являет собой историко-культурный карьер, который можно как угодно грабить тайком».

Возражая на тезис об «изъятии» Манном из творчества исторической действительности своего времени, я сошлюсь на одно место из «Фаустуса», которое, прикидываясь второстепенным замечанием, отступлением словоохотливого Цейтблома, не только не содержит никаких теоретических обобщений, пригодных для того, чтобы противопоставить их упреку Кестинга, но на первый взгляд как бы даже подтверждает справедливость такого упрека. Рассказывая о средневековом облике родного города Леверкюна — Кайзерсашерна, о том, что архитектура его словно бы законсервировала и перенесла в наше настоящее пятнадцатый век, Цейтблом попутно, без нажима, замечает, что, впрочем, и наше время тяготеет к тем ушедшим эпохам и «с энтузиазмом повторяет их символические действия, в которых есть что-то темное и оскорбительное для духа нового времени, — сожжение книг, например, и прочее, к чему лучше не прикасаться словом». «Сожжение книг и прочее» — совершенно ясно, что речь идет о фашизме, о преступлениях, которые он творил. И вот спрашивается: неужели Цейтблом, а стало быть, и роман, написанный от лица Цейтблома, действительно «не прикасается словом» к этой животрепещущей материи и от нее в «Фаустусе» в самом деле, как говорит

¹ «Нового курса» (англ.). Так называлась в тридцатые годы направленная на преодоление экономического кризиса политика президента Рузвельта.

Кестинг, «нет и следа», если не считать «нескольких рассуждений»? Да, «Фаустус» не описывает ни сожжения книг, ни концлагерей, ни газовых камер. Почему не описывает — это другой вопрос, и на него я уже много выше пытался дать самый общий ответ, сочувственно сославшись на мнение Кристи Вольф, что есть на свете места, по сути своей противящиеся духу повествования и запрещающие повествовать о себе, если повествователь не побывал там в действительности. В этом смысле, если считать, что «прикосновение словом» означает описание, литературную живопись, создание образов палачей и жертв, «Фаустус» не «прикасается словом» к «оскорбительным для духа нового времени» действиям. Не «прикасается» он к ним и в том смысле, в каком это делают антифашистские статьи и речи Манна, его антифашистская публицистика, всегда оперировавшая как раз конкретными примерами гитлеровских преступлений. Но помимо непритворной убежденности в том, что включение такого страшного материала действительности в книгу, трактующую в первую очередь о музыке и построенную по правилам музыки, было бы кощунственно и бездушно, являло бы образец эстетского варварства, в «проходном» с виду замечании Цейтблома о тяготении «нового времени» к «ушедшим эпохам» и т. д. мне слышится лукавый намек на одну из важнейших задач автора — обнажить уходящие в глубь немецкого средневековья психологические корни фашизма, «прикоснуться словом» к той его стороне, к тем глубинам истории и психологии, которые в 1943 году, когда началась работа над «Фаустусом», затмевались более насущными проблемами. Да и позднее не было, да и теперь нет недостатка в более неотложных проблемах, и поэтому слова Цейтблома всегда было легко и теперь тоже легко толковать так, будто они содержат отказ от самой животрепещущей темы.

Нет, «Фаустус» не отказывается от нее, он занят ею все время, он кровно заинтересован в ней, только он забирается в такие ее глубины, ставит ее в такой широкий контекст, что иные читатели, которым жизнь не дала времени, желания, терпения задуматься о связях современных рецидивов средневековья с историческим регрессом как таковым, с диалектикой развития общества, культуры, искусства вообще и музыки в частности, мало того, с

«животной» природой человека, с его положением «твари живой» в совсем не антропоцентрической и не гуманной вселенной, с зыбкостью границы между неорганическим и органическим миром,— что иные читатели просто не узнают в ее космических и микрокосмических вариациях настоящую тему эпохи.

Еще не выполняя обещанного несколько выше, еще не давая общего обзора автокомментариев «Фаустуса» — а они многочисленны и разнородны,— я укажу сейчас на одно место романа, которое, будучи, по-моему, замаскированным замечанием о нем самом, имеет прямое отношение к вопросу о неожиданных аспектах современной темы в «Фаустусе» и как бы предвосхищает упреки Лема, Кестинга и подобные.

Место это — восьмая глава, излагающая публичные лекции Уэнделла Кречмара, которые послужили важнейшим стимулом для музыкального развития Леверкюна. «Неуспех этих выступлений объяснялся, во-первых, тем, что наше население вообще не было охоче до лекций, во-вторых, и темы-то он выбирал малопопулярные, прихотливые, необычные, а в-третьих, он заикался, отчего слушатели его как бы совершали тревожное плаванье меж подводных скал...» Из пересказа кречмаровских выступлений видно, что темы лектор выбирал действительно странные и что его лекции устанавливали неожиданные связи музыки с такими далекими от нее областями, как физиология, философия, психология. «Почему в фортепианной сонате опус 111 Бетховен не написал третьей части?», «Музыка и глаз», «Музыка и элементарность» — вот о каких предметах рассуждал Кречмар. «Лектор, — подчеркивает Цейтблом, — говорил о вещах, обстоятельствах, отношениях искусства, которые вовсе не входили еще в наш кругозор и замаячили на периферии такового лишь благодаря его то и дело грозившей оборваться речи... Мы не в состоянии были проверить его иначе, как по его собственной, сопровождаемой пояснениями, фортепианной игре... мы внимали всему этому со взбудораженным воображением детей, которые слушают сказки, им непонятные, но все-таки обогащающие и развивающие их незакаленный дух смутными догадками...» Такой экстравагантный для аудитории неспециалистов выбор тем объясняется в романе не просто чудачеством Кречмара — хотя этот энтузиаст музыки, заика, говорящий по-немец-

ки с английским акцентом, фигура, несомненно, трогательно-комичная в своей недюжинности,— а неким его просветительским принципом, претендующим, судя по авторским курсивам в нижеследующей цитате, на серьезное внимание читателя: «Уэнделл Кречмар придерживался правила... что все дело не в интересе других, а в своем собственном,— стало быть, в том, чтобы интерес *вызывать*, а это может произойти только в том случае,— и уж тогда непременно происходит,— если ты сам глубоко заинтересован в предмете и, значит, говоря о нем, неизбежно захватываешь, заражаешь других своим интересом и тем самым *родишь* не существовавший на свете, неожиданный интерес, что полезнее, чем потрафлять уже имеющемуся».

Контрапункты, которыми «Фаустус» связывает мысли об искусстве с мыслями о Германии, о мире, о космосе, я бы сопоставил с заиканием Кречмара, заиканием — в этом у меня нет сомнений — символическим. В «Иосифе» Мут-эм-энет прикусила себе язык, чтобы «не здоровыми устами и не как взрослый человек, а в муках боли, на языке маленьких детей» пролепетать постыдные в своей голый прямоте слова, которые у нее не хватило бы духа выговорить вполне отчетливо. Заикание Кречмара сродни «больному языку» влюбленной женщины. «Обогащая и развивая» воображение слушателей «смутными догадками», Кречмар, в сущности, и сам не идет дальше «смутных догадок», он заражает интересом к тому, что интересует его самого, но не выяснено до конца им самим и что поэтому не может, не смеет вылиться в гладкие, ровные, обкатанные фразы. Отсюда — заикание как символ смущения перед необходимостью «прикоснуться словом» к тому, к чему не принято прикасаться словом, как символ трудности отрешения от интереса «уже имеющегося».

Насколько же труднее кречмаровской задача Манна — «прикоснуться словом» не только к таким собственнo музыкальным «догадкам» — а их ведь он, через посредство того же Кречмара ли, Леверкюна ли, тоже касается,— но и к еще более несвоевременным для 1943—1947 годов догадкам о сходствах и соответствиях в ситуациях немецкого композитора и Германии, больного человека и больного общества, гибнущей семьи и погибающей эпохи. И когда Манн, словно бы заикаясь, словно бы стыдясь смелости и несвоевременности своих догадок,

словно бы не позволяя себе высказать их членораздельно, плетет сложнейший полифонический узор и вовлекает в разговор о «духе нового времени» «космос идей», «звездное небо великих имен», это меньше всего походит на «тщательное изъятие из творчества исторической действительности своего времени», на «тайное ограбление историко-культурного карьера», потому что идет эта затрудненность речи, эта прерывистость дыхания, наоборот, от захваченности «своим временем», от наполненности им, от — щекотливое слово — любви к нему.

Леверкюн мечтал о «беспечально-доверчивом» искусстве, которое будет с человечеством на «ты», об уничтожении пропасти между искусством и доступностью, о «прорыве» из интеллектуального холода к «людям», к «чувству». Об этом же, несомненно, мечтал и Манн, который, всегда заботясь об эпической объективности, всегда прячась за своих героев, — а их он к тому же обряжал в костюмы ушедших эпох и разные пародийные маски, — невольно утаивал в какой-то мере и свое чувства, невольно ставил между ними, с одной стороны, и «людьми», то есть читателями, современностью, с другой, некие средостения. Одним, например, из таких средостений служит в «Фаустусе» на всем его протяжении фигура повествователя Серенуса Цейтблома. Этот вымышленный биограф давал Манну, по его словам, «возможность как-то опосредствовать и пародийно передать собственную взволнованность всем тем непосредственным, личным, знакомым, что лежало в основе жуткого замысла». И вот мне кажется, что к этой же области масок и посредников относится проходящий через всю книгу шифр несчастной, взыскающей «тварь живую» любви. Как не пришло еще время «беспечально-доверчивого» искусства, так, видимо, в годы, когда писался «Фаустус», не пришло еще время для открытых, раскованных признаний немецкого писателя в фатальной любви к творчеству и к Германии.

XI

Говоря, что роман то и дело себя комментирует, я имею в виду множество содержащихся в нем замечаний о музыкальной форме вообще и форме леверкюновских сочинений в частности, замечаний, которые, при всех отличиях литературного произведения от музыки, в очень,

по-моему, полном объеме могут быть отнесены к «Фаустусу». Больше того, должны быть отнесены. Ведь некоторые из этих замечаний как раз и подчеркивают взаимную связь музыки с языком, а музыкальной композиции с романом и, делая, стало быть, акцент на их сходстве, а не на их различии, прямо-таки побуждают читателя приложить сказанное о музыке Леверкюна к роману о Леверкюне. «Связь со словом,— сообщает, например, Цейтблом о раннем сравнительно творчестве своего друга,— он старался возвеличить и теоретически. Музыка и язык, настаивал он, нерасторжимы; в сущности, они составляют единое целое, язык — это музыка, музыка — это язык, и, будучи разделены, они всегда ссылаются друг на друга, подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг друга». По поводу одного из последних своих сочинений Леверкюн говорит, что «ему хотелось написать не сонату, а роман», и в связи с таким признанием композитора Цейтблом замечает, что в струнном квартете, «самом, пожалуй, эзотерическом» произведении Леверкюна, эта тенденция к музыкальной «прозе» достигает своего апогея.

Кроме подобных, логически сформулированных, так сказать, указаний на связь между музыкой и литературой, на архитектурное сходство произведений двух этих разных искусств, «Фаустус», верный принципу контрапункта в любой своей клетке, в том числе и в автокомментарии, благодаря чему таковой органически входит в ткань этой прозы, неотделим от ее художественного замысла,— кроме того, «Фаустус» содержит и указания завуалированные, сделанные чисто музыкальным приемом. Когда, например, обособляя свои лирические размышления от биографического повествования XXI главы отбивкой и звездочками, Цейтблом замечает: «Звездочки — тоже отдохновение для глаз и мысли читателя: нельзя всегда прибегать к римской цифре, расчленяющей повествование значительно резче, да и не мог я этому экскурсу в настоящее, Адрианом Леверкюном уже не изведенное, придать характер полноправной главы», — такой учет зрительного впечатления от литературного текста косвенно выражает эту же идею сходства словесного искусства с музыкальным: упоминание о «глазах читателя» ассоциируется с тезисом Кречмара о том, что музыка, поскольку ее записывают с помощью знаков, обращена и к зрению.

И вот среди множества замечаний о форме левверкюновских сочинений одно представляется мне наиболее общающей характеристикой стиля «Доктора Фаустуса», главным автокомментарием романа. Это — замечание о кантате «Плач доктора Фауста», само название которой наводит на мысль об ее аналогии с данным романом. Кантата, итог, так сказать, и печальный венец творчества Левверкюна, заставляет Цейтблома вспомнить те давние размышления своего друга о «строгом письме», что дали ему, Цейтблому, «увидеть «магический квадрат» стиля или техники, извлекающей предельное разнообразие из одного и того же неизменного материала, техники, при которой нет ничего нетематического, ничего, что не было бы на поверку вариацией все того же самого. Этот стиль, эта техника... не допускают ни единого звука, который не выполнял бы функции мотива в конструкции целого». Эта «утопия формы», говорит Цейтблом, «утопия жутковатой многозначительности» осуществлена в кантате «Плач...» в полном объеме: «она охватывает все произведение и... без остатка отдает его на съедение теме».

Именно так, «без остатка», все отдано «на съедение теме» и в манновском романе. Даже этот главный его автокомментарий отдан ей на съедение, не смеет появиться, не служа ей, не варьируя того, о чем уже говорилось в романе выше, не сославшись на давние размышления Левверкюна, на «магический квадрат», не вписавшись в «конструкцию целого» еще и скрытой вариацией темы природы, космоса, в которых «предельное разнообразие» извлекается тоже ведь «из одного и того же неизменного материала», в которых тоже ведь нет ничего нетематического...

Не утрачивает ли проза, если она себя пусть обиняками, но комментирует, если она хотя бы лишь намеками, а приглашает читателя присмотреться к своей структуре, разобраться в своем механизме, проза, не скрывающая своей построенности по правилам «строгого письма», порывающаяся, наоборот, заявить о своей сконструированности, — не утрачивает ли такая проза права называться художественной? Другими словами, не равнозначен ли самоанализ «Фаустуса» самоубийству его как романа? Отрицательный ответ на эти вопросы, перед автором, несомненно, встававшие, дает сам «Фаустус», ког-

да комментирует и тот факт, что он себя комментирует. Но и этот автокомментарий, так сказать, второго порядка тоже завуалирован, у него тоже есть тематические алиби, он вырисовывается лишь из контрапункта мотивов.

Вовсе не о данном романе и вообще не о художественной литературе идет речь у студентов богословского факультета, беседующих перед сном на походном ночлеге о разных отвлеченных материях. Они рассуждают о цивилизации и природе, о роли Германии в Европе и о многих других вещах, но не об искусстве. В ходе этого ночного диспута один из студентов (его фамилия Дейчлин, от слова deutsch, немецкий) говорит, что молодости не пристало объяснять молодость, потому что форма жизни, сама себя обсуждающая и исследующая, разлагает себя тем самым как форму, а истинным бытием обладает лишь то, что существует непосредственно и бессознательно. Этот же Дейчлин утверждает, что молодость особенно близка к природе, а также что «идея молодости — привилегия и преимущество немецкого народа» и что другим народам «самодовлеющий смысл юности» неизвестен. Дейчлину возражает Леверкюн. Он не находит, что молодость так уж дружна с природой. По мнению Леверкюна, молодость, наоборот, робеет перед природой, чурается ее. «Что называется природой? — спрашивает Леверкюн. — Леса и луга? Горы, деревья, озера, красоты пейзажа?.. Молодежь замечает все это куда меньше, чем пожилой, успокоившийся человек... Юноша больше устремлен вовнутрь, к духовному, чувственное его отталкивает...» — «Что и доказываем, — подхватывает кто-то из собеседников слова Леверкюна, — мы, странники, лежащие здесь на соломе и отправляющиеся завтра в Эйзенах и Вартбург».

Даже такой отрывочный и скупой пересказ этого разговора студентов на сеновале дает возможность увидеть, как искусно, тонко и осторожно связаны здесь автором разные темы. Хотя в других местах романа мысль о дикарстве, о преступном равнодушии к миру, об эгоистической самососредоточенности Германии выражена достаточно членораздельно, здесь она живет лишь между строк, извлекается только из скалькулированной автором читательской ассоциации «молодость, незрелость — Германия». Такая ассоциация создается, во-первых, замечанием Дейчлина о «привилегии и преимуществе немецкого

народа», во-вторых, этимологией фамилии этого апологета молодости, в-третьих, — и отсюда как раз идет зловещая нотка, предостережение против бездумного самодовольства молодости, — упоминанием Эйзенаха и Вартбурга, прибавляющим к ассоциации «незрелость — Германия» еще один элемент — «черта»: в черта Лютер, по преданию, запустил чернильницей именно в Вартбурге близ Эйзенаха.

Тезис, что форма, сама себя обсуждающая и исследующая, распадается как форма, — а он-то уж, со своей искусствоведческой лексикой, просто напрашивается, чтобы его приложили к художественному произведению, — тезис этот дискредитируется сложными ходами ассоциаций. Между идеализацией спонтанности, бездумности, бессознательности творчества и дьяволиадой *sacrificium intellectus*, совершенного в националистическом экстазе Германией, неуловимо маячит знак равенства.

Искусствоведческий по преимуществу вопрос о комментирующей себя форме ставится в романе вообще и в пересказанном отрывке в частности не только в такой историко-политической, что ли, контекст, но и в контекст, так сказать, натурфилософский. Рассуждение об отношениях молодости с природой вызывает в памяти читателя те страницы книги, где речь идет о равенстве перед лицом природы живых цветов и цветов изо льда, о том, что и те и другие — одинаковые в конечном счете ее создания. Так, обиняками, высказывается мысль о высшей, вытекающей из природы вещей правомерности исследующей себя формы, исследующей путем ли самопародирования, как в случае ледяных узоров, или путем самокомментирования, как в случае «Доктора Фаустуса».

XII

Тема этой статьи велит теперь особо выделить те места «Фаустуса», где он касается контрапункта и вообще полифонического письма, и посмотреть, в какой мере относятся они к самому роману, его комментируют и подтверждают весь предшествующий его разбор. Но сначала, напомнив приведенное в начале предыдущей главки общее соображение Леверкюна, что «музыка и язык... подражают друг другу, заимствуют друг у друга средства выразительности, подменяют друг друга», приведу

еще один, простейший, на отрезке всего лишь одного слова, пример заимствования языком «Фаустуса» такого чисто музыкального «средства выразительности», как контрапункт.

В «белоснежный январский день 1919 года» Леверкюна в его сельском уединении, в Пфейферинге, навещает скрипач Руди Швердтфегер. В описании этого визита Швердтфегера есть такая подробность: «Коснулись авантюрного политического положения, боев в Берлине, затем заговорили о новейшей музыке, и Рудольф очень чисто насвистал из «Ночей в испанских садах» де Фалья и из сонаты для флейты, скрипки и арфы Дебюсси. Насвистал он и бурре из «Love's Labour's Lost» в совершенно верной тональности, и сразу затем комическую тему плачущей собачонки из кукольного спектакля «О богомерзком лукавстве», не имея возможности судить, доставляет ли это Адриану удовольствие».

Никакой перевод, к сожалению, не в силах передать того содержания, которое чисто музыкальным способом выражает этот отрывок. Глагол *pfeifen*, кроме первого, прямого значения «свистеть», «насвистывать», имеет второе, переносное, выступающее, правда, лишь в определенной предложной конструкции, но все-таки для немецкого слуха слитое с первым, — значение нашего глагола «наплевать» в таком словосочетании, скажем, как «мне наплевать на бронзы многопудье». И вот во фразе, начинающейся с упоминания «авантюрного политического положения» и «боев в Берлине», на одном дыхании с этими словами произносится глагол *pfeifen*, который своим вторым, как бы и не выступающим здесь на передний план, но все же неотделимым от этого глагола, потенциально присутствующим в нем значением еще отчетливее, по моему, чем своим первым, чем констатацией факта, что Руди стал после реплик на политическую тему насвистывать, передает нежелание скрипача углубляться в политику, его отстраненность от нее. Я думаю, что в этой сцене Манн заставил Руди насвистывать потому, что учитывал второе значение *pfeifen*. Больше того, вполне может быть, что автор вообще наделил Швердтфегера способностью артистически насвистывать не столько для выразительного показа его одаренности, его органической музыкальности, сколько ради второго значения глагола *pfeifen*, ради намека на беззаботность Руди. А что это

значение Манн учитывал и на него как-то рассчитывал, сомнению не подлежит. Это можно доказать не только общими соображениями насчет повышенной чуткости автора к слову, особой его осмотрительности и точности в словоупотреблении. Это доказывает сам Томас Манн тем, что в этой же сцене, всего через десять строк после того как *riefen* было *трижды подряд* употреблено в прямом смысле, он повторяет этот глагол еще один раз, но беря только второй, переносный смысл. «Он человек и артист, — говорит Руди, — ему *наплевать* на рыцарскую скромность».

Если упоминания о мелодиях де Фалья и Дебюсси, которые насвистывал Швердтфегер, апеллируют к общей музыкальной просвещенности читателя, то бурре из «*Love's Labour's Lost*» и тема из «*Gesta Romanorum*», названные далее, — а в «*Фаустусе*» ни одна подробность не упоминается «самодовлеюще», без заботы о ее тематической оправданности, — соотносят это насвистыванье с теми страницами книги, где уже шла речь об обеих — шекспировской и кукольной — операх Леверкюна.

Об опере «*Love's Labour's Lost*», как везде устами Цейтблома, там говорилось: «...это была филигранная работа, умный, полный издевательского юмора, затейливо-тонкого озорства звуковой гротеск, и любителя музыки, уставшего от романтической демократии и моральной демагогии, желающего искусства ради искусства, несчастлюбивого или разве честолюбивого в исключительном смысле, искусства для художников и знатоков, привела бы в восторг эта самососредоточенная и совершенно холодная эзотерика, которая, однако, будучи *эзотерикой* (курсив манновский. — С. А.), всячески высмеивала и пародировала себя в духе данной комедии, что примешало бы к восторгу крупцу безнадежности, каплю грусти. Да, восхищение и печаль поразительно сливались у слушателя этой музыки. «Как прекрасно! — говорило сердце, по крайней мере, мое так говорило. — И как грустно!» Ибо восхищение относилось к остроумно-меланхолическому фокусу, к подвигу рассудочности, который следовало бы назвать героическим, к усилению, которое прикидывалось задорной пародией и которое я не могу определить иначе, как назвав его вечно напряженной и напряженно-головокружительной игрой искусства на грани невозможного. Это-то и навевало грусть».

Январь 1919 года был очень важной вехой в истории Германии. Именно тогда пали жертвами националистического террора Роза Люксембург и Карл Либкнехт и состоялись выборы в Национальное собрание, на которых победу над слобами еще Советами одержал буржуазный парламентаризм, впоследствии уступивший место фашизму. Разговор Леверкюна и Швердтфегера, коснувшись этих событий, перешел к музыке, а затем Руди стал насвистывать, и не будет, пожалуй, особой натяжки в умозаключении, что, может быть, в тот самый момент, когда на улицах германской столицы гремели выстрелы, комната в Пфейферинге, где сидели наши два высокоодаренных немца, оглашалась звуками эзотерического музыкального гротеска, произведения самососредоточенного, далеко не только, по-видимому, от моральных и демократических претензий романтической музыки, но и от всякого демократического честолюбия, от каких бы то ни было нравственных установок.

У этого эпизода романа есть известная связь с другим его эпизодом, относящимся к не менее важному в истории Германии году — 1914-му, точнее, к «первым горячим августовским дням», к самому началу первой мировой войны. Перед тем как отправиться в свой полк, Цейтблом заезжает к Леверкюну проститься и разглагольствует в Пфейферинге о «прорыве» Германии к миру, об ее жажде слияния с миром. Леверкюн скептически относится к столь выпренному объяснению начавшейся военной кампании. Между тем идея слияния с миром очень близка Леверкюну, но она занимает его прежде всего в плане искусства. Леверкюн обдумывает сюиту драматических гротесков, куда, кстати, и вошла потом та самая тема плачущей собачонки, которую в январе 1919-го насвистал Швердтфегер, и как раз в эти «горячие августовские дни» он, читая важную для его работы статью Клейста «О театре марионеток», усматривает «прорыв» к «миру» вобретении искусством утраченной им, убитой рефлексией «свободной грации».

Нет, Леверкюну вовсе не «наплевать» на насущные нужды людей, он совсем из другой человеческой породы, чем эстеты-варвары, собирающиеся для безнравственного по сути витийства на квартире графика Кридвиса. Но жестокий бич таланта гонит Леверкюна в замкнутые, недоступные миру, пока еще далекие от животрепещущих

проблем времени пределы эзотерического искусства. Среди последних слов, которые слышит читатель из уст Леверкюна, есть такие: «Вместо того, чтобы разумно печься о нужном на земле, дабы на ней жилось лучше, и с умом стараться, чтобы среди людей установился такой порядок, который бы снова дал прекрасным творениям почву, позволил им честно вжиться в людской обиход, человек вдруг возьмет да прогуляет уроки и предастся сатанинским неистовствам». «Прогуляет уроки...» Вспоминая через много лет свое и всеобщее шовинистическое опьянение в начале первой мировой войны, Цейтблом пользуется этими же словами (в точности этими же, опубликованный русский перевод сохраняет, к сожалению, лишь тот же образ, но данный перевод «Фаустуса» — тема особая). Цейтблом говорит: «В такой военной «мобилизации», при всей ее железной суровости и общеобязательности, всегда есть что-то от незаконных каникул, от манкирования собственнo обязательным, от школьного прогула...» Получается, что в конформистском поведении подавшегося шовинистической демагогии Цейтблома и неконформистском Леверкюна, уходившего и в 1914-м, и в 1919 году от «нужного на земле», было что-то общее. Кроме заключительного самообвинения Леверкюна, никаких по его адресу обвинений в скептическом высокомерии, в холодности, в равнодушии к насущным людским нуждам текст романа не содержит. Предъявлять их гениальному художнику у Цейтблома — да только ли у Цейтблома? — не повернется язык. Но глагол *rufeifen*, связывающий в одной фразе и в единый узел январские события 1919 года и музыку Леверкюна, 1919 год и 1914-й, взрывающийся мир и эзотерическое, изошренное, рассчитанное на узкий круг знатоков искусство, выражает своим зарядом ассоциаций, своим контрапунктом тем несентиментальную правду о Леверкюне и его музыке с такой объективностью и полнотой, которая выше, диалектичнее, справедливее любых самообвинений Леверкюна и любых логических оправданий его из цейтбломовских или чьих бы то ни было уст.

Кстати сказать, не только о Леверкюне и его музыке, но каким-то боком и о романе «Доктор Фаустус». В фигуре артиста, виртуозно насвистывающего в мрачный, чреватый новыми, еще неизвестными трагедиями час отечественной и мировой истории такты изошренной эзоте-

рической музыки, содержится, кстати сказать, и некий автокомментарий сложного полифонического построения, создаваемого в неподходящее для «головокружительной игры» время. После всего, что уже было сказано о структуре этого романа, вряд ли нужно особо доказывать, что к ней приложимы слова о «напряженно-головокружительной игре искусства на грани невозможного», да и другие замечания Цейтблома об опере «Love's Labour's Lost». Среди них было, напоминаю, и одно щемяще-проникновенное — о грусти, которую, высмеивая и пародируя себя, примешивала к восхищению слушателя эта самососредоточенная, рожденная великим усилием ума, даже «подвигом рассудочности» музыка. Я думаю, что фраза, объединяющая одним дыханием «звездный час» истории и эзотерический артистизм, представляет собой одно из тех мест, где «Фаустус» высмеивает себя и пародирует, то есть комментирует себя комедийным приемом.

Что здесь перед нами замаскированный, насмешливо-грустный автокомментарий романа, подтверждается, на мой взгляд, словесным сходством впечатлений Цейтблома от музыки «Love's Labour's Lost» с теми строками «Фаустуса», которые ввиду своей бросающейся в глаза связи с эпитафией из Данте явно выполняют функцию автокомментария лирического и патетического. Вот они, эти цейтбломовские строки, привязанные к музыке Лекеркюна на дантовские тексты: «Еще более осчастливило меня чудесно удавшееся Адриану воплощение девяти стихов, где поэт обращается к своей аллегорической песне, настолько косноязычной и темной, что мир так никогда и не поймет скрытого ее смысла. Пусть же, говорит Данте поэме, она уприсит людей оценить если уж не глубину свою, то хотя бы свою красоту. «Вы поглядите, как прекрасна я!» Трогательное разрешение тяжеловесности, нарочитой сумбура, отпугивающей затрудненности первых стрóf мягким сиянием этого возгласа сразу же меня восхитило, и я не утаил своего восторга». Достаточно сравнить эти «как прекрасна», «восхитило», «восторг» с «как прекрасно», «восхищением» и «восторгом», отнесенными к «остроумно-меланхолическому фокусу», к «усилию, которое прикидывалось задорной пародией», чтобы увидеть, что в обоих случаях варьируется одна и та же тема — автокомментаторская, кото-

рая в эпизоде, где Руди насвистывает среди прочего этот самый «остроумно-меланхолический фокус», прячется в контрапункте значений глагола «насвистывать».

ХIII

Теперь посмотрим, что говорится о контрапункте и о полифонии в тексте «Фаустуса» и в какой мере эти отнесенные к Леверкюну и его музыке наблюдения выполняются в романе роль его комментария к самому себе.

Когда юный Леверкюн приходит к Кречмару с самостоятельно сделанным открытием двойного контрапункта (Леверкюн «дал ему прочесть два синхронных голоса, каждый из которых мог быть и верхним и нижним, которые были, стало быть, взаимозаменяемы»), учитель говорит ученику: «Если ты и тройной откроешь, то держи это про себя. Знать не хочу, куда ты суешься до времени». И Цейтблом продолжает: «Он многое держал про себя и лишь меня иногда... посвящал в свои наблюдения — особенно он был погружен в проблему единства, взаимозаменяемости, тождества горизонтали и вертикали. Вскоре он достиг жутковатой, как мне казалось, сноровки в изобретении мелодических линий, звуки которых можно было ставить друг над другом, делать синхронными, сочетать в сложные гармонии — и наоборот, составлять многозвучные аккорды, которые можно было разложить по мелодической горизонтали».

Упоминание об открытии двойного контрапункта, пожалуй, не выделилось бы так в рассказе о первых шагах Леверкюна в музыке и не заставило бы читателя остановиться, задуматься, если бы не некоторые странные детали дальнейшего текста. Странно, что учитель советует ученику молчать об открытиях, которые тот, возможно, сделает. Странно, что ученик не спрашивает, почему, собственно, он должен молчать, и, как бы соглашаясь с этим советом внутренне, действительно «держит про себя многое». Странно, что полифоническое мастерство друга кажется Цейтблomu жутковатым и что Цейтблом, вообще склонный к логическому анализу, никак здесь не объясняет такого своего впечатления. Все это как-то не вяжется с тоном обстоятельного, бесхитростного рассказа и, отягощая упоминание о контрапункте этими деталями, не соотносящимися с нашим априорным представлени-

ем о нем как о чисто музыкальном приеме, в котором нет ничего, о чем следовало бы молчать, ничего жутковатого, уже выделяет это упоминание, уже придает ему какую-то многозначительность.

Сразу же после этого короткого, удивляющего своими диссонансами сообщения об открытии Леверкюном двойного контрапункта следует еще одна подробность насчет первых музыкально-теоретических шагов, первых проявлений таланта и самобытного вкуса будущего композитора. Леверкюн утверждает, что «в звуке, образующем аккорд, надо чтить голос, — аккорд же не чтить, а презирать его как нечто субъективно-произвольное, пока он не докажет своей состоятельности ведением голосов, то есть полифонически. Аккорд, — заостряет, облекая ее в афоризмы, свою мысль Леверкюн, — не средство гармонического наслаждения, он — собранная в одно звучание полифония, звуки же, его образующие, не что иное, как голоса... Но они тем более голоса и тем выраженнее полифонический характер аккорда, чем в большей степени он диссонантен. Диссонанс — мерило его полифонического достоинства». И вот, примеряя афоризмы Леверкюна к странному куску текста, как бы субъективно-произвольно, без объяснений соединяющему воедино существование двойного, даже тройного контрапункта, необходимость молчания и впечатление чего-то жутковатого, я нахожу в этом куске сходство с диссонантным аккордом.

Кречмар «не хочет знать» об открытии Леверкюна, советует ему «держаться» его «про себя», и Леверкюн многое «держит про себя». Этот мотив молчания (воздержусь от более корректного, но неудобного, поскольку дело касается молчания, слова «голос») еще выделится из аккорда, отделится от голосов, которые можно условно назвать «двойным и тройным контрапунктом», еще, так сказать, предстанет в горизонтали. Собственно, он уже предстал в ней, предстал уже на первых страницах романа, где говорилось, что Леверкюн никому не «открывал своего сердца», никого не «впускал в свою жизнь». И когда потом, пока он находится в здравом уме, Леверкюн никому не станет рассказывать о своей болезни и о ее происхождении, о тайных намерениях, с которыми он посылал Швердтфегера сватом к Мари Годо, и вообще ни о каких своих интимных переживаниях, то все это тоже будет в какой-то мере претворением

в горизонталь звучащего в нашем текстовом, словесном аккорде мотива «держать про себя».

Но есть в романе место, где мотив «молчание», связанный в нашем аккорде с голосом «контрапункт», выступает особенно настойчиво, и притом в такой связи, синхронно с таким голосом, что становится как-то понятнее, почему полифоническая виртуозность Леверкюна казалась Цейтблому жутковатой и почему Кречмар считает, что его ученику лучше держать про себя свои возможные открытия в области контрапункта. Место это — центральная глава романа, самые первые слова, которые Леверкюн предпосылает записи своего разговора с чертом: «Если что знаешь — молчи. Буду молчать, хотя бы лишь из стыда и чтобы людей пощадить, ну да, из социальной деликатности».

О чем собирается молчать Леверкюн, что имеют в виду эти слова? Ясно, казалось бы: галлюцинация прошла, миновал приступ болезни, и больной, разумно оценив случившееся, решает никого не смущать рассказом о своих патологических переживаниях. Такое понимание как будто подтверждается и дальнейшими его словами: «Я твердо стою на том, что сдерживающий контроль разума не ослабнет во мне до конца». Однако следующая же фраза Леверкюна заставляет нас усомниться в том, что дело тут идет всего-навсего о миновавшем приступе, что «социальную деликатность» нужно понимать только как дань приличиям, в простейшем житейском смысле. Если бы дело шло о миновавшем приступе болезни, Леверкюн не написал бы сразу же затем фразы, показывающей, что он все-таки верит «увиденному», что «контроль разума» все-таки оставляет в силе «увиденное» и «услышанное», что либо, стало быть, болезнь Леверкюна нисколько не отступила, либо «социальной деликатностью» он назвал здесь, в сущности, свое — или авторское? — нежелание, свою — или авторскую? — неспособность говорить о проблемах, затронутых диалогом с чертом, иначе как в той форме, которую предоставил этот фантастический диалог. «Но видеть я Его все-таки видел, — говорит Леверкюн о черте, — наконец, наконец-то».

Свой диалог с чертом Леверкюн записывает на нотной бумаге. Эта вполне реалистическая, вполне мотивированная внешними обстоятельствами подробность — Леверкюн спешит записать все до возвращения Шильдкнапа и

пользуется той бумагой, какая есть у него под рукой,— эта деталь имеет и символический смысл, который проясняется привязанностью к ней мотива молчания: «Если что знаешь — молчи. Держи про себя. Вымолчи всё на потную бумагу...» На нотной бумаге обычно пишутся не слова, а ноты, музыка. Только музыкой, только приемами музыки — лишний раз, мне кажется, подчеркивает эта подробность — может композитор передать связи вещей, внезапно открывшиеся его воспаленным и обостренным болезнью чувствам и показавшиеся ему в страшные минуты галлюцинации сатанинской механикой.

Входя на равных правах в тему «контрапункт» и в тему «черт», мотив «молчание» намекает на родственность контрапункта чернокнижию, волшеббе, дьявольской игре. Когда, расписывая свой товар, «сумасшедшее время», наполненное блаженством творчества, «порывы и озарения», «такое ощущение свободы, вольности, отрешенности, уверенности, легкости, могущества, что наш подопечный перестает доверять своим чувствам», — когда, расписывая свой товар, черт внушает композитору, что субъективная радость художника от удавшейся ему игры форм важнее мешающих этой игре моральных соображений, когда он говорит: «Мы посылаем к черту робость, скованность и всякие там целомудренные сомнения, мы снимаем с помощью кое-каких возбуждающих средств налет усталости, малой и великой, личной и всего нашего времени», — то в числе этих «возбуждающих средств» и недозволенных сатанинских способов обрести ощущение легкости и могущества мне прежде всего видится чрезмерная эксплуатация контрапункта, злоупотребление им, готовность ради формального эффекта, ради внешней интересности соединить темы, внутренне никак не связанные. Не смею утверждать, что именно так представлялось дело и автору «Фауста», но что опасные, «сатанинские», говоря языком романа, стороны данного музыкального приема автор безусловно учитывал, можно доказать не только общими словами о его любви к оговорке, его художническом чувстве меры и т. п., но и той довольно прямой, без соединительного мотива «молчания», связью темы «контрапункт» с темой «черт», которая проглядывает в лейпцигском, повествующем, кстати, и о знакомстве с *hetaera esmeralda*, письме Лавверкюна. «Между нами говоря,— пишет пока еще не ставший

композитором студент философского факультета,— над гармонией я зеваю, зато контрапункт сразу меня оживляет. Сколько занимательных штук придумывается на этом волшебном поприще! Я как одержимый — и притом счастливый одержимый — решаю проблемы, которым несть конца...» Сопоставим это признание будущего новатора в искусстве относительно оживляющего действия контрапункта и зевоты, которую вызывает гармония, с признанием черта, что у него есть в запасе «кое-какие возбуждающие средства», снимающие лежащий на искусстве «налет усталости», сопоставим леверкюновские слова о «счастливой» одержимости, о бесчисленности проблем, открывающихся на поприще контрапункта, с посулами черта насчет «сумасшедшего», наполненного блаженством «озарений» времени — и смысловое сходство этих мест будет, я полагаю, сочтено доводом в пользу догадки, что, говоря о «сатанинской» механике, напоминающей о «сдерживающем контроле разума», автор «Фаустуса» не в последнюю очередь думал о приеме, которым сам так широко пользовался,— о контрапункте.

Контрапункт назван в лейпцигском письме Леверкюна «волшебным поприщем». В поэтическом лексиконе автора романа, озаглавленного «Волшебная гора», автора, подписывавшего свои письма детям явно нравившимся ему и, может быть, им самим придуманным прозвищем «волшебник», слово «волшебный» очень весомо и очень емко. Оно у Манна едва ли не в равной мере заряжено светлым, радостным смыслом, ассоциацией с игрой, веселым фокусом — в семейном прозвище хорошо чувствуется именно этот заряд — и, как явствует из «Волшебной горы», представлением о фокусе жутковатом, о заигрывании со смертью, о проделках Гермеса, препровождающего в преисподнюю души усопших, о чем-то при всей заманчивости сомнительном, идущем от лукавого, недозволенном. Трудно сказать, какой своей стороной больше повернуто к нам это слово в устах Леверкюна. Пожалуй, все-таки той, которой оно связано с преисподней, с адом. «Волшебное поприще контрапункта» упомянуто перед рассказом о встрече, с которой все и пошло — болезнь композитора, пирровы победы его духа над творческим бесплодием, холод его одиночества — словом, все то, что он под конец называет «сатанинским блудом». К тому же о своем удивлении контрапунктом Леверкюн, как и обо

всем прочем в этом письме, пишет, придерживаясь старинной орфографии и пародируя лекции богословского факультета, и это тоже как-никак связывает в читательском восприятии «волшебное поприще» с темной стихией немецкой старины, со средневековым, с представлением о чернокнижии, ведьмовстве, вмешательстве Вельзевула в дела человеческие.

Скрытым автокомментарием романа кажутся мне и все вообще разбросанные по его тексту характеристики позднейших произведений Леверкюна — «Апокалипсиса» и «Плача доктора Фауста». Что касается роли в них контрапункта, то о ней говорится, в частности, следующее: «Жар и холод сосуществовали в его творчестве и подчас, в гениальнейшие мгновения, проникали друг в друга: *espressivo* овладевало точным контрапунктом, объективное озарялось багровым пламенем чувства, создавая впечатление некоей пылающей конструкции, наиболее приближавшей меня к идее демонического и постоянно напоминавшей мне огненный контур, который, согласно преданию, появился на песке перед нерешительным зодчим Кельнского собора». В автокомментарии открытом, в «Романе одного романа», Манн писал, что фигура рассказчика потребовалась ему для того, чтобы как-то спародировать собственную взволнованность, как-то «отстраниться» от нее, «развязать демонизм типично недемоническими средствами, поручить его изображение гуманно-чистой простой душе». «Но главным моим выигрышем при введении фигуры рассказчика, — продолжал Манн, — была возможность выдержать повествование в двойном временном плане, полифонически вплетая события, которые потрясают пишущего в самый момент работы, в те события, о которых он пишет...»

Сопоставляя с этими признаниями вошедшие в ткань романа слова об «огненном контуре» и «багровом» отсвете «чувства» на «объективном», приходишь к мысли, что прием контрапункта дает автору не только тот же «главный выигрыш», что и фигура рассказчика, — полифоническое соединение временных планов, не только нечто большее, чем способна дать эта фигура, — возможность соединять далекие друг от друга материи, например любовную с космической, историческую с музыкальной и т. д., но выполняет еще и ту же побочную функцию, что фигура рассказчика, — создает иллюзию бесстрастности,

объективности как раз в тех местах, которые в романе наиболее трагичны и драматичны, помогает автору «отстраниться» от собственной взволнованности.

XIV

В этом легко убедиться на примере наиболее «экспрессивных», прибегая к музыковедческому словечку, страниц романа — страниц о мальчике Непомуке и его гибели. Томас Манн как-то заметил, что дважды плакал над собственным вымыслом: когда писал сцену смерти Рахили в «Иосифе» и когда «убивал» Непомука. Таким свидетельством уже, пожалуй, достаточно оправдан выбор именно этого места в качестве примера соединения «холодного расчета» — я пользуюсь выражением Цейтблома — с «криком души». Если учесть вдобавок и другое авторское свидетельство — что прототипом «эльфического ребенка» послужил любимый внук писателя, что мальчику Непомуке «отданы» подлинные манеры и словечки маленького Фридолина Манна, то можно, я думаю, спокойно обойтись здесь без дальнейших доказательств предельной экспрессивности страниц о болезни и смерти леверкюновского племянника, их пронизанности глубочайшим и субъективнейшим чувством. Но как строго и прочно соединены эти страницы с другими, как ошутима их объективная необходимость в романе, их опорная роль в его конструкции! Тема погибающего ребенка идет не только в «точном контрапункте», а в двойном и тройном контрапункте с другими темами. Явственнее прочих слышится из-за строк о привязанности Леверкюна к племяннику напоминание о том, что любить художнику запрещено, что условие его творчества — холод и одиночество, напоминание о черте. Ведь появляется эта любовь в жизни Леверкюна уже после того, как читатель успел убедиться в том, что ничего хорошего из леверкюновской привязанности получиться не может. Уже кончилась бедой история с *hetaera esmeralda*. Уже погиб Руди Швердтфегер. Уже, собственно, ясно, что дьявол, с которым заключена сделка, не дремлет. Так само появление темы любви уже индуцирует — я нарочно пользуюсь латинским термином физики, тут есть какое-то сходство с электромагнитной индукцией, — уже индуцирует в сознании читателя тему черта. Впрочем, тема эта в конце концов перестает прятаться

между строк и перед самой смертью ребенка выходит на первый план, заглушая все остальные мелодии, дотоле громче или тише звучавшие одновременно с непомуковской. В конце концов, когда уже не только читателю, но и самому Леверкюну ясен роковой исход и этой его попытки согреться человеческим теплом, композитор прямо называет виновника такого исхода, и тут уже в полную силу звучит тема черта, тема бездушия оторванного от насущных людских нужд искусства. «Брось гуманистические увертки! — говорит Леверкюн Цейтблему. — Он берет его». И затем, обращаясь уже прямо к черту, кричит: «Возьми его, изверг!.. Возьми его, сучий сын!.. Возьми его, выродок!»

Не только с темой черта, с темой «сатанинского блуда» искусства сплетены эти страницы о Непомукe. Гибель ребенка — символ не новый и для мировой литературы вообще, и для романов Томаса Манна в частности. Семья Будденброков, через упадок которой был передан художником упадок целого уклада, целой системы деловых и родственных отношений, отношений между супругами, между родителями и детьми, гибель целой системы понятий о нравственности, короче говоря, конец эпохи, трагический обрыв связи времен, — семья Будденброков лишалась каких бы то ни было перспектив, в сущности, только со смертью мальчика Ганно, последнего своего отпрыска по мужской линии. Непомук, выражаясь метафорически, из той же породы, что Ганно. Он тоже — трагическая материализация идеи конца. Но конца еще более страшного, вселенского, о каком на исходе прошлого века автор «Будденброков» не думал, — конца всякой цивилизации, конца рода человеческого, того финала, который виделся новозаветному Иоанну с Патмоса и другим вещавшим о конце мира пророкам. Ганно однажды провел под будденброковской родословной черту и сказал: «Я думал, что дальше ничего не будет». Непомук не проводит символической черты и не произносит символических слов. Но сквозь повествование о гибели этого обворожительного ребенка, этого «благословения божьего», все время, от первых до последних строк, слышна, одновременно с темой черта, эсхатологическая и апокалипсическая на сей раз тема конца. Звучание детского голоса, вернее, детских голосов упоминалось в романе совсем незадолго до появления в нем мальчика Непомука, и о

слезах — а участь Непомука вызывает слезы у «всех обитателей дома» Швейгештилей — тоже говорилось совсем недавно, так что и голос леверкюновского племянника, и слезы, над ним проливаемые, ассоциируются с теми, немного выше стоящими строками о детских голосах и о слезах, с названием и формой произведения, описание которого послужило поводом для тех строк. Произведение это — «Апокалипсис с рисунками». Название его говорит само за себя. Что же касается музыкальной субстанции оратории, то в цейтбломовском ее описании есть места, которые, явно предвосхищая и слезы в швейгештилевском доме, и чистый голосок мальчика, и проклятья, в исступлении выкрикиваемые Леверкюном черту, и контраст между лирикой и «холодным расчетом» в главах о Непомуке, прочно скрепят с темой гибнущего ребенка еще одну, кроме «дьявольской», тему — гибели мира, Страшного суда. Вот, например: «Вой в роли темы — как это страшно!.. От этих звуков мороз подирает по коже. Но самое потрясающее — применение глоссандо к человеческому голосу, первому объекту музыкального упорядочения, вырванному из первобытного состояния разнотонного воя, — возврат, стало быть, к этому первобытному состоянию». Или: «Бездушие! Вот что в конечном счете — и я отлично это знаю — имеют в виду те, кто, нападая на Адрианово творение, говорят о «варварстве». Вслушались ли они в некоторые лирические партии — или я только вправе сказать: «моменты»? — «Апокалипсиса», способные и у более сурового человека, чем я, вызвать слезы, ибо это горячая мольба о душе?» Или, наконец: «...Страх... робкую и беспомощную тревогу внушает мне... проносящееся через пятьдесят тактов, начинающееся хихиканьем одного-единственного голоса и стремительно распространяющееся, охватывающее и оркестр, жутко, с ритмическими срывами и перебоями, возрастающее до тутти-фортиссимо, хлещущее через край, сардоническое ликование геенны, этот залп презрительного и торжествующего адского хохота, вобравшего в себя и крик, и твяканье, и бляенье, и гуденье, и ржанье, и вой... Другая ипостась адского хохота в конце первой части — совершенно удивительный детский хор, сразу же, в сопровождении неполного оркестра, открывающий вторую часть, — космическая музыка сфер, ледяная, ясная, стеклянно-прозрачная, терпко-диссо-

нантная, правда, но исполненная, я бы сказал, недоступно-неземной и странной, вселяющей в сердце безнадежную тоску красоты. И в этой пьесе, пленившей, растрогавшей, покорившей даже противников, имеющий уши, чтобы слышать, и глаза, чтобы видеть, еще раз найдется музыкальную субстанцию дьявольского смеха».

Из мотивов, связанных по принципу контрапункта с непомуковскими страницами «Фаустуса», страницами, словно бы отступающими от строгости тематического письма и преследующими, казалось бы, только одну — цель — экспрессивность, укажу еще лишь на один, внятно прослушивающийся сквозь всю их совокупность.

В тексте «Доктора Фаустуса» много скрытых цитат. Но есть в романе, кроме того, цитаты не текстуальные, а, так сказать, ситуационные, смысловые. Например, для биографии Леверкюна заимствованы частности биографии Ницше, случай с ним в кельнском публичном доме, его диетический рацион и другие факты и обстоятельства. Или, например, ситуационной цитатой можно назвать фигуру таинственной, не желающей показываться композитору его почитательницы: она пришла в роман из биографии Чайковского. Наряду с такими житейскими фактами, сохраненными историей культуры, роман, строя фигуру Леверкюна и придумывая сюжетные ходы, широко, и скорее даже явно, чем скрытно, пользуется фактами музыкальными и литературными. Так, описывая в XXII главе определенную музыкальную манеру, роман «цитирует» композитора Шёнберга, изобретателя двенадцатитоновой техники, а заставляя Леверкюна прибегнуть к сватовским услугам Швердтфегера, «цитирует» ситуацию, неоднократно упоминаемую в драмах Шекспира.

В задачи этой статьи не входит разбирать роль цитаты у Томаса Манна и обстоятельно объяснять его постоянную, но особенно раскованную в «Фаустусе», склонность к цитированию. В «Истории создания «Доктора Фаустуса» Манн писал, что в «цитате есть что-то музыкальное», что «цитата — это действительность, превращенная в вымысел, и вымысел, впитавший в себя действительность, то есть некое причудливое и волнующее соединение обеих сфер». Эти слова, если в них вдуматься, дают, по-моему, сжатое объяснение пристрастия «Доктора Фаустуса» к цитатам — и текстуальным, и ситуационным. «Действительность, превращенная в вымы-

сел, и вымысел, впитавший в себя действительность» — да ведь это же почти что определение мифа. Цитирование, стало быть, служит той же цели, что мифологизация, — обобщению. «Музыка, — говорится в «Истории создания...» несколько ниже, — была здесь только средством, чтобы показать положение искусства как такового, культуры, больше того — человека и человеческого гения в нашу глубоко критическую эпоху. Роман о музыке? Да. Но он был задуман как роман о культуре и о целой эпохе...»

Положение человека и человеческого гения... Вот замысел, объясняющий многочисленные обращения романа к образу, с которым история европейской культуры особенно прочно связала, в котором особенно впечатляюще обобщила представление о крестной муке, уготовленной носителю высокой духовности, о подвиге противостоящего соблазнам дьявола духа, о представительстве от имени других людей, всех людей, — а все это входит в удел композитора Левекюна, — к образу сына человеческого, Иисуса Христа. Христос тоже неоднократно цитируется в «Докторе Фаустусе» — и текстуально, и ситуационно. Кроме того, косвенными обращениями к этому образу являются в данном тексте и глухие ссылки на Ницше, которого Манн называл «распятым на кресте идей» и автобиографическая исповедь которого, «Ессе homo», скрытно, но особенно обильно цитируемая в романе, названием своим повторяет слова Понтия Пилата, показывающего толпе связанного Христа.

«В его характере всегда было что-то от *«noli me tangere»*, я это знал, — говорит о Левекюне Цейтблом, — его уклонение от слишком большой пространственной близости людей, когда один чувствует дыхание другого, от физического контакта было мне отлично знакомо». «*Noli me tangere»* — «не прикасайся ко мне» — это слова, с которыми обратился к Марии Магдалине Христос, когда он живой явился ей в саду, где был распят, но не позволил ей дотронуться до себя (Иоан. 20, 17). Хотя целомудрие Левекюна шло, как говорит Цейтблом, «не от этики чистоты, а от патетики скверны», то есть было как бы диаметрально противоположно Иисусову, сама ситуация, самый факт воздержания Левекюна от плотской близости претендует этой евангельской цитатой на то, чтобы в связи с ним в сознании читателя возник образ Христа.

Опять же в разговоре о Леверкюне выворачивается, так сказать, наизнанку и призыв Христа к ученикам: «Не могли ли вы один час бодрствовать со Мною? Бодрствуйте и молитесь...» (Матф. 26, 40—41). В кантате Леверкюна доктор Фауст «дружески просит» свидетелей своего последнего часа: «Спите мирно и ни о чем не тревожьтесь». «Вряд ли возможно,— говорит Цейтблом,— не понять, что эта просьба есть сознательный и преднамеренный антитезис к гефсиманскому «бодрствуйте со мной». В свете других ссылок романа на Христа и на евангельские ситуации сами эти слова Цейтблома суть «сознательное и преднамеренное», хотя и замаскированное объективной манерой сказа, указание автора на то, каких ассоциаций, каких сопоставлений он ждет от читателя. Цитатой из Христа и ссылкой на евангельскую ситуацию, можно даже сказать, кончается роман, завершается жизнеописание композитора Леверкюна. Душевно-больной доживает свой век на родном хуторе, под опекой матери, которую в юности покинул и к груди которой, «дрожа, прильнул», как только она приехала за ним в Пфейферинг. «Для матери,— говорит по поводу такой развязки Цейтблом,— икаровский полет героя-сына, головокружительное мужество вырвавшегося из-под ее опеки — это в сущности греховное и непонятное заблуждение; ей всегда, к тайной ее обиде, слышится отчужденно-строгое «Что мне до тебя, жено?» — и, все прощая, вновь принимает она в свои объятия павшего, уничтоженного, «бедное, любимое дитя...» Открыто процитировав слова Христа: «Что мне до тебя, жено?» (Иоан. 2, 4), это рассуждение Цейтблома и вообще эпилог «Фаустуса» связывают фигуру Леверкюна с фигурой Христа и тем, что всем своим содержанием намекает на другие его слова из того же евангелия: «Жено! се, сын твой» (Иоан. 19, 26). И, словно бы не довольствуясь этими уже спротоцированными в сознании читателя связями, роман на предпоследней своей странице еще раз тревожит тень Иисуса Христа, уподобляя изможденное лицо безумного Леверкюна лику того, о ком было сказано: «Ессе homo».

И вот, если, учитывая все только что сказанное, вслушаться в главы о мальчике Непомуке, то обнаруживается, что их тема переднего плана, тема ребенка, такая в данном романе, казалось бы, субъективная, лирическая, рожденная чисто личными впечатлениями автора тема,

притом проводимая с применением самых расхожих, бьющих по нервам, почти непозволительных средств экспрессивности (внезапность болезни, обстоятельность в описании предсмертных мук, контраст между ангельским нравом и жестокой судьбой ребенка), — что субъективно-произвольного в этой теме гораздо меньше, чем кажется, что, неся и функцию цитаты, символа, мифологическую функцию, служа задаче обобщения, она по принципу двойного контрапункта сопровождается и темой ессе homo и темой искусства.

В последние часы жизни Непомука, когда уже ясно, что ребенок погибнет, Леверкюн произносит знаменательные слова: «Какая вина, какой грех, какое преступление, что мы позволили ему приехать, что я подпустил его к себе, что мои глаза на нем отдыхали! Надо тебе знать, дети — они из хрупкой материи и очень податливы ядовитым влияниям...» «Мы позволили ему приехать...» — так, конечно, можно и так, наверно, даже нужно перевести в данном случае слова «daß wir ihn kommen ließen», но в переводе, к сожалению, не видно, что слова эти в точности повторяют евангельские. «Тогда приведены были к Нему дети, чтобы он возложил на них руки и помолился; ученики же возбраняли им. Но Иисус сказал: пустите детей и не препятствуйте им приходить ко мне, ибо таковых есть Царство Небесное» (Матф. 19, 13—14). «Мы пустили его прийти» — вот что, в сущности, говорит Леверкюн о ребенке. Ссылкой на евангелие, хотя и скрытой, является также фраза Леверкюна о греховности и преступности его соприкосновения с ангельским мальчиком. «Ядовитым», то есть оскверненным сделкой с дьяволом, то есть поддавшимся его соблазнам и распространяющим тлетворное дьявольское влияние, Леверкюн считает себя. В этом смысле его восклицание: «Какая вина, какой грех!» — точно следует логике поучения: «Кто примет одно такое дитя во имя Мое, тот меня принимает; а кто соблазнит... тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили его во глубине морской... горе тому человеку, чрез которого соблазн приходит» (Матф. 18, 5—7). В этом смысле история с Непомуком есть развернутая в образный рассказ евангельская цитата, и в облике терзающегося художника проступают черты благословляющего детей Христа. Моя догадка, что, сокрушаясь о своем согласии

на приезд племянника, Леверкюн, по воле автора, цитировал и перифразировал евангелие от Матфея, подтверждается одним удивительным совпадением. Осенью 1946 года — а в это время, как свидетельствует «История создания...», в дневнике писателя «многократно встречаются уже какие-то преображенные, просветленные, отвлеченные описания Фридо (внука писателя, который послужил моделью для Непомука.— С. А.) и часто фигурирует слово «эльфический»,— осенью 1946 года в поздравительном письме дирижеру Бруно Вальтеру Манн цитирует евангельский стих «пустите детей... приходите ко мне». Удивительно не то, что сам автор, стало быть, вспоминал именно этот стих и именно в пору размышлений о внуке как прототипе «эльфического» Эхо. Ребенок, любовь к ребенку вполне понятным образом вызывают у столь начитанного автора ассоциацию с этим стихом. Удивительно другое — контекст, в каком цитируется этот стих в письме к Вальтеру, тот метафорический скачок, та, говоря цейтбломовским языком, «головокружительная парабола», которая совершается здесь от конкретного к отвлеченному, от темы ребенка к теме искусства. Вот это место письма: «Музыка «к себе детишек подпускает»,— но очень уж близко, говоря между нами, она их не подпускает к себе. Она по сути своей так же замкнута, так же холодна и непрístupна, как любое искусство, как сама духовность,— строгая, даже когда прелестна, соблюдающая форму, даже когда шутит, и проникнутая печалью, как все высшее на земле. Кто это спросил: «Знаете ли вы веселую музыку?» Я думаю даже, что не кто иной, как Шуберт, «ясный», «золотой», чей выбор литературных текстов обнаруживает поразительное пристрастие к сфере загадочного одиночества, осененного смертью...»

Удивительно то, что в обоих случаях, и в романе и в письме к Бруно Вальтеру, евангельские стихи берутся, в сущности, в одном и том же аллегорическом повороте, хотя в романе как будто и нет никакого иносказания, ведь «дети» евангелия материализованы, пластично представлены мальчиком Непомуком. В романе, правда, второй компонент, необходимый для воспроизведения ситуации, выражаемой стихом «приходите ко мне», лицо, к которому «приходят», Леверкюн, отличается от евангельского ее компонента, Иисуса, сильнее, чем компонент

первый, чем конкретный немецкий ребенок от каких-то там детей как таковых. Но к намекам романа на сходство Леверкюна с Христом читатель уже достаточно привык, чтобы, пожалуй, пренебречь этим отличием и усмотреть в главах о Непомукe обращение к мифу, конкретизацию евангельской притчи на материале другого времени, ее новое, в духе двадцатого века, сценическое воплощение.

Письмо Вальтеру, связывающее с этим же евангельским стихом тему музыки, искусства, духовности вообще, открывает бóльшую аллегорическую глубину непомуковских глав, показывает, что речь здесь идет не просто о доброте художника, о его тяготении к человеческому теплу и обреченности на одиночество, а о том, что искусство, это воплощение добра, света, свободы, при всей своей обращенности к людям, при всей своей озабоченности их нуждами, есть, как всякая духовность, сколок и поле действия тех распространяющихся на галактики и на каплю воды законов мироздания, к познанию которых можно только все приближаться, но никогда нельзя приблизиться окончательно. В этом смысле смерть мальчика Непомука, вызванная, как полагает Леверкюн, соприкосновением с ним, «чрез которого соблазн приходит», есть и символ «печали», пронизывающей «все высшее на земле», символ трагизма всякого приобщения к духовности.

А тема печали, меланхолии, грусти, неотделимых от человеческого бытия, от бытия вообще, имманентных ему, сопровождающих радость творчества ли, любви ли, вообще всякую радость на свете, тема печали, без которой, может быть, и не существовало бы понятия радости, тема биполярности мира — эта характерная для манновского дуализма тема часто звучит в «Докторе Фаустусе», и тема черта есть в каком-то широком смысле тоже ее вариация. О том же, о чем в письме к Бруно Вальтеру, о слитности музыки с печалью «всега высшего на земле», с имманентной мирозданию, как и радость, меланхолией, идет речь, в частности, на страницах «Фаустуса», описывающих леверкюновские песенные циклы — на слова Brentano (XXI глава), а также Блейка и Китса (XXVII глава). Роман приводит, например, строки Brentano, скупы и поэтично выражающие идею радостно-горестной двойственности мира, и сразу же связывает с ней музыку Леверкюна и самого Леверкюна, возводя тем самым своего героя в ранг обобщающего образца того феномена, что

художнику, что искусству свойственно быть воплощением и выражением этого вселенского дуализма:

Всюду царит единенье благое,
Грусть и отрада — в пожатии рук,
Светит во мраке светило ночное,
Все сплетено неразрывно вокруг.

Прочитывая эту песню брентановского цикла, Цейтблом замечает: «Немного, наверно, во всей литературе примеров, чтобы слово и звук так обретали, так подкрепляли друг друга, как здесь. Здесь музыка обращает свой взор на самое себя и разглядывает свое естество. Эти грустно-отрадные рукопожатия звуков, эта обратимо-неразрывная сплетенность, всеобъемлющая родственность сущего — это она и есть, и Адриан Леверкюн — юный ее творец». Или, например, рассказывая о гимнах на слова Китса, роман особо отмечает как образец совершенной поэзии и совершенного слияния музыки со словом, то есть как образец высочайшего произведения искусства, как воплощение искусства, как его аллегорию, именно ту строфу из стихотворения «К меланхолии», которая выражает опять-таки эту же идею слитности в мире радости и печали. «Я отлично понимаю, — говорит Цейтблом, — как не терпелось музыке увенчать собой пластичную красоту этих од — не для того, чтобы сделать их совершеннее, ибо они совершенны, а для того, чтобы подчеркнуть и рельефнее оттенить их гордую, грустную прелесть, чтобы придать драгоценному мгновению каждой их мелочи большую длительность, чем та, которая отпущена тихому слову: таким, например, моментам сгущенной образности, как — в третьей строфе «Меланхолии» — упоминание о «*sovran shgíne*»¹, которым даже в храме восторга владеет потаенная грусть».

Вот как далеко, вот к каким самым общим дуалистическим суждениям о мире уводят нас страницы о мальчике Непомукe благодаря тому, что их главная тема, экспрессивная тема гибели невинного ребенка, сопровождается другими, сдержаннее звучащими темами, то есть благодаря приему контрапункта. Роману, начатому в разгар второй мировой войны, а уж немецкому роману во всяком случае, не подобало предаваться общим рассу-

¹ «Священном хранилище» (англ.).

дениям о двойственности бытия, о слитности радости и печали. Конечно, общие рассуждения принципиально противопоставлены художественной прозе, противопоставлены ей как таковой. Но я имею в виду не это, а элемент бестактности, даже кощунства, который, ввиду отсутствия в мире гармонического благополучия, всегда есть в любом философском отстранении от конкретной реальности, во всяком отвлечении от нее к общим вопросам. В критические моменты истории элемент этот особенно ощутим. Вот почему меньше всего подобало публично рассуждать о вселенской меланхолии и двойственности мира в сороковые годы двадцатого века. Между тем проблемы эти и тогда занимали автора «Фаустуса», как занимали они его во времена «Тристана», «Смерти в Венеции», «Волшебной горы», «Иосифа», между тем, задумав «Фаустуса» как «роман своей эпохи», он не мог не коснуться здесь этих, поставленных перед ним «его эпохой» проблем.

В очерке о Шопенгауэре, написанном в 1938 году, накануне войны, определившей, мне кажется, в силу особых условий критического момента истории многое в форме «романа эпохи», Томас Манн сделал одно очень личное и очень откровенное признание. Сравнивая слова, сказанные Гегелем своим ученикам: «Господа, я не только говорю истину, я *есть* истина», с «соответствующим резюме» Шопенгауэра: «Человечество научилось от меня кое-чему, чего оно не забудет», Манн заметил: «Я нахожу, что это не только более светское и более скромное, но и более приемлемое заявление. А когда говорят об истине, все дело в приемлемости. Истина, по-моему, не привязана к словам, она не совпадает с каким-то определенным текстом — это, может быть, даже главный ее критерий».

Общие сентенции о диалектическом единстве противоположностей, о неразделимости счастья и горя, божественного и дьявольского были бы не просто безвкусы, нехудожественны. В романе о нашем времени они показались бы еще и лживыми, читатель интуитивно воспротивился бы сведению своих радостей и горестей к избитым истинам и, пожалуй, перенес бы свое раздражение на истины, отказался бы верить в них, хотя бы они оставались в силе и в наше время. Принцип контрапункта, принцип, по которому «истина не привязывается к словам, не совпадает с каким-то определенным текстом»,

не формулируется, а возникает в читательском сознании только из всей совокупности ассоциаций, искуснейше вызываемых автором,—этот принцип, связывающий близкое с далеким, конкретное с отвлеченным, частное с общим, делает старые истины новыми, интересными и приемлемыми. В свете этих соображений прозрачным автокомментарием «Доктора Фаустуса» представляется мне и то место из описания одной камерной пьесы Леверкюна, где Цейтблом, «суммируя свои впечатления», говорит: «Кажется, что тебя с твердой, привычной почвы увлекают во все более дальние и дальние сферы — все идет не так, как ты того ждешь». — «Мне хотелось,—сказал Адриан,— написать не сонату, а роман». По смыслу приведенной цитаты, признак романа — отталкивание от чего-то твердого и знакомого для неожиданного полета в дальние сферы. «Доктору Фаустусу» такое отталкивание как раз и свойственно. Но если в сонате Леверкюна ощущение «увлеченности» вдаль, «рвущейся вперед страстной тоски» достигается, как явствует из цейтбломовского описания, не только способом контрапункта, но, например, и особым чередованием духовых со смычковыми, то в распоряжении романа, работающего не инструментами, не звуком, а словом, есть для этого только такие общие с музыкой средства выразительности, как полифоническая композиция и обычный для крупных полифонических произведений прием — контрапункт.

«С твердой, привычной почвы во все более дальние и дальние сферы...» Да, именно это проделывает с читателем «Доктор Фаустус». Проделывает начиная с первых же строк, еще раньше — с эпиграфа. Ведь даже «уходящий день», и «неба воздух темный», и готовящиеся «ко сну» «земные твари» — вся эта дантовская «твердая почва» реальных примет реальной ночи — только предвосхищение ночи иносказательной, «мрака последней безнадежности», о котором, после символического упоминания Леверкюна, скажет роман в последних своих строках.

XV

Выше я заметил, что главным автокомментарием романа, наиболее обобщающей характеристикой стиля «Доктора Фаустуса» мне представляется описание техники, примененной Леверкюном в кантате «Плач доктора

Фауста». Эта техника, напоминая, не допускает «ничего нетематического», «ни единого звука, который не выполнял бы функции мотива в конструкции формы». Мне кажется, что связь с этой техникой, обусловленность ею господствующего в романе принципа организации материала — принципа контрапункта — долгих объяснений не требует. Понятно ведь, что для того, чтобы ощутить контрапункт как таковой, надо расслышать, различить каждую в отдельности соединенные в нем темы. А для этого надо как минимум узнать каждую, то есть увидеть в ней нечто уже знакомое, уже встречавшееся или хотя бы вариацию уже встречавшегося, некое, пусть неполное, повторение. Если мотив звучит лишь однажды и больше не повторяется, то ни о каком узнавании речи не может быть. А значит, и о контрапункте, не говоря уж о последовательном проведении этого принципа.

Спрашивается: неужели в нашем романе так-таки и нет ничего, что не выполняло бы функции мотива, никаких, так сказать, *haraх legomena* с тематической точки зрения? Конечно, роман, состоящий из слов, — а значение отдельного слова все-таки несравненно меньше, чем значение ноты, звука, — роман по природе своей не может достичь такой поистине математической строгости в конструкционном оправдании каждой своей клеточки, как, в идеале во всяком случае, соната или симфония. В этой его органической неспособности отражается общее различие между литературным произведением и музыкальным в соотношении там и здесь формы и содержания. Акrostихи, буриме, фигурные стихотворения, эти и подобные фокусы, где конструктивная роль слова или словосочетания есть некая самоцель, где форма, как правило, празднует победу над содержанием, наглядно показывают всю курьезность, всю несерьезность математически строгой заданности в словесном искусстве. Но, сделав такую оговорку относительно общего отличия литературы от музыки, сделав естественную поправку на это отличие, я бы ответил на поставленный мною вопрос, что «Доктор Фаустус» достигает пределов тематичности, доступных серьезному литературному жанру. Не то что мотивов, а даже мелких штришков, конкретнейших деталей, которые не имели бы, помимо своего прямого смысла, своего вещественного значения, еще и какого-то аллегорического заряда, какого-то композиционного назначения,

в «Фаустусе» поразительно мало, и даже то, что кажется на первый взгляд «свободным», «самодовлеющим», включенным в текст по очень уж субъективным причинам, обнаруживает, если взглядеться и задуматься, связь с другой такой же на вид спонтанной подробностью.

Выше и по иному поводу я останавливался на сходстве во внешних мелочах хутора Швейгештилей с хутором родителей Леверкюна. Так вот, в том примере с хуторами неспонтанность, тематичность этих мелочей, их служебная, опорная роль в конструкции выявлялись довольно быстро, легко. Но есть примеры и очень искусной завуалированности такой роли штрихов, преследующих, казалось бы, лишь одну цель — сделать рассказ как можно более точным и достоверным — и даже предстающих при чтении романа без пристального внимания к его композиционной строгости несодержательными плеоназмами, прихотью авторской фантазии.

Если выдуманным именам выдуманных лиц, даже периферийных, появляющихся мельком или вообще не появляющихся, только упоминаемых, более или менее легко дать тематическую нагрузку, узаконивающую их место в строгой композиции — например, Швейгештиль, Шильдкнап, Швердтфегер — выдуманные имена «Доктора Фаустуса» обычно ведут какую-то тему своей этимологией, (они обычно служат иронической характеристикой носителя, вызывая своими корневыми значениями заранее рассчитанные ассоциации), — если в выдуманных именах элемент случайности, несоответствия какому-то аналогу автор волен вообще исключить, то как исключить его, когда имеешь дело с именем подлинным, как согласовать с общей композицией, с чем-то алгебраически-отвлеченным, умозрительным подлинное имя, обозначающее, напротив, нечто в высшей степени конкретное, частное и уникальное? Как сделать тематичным то, что, обозначая нечто неповторимое, чуждо самой идее повторности, которая ведь и лежит в основе строго тематического письма? Включение подлинных собственных имен в композиционную структуру «Доктора Фаустуса» удобнее рассмотреть на примере географических названий: за ними стоят более точно очерченные, более, как теперь принято говорить, «однозначные», менее зависящие от субъективной оценки понятия, чем за фамилиями, к примеру, известных деятелей искусства.

Нам сообщают, что, когда пленившая Леверкюна «смуглянка» сменила лейпцигское заведение на братиславское, композитор, покинув Лейпциг под предлогом посещения премьеры в Граце, побывал в Братиславе. Самый факт переезда «Эсмеральды» в другой город и следования за ней Леверкюна вполне тематичен, эта частности не отдает авторским произволом, она легко соотносится, укладывается в один ряд с многочисленными в романе местами, где речь идет о граничащей с одержимостью сосредоточенности сильного чувства на определенном объекте. Но не случаен ли авторский выбор города, есть ли в том, что город этот, Братислава, не германский, а австро-венгерский (дело происходит в 1906 году), какой-либо особый смысл и связано ли формальной, так сказать, симметрией упоминание о Братиславе с какими-либо другими географическими деталями?

Если бы автору было все равно, куда отправить вослед за «Эсмеральдой» Леверкюна, и важно было только куда-то вообще отправить его, только продемонстрировать самим фактом поездки упорство и властность чувства, не стал бы автор добавлять к словам «в Прессбург» (немецкое название Братиславы) — «именуемый по-венгерски Пбжонь». Это явно не относилось бы к делу, было бы явно лишним, и такого явного излишества столь строгая, как в данном романе, экономия средств, конечно, не допустила бы. Приведя наряду с немецким венгерское название, роман уже доказал неслучайность выбора города, уже намекнул на мир, существующий рядом с Германией и вокруг нее, уже сделал заявку, здесь, правда, еле заметную, — ведь от Братиславы, от Прессбурга, рукой подать до Вены, города как-никак немецкоязычного, — но все-таки заявку на включение в поле своего зрения не только Германии, но и других европейских земель, в частности близлежащих к Германии, но и Европы в целом, да и не только Европы.

Часто, и особенно, между прочим, когда это земли не близлежащие, дело ограничивается только включением по какому-либо поводу в биографию *немецкого* композитора названий чужеземных стран и городов. Повод обычно очень прост и естествен, так что географическое название кажется оброненным невзначай, без всякой задней мысли и калькуляции. Так, в письме из Лейпцига Леверкюн, говоря о многолюдности этого города, замечает, что

«здешние семьсот тысяч... во время ярмарки приумножаются еще толпами приезжих со всех концов Европы, а также из Персии, Армении и других азиатских стран». Или, например, в рассказе о таинственной богатой почитательнице Леверкюна госпоже фон Тольна говорится, что у нее были дворец в Будапеште, имение под Секешхеваром, вилла на озере Балатон и что жила она попеременно в Париже, в Неаполе, в Египте и Энгадине. Или, к примеру, вспоминая начало первой мировой войны, Цейтблом дает целый перечень географических названий: «Льеж давно уже пал, мы выиграли битву в Лотарингии, перебросили пять армий за Маас, взяли Брюссель и Намюр, одержали победу при Шарлеруа и Лонгви, выиграли второе сражение у Седана, Ретеля и Сен-Кантена, заняли Реймс». В первом случае, казалось бы, просто указывается на разнородность и экзотичность публики, съезжающейся в саксонский «Вавилон», во втором, казалось бы, просто конкретизируется и иллюстрируется «богатство» леверкюновской поклонницы, в третьем кажется, что в памяти Цейтблома просто оживают военные сводки той давней поры.

Кажущееся можно бы принять за действительное, а эти примеры географической обстоятельности романа за чистую монету деловитого, озабоченного лишь максимальной точностью и объективностью изложения, если бы географических названий не было в романе так много, если бы здесь, так сказать, количество не переходило в качество, не создавало бы впечатления какой-то нарочитости, какой-то игры этим материалом. Есть в романе перечни городов итальянских и русских, названы иные американские, упомянуты Стамбул, Ява, Бермудские острова, Греция, Португалия, поляки, хорваты, скандинавы, испанцы. Не говорю уж о персонажах-итальянцах, о частых упоминаниях французов и англичан, об иноязычных, английских, французских и итальянских, вкраплениях в немецкий текст.

В том, что даже самые «проходные», самые неприметные слова в «Докторе Фаустусе» имеют кроме очевидного, вытекающего из логики повествования смысла еще и зашифрованный, «игровой», в том, что автор стремится дать по возможности каждому пропускаемому в роман словечку такую двойную нагрузку, в том, что слово, стало быть, именно «пропускается» через контроль, прохо-

дит проверку на двузначность, прежде чем включается в текст,— в этом не оставляет сомнения признание, сделанное автором по поводу слова «Wiesengrund» (этимологическое значение «луговой участок») как примера скандировки трех звуков в фортепианной сонате Бетховена (opus 111). «Чтобы скрытно выразить свою благодарность Адорно (известный философ Адорно был музыкальным консультантом автора.— С. А.), я,— говорит Манн,— среди поэтических словесных эквивалентов, которыми передана тема ариетты, выгравировал фамилию его отца «Визенгрунд». «Выгравировал...» — вот метафора, хорошо передающая отношение к слову в этом романе. К каждому слову. «Выгравировать» сложнее, чем «написать», — тут требуется больше усилий, внимания, точности, сосредоточенности.

Так же как собственное имя «Визенгрунд», «выгравированы» многочисленные географические названия, каждое вставлено в текст с полным вниманием к нему в отдельности, с полной сосредоточенностью на нем. Но что это за внимание, что это за сосредоточенность? Другими словами, что хочет автор запечатлеть этими названиями? Вставив в текст «Фаустуса» фамилию отца Адорно, автор хотел запечатлеть в ней, или, как он сказал, «скрытно выразить», благодарность своему музыкальному консультанту. А что хочет он «скрытно выразить», довольно щедро вставляя в текст названия австрийских, французских, швейцарских, чешских, польских, русских, венгерских, бельгийских городов, а также — но гораздо скупее — географические названия, относящиеся к Азии и Америке?

Само по себе обилие географических собственных имен и пристрастие к географической конкретности не суть что-то новое для поэтического произведения, неведомое до Манна. История литературы знает немало подобных примеров, и начинается их ряд со времен Эсхила и еще более давних. Нова, однако, бывает каждый раз причина такого пристрастия, его «функциональная» подоплека. В случае Эсхила, впрочем, «подоплека» — неподходящее слово. Тут все было по-детски простодушно. Неведомый, экзотический мир начинался для древнего грека не то что за морем, а уже чуть ли не за пределами родного города-государства, и если Эсхил так любил вставлять в свои стихи названия рек, гор, озер, мысов,

если в его трагедиях так много фантастической порой географии, то объясняется это, я думаю, тем, что сами названия составляли уже некое важное знание, будили воображение и чувства, что сами они были уже почти поэзией для эсхиловской публики. А, скажем, в новейшей немецкоязычной прозе (Грасс, Фриш, Андерш) географическая и даже топографическая точность — ведь в ход идут даже названия городских улиц, деревень, хуторов, обозначения расстояний на дорожных указателях — имеет обычно своей подоплекой желание автора создать впечатление документальной достоверности рассказа и дать читателю почувствовать «дух места», его колорит, польский ли (Грасс), американский ли, цюрихский (Фриш), бельгийский ли (Андерш).

Ни той, ни другой цели названия немецких географических пунктов в «Докторе Фаустусе» не служат. Действие романа только один раз, и то ненадолго, переносится из Германии в другую страну — Италию, а там не выходит за пределы небольшого поселка. Я думаю, что иностранная географическая ономастика несет в «Фаустусе» функцию, какой она ни в одном другом произведении — будь то другого или этого же автора — не несла, функцию, которую нельзя разглядеть в отрыве от одной из важнейших тем романа и от общего принципа его уникального построения. Тема эта — место Германии в Европе и мире, ее злосчастные «прорывы» к миру, эгоизм, с каким она возлагала на другие народы вину за свою неспособность справиться с собственными проблемами, ее самодовольный, не желающий считаться с иной национальной психологией экспансионизм. Тема эта слышна в самых разных местах романа и инструментована крайне разнообразно. Она звучит в троекратном: «*Méchants!*»¹ «галльской женщины», которая «с трагическим жестом, невозможным у немки», проклинает наступавшую германскую армию в 1914 году. Она звучит в приводимой романом цитате из библейского Иереми: «сором и мерзостью ты сделал нас среди народов» — и в том факте, что фугу на эти слова Левекюн написал в 1919 году, после первого бесславного «прорыва». Она звучит в относящейся к 1943 году саркастической фразе Цейтблома о «режиме, приведшем нас к этой войне, воистину повергшем к нашим ногам континент и заменившем ин-

¹ Злодеи! (франц.)

теллигентскую мечту о европейской Германии несколько устрашающей, несколько зыбкой и, кажется, невыносимой для мира действительностью немецкой Европы».

Функция всей этой географической ономастики в ее совокупности — «проветрить», если можно так выразиться, атмосферу рассказа, напомнить о большом, ненемецком мире, который начинается не где-то там далеко, а совсем рядом, в Швейцарии, Франции, Бельгии, Скандинавии, Словакии, Венгрии, и простирается до Китая, до Явы, до заокеанской Ефраты, представить трагическую историю Леверкюна, при всем ее общемировом смысле, провинциальной, сделать «роман эпохи» также романом немецкого провинциализма — и, значит, намекнуть на то, что провинциализм, что неизжитая средневековая разобщенность мира есть болезнь, есть трагедия эпохи вообще.

В «Иосифе и его братьях» гуманистический идеал автора, условно обозначенный там формулой «двойное благословение», делался ощутимым для читателя через фактуру письма, через язык, через повествовательскую манеру, в которых то, что автор называл «бездной», «прошлым», сливалось с «небом», с «будущим». В «Докторе Фаустусе» действует тот же гётевский принцип: «цель бесконечная — здесь, в достижение». «Здесь», то есть в твоей, автора, сиюминутной работе. Неосуществленная и злосчастно искаженная действительностью «интеллигентская мечта о европейской Германии» реализуется фактурой письма «Фаустуса». Что касается многочисленных итальянских, французских, английских вкраплений в немецкий роман, то они обнаруживают свою тематичность, взаимосвязанность, свою соподчиненность общей композиции в свете того обстоятельства, что со времен Возрождения это как раз и есть три главных языка западноевропейской культуры. Вкрапления эти, как и географическую ономастику, тоже нужно брать в совокупности для понимания их тематической роли, их смысла в романе.

Не стану доказывать и объяснять на примерах, — после сказанного это, я думаю, уже ясно, — что и многочисленные в «Фаустусе» имена художников — от Шекспира и Монтеверди до Игоря Стравинского и Жана Кокто, — при том, что за каждым кроется уникальный мир, — тоже не нарушают композиционной стройности, симметрической строгости романа о кризисе буржуазной культуры.

Томас Манн начал писать «Доктора Фаустуса» 23 мая 1943 года. Он решил запечатлеть столь важную для него дату в первых же строчках романа и для этого заставил Цейтблома пометить ею же день, в который тот принялся писать биографию «своего покойного друга», композитора Леверкюна.

Документально засвидетельствованы также год, месяц и число, когда Томас Манн кончил писать «Доктора Фаустуса». Это было 29 января 1947 года. К какому дню относится цейтбломовское «кончено», мы не знаем, такого же точного указания на это, как на дату начала работы выдуманного биографа, в романе нет. Цейтблом сообщает лишь, что завершает свой труд в дни, когда вожди фашистской Германии принимают яд, а тела их, облив бензином, сжигают, когда «Германия свободна, поскольку можно назвать свободной уничтоженную, бесправную страну», и из этого можно заключить, что он, Цейтблом, кончает свою работу в последние дни третьей империи или в первые дни после победы над ней, то есть в мае 1945 года или чуть позже.

Хронологические рамки цейтбломовского труда (не говорю уж о рамках жизни умершего в 1940 году Леверкюна) не позволили «Доктору Фаустусу» обмолвиться хоть словом о событии, которого книга, законченная в 1947 году и желающая называться «романом эпохи», не могла не держать в поле зрения.

6 августа 1945 года была брошена атомная бомба на Хиросиму. Это событие поставило перед человечеством ряд новых проблем, прежде всего — проблему самосохранения, спасения земной цивилизации и самой жизни на земле. Все увидели, как близок тот предел, за который нельзя переходить в экспериментах, призванных подтвердить иные догадки человеческого ума, каким гигантским разрушительным потенциалом этот ум наделен, как реально может обернуться нравственная глухота космической катастрофой. Эсхатологическая тема вышла из области воображения и религии в область науки и политики. В тот день, когда произошло это событие, так или иначе повлиявшее на дальнейшие судьбы жителей земли, событие, которое многие склонны были считать началом новой, особой эры истории — атомной, автор «Доктора

Фаустуса», по его свидетельству, «как раз закончил XXVII главу, где Адриан отправляется в морскую пучину и в «мир светил небесных». Там же, откуда взято это свидетельство, в «Истории создания...», Манн говорит о сброшенных на Японию атомных бомбах, что «это была политическая эксплуатация «сокровенных тайн природы», сфер, куда, по словам поэта, не подобало проникать «сотворенному разуму»,— политическая потому, что применять это страшное оружие для победы над Японией вовсе не требовалось. «Оно,— продолжает Манн,— потребовалось только затем, чтобы предотвратить участие России в победе».

Еще более документально, чем в этих строчках 1949 года, запечатлена тогдашняя, 1945 года, реакция автора «Фаустуса» на вторжение в атомное ядро в письме, написанном им всего через несколько дней после Хиросимы и Нагасаки: «У мира вид мрачный, в мир никто по-настоящему не верит... и с человечеством в целом дело обстоит страшнее, чем когда-либо прежде... Мы дошли до того, что отдача от взрыва столкнет, чего доброго, Землю с ее орбиты, и она перестанет вращаться вокруг Солнца — на что можно, конечно, сказать просто: «А хоть бы и так!» Но все-таки стыдно, что жизни придется искать другого космического пристанища, оттого что на Земле она пошла прахом. Или, может быть, для жизни, именно потому что она — жизнь, вообще нет верного пути? Начинаешь сомневаться в мудрости творения. «Поэтому лучше бы ничего не возникало»,— говорит Мефистофель... Вполне возможно, впрочем, что это была последняя война, что человечество соберет всю свою волю к самосохранению...» В дальнейших письмах Манна, написанных одновременно с продолжающейся работой над «Фаустусом», слышна, однако, все чаще не эта надежда на спасительную для жизни солидаризацию человечества, а тревога по поводу тех симптомов его разобщения, которые он видел в Америке,— расовой ненависти, охоты «за ведьмами», «холодной войны».

Цейтблом, завершающий свой рассказ 1945 годом и находящийся внутри терпящей поражение Германии, не может знать ни об атомной бомбе, ни о микробах «холодной войны», не погибших в огне союзнической борьбы против фашистской Германии и таящих в себе опасность войны ядерной, способной уничтожить планету. И все-

таки, мне кажется, читатель «Фаустуса» закрывает книгу с ощущением, что она не отстала от времени, вышедшего за ее хронологические пределы, что эпоха, ею охватываемая, не кончается весной 1945 года, что «атомная» ситуация принята этим романом в расчет. Кроме времени Леверкюна и времени, когда Цейтблом рассказывает о времени Леверкюна, в книге столь же явственно, по-моему, чувствуется время, когда она создавалась, а без малого половина ее, 20 глав из 47, написана в условиях реальной опасности гибели земной цивилизации.

Как, из чего возникает у читателя это чувство?

В январе 1946 года Манн писал в дневнике: «Как много в «Фаустусе» от моего умонастроения! По сути, это не что иное, как самая откровенная исповедь». Если примерить это признание общего характера к частному случаю, если посмотреть, как вошли в роман мысли, которые вызвало у его автора появление атомного оружия, то видно, что приведенные слова из дневника справедливы и в узком, конкретном смысле.

В романе часто звучит тема исчерпанности творчества, отказа от идеи творения, опуса, тема посрамления духа, тема тупика, саморазрушения, к которому приходит дух, пускаясь в непозволительные авантюры. Тема эта безусловно слышна и в главах, написанных до «атомной» ситуации, в частности в диалоге с чертом, но полного своего развития — а таковым мне кажется то место книги, где Леверкюн говорит, что «человеческого» «не должно быть», что он «отнимет» у людей «девятую симфонию», — полного своего развития достигает только в конце. Читатель романа, не знающий, что после первых атомных взрывов Манн усомнился в «мудрости творения» и вспомнил мефистофельское «лучше бы ничего не возникло», не узнает, разумеется, в леверкюновском «этого не должно быть» вариации мыслей автора об атомной бомбе. Да и в эсхатологической теме романа, проходящей через вторую его половину, читатель, не знающий о словах Манна, что «отдача от взрыва столкнет, чего доброго, Землю с ее орбиты», тоже не увидит, конечно, отражения вызванных новой ситуацией мыслей. Но эсхатологическая тема уже и сама по себе, то есть и без знания тех манновских слов об «отдаче» и «орбите», заряжена для читателей, помнящих о Хиросиме и Нагасаки, довольно определенными и довольно одинаковыми ассоциа-

циями, которые, когда одновременно с этой темой упорно звучит та, другая — посрамления и саморазрушения духа, тупика творчества, — становятся только определеннее. И еще, по-моему, какую-то направляющую для этих ассоциаций роль играет та проходящая через роман тема взрыва, о которой говорилось выше и которая однажды — случайно как раз накануне первых атомных взрывов — получила в романе астрономический, «космический» поворот.

Чувство, что новая ситуация, возникшая в мире после цейтбломовского рассказа, все-таки как-то в него вошла, возникает у читателя благодаря взаимодействию по меньшей мере этих трех тем. Так форма контрапункта умудряется говорить о предметах, которых автор не может касаться словом — не может в данном случае из-за наперед установленных им хронологических рамок повествования, по причине в данном случае внешней. Но не значит ли это, что форма контрапункта способна сослужить ту же службу, ввести в роман дополнительное к членораздельно выраженному содержание и в тех случаях, когда каких-то предметов автор не может касаться словом по более глубокой причине из-за связанных с ними внутренних своих сомнений, из «социальной деликатности»? И не значит ли это, что, разбирая структуру «Фаустуса», мы можем лишь очертить с помощью конкретных примеров самый принцип, саму идею контрапункта в романе и не вправе договаривать, формулировать за автора то, чего он не договорил и не сформулировал?

Кто-то из писавших о Манне заметил, что наше время — не самое лучшее для чтения этого сложного писателя, но что не следует ждать лучших времен: как знать, наступят ли они. Сказано остроумно. Но я думаю, что у нас есть одно преимущество перед всеми, кто будет читать Манна в другую, пусть даже лучшую пору, более располагающую к спокойному проникновению в тонкости слова. Мы все-таки его младшие современники, и такого живого, горячего, пристрастного, такого сочувственного или такого оппозиционного интереса, как у нас, «роман эпохи» у них не вызовет.

КТО ТАКОЙ ГАНС КАСТОРП?

То, что я говорю о дереве, применимо ко всем прочим деревьям, но образ, который передает читателю мое впечатление, я нашел, рассматривая вот это дерево, а не другое.

Жюль Ренар

Трудно исчерпывающе, не упустив ни одного, перечислить значения, которые герой «Иосифа и его братьев» придает яме высохшего колодца, куда его бросили братья. «Яма» вызывает в его воображении и преисподнюю, и три дня «черной луны», предшествующие ее новому рождению, и брошенное в землю зерно, и участь бога Таммуза и всякого божества вообще, и ход небесных светил, постоянно меняющий местами верх и низ. Ассоциаций, рождаемых способом расправы с ним братьев, у Иосифа так много и так далеко уносят его мысль эти многообещающие, сулящие ему «вознесение» ассоциации, что яма, хотя описана она реалистически точно, наверно даже «списана» с натуры побывавшим на Ближнем Востоке автором, — что яма постепенно утрачивает для Иосифа свою «вещественность», конкретность, физическую реальность и становится для него — а с ним и для читателя — прежде всего символом печального, но заслуженного, но в чем-то и справедливого, жестокого, но оставляющего надежду поворота событий. Когда Иосиф говорит купившему его измаильянину, что его, Иосифа, «жизнь бросили в яму», и когда он, отправляясь после второго своего фиаско в обращении с людьми уже не в колодец, а в темницу, узилище, крепость, или как там еще назвать исправительное заведение под началом Маи-Сахме, думает, что «снова угодил в яму», слово «яма» в обоих контекстах имеет явно переносный смысл. «Жизнь» — понятие слишком широкое, отвлеченное, чтобы словосочетание «бросить жизнь в яму» не воспринималось как метафора и не заряжало метафоричностью и саму

«яму». Точно так же, приравнивая к «яме» новое, еще неведомое ему место наказания, Иосиф — а вслед за ним и читатель — думает, конечно, не о том конкретном, «сильно засыпанном землей и щебнем», полном «всяких жучков, сверчков и червей» колодце, который зримо предстал однажды на страницах романа, Иосиф и читатель имеют в виду нечто отвлеченное, некий символ. Слово «яма» для них — это условная формула краха, расплаты за вину, унижительного, но несущего какие-то скрытые доселе возможности перелома в жизни.

Сначала читатель не знает, насколько многозначителен и символичен колодец, у которого происходит его знакомство с Иосифом, и даже если этот колодец вызовет в памяти первую строку эпоса, где говорится о бездонном колодце прошлого, то все-таки он будет воспринят прежде всего как точная примета места и времени, как сразу вводящая в мир библейской древности реалистическая деталь. Иносказательный смысл подробности, ее образность, ее идейная глубина не торопят себя обнаружить, но уж обнаружив себя, открывшись, как бы затмевают, как бы оттесняют на задний план ее прямой, вещественный смысл, показывая ее подчиненность общему замыслу, ее несамодовлеющую природу, ее служебную роль кода, шифра.

В романах об Иосифе такая наполненность конкретных внешних подробностей более общим, отвлеченным смыслом находится в ладу с мышлением героя, мышлением «мифическим», то есть склонным видеть в каждом повороте личной судьбы, в каждой частной ситуации повторение или нарушение, но во всяком случае проявление каких-то общих идей и законов бытия. В романах об Иосифе метафоричность деталей, так сказать, мотивирована материалом, она воплощает, наглядно изображает «мифическую» психологию, работает, следовательно, на «пластику», на лепку характеров Иосифа, Иакова, Иуды, Фамари, Мут-эм-энет и прочих персонажей тетралогии, смотрящих на свою жизнь как на следование неким извечным образцам или как на модификацию этих образцов.

Но к работе над «Иосифом» Томас Манн приступил после того, как написал «Волшебную гору». И вот мне кажется, что именно в ходе труда над «Волшебной горой» сложился, выкристаллизовался тот принцип, кото-

рый, заявив о себе еще в «Будденброках», оказался в «Иосифе» важнейшим средством художественного изображения мифического сознания. Яма, являющаяся одновременно и отслужившим свой срок колодцем, затхлость и сухость которого вы прямо-таки физически ощущаете, но, пожалуй, в еще большей мере условным знаком, символом наказания, искупления, надежды, есть простейший пример, показывающий, в чем состоит этот принцип. Как его сформулировать?

Сформулировал его, собственно, сам Томас Манн, и как раз после окончания «Волшебной горы», в 1925 году. «Всякая подробность,— сказал он,— скучна, если сквозь нее не проглядывает идея. Искусство — это жизнь в свете мысли». И как раз по поводу «Волшебной горы» было им позднее, в 1939 году, высказано и объяснено пожелание, чтобы книгу его прочли дважды. Мотивировка столь нескромного с виду совета показывает, что автор готов распространить его и на другие свои книги, поскольку они содержат общую характеристику собственного творчества. И мотивировка эта, я думаю, имеет прямое отношение к принципу проглядывающей сквозь подробность идеи. «Что же мне сказать о самой книге и о том, как ее надо читать? — говорит Манн в лекции о «Волшебной горе» студентам Принстонского университета.— Начну с весьма самонадеянного требования: ее следует прочесть дважды. Разумеется, я готов тотчас же отменить это требование для тех, кто скучал, читая ее в первый раз... А тем, кто уже однажды дочитал «Волшебную гору» до конца, я советую перечитать ее: книга эта сделана необычно, она носит характер композиции, а потому удовольствие при повторном чтении будет больше и глубже... Роман всегда был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов».

Да, остается лишь повторить: этот принцип заявил о себе уже в «Будденброках». Там, например, море, на берегу которого происходили встречи робко влюбленных друг в друга Тони Будденброк и Мортена Шварцкопфа, было, с одной стороны, реальным Балтийским морем близ Любека, морем с дюнами и чайками, с волнорезом и маяком, а с другой — символом манящих и грозных стихий — стихии свободы и равенства, отрицания сословных преград между людьми и стихии необузданной страсти.

Волны разбивались о камень, в крике чайки слышалось что-то хищное, и эти разбивавшиеся волны, этот хищный крик были одновременно точными приметами места свидания и символами, уводившими мысль читателя очень далеко от этого места. Эти волны, этот крик были не менее содержательны, чем любые рассуждения об обреченности девичьей любви Тони, о несбыточности мечтаний Мортена, о страхе молодых людей перед грубой властью природы, плоти, перед скрывающимся за романтической дымкой темным инстинктом. Эти подробности не только предвещали дальнейшую судьбу героини и были, следовательно, мотивом, подчиненным общей композиции «Будденброков», так что оценить их роль в общем замысле романа читатель мог, либо держа их в памяти до самой последней страницы, либо при перечитывании. Они еще и выводили читателя из пространства и времени данной истории, отвлекали его мысли от любекского взморья, от середины девятнадцатого века. Апеллируя к его воображению, к его собственным, невычитанным впечатлениям от взморий и чаек, они заставляли его соотнести историю славной, недалекой и незадачливой бюргерской дочери с собственной жизнью, превращали частный, обусловленный местом и временем случай в некий общий образец судьбы человеческой, в мифический образец...

Но в куда большей, неведомой «Будденброкам» мере этот принцип проглядывающей сквозь подробности идеи, принцип возведения в символ конкретнейшей детали рассказа, принцип, заимствованный у симфонической музыки, проводится, повторяю, в «Волшебной горе». Иногда приходится слышать, что Томас Манн «Волшебной горы» и тех романов, которые были написаны им после нее, совсем не похож на Томаса Манна «Будденброков», что тот, ранний, был, так сказать, добротным реалистом, чуть ли не бытописателем, а этот, зрелый и поздний, скорее мыслитель, экспериментирующий идеями, чем повествователь-художник. Мне кажется, что такое превратное впечатление от удивительно цельного творчества, которое «ничего не теряло из прошлого», объясняется все еще непривычной, хотя уже часто встречающейся в современном искусстве, особенно в кино, нагруженностью деталей, конкретных обстоятельств повествуемых нам историй отвлеченным смыслом, символикой. В «Будденброках» эта тенденция тоже была, но там она не проводилась так по-

следовательно, как в «Волшебной горе» и после. Впрочем, количество переходит в качество, и в мнении, что начиная с «Волшебной горы» творчество Манна стало качественно другим, — если, конечно, мнение это не означает слепоты к художественным достоинствам его поздней прозы, — есть, видимо, своя правда.

«Книга эта сделана необычно...» Необычность «Волшебной горы», заключающаяся в многозначительности деталей, в том, что каждая служит мотивом, опорой для всей тысячестраничной постройки романа, необычность эта, если приглядеться, начинается с первых страниц, с первых строк.

«В разгар лета один самый обыкновенный молодой человек отправился из Гамбурга, своего родного города, в Давос, в кантоне Граубюнден». Объективность, конкретность информации, содержащейся в этой первой фразе первой главы, предельна. Ясно сказано, откуда герой выехал и куда направился. Взяв карту Центральной Европы, мы можем довольно точно высчитать расстояние между станцией отправления и станцией назначения. Расстояние это и по европейским масштабам невелико — у Германии есть как-никак общая граница со Швейцарией, — а с точки зрения русского читателя, поездку Касторпа и путешествием-то можно назвать в двадцатом веке лишь с грехом пополам.

Но уже в следующем абзаце нам, к некоторому нашему недоумению, сообщают, что из Гамбурга в Давос путь не близкий, и, к недоумению еще большему, расписывают этот путь по этапам, замечая, что он «ведет через земли многих владык», сообщая о необходимости пересечь на судне «Швабское море» с его «вздыхающимися волнами», — а «Швабское море» — это всего-навсего Боденское озеро, волны которого, конечно, не столь высоки, как в сообщающихся с мировым океаном морях, — и упоминая о «пропастях», «которые прежде считались бездонными». Дистанция между Гамбургом и Давосом как-то вдруг странно растягивается, расплывается, да и время, эпоха, когда совершает свою поездку Ганс Касторп, эпоха, как на то ясно указывают те же первые абзацы, океанских пароходов и железных дорог, тоже приобретает какую-то странную расплывчатость: «земли многих владык», подчеркнутые дальность и разнохарактерность путешествия в соседнюю с Германией страну наводят на мысль скорее

о феодальных временах, чем об эпохе, обозначенной вышеупомянутыми приметам технического прогресса. Гамбург и Давос после этих первых абзацев кажутся разделенными не просто несколькими сотнями километров, а разделенными чем-то пока еще туманным, неуловимым. Путешествие «самого обыкновенного молодого человека» как бы выходит из своего времени и становится путешествием не только в пространстве, но и во времени, а сам этот «обыкновенный» молодой человек, Ганс Касторп, предстает перед нами после двух — всего только двух! — дней пути отдаленным «от привычного мира» в большей мере, чем то обычно случается через два дня после отъезда. Нам сообщают, что теперь «родина и привычный строй жизни лежали не только далеко позади» для него, «но главное — где-то очень глубоко внизу, под ним, а он все продолжал возноситься над ними». Почему — главное, что внизу? Странное путешествие! И Гамбург и Давос можно найти на двухмерной карте. Но расстояние между ними определяется для Касторпа главным образом третьим измерением, тем, что Гамбург — «внизу». При всей точности и объективности полученной читателем информации она его поначалу только озадачивает и заставляет ждать разъяснений. Географические подробности вовсе не притворяются самодовлеющими, о нет, они внушают догадку, что имеют какой-то особый, переносный, более важный, чем их чисто объективный, деловито-информационный смысл.

И ближайшие же страницы подтверждают эту догадку. «Три недели для нас здесь наверху, — говорит Гансу Касторпу чуть ли не сразу после обмена приветствиями встретивший его на давосском вокзале двоюродный брат Иоахим Цимсен, — это почти ничто... И насчет того, чтобы «через три недели вернуться домой», это, знаешь ли, одна из ваших фантазий там, внизу». Как тут не вспомнить только что оброненное странное замечание, что «родина и привычный строй жизни» лежали теперь для Касторпа «не только далеко позади, но главное — где-то очень глубоко внизу»? Как не соотнести это противопоставление «верха» и «низа» с заглавием романа, ясно указывающим на какое-то неординарное, выходящее за пределы географических, пространственных, выражаемых двумя или тремя измерениями понятий значение преодоленного Касторпом пути? Но, словно бы не доволь-

ствуясь уже, стало быть, сделанными намеками на иносказательный смысл касторповской поездки с немецкой равнины в швейцарские горы, словно бы не полагаясь на внимание читателя или, может быть, желая подтвердить его догадку, окончательно закрепить за словами «вверху» и «внизу» какой-то широкий, не поддающийся другому определению, *непространственный* смысл, автор еще через одну страницу, и еще через две, и еще через семь заставит Иоахима Цимсена повторить эту пока еще не раскрытую, пока только настораживающую и Касторпа, и читателя формулу: «здесь наверху».

Впрочем, читателю, которому «Волшебная гора» прежде всего адресована, интеллигентному немецкому читателю, знающему Гёте с его «горными вершинами» и его аллегорическим противопоставлением «жизни на вершинах» «жизни внизу», помнящему гейневское «я хочу подняться в горы», вряд ли нужны столь упорные удары в одну точку, чтобы почувствовать отягощенность символической этого давосского «верха». Да и автор, считающий себя преемником отечественного классического наследия и предполагающий у своей аудитории довольно хорошее знакомство с литературной традицией, нашел бы излишним, даже, наверно, безвкусным такое педалирование не очень уж оригинального образа, уже как бы привычной, как бы утратившей метафорическую свежесть формулы, если бы дело было только за тем, чтобы предупредить читателя об иносказательном смысле путешествия ничем не примечательного молодого человека на высокогорный курорт.

Мне кажется, что именно в силу традиционности, уже утвердившейся, уже не требующей особых пояснений иносказательности, в силу понятной «с ходу» условности непохожих на плоскую равнину вздымающихся к небесам гор эти настойчиво повторяющиеся в самом начале романа противопоставления «там внизу — здесь наверху» служат автору простейшим и удобным введением в необычную, наоборот, поэтику «Волшебной горы». С неоригинального как раз и начинается оригинальность.

Чтобы объяснить, в чем, по-моему, состоит роль этих повторений и почему они представляются мне введением в поэтику романа, заявкой на правила дальнейшей игры, их парадигмой, нужно тщательно взглянуть в то общее, что есть между собой у нескольких сразу же непринуж-

денно слетающих с языка Иоахима Цимсена замечаний о разнице верха и низа.

Первое из них уже приводилось — о разнице в восприятии времени. Замечание, естественнейшим образом вытекающее из ситуации, мотивированное обстоятельствами рассказа и даже развивающее его, работающее на фабулу, поскольку вводит один из ее компонентов — особый счет времени у больного, обреченного на годы однообразного санаторного житья. По сравнению с ними три недели и правда кажутся ничтожным сроком. Все просто, замечание Цимсена так непритязательно, так реалистически достоверно, что мы спокойно проходим мимо попутно мелькнувшего противопоставления верха и низа. Мы, пожалуй, забыли бы о таком их частном несходстве, если бы Цимсен опять не сделал аналогичного противопоставления по поводу одной неведомой приезжому черточки здешнего быта. Эта черточка — плевательница, которую носят в кармане больные, «плоская, слегка изогнутая фляжка синего стекла с металлической крышкой», — подробность не только реалистически достоверная, как и та, предыдущая, но даже не психологическая, а вещественная, списанная с природы, как «яма» ближневосточного колодца в «Иосифе». И когда по поводу списанной автором с природы плевательницы Цимсен говорит, что «такие штуки носит с собой большинство... здесь наверху», то слова «здесь наверху» мы должны понимать, видимо, только в самом узком и прямом смысле, только как точное обозначение места действия — туберкулезного санатория в горах.

Следующее «здесь наверху» Цимсена тоже как будто имеет только конкретный смысл, не выходящий за пределы естественно возникающей в разговоре с приезжим темы — горного пейзажа здешних мест. «Иногда, — говорит Цимсен об этой местности, — она выглядит лучше, особенно при снеге... Нам здесь наверху она, поверь мне, страшно надоела».

Но тут Ганс Касторп замечает, что Цимсен очень уж упорно употребляет оборот «здесь наверху», и новоприбывшему становится как-то не по себе оттого, что, знакомя его со здешним житьем-бытьем, двоюродный брат по всякому незначительному поводу стремится провести некую разделительную черту между тем миром, куда Касторп довольно беспечно явился для развлечения и отды-

ха, и тем, что он довольно беспечно оставил внизу. «Как странно ты говоришь!» — замечает Ганс Касторп, имея в виду выражение «мы здесь наверху», которое Иоахим употребил уже в третий или четвертый раз и которое чем-то поражало и удручало».

Сходное ощущение возникает и у читателя. Он тоже еще довольно беспечно полагает, что автор перенес его всего-навсего в Давос, кантон Граубюнден, погрузил всего-навсего в реалии санаторного быта, что ему рассказывают о томящей длительности растягивающегося на годы курса лечения, о специфических требованиях гигиены, о «знаменитом», свежем, лишенном влаги воздухе, о снеге, который подолгу лежит в горах и очень к лицу здешнему ландшафту. А загадочные слова Цимсена «мы здесь наверху», прямо-таки рефреном сопровождающие наше первое знакомство с местом действия, наводят на мысль о каком-то скрытом, не исчерпываемом зрением, обонянием и прочими чувствами значении всех этих явно непридуманных, подлинных, точных подробностей, о том, что они лишь опора, каркас для какого-то построения идей, что «наверху» значит не просто «в горном санатории», а в кругу каких-то еще неизвестных читателю понятий и отношений. И, словно бы форсируя рождение этой мысли, словно бы подтверждая эту догадку, автор заставляет Цимсена, вдобавок к его озадачивающему рефрену, сказать без всяких обиняков: «Здесь смотришь на всё иначе».

Надо, однако, оговориться. Ощущение, которое я сейчас попытался определить, по-видимому, все-таки настолько смутно и преходяще, что иной читатель быстро отделяется от него, забывает его, а у иного оно и вовсе не возникает. Даже прочитав роман до конца, — а дальнейший его ход и правда подтвердит несамодовлеющий характер примет места, объединенных в устах Цимсена многозначительным обобщением «здесь наверху», — даже прочитав роман до конца, некоторые читатели, особенно врачи и пациенты учреждений, подобных описанному в романе, увидели в книге — цитирую Манна — «лишь роман о туберкулезном санатории», лишь «критику роскошных туберкулезных санаториев», «разоблачительное повествование», «что-то вроде романа Элтона Синклера о чикагской скотобойне».

Но читатель, задающийся вопросом: «Кто такой Ганс

Касторп?» — и пытающийся разглядеть главный нерв романа, его идейный стержень через фигуру центрального героя, не может походить на тех узкопрофессиональных, узкоутилитаристских толкователей «Волшебной горы», которые, сосредоточив все внимание на каких-то боком действительно затронутых здесь вопросах лечебной практики и врачебной этики, либо вовсе не интересуются самой этой фигурой, либо видят в Гансе Касторпе главным образом, вероятно, жертву дельцов от медицины. Такой читатель не отмахнется от своего странного ощущения многозначительности оборота «здесь наверху» и загадочности слов «здесь смотришь на все иначе», коль скоро ясно сказано, что подобное ощущение, слушая Цимсена, испытывал и сам Касторп, что выражение, употребленное тем «уже в третий или четвертый раз», его «чем-то поражало и удручало». И уж вовсе не может по самой природе своей походить на тех наивных толкователей критик, пожелавший исследовать, что же это за фигура Ганс Касторп, критик, обязанный знать и статью 1925 года «О духе медицины», где автор отвергал их ограниченно-цеховую интерпретацию, и принстонскую лекцию 1939 года «Введение в «Волшебную гору», где автор советовал прочитать роман дважды, чтобы понять его построение. Больше того, критик обязан последовать этому совету и не утаивать сделанных таким путем наблюдений, не притворяться, что, читая «Волшебную гору» повторно, он так же, как при первом чтении, недоумевал вместе с Гансом Касторпом, отмечая настойчивость цимсеновских «мы здесь наверху»...

При повторном чтении уже знаешь, что эти слова обозначают нечто большее, чем данный санаторий «Берггоф» или другие горные туберкулезные санатории. Даже в устах Цимсена они обозначают не только отрешенный, герметически изолированный от обыденной жизни, поставленный в особые условия, имеющий свои особые законы мир, но уже и вообще мир болезни. Однако слова эти будут потом встречаться и не в репликах Цимсена. Их будет, как бы подтрунивая над двоюродным братом, мысленно произносить Ганс Касторп, они станут попадаться, приобретая ироническую, пародийную окраску, в авторской речи. И тут их значение непомерно расширится по сравнению с тем цимсеновским, первоначальным. Для Касторпа пребывание «наверху» — это не столько

знакомство с положением больного, с даруемыми болезнью вольностями и накладываемыми ею запретами, сколько «гуманитарный факультет», школа, в которой он, живший прежде в кругу прикладных знаний и чисто практических интересов, теперь, благодаря встречным здесь педагогам, проводникам в сферу идей, и благодаря любви к женщине, прикасается к тайне человеческой природы, тайне нераздельного единства телесного и духовного. А в авторской речи слова «здесь наверху» будут, помимо цимсеновского и касторповского, нести и третий смысл, связанный с заглавием романа: они будут лукавым обозначением его прихотливого мира, его системы условностей, синонимом созданной фантазией автора постройки.

И поэтому при повторном чтении задумываешься над каждым поводом, по которому Цимсен употребляет эту, как теперь знаешь, и в самом деле имеющую много значений формулу, и видишь, что каждый из них, притворяясь только точной, списанной с натуры подробностью, только штрихом, передающим «дух места», выбран с более тонким умыслом, с далеким идейно-композиционным прицелом.

«Три недели для нас здесь наверху — это почти ничто». Для кого для нас? Для больных, обреченных жить «здесь наверху» годы? Да, конечно, Цимсен имеет в виду их. Но дело происходит, кроме того, на «волшебной горе» «гуманитарного факультета», где герой вообще впервые задумывается об относительности времени, где он, слушая педагогов, оперирующих в рассуждениях веками человеческой истории, как бы отрешается от своего времени, как бы выходит из него и глядит на ход времени, так сказать, с птичьего полета, со стороны, а при таком взгляде и для здорового человека, не связанного долгим курсом лечения, три недели тоже совершенно ничтожный срок. Но дело происходит, кроме того, в пространстве романа, который посвящает особые разделы рассуждениям о времени, романа, который своим построением выражает идею относительности времени. Роман занимает 1014 страниц¹, и от начала его действия до конца

¹ Здесь и ниже я имею в виду второй том двенадцатитомного собрания сочинений, выпущенного в 1955 году берлинским издательством «Ауфбау».

проходит семь лет. Семь лет проводит Ганс Касторп в санатории «Берггоф». Но только на 132-й странице заканчивается первый день его пребывания «здесь наверху», на 157-й — пятый, на 211-й мы узнаем, что «не прошло и двух недель», на 269-й истекают всего три недели, на 314-й — семь недель, на 457-й — семь месяцев, и, перевалив за середину книги, на странице 583-й, мы узнаем, что прошел только год. Тем не менее у нас не возникает ощущения, что экспозиция романа чересчур велика сравнительно с ходом его действия, что вторая половина книги, охватывающая, стало быть, никак не меньше шести лет, написана иначе, чем первая, что повествование здесь убыстрено, что оно теперь менее пластично и более информативно, сжато. Не вдаваясь в детальный разбор приемов и средств — не о них сейчас речь, — которыми, несмотря на такие объективные диспропорции, достигается субъективное впечатление равномерно текущего повествования и ровно, а не как в кадрах замедленной или ускоренной съемки, движущегося времени, ограничусь общим замечанием, что причина тут явно в однообразии и скупости внешнего фона, внешнего действия, к которым прикреплены самые разнообразные открытия, наблюдения и переживания Ганса Касторпа, в том, что на переднем плане и в первой половине романа, внешне растянутой, и во второй, внешне спрессованной, стоят как раз эти открытия, наблюдения, переживания героя, стоит его внутренняя история, его мысль, а мысль может и в минуту охватить годы, и вращаться годами вокруг каких-то минут.

В тот же день приезда героя в Давос, когда Иоахим Цимсен удивил его, сказав, что «три недели для нас здесь наверху — это почти ничто», он сам, Ганс Касторп, пускается в рассуждения о времени. Двоюродные братья как бы меняются ролями. Теперь приходит очередь Цимсена удивляться. Теперь, не употребляя, правда, странного оборота «здесь наверху», Касторп говорит, в сущности, то же, чем так озадачил его при встрече Иоахим, а Иоахим, наоборот, представляет обыденный, трезвый взгляд на вещи, точку зрения, так сказать, «низа», «равнины». «Одна минута, — говорит теперь Иоахим, — длится ровно столько, сколько нужно секундной стрелке, чтобы обежать свой круг», а Касторп утверждает, что «это время может быть самым различным для нашего ощуще-

ния». «От Гамбурга до Давоса, — рассуждает он, — двадцать часов поездом. А пешком сколько? А в мыслях? Меньше секунды!» Рассуждения Касторпа, которых я из экономии места не привожу целиком и которые очень похожи на популярное введение в теорию Эйнштейна, кажутся странными Цимсену. «Послушай, — спрашивает тот, — что это на тебя сегодня нашло? Или здесь у нас на тебя воздух подействовал?» — «Молчи! — отвечает Касторп. — У меня сегодня мысль работает необычайно остро».

И читателю вольно самому решать, действительно ли на Ганса Касторпа подействовал свежий горный воздух, или его необычная острота мысли вызвана тем, что он уже вступил в уготовленную ему роль центральной фигуры умственного романа, приехал ли он просто из Гамбурга в Давос или вошел в атмосферу «волшебной горы», в мир условностей, построенный фантазией автора так, чтобы его не так-то легко было отличить от реального мира горного санатория.

То скрыто, то явно, сперва прячась за брошенную незначай и мотивированную обстановкой реплику Цимсена, а затем в форме касторповских и потом еще многих, не приведенных здесь авторских размышлений о феномене времени и уж вовсе подспудно, в самой композиции романа, в распределении жизни на «горе» по дням и годам, проходит важнейшая тема книги — тема времени.

Второе в тексте «здесь наверху» — в словах Цимсена о фляжках для мокроты — тоже предстает при повторном чтении условным знаком, предупреждающим, что за маленькой подробностью санаторного быта, которую словно бы мимоходом отметил автор, подробностью, которая, вероятно, и правда должна броситься в глаза человеку со стороны, прячется опять-таки один из мотивов романа, что и сквозь эту деталь проглядывает развиваемая и варьруемая в дальнейшем мысль. «Такие штуки, — говорит Цимсен, — носит большинство из нас здесь наверху. И прозвище ей дали весьма остроумное». Читателю пока не сообщают, какое именно прозвище дали этой фляжке-плевательнице, а когда сообщат, оно, пожалуй, не покажется ему таким уж «остроумным», особенно читателю иноязычному, который в «синем Генрихе», перифразированном названии романа Келлера «Зеленый Генрих», едва ли усмотрит удачную юмористическую

находку. Но одно, во всяком случае, читателю уже ясно: «здесь наверху» принято подшучивать над вещами нешуточными для свежего, не знающего санаторной рутинной здорового человека. А тот, кто читает «Волшебную гору» не в первый раз, вспомнит при этих словах Цимсена и другие упорно отмечаемые автором примеры бесшабашно-насмешливого отношения больных к своему положению: свистящий звук, который нарочно, чтобы ошарашить приезжего, издает пневмотораксом незнакомая пациентка; похожий на фарс разговор о самоубийстве господина Альбина; латинское словечко «морибундус», которым пациенты, заимствовав его из лексикона врачей, с каким-то ироническим превосходством называют своих вступивших в последнюю фазу недуга товарищей, хотя порой и сами-то заведомо близки к этой последней фазе.

Мысль, проглядывающая сквозь подробность насчет фляжки, как бы выделенную, как бы подчеркнутую предупредительным кодом оборота «здесь наверху», не исчерпывается, однако, такой узкой, конкретной, почти медицинской констатацией особого умонастроения, особого, отдающего примиренностью, фамильярной небрежностью, даже развязностью, даже цинизмом отношения к смерти хронических, свыкшихся со своим недугом, научившихся извлекать из него для себя какие-то льготы больных. Мотив, который слышится здесь, вводит тему более общую, чем, так сказать, санаторные нравы, вводит тему болезни и психологии болезни не только в прямом, но и в том переносном, символическом смысле слова «болезнь», какой оно преимущественно имеет в этом романе, трактующем о болезни не столько как о туберкулезе, сколько о таком состоянии человеческой души — или части общества, — когда она, лентяя, потворствует своим слабостям, страшится усилия воли, беспокойной новизны сильнее, чем смерти, когда она, отмахиваясь от будущего, погибает в своей эгоистической косности.

Что же касается снега, при котором, по словам Цимсена, пейзаж «здесь наверху» выглядит лучше, то через шестьсот с лишним страниц, в главе, которая так и называется «Снег», эта уж вовсе на вид топографическая подробность, работающая, как сперва кажется, — правда, «здесь наверху» должно бы уже насторожить, — только на конкретизацию места действия, на реалистическую достоверность фона предстоящей истории и ни на что боль-

ше,— через шестьсот с лишним страниц эта крошечная деталь обнаружит огромную свою заряженность иносказанием. Снег предстанет силой, притупляющей ум человека перед уходом в небытие, символом обманчивой сладости смерти. Субстанция, устроенная для жизни, никогда не обладает симметричностью снежинки,— прочтем мы через несколько сот страниц. При первом чтении романа и это замечание, и вся глава, где Касторп чуть не замерзает насмерть под валящим с неба снегом, который, стирая линию горизонта, скрывая под своим покровом все ориентиры и краски, словно бы внушает человеку губительное желание лечь и уснуть,— при первом чтении они вряд ли напомнят кому-либо реплику Цимсена о снеге как украшении приедающегося ландшафта. Но, читая роман вторично, мы не сможем уже не связать эту реплику с той важнейшей для его идейного смысла главой и не почувствовать вместе с Касторпом смутной тревоги. Впрочем, наша тревога не будет столь смутной, как касторповская. Мы-то знаем, что Цимсен погибнет, что снег еще покажет, как он опасен, и эта похвала снегу из уст Цимсена прозвучит для нас отчасти предвестием его печального жребия.

Таков метод списанной с натуры, реалистически достоверной и одновременно символической, полной отвлеченного обобщения, намекающей на свою мудреность детали. Непритязательнейшая, казалось бы, подробность на поверку двоятся или даже троится. И вот спрашивается: если Гамбург, из которого приехал Ганс Касторп, нечто другое, чем просто город на берегах Эльбы, если это еще символ «равнины», «низа», а Давос, а санаторий «Берггоф» — это еще и «волшебная гора», причем в двух смыслах, «волшебная гора» «педагогической провинции» и «волшебная гора» композиции, маскирующей под роман из санаторной, курортной жизни роман идей, то как в этом отношении обстоит дело с самим Гансом Касторпом? Символически ли он сам? Можно ли принять на веру уведомление, что это «самый обыкновенный молодой человек», и счесть его роль в романе чисто служебной, состоящей лишь в том, чтобы драматизировать отвлеченную материю, дать сюжетно-композиционное оправдание абстрактным монологам более примечательных Сеттембрини и Нафты, оживить слабо развивающееся действие любовной линией?

Поверить в это — значит поверить, что необычная острота мысли, отмеченная у себя Касторпом по приезде в Давос, объясняется и правда, как думает Цимсен, лишь воздействием здешнего воздуха. Все происходящее с героем на «волшебной горе», каждое его внешнее впечатление оказывается полным скрытого до поры до времени символического смысла.

Сперва Ганса Касторпа раздражает хлопанье двери в ресторане. Потом виновница нецивилизованно-небрежного обращения с дверью вносит куда более серьезную тревогу в его жизнь, сталкивает его с чуждой европейской размеренности «Азией», с темной стихией чувства. Хлопанье двери превращается из непримечательной подробности, какой бы оно осталось без дальнейшего развития отношений Касторпа с мадам Шоша, в скупой символ, в очень примечательный и выразительный знак.

Когда Ганс Касторп лежит в темноте и предается мечтам, к нему неожиданно входит Сеттембрини и, щелкнув выключателем, заливает его комнату ярким светом, режущим после мрака глаза. Вне связи с рационализмом Сеттембрини, с его просветительством в этой сцене не было бы ничего примечательного — ну, еще одна реалистически достоверная перипетия! — но характер влияния, которое стремится оказать Сеттембрини на Касторпа, придает этому щелчку выключателя, этой резкой вспышке света выразительную аллегоричность.

И конечно, не для того, чтобы обратить внимание на скверную звуковую изоляцию между комнатами в санаториях типа «Берггофа», нам рассказывают о таком впечатлении Ганса Касторпа, как непристойная возня соседей за стенкой. Примечательность этой подробности — в том, как относится Ганс Касторп к их нецивилизованному поведению. Он не хочет его замечать. Происходящее за стеной — символ той как-никак существующей на свете сферы, которая пугает Касторпа, которую он не может совместить с идеей порядка и достоинства, но от которой, как покажет его история, человеку не дано только отмахиваться. По одну сторону тонкой стенки — животнотрубная борьба, а по другую предметы цивилизованного ухода за телом — резиновая ванна, деревянная шкатулка с зеленым лавандовым мылом, кисточка для бритья и тому подобное. Идейная заряженность, многозначительность контраста этих с виду спонтанных, мотивированных

ходом рассказа деталей достаточно очевидна и при первом чтении.

Но если все, что происходит с героем на «волшебной горе», полно необыкновенного смысла, символично, значит, не так уж обыкновенен и он сам. Почему же нас уверяют в обратном? Или повторяющиеся замечания автора насчет его обыкновенности надо, может быть, понимать так, что прежде, до приезда в Давос, Ганс Касторп не был ничем примечателен, а приехав туда, подышав атмосферой «волшебной горы», стал чем-то совершенно другим? Но ведь из всего сказанного уже достаточно ясно, что «волшебная гора» — это не только физическое, если можно так выразиться, пространство, к которому привязан «гуманитарный факультет» Касторпа, но и пространство романа, система его условностей. А в пространстве романа Касторп находится и тогда, когда речь в нем идет о жизни героя до приезда в Давос, о его происхождении, детстве, отрочестве. Нет, замечание об обыкновенности Ганса Касторпа надо понимать как-то иначе. И автор намекает — как именно. Намекает, но не разъясняет. Вот его слова: «Ганс Касторп не гений и не дурак, и если мы избегаем называть его «посредственностью», то по причине, не имеющей никакого отношения к его уму и весьма мало — к его скромной особе; мы делаем это из уважения к его судьбе, которой склонны придавать сверхличное значение».

Я думаю, что автор избрал слова «обыкновенный», «простой», «скромный», «ничем не примечательный» для того, чтобы избежать уместных по отношению к герою романа в критической или даже самокритической статье, но не в самом романе, где они бы резали слух, звучали претенциозно, слов «типичный», «репрезентативный», «характерный». Что значит «придавать сверхличное значение» судьбе Ганса Касторпа? Это значит видеть в данной, конкретной судьбе что-то более общее, смотреть на Касторпа как на символ, различать прячущееся за фактами его жизни иносказание. «Яма» Иосифа была одновременно обыкновенной ямой и аллегорией. Снег, упомянутый Цимсеном, был обыкновенным снегом, довольно часто выпадающим в Альпах и преображающим горы, но в то же время имел в пространстве романа и необыкновенный, сверхчувственный смысл. Ганс Касторп создан по правилам этой же поэтики, возводящей подробность в

символ. Как только почувствуешь многозначительность фактов «скромной» его биографии — а построение романа заставляет почувствовать ее довольно быстро, — очерта- ния героя начинаю в вдруг расплываться, двоиться, тро- иться, и «обыкновенный» молодой человек перестает быть именно «обыкновенным», «скромным», непритяз- тельным, превращается во что-то «сверхличное», в абст- ракцию, в идею, в тип.

Почти все, что мы узнаем о происхождении Касторпа и его жизни до приезда в Давос, кажется поначалу набо- ром самых объективных сведений, настолько конкретной, точной и деловой информацией, что трудно представить себе, чтобы в ней таился какой-то умысел. Поначалу да- же не видишь связи между множеством поистине анкет- ных подробностей досанаторной жизни героя и дальней- шим действием, которое идет в совсем ином мире, совсем иным темпом и состоит больше из разговоров на отвлечен- ные темы, чем из событий, могущих быть упомянутыми в анкете или в сухом *curriculum vitae*. Вся, можно сказать, предшествующая жизнь героя излагается на каких-ни- будь двадцати пяти страницах, а описание первого дня в санатории, одного только дня, растягивается на добрую сотню страниц, а первого года в Давосе, одного только года, на добрую половину романа. Это вполне может по- казаться погрешностью против логики и стилистическим разнобоем. Мы узнаем, что герой рано осиротел и потому жил сначала в доме деда, а потом в доме опекуна, дяди покойной матери, который, ликвидировав фирму «Кас- торп и сын, импорт и экспорт», выручил около четырехсот тысяч марок и обеспечил своему подопечному годовой до- ход в 19 тысяч франков, что, закончив гимназию, Ганс Касторп выбрал профессию кораблестроителя и, проведя четыре семестра в Данцигском политехникуме и еще че- тыре в высших механических школах Брауншвейга и Карлсруэ, собирався поступить инженером-практикан- том в фирму «Тундер и Вильямс». Объективнейшая ин- формация — точно указаны и размеры состояния Кас- торпа, и специальность, которую он избрал, и города, где получил техническое образование, и фирма, где ему предстояло приступить к практической деятель- ности.

Так же точны и объективны, хотя им, конечно, не мес- то в анкетах, информация о доме деда, занимавшем «уз-

кий земельный участок на Эспланаде», построенном в начале XIX века «в духе северного классицизма», — доме «с двумя пилястрами по бокам главного входа», полуподвальным этажом, «поднятым на пять ступеней над землей», и «двумя этажами над бельэтажем, где окна доходили до полу и были защищены чугунными литыми решетками», сведения о чаше и тарелке с надписью «1650», над которыми крестили и Ганса Касторпа, и его деда, описание родины героя — города Гамбурга «с подъемными кранами», переносившими «мешки, тюки, ящики, бочки» из «чрева морских судов в товарные вагоны», с «желтыми резиновыми плащами коммерсантов, спешащих в полдень на биржу».

Когда читаешь эти страницы начала, кажется, что ты снова попал в мир, знакомый по «Будденброкам», что Ганс Касторп, в ком так легко узнать живущего в двадцатом веке потомка тех севернонемецких бюргеров, будет изображен с такой же, как в том давнем романе, пластичностью, с таким же упором на факты, на внешнюю, так сказать, биографию, где данные о роде занятий, о годовом доходе или семейных связях героя, где картины быта и перипетии событий сами по себе составляют цель рассказа и сами по себе лепят человеческий образ. Но нет, в разреженном воздухе «волшебной горы» эти вещественные, плотные, весомые данные растворятся, растают, утратят свое самодовлеющее значение, а с ними вместе расплывутся четкие поначалу контуры «очень опрятно, очень хорошо одетого» «молодого патриция» «с маленькими рыжеватыми усиками и несколько сонливым лицом»...

Впрочем, уже в этой плотной, тяжелой ткани фактов, картин, цифр, географических и топографических данных есть одна нить, как-то резко не соответствующая ее фактуре. Деловитый, объективный и сухой стиль рассказа о досанаторной жизни героя однажды нарушается странным среди такой внешней, «вещественной» информации, каким-то отрывочным, не подготовленным, не подкрепленным и не проясненным какими-либо другими психологическими наблюдениями описанием чувств, которые связывались у Касторпа с понятием «смерть».

«Когда его однажды позвали, чтобы проститься с мертвым дедом, он сказал себе, что вот теперь дед покоится во всей полноте и законченности своего настоящего,

совершенного облика... Мальчик понял так, что дед наконец торжественно освободился от своего промежуточного облика и обрел подлинный и окончательный, а это можно было только приветствовать...» «Подлинным» же, «настоящим», «совершенным» обликом деда мальчику казался тот, который был у сенатора Касторпа на портрете, где художник, подражая манере старинных мастеров, изобразил его в строгой, почти ритуальной одежде, какую носили члены гамбургского магистрата в восемнадцатом веке,— в брыжах, плоеном жабо и черных чулках. А дед в жизни, в отличие от деда на картине, казался Гансу Касторпу образом «будничным, временным, вспомогательным и весьма несовершенным». Нетрудно увидеть, что в этом неожиданном отступлении от объективных фактов в психологические отвлеченности содержится намек на то, что симпатия к прошлому, взгляд на прошлое как на достижение некоего совершенства, реализацию некоего идеала могут быть равнозначны недоверию к настоящему, тяге к уходу от него в небытие, в смерть, намек на возможную нежизнеспособность героя предстоящей истории, на ее, чего доброго, фатальный исход. Но психологическое отступление продолжается еще чуть дальше и намекает на возможность другой, не столь печальной развязки. «Со смертью деда для него соединилось благоговейное чувство чего-то глубокого, скорбного и прекрасного, то есть духовного, и вместе с тем ощущение чего-то совершенно противоположного, очень материального, очень плотского, о чем никак не скажешь, что оно прекрасно, глубоко, вызывает благоговение или хотя бы скорбь... Как заметил маленький Ганс Касторп... груды цветов... имели и другой смысл, другую, более практическую цель, а именно: приукрасить, заглушить или допустить до сознания мысль о том другом, что таила в себе смерть и что не было ни прекрасным, ни даже скорбным, а скорее чем-то почти непристойным, низменно телесным».

Эти начальные страницы «Волшебной горы», поражающие внезапным переходом от объективной информации и мира «вещественных» подробностей к отвлеченностям, к философствованию, представляют собой, на мой взгляд, своеобразный пролог к роману. Пролог и в том смысле, что они в сжатой форме, через формулу, так сказать, «деда в двойном образе», предвосхищают идейное

содержание книги, толкующей на всем своем протяжении о диалектической взаимосвязи жизни и смерти, тела и духа, прошлого и будущего, и в том смысле, что эти страницы дают выразительный образец особого стиля, особой поэтики, в которой прямое, информативное значение подробности бледнеет, расплывается, ступшевывается по мере того, как явственнее делается идея, отвлеченная мысль, как становится ясно, что ради нее-то подробность и понадобилась. В этой поэтике не факты, не детали и не лица подводят к идее, а идеи довольно откровенно, то с помощью фантазии, то с помощью природы, родят себе на потребу подробности и персонажей.

На примере этих страниц хорошо видно, как отлична поэтика «Волшебной горы» от поэтики «Будденброков». Тот первый роман имел подзаголовок «Упадок одной семьи», и, работая над историей этого бюргерского семейства, молодой Манн говорил, что единственное, что есть в ней литературного и чем она привлекает его,— это идея упадка. Но чтобы привлекающая автора идея дошла до читателя и чтобы оправдать ее отражение в подзаголовке, Томас Будденброк должен был жениться, построить дом, родить сына, устраивать судьбу сестры, потом потерять вкус к деятельности, потом умереть, и сын его Ганно должен был получить отвращение к школе, полюбить музыку, почувствовать раннюю усталость от жизни и умереть, и предки их должны были появиться перед читателем во плоти, полные веры в свое дело и надежд на будущее, читатель должен был слышать, что они говорили и как говорили, видеть, как и что они ели, как восседали на родственных сборищах. Другими словами, идея пряталась за описанную со множеством интересных подробностей жизнь, за картины такой достоверности и глубины, что они несли в себе больше содержания, чем толкующая на их сотворение, привлекательная для молодого автора своей литературностью мысль. «Сверхличное» значение семьи Будденброков находилось, если можно так выразиться, за скобками, «в уме» у автора, а на страницах книги автор по памяти, по документам, по рассказам родственников воспроизводил среду, из которой он вышел, судьбы людей, которых он действительно знал, воспроизводил обстоятельно, с сотнями примет места, со звучанием нижненемецкого диалекта, со словечками, услышанными в любекских гостиных и на любекских улицах.

А дед Касторпа, играющий такую большую роль в формировании умонастроения героя, дед, чей «двойкий образ» претендует на особое читательское внимание и тем, что он фигурирует в названии главы, и диссонансом этой психологической детали, этого углубления в сферу отвлеченности с объективной и точной биографической информацией о герое, — дед Касторпа во всем романе раскрывает рот только один раз — и то ненадолго, ради нескольких слов о семейной крестильной купели, и то больше затем, чтобы его устами сообщить читателю, что в касторповской семье чтились традиции, бережно хранилась память о предках, чем для того, чтобы прямая речь деда сделала эту фигуру пластичнее, оживила ее, прибавила к двум измерениям портрета сенатора в старинной одежде третье, благодаря которому дед обрел бы в романе, кроме вспомогательного, сверхличного, работающего на идею смерти и прошлого, независимое, самодовлеющее, индивидуальное бытие.

Даже, пожалуй, в заглавиях обоих романов отразилось несходство их поэтики. «Будденброки», имя собственное, — что может быть объективнее, конкретнее, неприятательнее? Сразу ясно, что речь пойдет о членах одной семьи, сразу с большой определенностью назван принцип организации материала. Ухо, чуткое к фонетике немецких фамилий, различит в этой даже известный локальный колорит, что дает уже какое-то представление и о самом материале. Идея отступает в подзаголовок с такой же скромностью, с какой она в ходе рассказа позволяет читателю забыть о ней и находить самостоятельный интерес в картинах быта и нравов, в поворотах действия. А что остается от объективной материальности горы, если о ней сказано «волшебная»? В этом словосочетании конкретное зримое, едва мелькнув, тут же растворяется в отвлеченном. В этом словосочетании первая часть, допускающая самые разные толкования, как бы подавляет собой вторую, значение которой без такого соседства вполне определено, и наделяет ее многозначительностью.

Но прологом рассказ о досанаторной жизни Ганса Касторпа представляется мне и в том простом смысле, в каком увертюра служит прологом к опере: здесь свернуты в клубок нити, каждая из которых будет затем вытянута из него и протянута дальше. Куда дальше? В дан-

ном случае из сферы конкретного в сферу отвлеченного, в сферу идей «волшебной горы».

Мы знаем, что Касторп избрал профессию кораблестроителя, но только отклик Сеттембрини на эту нехитрую информацию открывает нам заключенный в ней идейный заряд. «— Кораблестроитель! Но это же грандиозно! — воскликнул Сеттембрини.— Поверьте мне, грандиозно... Вот вы сидите передо мной, и вдруг оказывается, что вы представляете собой целый мир труда и практического гения!»

Сеттембрини верит в прогресс, в то, что избавление человечества от страданий достижимо путем развития техники, что успехи цивилизации ведут к сближению народов, взаимоприязни, доброте, что для окончательного преодоления предрассудков средневековья нужен лишь «труд, земной труд во имя земли». Бурная реакция Сеттембрини на сообщение о профессии Касторпа, связывающая более или менее случайно, более или менее бездумно избранный им род занятий с вопросом о пути, который спасет человечество, с вопросом, как мы бы сегодня сказали, глобальным, — эта реакция, собственно, и есть главное композиционное оправдание включения данной подробности биографии Касторпа в досанаторную предысторию. Иначе она была бы излишней, ведь положение санаторного больного дает кораблестроителю не больше возможностей заниматься назначенным ему делом, чем, например, военному, каковым является двоюродный брат Касторпа Цимсен. Другими словами, конкретное служит лишь трамплином для обобщения.

Дед Касторпа, раскрывающий рот всего один раз, обнаружит свое назначение в романе тоже лишь на «горе», но уж тут и этот «непосредственно» появляющийся только в прологе персонаж, и все подробности, к нему относящиеся, переплавятся в общую мысль почти без остатка. Самое главное в дальнейшем возвращении к фигуре гамбургского сенатора — глава, в длинном названии которой есть среди прочих слов «два деда». Два деда! Дед Касторпа получает, стало быть, в романе *pendent*, а такая композиционная симметрия, такая выставляющая себя напоказ продуманность, такая явная нарочитость эпизодической фигуры, которую и действующим-то лицом в обычном смысле слова нельзя назвать, уже указывает на то, что идейная нагрузка ее несравнимо больше сюжет-

ной, измеряемой количеством, так сказать, «выходов».

«Сеттембрини говорил о своем деде, который был... карбонарием. Одна деталь, о которой упомянул Сеттембрини-внук, произвела особенно сильное впечатление на молодого Ганса Касторпа, а именно, что дедушка Джузеппе появлялся среди своих сограждан только в черной траурной одежде, ибо, как он говорил, оплакивал Италию, свою родину, прозябающую в рабстве и нищете. Услышав об этом, Ганс Касторп уже не в первый раз вспомнил собственного деда, который, насколько помнил внук, тоже всегда носил черное, но совсем по другим основаниям, чем дед Сеттембрини: это была старинная мода, которую Ганс-Лоренц Касторп присвоил себе, чтобы подчеркнуть свою непричастность к настоящему и глубокую, коренную связь своей сущности с прошлым. Он оставался ей верен до тех пор, пока через смерть торжественно не обрел своего подлинного и подобающего облика (в брыжах)... И тот и другой неизменно ходили в черном, дед северный и дед южный, и оба делали это, чтобы подчеркнуть строгое расстояние между собой и неприемлемой для каждого современностью. Но один одевался так из благочестия, во имя прошлого и смерти, которым принадлежал всем своим существом, другой, напротив, из бунтарства, во имя враждебного благочестия прогресса. Да, это были два мира, два полюса, думал Ганс Касторп...»

Кроме сформулированных автором здесь и в других местах текста антиномий, противоположных принципов, для наглядного выражения которых и понадобилась, как теперь вполне ясно, фигура деда героя (прошлое и будущее, север и юг, консерватизм и радикализм), из скупых подробностей, сообщенных в «прологе» о деде Касторпа, если вдуматься в них, если сопоставить их со сведениями о деде Сеттембрини и вообще с широким контекстом, можно извлечь и другие диалектические отвлеченности.

Например, мысль о двух видах патриотизма. Чувство это присуще обоим дедам, но у немецкого, проявляясь в приверженности к чисто гамбургскому, узкоганзейскому, в неизменном употреблении диалекта при разговорах с простонародьем, оно словно бы тянет в провинциализм. И провинциализм Ганса-Лоренца подчеркивается интернационализмом Джузеппе, который «был согражданином

и соратником всех народов, жаждущих свободы», пролил свою кровь «в Испании за конституцию и в Греции — за независимость эллинов».

Пишу для размышления о парадоксах, связанных с идеей прогресса через цивилизацию, дает и та подробность, что устремленный в прошлое и словно бы погрязший в немецком провинциализме сенатор Ганс-Лоренц был как-никак главой торговой фирмы, то есть занимался, пусть и противясь новому, каким-то трезво-практическим делом. Как раз к позитивному делу, к созидательному труду призывает его внука итальянец, чей конек — прогресс человечества. Но деятельность его собственного деда, которым Сеттембрини так восхищался, меньше всего заслуживала названия позитивной, трезво-практической и созидательной. Мало того, что тот был адвокатом — а это уже занятие менее «первичное», стоящее дальше от насущных нужд человечества, чем работа хлеботорговца или кораблестроителя, — он готовил государственный переворот у себя на родине и сражался на стороне бунтарей за границей, то есть разрушал, а не строил, действовал скорее нецивилизованными, чем цивилизованными методами. Получается, что Сеттембрини восхищается тем, чем, по строгой логике, ему восхищаться не следовало бы.

Получается, что к отвлеченной мысли, к парадоксу, показывающему относительность понятий «прогресс» и «цивилизаторство», к сомнению в правоте одного из идейных наставников героя автор начинает подводить читателя уже на первых страницах романа, которые кажутся бесхитростной «вещественной» экспозицией, и подводить деталями, которые кажутся только реалиями, примерами только места и времени, но не идеи.

Детальями, как тоже становится ясно из сопоставления двух дедов, даже мельчайшими. Когда дед Касторпа один-единственный раз получает в романе слово, и притом по самому скупому регламенту, он рассказывает внуку историю семейной крестильной купели. В короткой — меньше чем на страницу — прямой речи деда есть такие слова: «На днях минет сорок четыре года, как крестили твоего покойного отца... его еще крестил пастор Иезекиил, тот самый, кого французы, когда он был юношей, чуть не расстреляли за то, что он в своих проповедях громил их за разбой и поджоги». Я думаю, что если в прямой речи персонажа, который ни разу больше не раскроет рта,

упомянут пастор, который никак больше фигурировать в романе не будет, то упоминание это чем-то важно прежде всего для характеристики говорящего. Если оно здесь содержит и косвенную хронологическую справку, то ее, тем паче такую неточную, можно было дать и как-нибудь иначе, она — приложение, ради нее вряд ли стоило бы заставлять деда раскрывать рот. «Французы», ассоциируемые с «разбоем» и «поджогами», и сочувственная память о человеке, который «громил их в своих проповедях», — вот что здесь важно. Дед Сеттембрини, готовивший мятеж в Турине, скрывавшийся от ищеек Меттерниха и сражавшийся в Испании и Греции, тоже, несомненно, показался бы деду Касторпа, как и французские оккупанты, «разбойником» и «поджигателем». Наполеоновские французы остались в памяти гамбургского сенатора главным образом возмутителями спокойствия, разрушительной силой. Национальное, патриотическое чувство сливалось у него, немца, с любовью к стабильности и порядку, с консерватизмом. Но не есть ли такая бюргерская узость и косность, с другой стороны, предпосылка для позитивной деятельности, а значит, для цивилизации? Самая крошечная, самая необязательная с виду подробность тоже, оказывается, отзовется мыслью на «Волшебной горе».

Но вот предыстория Ганса Касторпа кончилась и началась его история, его духовные, главным образом, приключения в замкнутом, довольно сильно изолированном от внешнего мира мирке санатория. Теперь символический характер всякой подробности, касающейся героя, прямо-таки спешит обнаружить себя. Я уже упоминал о хлопающей двери, которая его раздражала, о ярком свете, которым внезапно наполнил его комнату Сеттембрини, и о переносном смысле этих деталей, ясно проступающем сквозь прямой. Таких примеров можно было бы привести великое множество. Да что там детали! Сама болезнь героя, то есть сама причина его пребывания на «волшебной горе», откровенно условна, аллегорична. Болезнь эта не причиняет Касторпу физических страданий, она проходит так же незаметно, как появилась, врачам этот больной в общем-то не доставляет хлопот. Читатели, искавшие в романе прежде всего критики коммерческих лечебных учреждений, и правда вполне могли бы усмотреть в семилетнем пребывании Касторпа в санатории по такому несерьезному поводу свидетельство недобросове-

стности тамошних врачей. Не знаю только, как поняли и заметили ли вообще эти читатели ироническую характеристику, которую дает Касторпу мадам Шоша: «Славенький буржуа с влажным очажком» — или в другом месте: «Славенький немец с влажным очажком». В этих странных словах, смешивающих то социальный, то национальный аспект с медицинским (да и оба первых друг с другом), заключен истинный диагноз болезни героя. Болезнь его — легкая форма той, которая привела к смерти маленького господина Фридемана в одноименной новелле, и к «строгому счастью» принца Клауса-Генриха в романе «Королевское высочество», хотя у первого ее признаком был горб, а у второго — высохшая рука. Болезнь эта — неординарность, повышенный интерес к новому, неизведанному, пытливость, готовность к эксперименту, недюжинная открытость миру. Такой иносказательный смысл «очажка» заряжает иносказательностью и образ санатория, превращая «Берггоф» из медицинского учреждения в какую-то школу, в место, где Касторп может испытывать мыслью неведомое ему дотоле, и самое Клавдию Шоша, превращая эту вольно ведущую себя пациентку в олицетворение небуржуазной, немещкой, неведомой до сих пор Касторпу и, кто знает, может быть, более человеческой нравственности.

Но если чуть ли не каждая подробность, связанная с пребыванием героя в санатории, чуть ли не каждая перипетия протекающего здесь действия важна своим переносным, иносказательным смыслом, то и в своем прямом, конкретно-чувственном значении они, благодаря такой нагрузке, оседают в памяти читателя очень прочно, прочнее, чем деталь, списанная с натуры без задней мысли, или поворот сюжета, придуманный только для занимательности, для оживления действия. Они оседают глубоко в памяти именно потому, что на них много «накручено», и застревают в ней, остаются в силу своей вещественной, зримой, цепкой конкретности даже тогда, когда «накрученное», требующее для точного воспроизведения множество слов и, значит, усилий мысли, выветривается. Есть известный мнемонический прием: чтобы помочь школьникам запомнить порядок семи цветов спектра, им иногда советуют затвердить довольно нелепую фразу об охотнике и фазане. Абстрактное и сложное пытаются удержать в головах с помощью конкретного и простого.

Фраза «каждый охотник желает знать, где сидит фазан» остается у многих в памяти единственным отголоском давно забытой, да и когда-то не очень-то понятой теории света. Нечто подобное происходит, мне кажется, при чтении «Волшебной горы». Конкретные подробности, касающиеся Ганса Касторпа, запоминаются сами по себе, особенно из ряда вон выходящие, счастливо и смсло придуманные, такие, которых не найдешь ни в каком другом романе из санаторной жизни,— например, рентгеновский снимок своей грудной клетки, который дарит герою возлюбленная, добровольное, не вызванное уже рекомендацией врача и даже противоречащее его совету пребывание героя в «Берггофе» или то обстоятельство, что в ночь перед отъездом мадам Шоша, в ночь их единственного любовного свидания, Ганс Касторп говорит с ней по-французски.

Совокупность конкретных подробностей придает фигуре Ганса Касторпа, как и другим фигурам романа, бóльшую или меньшую конкретность. И Ганс Касторп, и Сеттембрини, и Нафта, и мадам Шоша приобретают время от времени четкие очертания, вид живых, неповторимых людей, о которых можно подумать, что автору хотелось изобразить их как таковых, а не главным образом в их репрезентативной функции, как представителей типичных для эпохи идеологических комплексов. Четкостью очертаний персонажа в своем романе идей Манн, как истинный художник, очень дорожил. В упоминавшейся уже лекции 1939 года он говорил, что в «Волшебной горе» «повествование оперирует средствами реалистического романа, но таковым не является, оно постоянно выходит за пределы реалистического, символически приподнимая его и позволяя заглянуть сквозь него в сферу духовного, в сферу идей... Это,— продолжал Манн,— сказывается уже в подходе к персонажам; читатель чувствует, что все они суть нечто большее, нежели то, чем кажутся: они все выразители, представители и посланцы духовных сфер, принципов и миров. Надеюсь, что от этого они не превратились в бесплотные тени и ходячие аллегории. Это тревожило бы меня, если бы я не знал, что этих героев — Иоахима, Клавдию Шоша, Пеперкорна, Сеттембрини, и как там они еще именуются,— читатель воспринимает как реальных людей, о которых он вспоминает как о знакомых на самом деле».

Верно, «в бесплотные тени и ходячие аллегории»

Ганс Касторп и другие персонажи «Волшебной горы» не превратились. Объективным подтверждением их пластичности, возможности представить себе их наружность, их манеру двигаться, говорить, есть, носить одежду, объективным подтверждением того, что «духовные сферы, принципы и миры» действительно получили здесь необходимый, если произведение относит себя к художественной, а не к философско-теоретической литературе, внешний жест, может служить экранизация «Волшебной горы». Я не видел этого западногерманского фильма и не могу судить о его качествах. Важно то, что сама идея экранизации «Волшебной горы» могла возникнуть, что, значит, Ганса Касторпа, Сеттембрини, Клавдию Шоша и прочих можно сыграть. На еще одно подтверждение пластичности этих персонажей я натолкнулся недавно совершенно случайно на выставке портретов, устроенной Святославом Рихтером. В заметке к портрету Е. А. Скрябиной (работы А. И. Трояновской) Рихтер пишет: «Елена Александровна Скрябина — дочка композитора, жена пианиста Владимира Софроницкого. Я встретился с ней в доме Г. Г. Нейгауза. Генрих Густавович иногда в полухуточку говорил: «А ведь это — очаровательнейший опус Александра Николаевича — наша Ляля». Мне она всегда напоминала образ Клавдии Шоша из «Волшебной горы» Томаса Манна».

Но манновское уподобление персонажей «Волшебной горы» реальным знакомым читателя все же не совсем точно. Наши реальные знакомые вызывают у нас обычно более эмоциональное к себе отношение. Так или иначе, напоминая, что данный персонаж «есть нечто большее, чем то, чем он кажется», автор как бы гасит собственные и читательские эмоции, как бы призывает к умственно-бесстрастному восприятию персонажа. И в первую очередь это относится к Гансу Касторпу. Случайность ли, что в манновском перечне тех, кого читатель «воспринимает как реальных людей» и «вспоминает как знакомых на самом деле», имя Касторпа, хотя он главный герой, все же не названо? Манн говорил, что дважды в жизни плакал, описывая гибель своих персонажей, «убивая» их. Герои, заставившие автора проливать слезы над его собственным вымыслом, Рахиль в «Иосифе» и мальчик Непомук в «Докторе Фаустусе», не обладали сверхличной многозначительностью персонажей «Волшебной горы», а если

смерть Непомука и была неким символом с точки зрения судьбы Леверкюна, то сам этот ребенок не был составлен из сплошь отыгрывающихся мыслью деталей, как Касторп. Прощаясь в конце «Волшебной горы» с ее главным персонажем и не отвечая на вопрос, погибнет он или выживет, автор говорит об «известной беззаботности», с которой оставляет этот вопрос открытым, и о возможности собственных слез упоминает в иронической форме. «Мы не отрицаем той педагогической привязанности к тебе, которая в нас возникала по мере того, как развивалось повествование, и которая могла бы заставить нас слегка коснуться уголка глаза при мысли о том, что в дальнейшем мы тебя больше не увидим и не услышим». «Коснуться уголка глаза» — это шарж на прощальный жест Сеттембрини, который, провожая Касторпа на войну, «помахал ему правой рукой, а безымянным пальцем левой слегка коснулся уголка глаза».

Откуда это авторское равнодушие к судьбе героя, которое, по словам Кристи Вольф,— о чем я уже писал в статье «Принцип контрапункта» — одна юная читательница превратно истолковала так, что, мол, судьба одного отдельно взятого человека не имеет значения? Манн тут же объясняет, почему его не очень волнует, выживет ли Ганс Касторп. И объяснение это имеет самое прямое отношение к ответу на вопрос, поставленный в заглавии данной статьи. «Приключения плоти и духа, возвысившие твою простоту, позволили тебе пережить в духе то, что ты едва ли переживешь во плоти». «Возвысившие твою простоту» — как это понять? Переводят также «углубившие твою простоту» — что понять, мне кажется, еще труднее. В подлиннике стоит глагол «steigern», который обозначает здесь, несомненно,— доказательство тому употребление этого же глагола в докладе о «Волшебной горе» — сублимацию, возведение на более высокий уровень, приподнимающее претворение, возвышение. «Возвысившие твою простоту» — это значит, по-моему, «придавшие твоей ничем не примечательной, заурядной фигуре более высокое, символическое значение». То есть: «Ты не столько конкретный человек, сколько символ, а потому не так уж важно, что будет с конкретной частью тебя, ты служил мне, автору, оболочкой, упаковкой, которая вмещала и делала, так сказать, портативной занимающую меня теперь, в 1924 году, идейную проблематику, а те-

перь я уже донес ее до читателя, и в упаковке нет больше надобности, упаковку я отбрасываю назад, в первый год войны, которая на самом-то деле и родила своим ходом, исходом и последствиями эту проблематику, эти мои духовные поиски,— войны, «с началом которой,— как я сказал во вступлении к «Волшебной горе»,— началось многое, что и поныне еще, пожалуй, не перестает начинаться».

Я говорил выше, что контуры молодого человека с рыжеватыми усиками начинают постепенно расплываться. Так вот, если попытаться объяснить это, перечислить течения, размывающие очертания героя, которые кажутся сперва по-будденброкковски четкими, то прежде всего надо назвать это постоянное «возвышение» его «простоты». Не в том дело, что герой символичен и репрезентативен,— таков в чем-то каждый литературный герой, и этим он, собственно, интересен,— а в перегруженности Ганса Касторпа символикой, в той декларативности «сверхличного» его значения, которая с такой шокирующей, способной сбить с толку манерой прикинулась беззаботным к нему отношением.

Вторая причина, пожалуй, в том, что в романе мало внешнего мира, мало действия. Здесь много думают и много говорят. Если верна мысль Гёте, что таланты формируются в тиши и одиночестве, а характеры — среди житейских волнений, то, может быть, и литературному персонажу нужно действовать и бороться, чтобы выявился его нрав, чтобы о нем можно было говорить как о живом человеке. Что можно, прочитав огромный роман, рассказать о поступках Касторпа сверх того, что рассказал автор на тех немногих страницах, которые я условно назвал прологом? Очень немногое. Что он решил остаться в санатории пациентом, полюбил Клавдию Шоша, был покинут ею сразу же после единственного свидания, дождался ее возвращения в обществе другого мужчины, что он чуть не погиб во время лыжной прогулки, но сумел все-таки собраться с силами, что, когда началась война, он, наконец, после семилетнего, притом безвыездного, пребывания в Давосе, уехал оттуда и отправился на фронт. Вот и все его действия. Их слишком мало и слишком они сами по себе, без символического значения, непримечательны, чтобы из них можно было вывести какое-то суждение о том, что за человек Касторп и как изменил-

ся его характер. Другое дело, если нам рассказывают, что папенькин сынок, проданный родными братьями в рабство, стал в чужой стране домоправителем у вельможи, затем угодил из-за женщины в тюрьму, затем сумел вырваться оттуда, сделаться вторым лицом в государстве и, наконец, спасителем голодающего народа. Тут все поступки так примечательны и выразительны и даже скупой перечень их так дышит внешним миром, житейской борьбой, что уже сама фабула данной библейской истории в общем очерчивает человеческий характер, индивидуум, стоящий в ее центре, и эволюцию этого характера. Конечно, история Иосифа — особый случай, почти уникальный пример выявления характера и эволюции характера героя уже в самой сюжетной канве. Но пример этот показывает общую тенденцию: чем драматичнее столкновения героя с внешним миром, чем больше таких столкновений и чем больше, следовательно, в повествовании внешнего мира, тем выпуклее, пластичнее, удобовообразимее герой. История Ганса Касторпа — тоже почти уникальный пример изоляции героя не то что от житейских битв, но и от «мышья беготни» жизни. Будь его изоляция от мира совершенно герметична, образа Ганса Касторпа вообще не существовало бы, герой бы как индивидуальность вообще погиб: в вакууме живое существо задыхается. В разреженном воздухе, которым окружен Касторп, идеи хорошо сохраняют свою чистоту и видятся четче, чем в атмосфере, насыщенной дымом пароходов, запахами жилищ, железа, свинца, огня. Но мутнеют и расплываются очертания теплокровного существа.

Третья причина смутного читательского впечатления от центрального персонажа «Волшебной горы» кроется, мне кажется, в том, что этот герой, не в пример Сеттембрини, Нафте, Пеперкорну и прочим, создан по законам, которые действуют обычно не в реалистической прозе, а в лирической поэзии. Ганс Касторп — лирический герой. Как это понимать? Если понимать только так, что данного героя автор наделил какими-то собственными чертами, то спрашивается — чем же тогда отличается лирический герой от других персонажей? Ведь любой герой любого романа наделен в большей или меньшей мере свойствами своего создателя, это старая истина. Может быть, дело тут именно в очень большой мере сходства с автором? Но зачем тогда по этому поводу заговаривать

об отличных от законов лирической поэзии законах реалистической прозы? В словаре литературоведческих терминов справедливо сказано, что «образ лирического героя с наибольшей полнотой раскрывается во всем творчестве поэта», что это — «понятие, охватывающее весь круг произведений, созданных поэтом». Стало быть, средством опознания лирического героя может служить сравнение разных книг одного и того же автора. Обращаясь к «Будденброкам», я уже отмечал сходство в происхождении Ганса Касторпа и любекского семейства. Такую же аналогию можно отметить, сравнив Ганса Касторпа с Тонио Крёгером. Если взять касторповскую «симпатию к смерти», то сходным тяготением к ней наделены и Томас и Ганно Будденброки, и господин Шпинель из «Тристана», и сестры Родде в «Докторе Фаустусе», и многие персонажи манновских новелл девяностых — девятисотых годов. Болезнь или мнимая болезнь как катализатор духовных процессов, парадоксально плодотворное воздействие телесного недуга на дух — эта черта касторповского портрета если и не роднит героя «Волшебной горы» с героем «Доктора Фаустуса» Леверкюном, то как-то сближает обе фигуры при всем их несходстве. В своей принстонской лекции Манн называет Ганса Касторпа «лукавым». На его «лукавстве» я особо остановлюсь чуть ниже, касторповская плутоватость нуждается в разъяснении. Сейчас отмечу лишь, что вот, стало быть, еще один пункт общности Касторпа с героями других произведений того же автора. Я имею в виду Иосифа и Феликса Круля, плутоватость которых вполне очевидна.

Я думаю, что отличие лирического героя от обыкновенного и, так сказать, прозаического состоит в том, что первого автор вовсе и не ставит себе целью изобразить объективно, отстраненно, через его поступки. Когда дело идет о герое лирическом, автор не старается в пределах данного отдельно взятого произведения мотивировать тот или иной шаг, ту или иную реакцию героя, дать человеческий характер с такой полнотой, чтобы, раскусив его логику, читатель мог представить себе поведение этого человека даже в не охваченных данным произведением ситуациях. Ганса Касторпа, в отличие от Сеттембрини, Пеперкорна, мадам Шоша, трудно представить себе в житейских ситуациях, которые ежеминутно рождает «равнина». Даже в той ситуации, в какую ставит его в эпило-

Ге автор, в военной сцене, его уже трудно представить себе. Логика этого характера проясняется лишь в широком контексте творчества Манна, в сопоставлении с персонажами других его книг и с его собственной биографией. Вообще-то все центральные персонажи его произведений в какой-то степени герои лирические. Не являясь исключением и Гёте в «Лотте» — уж на что, казалось бы, фигура невыдуманная. Но все они, Томас Будденброк, Иосиф, Леверкюн, Феликс Круль и другие, составляют самодовлеющие системы, это характеры, индивидуальности, успевающие в пределах соответствующего произведения выделиться во всей своей неповторимости через множество конкретных поступков и человеческих контактов. А Ганса Касторпа, как первое лицо лирического стихотворения, мы можем разве что додумать, достроить в своем воображении, разве что примерить к себе, но не можем с полной определенностью рассказать всю его жизнь, как не можем уверенно рассказать всю жизнь человека, от имени которого написаны, например, строки «Я вас любил: любовь еще, быть может...» на основании всего только этих восьми строк.

Что касается отмеченного автором «лукавства» Ганса Касторпа, то тут, мне кажется, нащупывается еще одна причина недостаточной рельефности и полнокровности этой фигуры, неспособности ее, в отличие, скажем, от Тони Будденброк или от юного Иосифа, остаться в сознании читателя как определенный тип человека, как живой характер.

Что, собственно, лукавого в этом корректном гамбуржце? Он скорее простодушен и чистосердечен. Феликс Круль — вот тот действительно лукав, тот соблюдает этикет буржуазного общества с внутренней издевкой над обществом и над этикетом, тот не смутился бы, услышав за стенкой нецивилизованную возню или встретив свою возлюбленную в роли подружки другого мужчины. А Ганс Касторп искренен в следовании усвоенным с детства правилам поведения в обществе: для него это не просто правила игры, а единственно адекватное выражение внутреннего достоинства, он искренен в любви, искренен и бескорыстен в готовности слушать Сеттембрини и Нафту, в стремлении понять, чем мог привлечь Пеперкорн мадам Шоша. Слукавил он на всем протяжении романа, в общем-то, лишь один раз — когда остался в санатории без

медицинской в том надобности, чтобы дожидаться возвращения Клавдии, и еще, пожалуй, от боязни расстаться с пассивным созерцательным существованием «здесь наверху», от страха перед жизнью. Да и то какое это лукавство? Слово «лукавство» отдает чем-то веселым, а здесь поворот серьезный, даже меланхолический.

Назови автор Касторпа человеком сентиментальным, это было бы понятнее в свете некоторых пусть скупое, но все-таки проявившихся внешне, в жесте, в перипетии, черточек его душевного склада. Чего стоит, например, упоминание о том, что рентгеновский снимок, подаренный ему Клавдией, «внутренний ее портрет», он не раз «прижимал к губам» во время ее отсутствия! Самое, наверно, выразительное из проявлений такого рода — это особое пристрастие к песне Шуберта «Липа». Песня о липе, — сказано в главе «Избыток благозвучия», — значила для него очень многое, целый мир, и этот мир он не мог не любить, иначе бы он так безумно не влюбился в заменяющий его символ. Мы знаем, что говорим, если добавим, — может быть, несколько туманно, — что его судьба сложилась бы иначе, если бы он не был столь бесконечно восприимчив к очарованию той сферы чувств, того общего духовного строя, которым так интимно-таинственно была проникнута эта песня». Речь идет, конечно, о сфере немецко-романтической, о том, что Манн называл некогда этикой «креста, смерти и могилы», «фаустовским воздухом», «атмосферой нравственности», о том, что очаровывало некогда и его самого, о том, из чего он выводил свою пресловутую апологию войны в 1914 году и что позднее лишилось в его глазах прежнего очарования, когда «аполитичный» увидел смыкание этой сферы с политической реакционностью. В годы работы над «Волшебной горой» уже безусловно лишилось. И если в эпилоге романа Ганс Касторп, «сжимая на весу винтовку с примкнутым штыком», «ощепенев, в волнении, без мыслей», поет ту же шубертовскую песню, то что это, как не сентиментальность? И когда мы читаем, что Касторп поет свою песню, «наступив подбитым гвоздями сапогом на руку вышедшему из строя товарищу и глубоко втопав эту руку в покрытую обломками ветвей вязкую землю», то такая подробность еще раз свидетельствует о его сентиментальности — ведь от нее, как известно, до жестокости, до бес-

человечности всего один шаг — и намекает на возможность опасного развития этого свойства натуры героя.

Нет, Ганс Касторп не лукав, когда он предстает перед нами во плоти, в поступке, в жесте. Но когда автор, пренебрегая логикой объективно очерченного характера, расширяет функции этой фигуры и возлагает на нее, кроме роли ничем не примечательного молодого человека из хорошего буржуазного дома, роль иронического комментатора идейных споров, когда автор прячется за героя, заставляет его, так сказать, жить не по средствам, пользуется его простодушием для пародирования других персонажей и своих же, автора, словесных ходов, — тогда в Касторпе и правда появляется какое-то лукавство, но только тогда.

Лукавство Касторпа — это не его личное свойство, а манифестация пока еще, в «Волшебной горе», не очень властно, но затем, в «Иосифе», «Фаустусе», «Избраннике», гораздо сильнее и заметней увлекающей Томаса Манна стихии пародии. Касторп время от времени повторяет или перефразирует услышанное им от Сеттембрини, Беренса, мадам Шоша и других таким образом, что повод, по какому он повторяет их слова, разительно отличается от того, по какому он их услышал. Эффект получается комический: обнаруживается смешная узость всякого сентенциозного обобщения, смехотворность, так сказать, серой теории, пытающейся охватить зеленое дерево жизни.

«Остерегайтесь процветающей здесь иронии, инженер!» — говорит Касторпу Сеттембрини, считающий, что санаторий — неподходящее место для здорового молодого человека, способного к позитивной деятельности, что многим здешним пациентам статус больного нужен только для оправдания их лодырничества. «Остерегайтесь вообще этого умонастроения! — делает он тут же наставническое замечание общего характера. — Когда ирония не является честным и классическим приемом ораторского искусства, когда она хоть чуточку непонятна здравому смыслу, она становится распушенностью, помехой для цивилизации, нечистоплотным заигрыванием с силами застоя, дикостью, пороком». Через некоторое время Касторп припоминает Сеттембрини этот его выпад против иронии и, применяя его сентенцию к конкретному случаю, в простой житейской ситуации, обращая ее против Сет-

тембрини, как бы выставляет напоказ ее однобокость, сомнительность, схоластичность. Он возвращает Сеттембрини его вышеприведенные слова, когда итальянец, узнав об обнаруженном у Касторпа врачами заболевании, прозрачно намекает на свое недоверие к их диагнозу и на то, что их рекомендация — задержаться в санатории — удобный для Касторпа предлог уклониться от «работы». «Я знаю,— говорит Сеттембрини,— теперь у вас есть в кармане официальное удостоверение». — «Да,— отвечает Касторп.— Но вы говорите это так иронически... разумеется, со справедливой иронией, в которой нет ничуть непонятного и которая является честным и классическим приемом ораторского искусства».

Если в этом примере сентенция дискредитируется повторением ее по простейшему конкретному поводу, то вот пример дискредитации поспешных обобщений, наоборот, комическим в устах Касторпа звучанием услышанных им прежде в житейском разговоре слов, когда он повторяет их как ответ на серьезные идеологические наставления. Призывая к терпению Цимсена, который хочет как можно скорее выписаться из санатория, доктор Беренс в присутствии Касторпа бросает фразу: «В конце концов здесь уж не так плохо... у нас, как-никак, не каторга и не сибирский рудник». Почти через сотню страниц Касторп, без ссылки на первоисточник, отвечает замечанием о несходстве давосского санатория с сибирским рудником на сентенцию Сеттембрини о способности молодости легко пускать корни, сентенцию, осуждающую, в сущности, решение инженера остаться в санатории и предваряющую долгие общие рассуждения о разлагающем европейца влиянии азиатской инертности.

Лукав Касторп главным образом тогда, когда через его посредство автор пародирует схоластический ригоризм его педагогов, когда центральный герой, выходя из роли простодушного и сентиментального молодого человека, делает примерно то, что делал хор в античной, аристофановской комедии. Конечно, это мешает читателю представить себе Ганса Касторпа вживе, окутывает туманом наметившийся было характер. Но, подчиняя себе эту фигуру ради скрытой авторской полемики с «цивилизаторством» Сеттембрини и жутковатым радикализмом Нафты, ради того «сверхличного», то есть репрезентативного, идейного, значения Ганса Касторпа, о котором с

почти публицистической прямотой объявил автор на страницах самой «Волшебной горы», стихия пародии иногда, изредка, как бы по привычке, владеет героем и тогда, когда речь идет не об идеях, а о житейских делах, когда простодушному, собственно, не полагалось бы лукавить и плутовать, и это вносит в психологический портрет Касторпа еще бóльшую, пожалуй, неразбериху.

Ограничусь одним примером, тем более что подобные случаи, как я сказал, редки. Из-за недостатка денег Сеттембрини вынужден покинуть дорогой санаторий и поселиться поблизости от него, в чердачных комнатухах, снятых у портного, который и сам-то снимал верхний этаж в доме какого-то бакалейщика. Показывая Касторпу и Цимсену свое новое обиталище, Сеттембрини называет его «укромным и уютным». «Надлежащими для похвалы словами», подсказанными таким образом двоюродным братьям, «те не замедлили воспользоваться». У того же портного снимает жилье и Нафта. Кабинет иезуита Сеттембрини, но все же и Нафта живет в жалком домике, в убогом окружении. И вот, выражая итальянцу свое удивление тем, что Нафта, о котором печется его богатый орден, довольствуется таким непрезентабельным жильем, Ганс Касторп спохватывается: такое мнение о доме, где живут как-никак оба, может обидеть бедного соседа Нафты. И, спохватившись, говорит: «Я не хочу сказать ничего худого о вашей квартире, господин Сеттембрини, вы чудесно устроены... так укромно и уютно». Если вспомнить случаи, когда Касторп, пародийно повторяя чужие слова, представлял плутоватым оппонентом идеологических поучений,— а такие случаи читатель в этом месте не может не вспомнить,— то весьма затруднительно решить, чего больше и в данной его реакции, относящейся уже не к отвлеченностям, не к идеям, а к чисто психологической и чисто бытовой сфере,— деликатности, бюргерской воспитанности или надбюргерского сарказма, лукавства, шельмовства.

И еще одну функцию навязывает порой своему «зурядному молодому человеку» автор — описывать других действующих лиц. Но описания и характеристики, которые мы слышим из уст Касторпа, именно незаурядны, они поражают чисто писательской меткостью, раскованностью, прихотливостью. Их естественнее было бы по-

этому услышать не в его прямой речи, а в речи автора, особенно если они, как в нижеследующем примере, выливаются в подробный словесный портрет, что уж само по себе в прямой речи производит впечатление литературной условности. «Занятный человек, явно оригинальная фигура»,— начинает рассказывать о Пеперкорне Беренсу Касторп. В дальнейших, однако, словах Касторпа уже нет невыразительности, заурядности, вялости этой первой фразы, и слишком они для разговорной речи обстоятельны, эпичны: «Крепок и хил — вот какое он производит впечатление... Крепкий и в то же время хилый — этими двумя прилагательными можно, по-моему, его и определить, хотя они обычно считаются несовместимыми. Он, правда, рослый и широкоплечий и любит стоять расставив ноги, засунув руки в прямые карманы брюк, — они у него, я заметил, прямые, не наискось, как у вас, у меня и как вообще принято в высших слоях общества, — и когда он так стоит и на голландский манер произносит все звуки как нёбные, тогда в нем бесспорно есть что-то крепкое. Но бородака у него редкая, длинная, но редкая, все волоски наперечет, и глаза у него маленькие и бледные, прямо бесцветные, право, и зря он только их таращит, от этого у него на лбу такие резкие складки, они сначала идут от висков вверх, а потом горизонтально, через лоб, знаете ли, — через его высокий багровый лоб, а вокруг лба — седые волосы, длинные, но жидкие, — глаза все равно маленькие и бледные, сколько бы он их ни тарашил. И высокий жилет придает ему что-то от священника, хотя сюртук у него и в клетку». Короче говоря, автор пользуется устами Касторпа для того, чтобы дать внешний портрет Пеперкорна, и как бы поступает при этом четкостью психологического портрета самого Касторпа.

Самый, пожалуй, экономный пример двух перепорученных герою автором функций, из-за которых контур ничем не примечательного простодушного бургера все время расплывается, — пародировать касторповских «учителей жизни» и давать им пронизательно-меткие характеристики — это афоризм, которым определяет Касторп человеческую сущность Нафты. Перефразируя определение, данное ему самому, Касторпу, Клавдией, он называет Нафту «*joli jesuite*» с «*petite tache humide*» — славным изуитом с влажным очажком. Чтобы так выразиться,

нужно в двух отношениях «выйти из образа»: во-первых, посмеяться вместе с Клавдией над самим собой, то есть стать на какую-то внешнюю, объективную, сверхличную точку зрения при взгляде на самого себя, во-вторых, проявить не вяжущуюся с представлением о непримечательности, посредственности остроту мысли.

Итак, образ Ганса Касторпа довольно-таки расплывчат, и когда читаешь в принстонской лекции Томаса Манна, что «немецкий читатель, несомненно, узнал себя в простом, но «лукавом» герое» романа, то хочется как раз усомниться в справедливости этого утверждения и спросить: как же можно узнать себя в такой неясной фигуре, лишь с виду реалистической, а по существу очень условной, перегруженной символикой, то и дело утрачивающей психологическую логику, пластическую самостоятельность ради своей чисто литературной, вспомогательной функции — служить пародийным рупором автору и даже, как в описании наружности Пеперкорна, сливаться с повествователем? И если «простота» Касторпа, так сказать, реалистична, а «лукавство» литературно, то в каком, спрашивается, Касторпе увидел «немецкий читатель» больше сходства с собой — в «лукавом» или «простом»?

Я думаю, что вернее было бы сказать иначе: не в Касторпе узнал себя читатель, а узнал он себя в сходном с касторповским интересе к проблемам и парадоксам, с которыми на протяжении всего романа сталкивает автор своего расплывчатого героя, хотя сам же и заявляет, что «парадоксов мы будем избегать, особенно живя одной жизнью с нашим героем». Эти слова нужно, видимо, понимать только в самом общем, широком смысле, как выражение желания, чтобы герой, субъективно принимаемый автором за некоего среднего своего современника и соотечественника, нашел какую-то собственную позитивную линию, не «клянул» на противоречивые посулы своих педагогов, не сбился с дороги на историческом перепутье. В узком же смысле, имея в виду разговоры, которые ведет и при которых присутствует Ганс Касторп на «волшебной горе», автор не то что не избегает парадоксов, а прямо-таки устраивает им парад.

Зато другое замечание автора о его герое представляется в свете сказанного необыкновенно точным. Это уже упоминавшиеся слова из концовки романа: «Счаст-

ливого пути — останешься ли ты жив или нет!.. Говоря по правде, мы с некоторой беззаботностью оставляем этот вопрос открытым. Приключения твоей плоти и духа... дали тебе возможность пережить в духе то, что тебе едва ли придется переживать во плоти». Такая беззаботность вполне понятна, вполне простительна, коль скоро у Касторпа, как теперь видно, нет тех четких очертаний, той пластичности, которые нужны литературному персонажу, чтобы читатель воспринимал его как живое лицо. «Во плоти» Касторп и в пределах повествования не выживает. Что за важность поэтому, выживет ли он «во плоти» потом! Другое дело, например, отец и сын Будденброки, Томас и Ганно, или даже, если говорить только о «Волшебной горе», мингер Пеперкорн. Личная их судьба успевала решиться на наших глазах, они умирали на страницах книги, но оставались в нашем сознании живыми людьми, неповторимыми индивидуальностями. А у Касторпа нет личной судьбы, у него есть только «сверхличная». Важно, что живы проблемы, с которыми автор его столкнул. И не просто живы, а если уж сказать всю правду без обиняков, не камуфлируя ее туманным словом «сверхличная», не прикрывая хронологической декорацией семи предвоенных лет, не пряча за вступительным замечанием о «сказочном» характере данной истории, — короче, без той художнической игры, которой и создан этот роман, — то не просто живы, а родились, возникли перед автором и перед «немецким читателем» существенно позднее того, как Ганс Касторп покинул давосский санаторий «Берггоф», — после поражения Германии в войне и после образования Веймарской республики, после 1918 — 1919 годов.

Парад парадоксов... До того как автор выразил намерение избежать их, «живя одной жизнью со своим героем», он на самом деле уже не раз, едва доставив Касторпа на «волшебную гору», озадачивал своего героя, в общем-то привыкшего к расхожим мнениям и не задумывавшегося об относительности усвоенных им с детства истин, впечатлениями, которые ставили эти истины под вопрос. Диалектическая противоречивость бытия уже приоткрылась Касторпу во множестве тщательно взвешенных автором мелочей, маленьких неожиданностей, ненавязчиво подвигавших героя к пересмотру прежнего взгляда на самые разные вещи — на честь и бесчестье, на

болезнь и смерть, на музыку, литературу, на патриотизм, на свою Германию, на самого себя, наконец.

Как примирить с привычным благоговейно-почтительным отношением к смерти способ транспортировки умерших,— с горы на спортивных санях,— о котором Касторпи узнал сразу же по прибытии в санаторий? Парадокс.

«Путаными и туманными» называет автор размышления, вызванные у Касторпа невольно подслушанными речами господина Альбина. «Когда мне надоест все эта канитель... я всажу... изящное инородное тельце в этот интересный орган»,— весело сказал тот, поднося к своей голове указательный палец. На поверку ничего «путаного и туманного» в размышлениях Касторпа нет. Если ему самому они и кажутся сумбурными, то автор направляет мысль героя точнейшим образом туда, куда нужно для его, автора, цели. А цель автора — столкнуть героя еще с одним маленьким парадоксом. Слова господина Альбина напомнили Касторпу, оставшемуся когда-то в шестом классе на второй год, «то несколько постыдное, но приятное ощущение беспризорности, которое он испытал, когда в последней четверти как будто сошел с беговой дорожки и мог «надо всем этим» смеяться». Размышления же Касторпа «сводились к тому, что если честь имеет немалые преимущества, то их имеет и позор, и тогда они, пожалуй, даже необъятнее... А когда он, для пробы, перенесся в положение господина Альбина и постарался представить себе, что будет, если совсем освободиться от бремени чести и вкушать лишь бездонные преимущества позора, то на миг с испугом ощутил неистовое блаженство, которое заставило его сердце биться еще торопливее». Что значит «положение господина Альбина» и полное освобождение «от бремени чести»? Не что иное, как готовность поддаться соблазну смерти. Но что же получается? Готовность эта чем-то похожа на нерадивость школьника, в ней есть что-то постыдное. И что-то гротескное, коль скоро она связана с фигурой фатоватого, кокетничающего перед дамами господина Альбина. Что-то оправдывающее тот легкомысленно-панибратский способ перевозки покойников. А ведь смерть деда представлялась Касторпу не гротескным, не «постыдным», а «торжественным» освобождением — освобождением от «промежуточного облика», возвратом к «подлинному». Опять парадокс. Совместимы ли оба представления? Не следует

ли сделать выбор между ними и вести себя соответственно сделанному выбору? Вот вопросы, которыми мог бы, вероятно, задаться Ганс Касторп, если бы не уснул, утомленный «туманными размышлениями».

Не всегда, впрочем, повергают Касторпа в сон санаторные впечатления, разительно противоречащие его казавшимся незыблемыми понятиям о том или ином предмете. Порой он сам отмечает неожиданность своего нового опыта, сам подчеркивает именно его парадоксальность, хотя и не употребляет слова «парадокс». Так, например, общение с соседкой по столу, пошлой и невежественной госпожой Штёр, уже заставляет Касторпа сделать первый, может быть, шагок к тому пересмотру прежнего взгляда на болезнь как на нечто безусловно почтенное, которым завершится его пребывание на «волшебной горе». «Как странно,— говорит Касторп,— больна и глупа. Не знаю, понятна ли вам моя мысль, но если человек глуп да в придачу еще болен — это на меня как-то особенно действует, такое сочетание, наверно, самая печальная вещь на свете. И совершенно не знаешь, как быть: ведь к больному надо относиться серьезно и с уважением, болезнь — это ведь что-то почтенное, если мне позволено будет так выразиться... Тут уж не знаешь, как быть, плакать или смеяться; это дилемма для человеческого чувства... Не подходят друг к другу болезнь и глупость, несовместимы они, у нас нет привычки представлять их себе вместе!»

Нет, автор отнюдь не оберегает своего героя от парадоксов. Выше, по другому поводу, я упоминал размышления Касторпа о несходстве его деда с дедом Сеттембрини, несходстве их патриотизма, их недовольства настоящим. Так вот, когда в тех размышлениях мелькнула черная одежда, которую, при всей полярности их миров, носили оба деда,— эта подробность была равнозначна указанию на то, что от Касторпа не укрылась парадоксальность такого совпадения, такого смыкания противоположностей, как не укрылась от него «дилемма», заключенная в феномене больной и глупой госпожи Штёр. Когда в тех размышлениях Касторпа мелькнула одинаково черная одежда неодинаковых дедов, он продвинулся еще на шагок в познании противоречивости жизни.

А уж неожиданными, противоречащими его привычному взгляду *чужими* суждениями, а уж парадоксами из

чужих уст, особенно сеттембриниевскими, герой в первые три санаторных недели, на страницах, предшествующих так, впрочем, и не сдерживаемому автором обещанию избегать парадоксов, поистине засыпан! Его ошарашивают, его уму задают работу сентенции, утверждающие, что музыка политически подозрительна, что три дня июльской революции 1830 года могут быть приравнены к шести дням творения, что Германия — это казарма, но казарма трудолюбивая, что слово — это честь человека, а литература — это гуманизм плюс политика, что почтительное отношение к болезни есть пережиток средневековья и т. д. и т. п.

Парадоксальны и ситуации, в которые автор, несмотря на обещание избегать парадоксов, ставит своего героя. Если Касторп и не отдает себе отчета в противоречивости иных ситуаций, то внимательный читатель не может не обратить на нее внимание. Парадокс, например, заключен хотя бы в том, что оба двоюродных брата влюбляются в русских женщин. Цимсен собирается стать офицером, он изучает русский язык во исполнение своей, так сказать, служебной обязанности. Конечно, в 1907 или 1908 году, когда начинается действие романа, ни Цимсен, ни Касторп не могут знать, что Германия будет через несколько лет воевать с Россией. Знают это, однако, автор и читатель. И в свете такого знания любовь Цимсена есть как бы уже отрицание избранного им практического поприща, а поприще — как бы отрицание его любви. Нафта, вовсе не имея в виду Цимсена, совсем по другому поводу, в теоретической дискуссии с Сеттембрини, бросает фразу: «Неважно, за что солдат дерется, важно, что он дерется». Но противоречивое положение Цимсена может служить, на худой конец, иллюстрацией к этому в сущности нигилистическому парадоксу Нафты, отрицающему цель и смысл человеческой деятельности, важность ее сверхзадачи. Что касается любви Касторпа к Клавдии Шоша, то она тоже находится в противоречии с «немецкостью» героя, с его «цивилизованными» привычками, с его приверженностью к «порядку». В другой связи я уже говорил о многозначительном хлопанье дверью, возвещавшем появление мадам Шоша в ресторане и предвещавшем появление в судьбе буржуазно корректного героя возлюбленной, которая вся — сплошной вызов буржуазной корректности. На тех страницах и Касторп

не знал, какой парадокс его ждет, и читатель мог только догадываться, какая символика заключена в хлопающей двери, в постоянном опаздыванье Шоша. Но есть страница, где сам Касторп почти осознает, почти формулирует всю несообразность с его складом ума, с его происхождением и традициями, всю необыкновенность, всю парадоксальность своей любви, а читатель может сформулировать все это окончательно и может уже задуматься о парадоксальности с точки зрения обыденного «здорового смысла» любви вообще,— тем более что страница эта следует уже *после* лекции доктора Кроковского, главный тезис которой состоял в том, что любовь есть болезнь. «Внук Ганса-Лоренца Касторпа,— сказано на этой странице,— не сомневался в том, что у него с этой иностранкой, которая живет без мужа, не носит обручального кольца, разъезжает по курортам, держится весьма неважно, хлопает дверью, катает хлебные шарики и, без сомнения, грызет заусенцы,— что у него с нею... ничего общего быть не может, между их жизнями лежит пропасть, и настоящей строгой критики эта молодая особа не выдержит. Ганс Касторп был рассудителен и потому лишен всякого личного высокомерия; но высокомерие более общего и глубинного порядка было буквально написано у него на лбу... Как ни странно, но это чувство превосходства он ощутил особенно живо и, быть может, впервые, когда однажды услышал, как мадам Шоша говорит по-немецки... Это, впрочем, выходило у нее прелестно — говорить... на языке, который был Гансу Касторпу родным, и он вдруг понял это с внезапной, еще никогда не испытанной им гордостью, хотя в то же время почувствовал и некоторое желание пожертвовать этой гордостью тому восхищению, какое вызвала в нем ее ломаная речь и манера прелестно запинаться».

Но в парад парадоксов, развертываемый автором вокруг героя и захватывающий, как видим, его самого, герой, повторяю, вовлечен без того, чтобы он всегда так же отдавал или почти отдавал себе отчет в противоречивости собственного поведения и собственных чувств, как при звуке немецкой речи русской женщины на ранней стадии своей любви к ней. Автору важно не чтобы Касторп, а чтобы читатель на примере истории Касторпа ощутил, осознал, как противоречив человек, как неожиданный, если подходить к ним только с мерками логики,

его поступки или их мотивы. Один из самых занятных парадоксов на вступительном их параде (почему я называю его вступительным, скоро будет ясно) — это связь между чувством Касторпа к мадам Шоша и его повышенным вниманием к поучениям Сеттембрини. Связь эта, конечно, более неожиданна и нуждается в более тонком психологическом объяснении, чем сделанный двоюродными братьями выбор дам сердца: любовь зла, что там, собственно, объяснять, да и не такая уж это неслыханная вещь — любовь к иностранке. А вот какое отношение к любви Касторпа имеют рационалистические и позитивистские рассуждения Сеттембрини и почему Касторп так терпеливо внимает назиданиям итальянца, хотя в них нет-нет да прорывается укор его, Касторпа, бездеятельности и даже неодобрение его «азиатской» избранницы? Над этими несообразностями герой не очень-то задумывается, он не отмечает их так четко, как отметил свое чувство превосходства и свое желание принести собственную гордость в жертву восхищению ломаной речью. Отмечает и объясняет их автор, и его объяснение, вскрывающее глубокую противоречивость человеческой души, стоит того, чтобы довольно пространно его процитировать: «Что за существо человек, как все-таки обманывает себя его совесть! Как умудряется он услышать в голосе долга разрешение отдаться своей страсти! Из чувства долга, ради добросовестной объективности выслушивал Ганс Касторп господина Сеттембрини и доброжелательно обдумывал его высказывания о разуме, республике и прекрасном стиле, готовый поддаться их воздействию. Но тем удобнее бывало ему потом отпускать свои мысли и мечты в совсем другую, противоположную сторону, — если уж сказать начистоту все, что мы подозреваем или полагаем, то слушал он Сеттембрини, пожалуй, лишь ради того, чтобы получить от своей совести индульгенцию, которой она ему поначалу никак не хотела давать. Но что же или кто находился на той другой стороне, противоположной патриотизму, человеческому достоинству и изящной словесности, куда Ганс Касторп считал себя вправе опять устремиться всеми своими помыслами? Там находилась... Клавдия Шоша».

«Что за существо человек!» — слова эти, предшествующие в данном случае всего лишь примеру странной, идущей вразрез с простейшей логикой связи между на-

шим объективным поведением и его субъективными мотивами, предваряющие, стало быть, один из множества парадоксов, с которыми сталкивает автор героя книги и ее читателей, слова эти, по существу, можно было бы поставить эпиграфом ко всему роману, но, разумеется, на таком месте они показались бы претенциозными. Эти слова схватывают конечный смысл всех вопросов, которые здесь ставятся. Гуманистический смысл. Но брошено это полуудивленное-полувосхищенное восклицание по поводу очередного проявления *противоречивости* человеческих поступков, мыслей, пристрастий. И это стоит запомнить.

Роман уже успевает перевалить за первую треть, когда автор вставляет в него главу под названием «Гуманитарный факультет». В этой главе Касторп выслушивает импровизированную лекцию доктора Беренса, чей экскурс в анатомию и физиологию пристегнут к его же замечанию, что художнику, пишущему портрет, полезно знать, «что находится под эпидермой», иметь ясное представление о «тайнах dessous», о физической, плотской стороне феномена «человек». В этой главе и сам Касторп, хотя он «все-навсего реалист, техник», показывает себя смышленным членом «гуманитарного факультета», заявляя, что и медицина, и юриспруденция, и языкознание, и теология — профессии гуманитарные, что все это — разные стороны интереса к человеку и что в основу всякой гуманитарной профессии положена идея формы, прекрасной формы. Но что же такое прекрасная форма, как не оптимальное соотношение телесного и духовного начал, как не та наилучшая для жизни равнодействующая заложенных в человеке противоречивых тенденций, которую нельзя не то что найти, а начать искать; если не замечаешь, игнорируешь противоречивость своей природы, своих привычных суждений, всего, с чем сталкиваешься, — любви, болезни, теории, другого человека, короче говоря — бытия? Гуманитарный факультет, способным слушателем которого Касторп показывает себя где-то в конце трехсотых страниц романа, приоткрывался для него каждый раз, когда его смущали и озадачивали новые санаторные впечатления. Потому-то они и смущали его, что за ними, хотя он и не отдавал себе в этом отчета, стояла вся диалектическая непростота жизни. А для читателя гуманитарный факультет «Волшебной горы» начался тем скорее,

чем раньше он заметил, что автор выстраивает перед ним длинную череду парадоксов.

Почему я назвал вступительным их парад, проходящий перед Касторпом и все время вовлекающий в себя его самого с первых же минут и часов по прибытии героя в Давос? Потому что главный парадокс, составляющий, если можно так сказать, идейную фабулу романа, связывающий почти вневременной мир «волшебной горы» с эпохой, когда роман создавался, и сохраняющий этой книге даже сейчас, через пятьдесят четыре года после ее выхода, помимо большого историко-литературного значения, актуальность, остроту, живость,— главный парадокс заключен в двух фигурах касторповских педагогов, вырисовывающихся, в общем-то, лишь под конец, и в третьей фигуре — мингера Пеперкорна,— появляющейся, как выразился автор, «в одиннадцатом часу повествования». Многочисленные проявления противоречивости жизни как таковой, с которыми Касторп, то безотчетно, то задумываясь над ними, все время сталкивался, все эти неожиданные изнанки вещей, поразительные оборотные стороны любви, болезни, добросовестности, патриотизма, европейской деловитости, азиатской инертности, музыки, словесного искусства и так далее составляют как бы фон, как бы экспозицию, подготавливающую нас к главному парадоксу, как бы увертюру, в которой мы, еще не зная всей оперы, уже слышим ее ведущий мотив.

Противоположность учений обоих педагогов видна сразу: Сеттембрини и Нафта все время спорят друг с другом и опровергают друг друга. Но фон, о котором я сейчас говорил, побуждает читателя заглянуть за поверхность их спора, отнестись к их антагонизму как к частному случаю общей противоречивости жизни и увидеть, что спор этот имеет две странные особенности, делающие его, может быть, даже беспредметным,— что кроме явного взаимоопровержения происходит, во-первых, подспудное самоопровержение, а во-вторых, известное смыкание обеих сторон, тоже подспудное. Касторп не отдает себе отчета в причине своего странного ощущения ненужности, пустоты словесной перепалки Сеттембрини и Нафты, ощущения особенно отчетливого у него в присутствии Пеперкорна. Но читатель, усвоив настойчиво проводимую автором идею парадоксальности бытия вообще, может разобраться в этом ощущении героя. Возникает оно имен-

но оттого, что спорщики объективно опровергают себя же, и оттого, что позиции их объективно не разделены непреодолимой стеной.

Когда двоюродные братья, познакомившись с Нафтой и впервые услышав его разглагольствования, обмениваются впечатлениями о нем, добропорядочный, прямодушный, лишенный какого бы то ни было лукавства Иоахим Цимсен отзывается о Нафте словами, которые в несколько ином смысле могут быть отнесены и к Сеттембрини, словами, которые при всей своей внешней непосредственности и непритязательности очень глубоки, очень точно нащупывают корень парадокса, состоящего в самоопровержении обоих педагогов. «Он сказал,— говорит Цимсен о Нафте,— много такого, что мне понравилось. Но сам он мне не больно понравился, а какие прекрасные вещи ни говори, но если ты сам малый сомнительный, что мне от них толку». Нафта не понравился Цимсену, по видимому, своей внешностью и манерами, Сеттембрини действительно находится тут в более выгодном положении, но если понимать сомнительность как всякое вообще, в чем бы оно ни выражалось, во внешности ли, в образе жизни, в темпераменте ли, в складе ума и характера или в недостатке ума и характера и т. д.,— если понимать сомнительность как всякое вообще персональное несоответствие апологета идеи самой идее, то ведь и в Сеттембрини оказывается много сомнительного, дискредитирующего «прекрасные вещи», которые он говорит.

«Тело,— говорит он, например,— нужно чтить и защищать, если речь идет об эмансипации и красоте, о свободе чувств, о счастье и наслаждении. Его следует презирать, поскольку оно, как принцип тяжести и косности, противится движению к свету, становится воплощением болезни и смерти, поскольку его специфический принцип есть принцип извращенности, принцип разложения, сладострастия и стыда». Собственным же своим поведением Сеттембрини словно бы возражает себе самому. Он, судя по его упорному нежеланию покинуть высокогорный курорт, «чтит и защищает» свое тело именно тогда, когда оно стало воплощением «тяжести», «косности» и «болезни». Он осуждает Клавдию Шоша за ее распушенность, которую ведь можно назвать стремлением к эмансипации тела, к красоте и свободе чувств, к наслаждению. В его,

Сеттембрини, подмигивании девицам и заигрывании с ними принцип сладострастия и «стыда» заявляет о себе гораздо явственней, чем в не одобряемой этим педагогом любви Касторпа — любви искренней и нисколько не пошлой.

Сеттембрини гордится своим дедом, политиком, он порицает аполитичность Касторпа и называет ослами его презирующих политику соотечественников. «Друг людей, — говорит он, — вообще не может признать разницы между политикой и не-политикой. Всё политика». Но в реальной политической ситуации современной ему Европы Сеттембрини разбирается до смешного плохо. Его *idée fixe* — разбить Австрию как главное, по его мнению, препятствие торжеству на земле правопорядка и счастья. Вообще же, утверждает Сеттембрини, атмосфера Европы проникнута мыслями о мире, планами разоружения, идеей демократии. Утверждает он это в романе, хоть и заканчивающемся началом первой мировой войны, но написанном после нее, когда видно было, что ни один из прогнозов Сеттембрини не сбывается — ни насчет разоружения, ни насчет благоденствия в Европе после разгрома Австрии. Явная политическая близорукость самого Сеттембрини бросает даже в глазах Касторпа, не говоря уж о читателе, тень на его, Сеттембрини, теорию тотальной политичности мира. Больше того, прекраснодушный идеализм «прогрессиста» ставит под сомнение применимость к нему эпитета *homo humanus*, поскольку второй элемент этой двучленной формулы по своей этимологии связан со словом *humus*, означающим «земля», «почва».

Прекраснодушие Сеттембрини парадоксальным образом переходит порой даже в бездушие. Отстаивая кремацию как более созвучный эпохе, более гигиенический, более экономный в смысле места и времени способ, чем погребение, он потешается над «согбенной фигурой вдовца, ежедневно совершающего паломничество к могиле дорогой усопшей». «У такого идилика, — говорит Сеттембрини, — должна быть бездна самого драгоценного на свете — свободного времени... Современному трудящемуся мысль о вечном покое после закономерного истощения его сил кажется нормальной и даже желанной... Нет, смерть... это простое, разумное, физиологически необходимое явление, которое можно только приветствовать, и размышлять о ней долее положенного значит

обкрадывать жизнь...» Поэтому к образцовому крематорию Сеттембрини пристроил бы «зал жизни», где «архитектура, живопись, скульптура, музыка и поэзия... создадут обстановку, отвлекающую эмоции живых от... бесплодных сетований к радостям жизни». Плоская рационалистичность, утилитарная приземленность этого рассуждения о смерти и кремации настолько выразительны, что нет, собственно, нужды отмечать его несовместимость с гуманистической хвалой того же Сеттембрини слову и прекрасному стилю, как это делается в ответном замечании Нафты, что «без такого простого факта (то есть смерти.— С. А.) не было бы, однако, ни архитектуры, ни живописи, ни поэзии». Никакое умственное опровержение не может выставить теорию Сеттембрини в более сомнительном свете, чем его самоопровержение, его сомнительная человечность.

Самоопровержение Сеттембрини есть и в противоречии между его поведением в дуэли с Нафтой и его идеей «копья гражданина». Перед дуэлью Сеттембрини взял руку Касторпа, положил на нее свою руку и сказал: «Друг мой, я убивать не стану. Не стану. Я подставляю себя под его пулю, только это велит мне честь. Но убивать я не стану, можете на это положиться!» А когда он говорил об «объединении народов ради всеобщего счастья», к «голубиной поступи» его речей о самосовершенствовании человека «примешивалось нечто подобное шуму орлиных крыльев». «Тут,— иронически замечает автор,— выходила неувязка. Во время дуэли с яростным Нафтой он вел себя как человек; но в большом масштабе, где человечность вдохновенно сливалась с политикой в идею победы и господства цивилизации... становилось сомнительным, удержит ли он, безлично, руку от кровопролития». Неувязка, то есть самоопровержение Сеттембрини, есть, можно добавить, и в парадоксальном несоответствии между его идеей «копья гражданина» и его личной немощностью, его прикованностью к курорту, тем более что, как сам он, в отличие от Касторпа, считает, духовное может носить личный характер. «Вы,— говорит он Касторпу,— ошибаетесь в вашей оценке духовной среды вообще, которую, видимо, считаете слишком слабой и неспособной вызывать конфликты и страсти столь же жестокие, как те, что порождает реальная жизнь и при которых нет иного выхода, как взяться за оружье».

Что касается Нафты, то его не нужно даже ловить на противоречиях. Его высказывания и его поведение — это сплошные парадоксы. Но самое важное самоопровержение Нафты — его самоубийство, такое же, кстати сказать, неожиданное, как все его логические салто-мортале и повороты его биографии: Нафта вызывает на дуэль Сеттембрини и, когда тот стреляет в воздух, кричит ему: «Трус!» — и пускает пулю себе в голову.

Главный тезис этого педагога состоит в том, что благо человека трансцендентно. Логично и понятно при таком взгляде на мир его утверждение, что полезное и гуманное — это разные вещи, и его насмешливо-скептическое отношение к цивилизаторскому позитивизму Сеттембрини. Но, толкуя благо как устранение противоречия между телом и духом, злом и добром, индивидуумом и коллективом, Нафта полагает, что на земле оно может быть временно устранено принципом, который соединяет в себе аскетизм и власть, а осуществляется этот принцип, по мнению Нафты, в терроре. Получается, что человечество может быть счастливо, лишь разделившись по внутреннему убеждению на палачей и жертв, что благо — это взаимоуничтожение людей, что гуманность антигуманна и, наоборот, антигуманность гуманна.

Нафта видит в католической церкви одновременно благородную и духовную, то есть антиматериальную, враждебную действительности, и антисветскую, стало быть революционную, силу. Но, восхищаясь антисветскостью и антиматериальностью католицизма, Нафта принадлежит к ордену иезуитов, всегда активно вмешивавшемуся в мирские дела, да и сам прагматичен, полон заинтересованного внимания к политической действительности и явно равнодушен к вполне материальным выгодам, которые получает как член ордена.

Что толку во множестве умных и проницательных частных замечаний Нафты вроде вышеприведенного, насчет связи искусства с фактом смерти, если этот педагог делает их ради утверждения в конечном счете всей бездуховности, всего бездушия, всего творческого бессилия, какие есть в кровавом терроре, о котором заранее известно, что он лишь временно создает иллюзию устранения вообще неустранимых противоречий. Что толку в уме и образованности Нафты, если бездушен он сам! Я начал эту статью с разговора о многозначительности детали в «Вол-

шебной горе». Так вот, из всех подробностей биографии Нафты я выделю только одну, дающую, мне кажется, для оценки его суждений не меньше материала, чем абсурдность, логическая невозможность, софистический макиавеллизм гуманной антигуманности: он отправился на содержание к иезуитам, «с величайшим хладнокровием, с бесчувственностью аристократа духа предоставив своих младших братьев и сестер заботам благотворительных учреждений и судьбе, приличествовавшей их посредственности». При всех различиях этих двух характеров и систем мышления, при том, что Сеттембрини вызывает у Касторпа и читателя больше симпатии, чем Нафта, ригоризм и последовательность, с какими каждый защищает свою теорию человеческого блага, парадоксальным образом уменьшают разрыв между обеими позициями, а не увеличивают его. В упорном отстаивании всякой априорной идеи, будь то идея трансцендентальности блага, или, наоборот, его тождества с цивилизацией, есть элемент бездушия. Когда Сеттембрини, верный своему идолу западной деловитости, проповедует Касторпу «европейское отношение к страданию» и предостерегает его от склонности к «терпению» и, что еще важнее, «состраданию», объявляя их неприемлемыми для Запада тенденциями Востока, он объективно так же бездушен, как Нафта, с удовлетворением предсказывающий эпоху террора, нового торжества Птоломея над Коперником, фанатизма над разумом.

Крайности сходятся, и то обстоятельство, что Сеттембрини оказывается масоном, а Нафта иезуитом, символизирует, я думаю, их объективную близость друг к другу при субъективной враждебности. Когда Ганс Касторп узнал от Нафты, «что Сеттембрини вольный каменщик, это произвело на него не меньшее впечатление, чем в свое время рассказ итальянца о принадлежности Нафты к иезуитам и попечении ордена о его благоденствии. Воображение Ганса Касторпа было потрясено открытием, что подобное еще существует». Не частные особенности устава этих двух очень разных корпораций занимают, стало быть, больше всего воображение Касторпа, а сходство обеих. Обе кажутся в двадцатом веке анахронизмом. Но кроме общей для педагогов Касторпа отсталости от требований времени читатель может увидеть в иезуитстве одного и в масонстве другого общность сектантства,

общность схоластической узости. Рассказ Нафты о происхождении масонства, возводящий масонские ложи к элевсинским мистериям и устанавливающий определенную связь между хмельным иррационализмом таинства и здравомыслием Сеттембрини, намекает, мне кажется, и на общность, на смыкание теоретика трансцендентности блага с теоретиком рационально планируемого поступательного движения к нему. Да, крайности сходятся. С провозвестником террора Нафтой Касторпа знакомит не кто иной, как глашатай постепенного оздоровления и совершенствования человечества Сеттембрини. Знакомит вопреки своему желанию, но все-таки, по воле обстоятельств, знакомит. В романе, где каждая перипетия дышит иносказанием, это вынужденное действие Сеттембрини тоже, по-моему, намекает читателю на то, что оба педагога связаны друг с другом как звенья одной цепи.

Не только читатель — герой тоже чувствует, что обоим педагогам не хватает чего-то непреложного, не поддающегося опровержению ни софистикой, ни риторикой, какого-то внутреннего ориентира и стержня, без которого их спор может длиться до бесконечности, выявляя не истину, а свою беспредметность и парадоксальное сходство спорщиков. «Ах, этот господин Сеттембрини!.. Он прекраснодушно толковал о критике и красоте духовного раскрепощения и подмигивал девицам на улице, тогда как язвительно-острого маленького Нафту связывали строгие обеты. И все же последний был чуть ли не спутником от избытка свободомыслия, а первый, если угодно, помешан на добродетели. Господин Сеттембрини побаивался «абсолютного духа» и во что бы то ни стало хотел пристегнуть их к демократическому прогрессу, возмущаясь религиозным вольнодумством воинственного Нафты, который валил в одну кучу бога и дьявола, святость и порок, гениальность и болезнь, и не желая признавать никакой оценки, никакого приговора разума, никакой воли. Кто же из них свободомыслящий и кто благочестивый и в чем истинное назначение и царство человека?.. Ах, принципы и взгляды то и дело переплетались, внутренних противоречий было хоть пруд пруди... Все смешалось и переплелось, и Ганс Касторп подозревал, что спорщики, вероятно, не были бы так ожесточены, если бы им во время спора не угнетала душу эта великая путаница».

Выше я отмечал, что особенно отчетливым это ощущение беспредметности словесной перепалки Сеттембрини и Нафты становилось у Касторпа в присутствии Пеперкорна. Пеперкорн обладает человеческой значительностью, хотя смысл жизни сводится для него к вкушению простейших радостей бытия, к наслаждению красотами природы, едой, дарами, как это называли когда-то, Венеры и Вакха. Благо для Пеперкорна — нечто безусловно постороннее. Именно потому, наверно, что Пеперкорн есть воплощение конкретности, простоты, сиюминутной возможности того, что оба педагога отодвигают в будущее или прошлое, превращают в отвлеченную идею, стараются уловить логикой, но ставят вообще под вопрос собственным опытом и собственным поведением, спор их в его присутствии кажется Касторпу пустым и ненужным. У Пеперкорна есть, говоря языком «Иосифа», «благословение бездны», и отсюда — его значительность в сравнении с Сеттембрини и Нафтой, лишенными не только, как сразу видно, этого благословения, но и, как становится ясно в ходе их самоопровержения и их смыкания в бездушии, «благословения неба, которое свыше». Бездушие и бездуховность, конечно, разные вещи, но все-таки взаимосвязанные. Что толку в бездушной духовности? Она не может указать человеческий путь в будущее, она, собственно, не совсем вправе именоваться духовностью, потому что дух — это ведь нечто зовущее вперед, к жизни, нечто поднимающее силы, обнадеживающее, доброе. В Пеперкорне бездушия нет, и потому — еще один парадокс — его бездуховность не абсолютна. «Индивидуальность, — говорит, имея в виду Пеперкорна, Ганс Касторп, — это одна из жизненных ценностей и вполне заслуживает того, чтобы ею интересоваться». Другими, «иосифовскими» словами, даже в «благословении бездны» есть доля «благословения неба». Но доля, словно бы говорит конец Пеперкорна, совершенно такой же, символически такой же, как конец Нафты, слишком малая, недостаточная, чтобы сохранить человека для жизни, устремить его в будущее, наполнить его бытие не зависящим от прихоти обстоятельств смыслом, сделать его путь достойным подражания и продолжения, когда его самого уже не будет на свете. Пеперкорн, в сущности, более безразлично относится к судьбам современного ему и будущего человечества, чем оба касторповских педагога при

всей их ущербности. И хотя Касторп восхищается им, хотя он польщен его предложением выпить на брудершафт, Пеперкорн так же не становится для него, добросовестного искателя дороги к жизни и в жизни, путеводным примером, как не стал таковым, при всей симпатии героя к честной бедности, Сеттембрини, верящий в цивилизацию как в панацею homo humanus, не говоря уж о запутавшемся в парадоксах и пришедшем к гибельному всеотрицанию Нафте.

Путеводного примера, сулящего разрешение всех парадоксов, которые открылись ему на «волшебной горе», Касторп вообще не находит. Находит он только знание, что жизнь из парадоксов и состоит и не сводится к какой-то одной, пусть даже самой всеобъемлющей с виду идее. Этот итог исканий Касторпа не выражен прямо, не сформулирован ни самим героем, ни автором. Выражен он, в соответствии с той особой поэтикой, о которой уже так много говорилось, через ряд заряженных символикой подробностей и положений. Самое, пожалуй, выразительное в этом ряду — мысли Касторпа о снежинках, падающих на его рукав, в сплошь, кстати сказать, символической, иносказательно-многозначительной главе «Снег». Глядя на снежинки, Касторп думал о том, что состоят они из воды, из «частиц той неорганической субстанции, которая струится в жизненной плазме, в растениях, в человеческом теле», что ни одна из них, «с их недоступной зрению, не предназначенной для глаз человеческих, тайной микророскошью», не похожа на другую и что все они нескончаемо разрабатывают «одну и ту же основную схему — равносторонний и равноугольный шестигранник». «Но,— продолжал размышлять Касторп, и его «но» стоит здесь подчеркнуть,— каждое из этих студеной творений было в себе безусловно пропорционально, холодно симметрично, и в этом-то — стоит подчеркнуть и его «в этом-то» — заключалось нечто зловещее, антиорганическое, враждебное жизни; слишком они были симметричны, такую не могла быть предназначенная для жизни субстанция, ибо жизнь содрогается перед лицом этой точности, этой абсолютной правильности, воспринимает ее как смертоносное начало, как тайну самой смерти. И Гансу Касторпу показалось, что он понял, отчего древние зодчие, воздвигая храмы, сознательно, хоть и тайком, нарушали симметрию в распорядке колонн».

Но есть и еще один итог касторповских исканий, который выражен без помощи аллегорий, дан, как теперь говорят, «открытым текстом», причем текст этот частично даже подчеркнут, выделен курсивом. Этот другой вывод, к которому приходит Касторп, настолько прост и аксиоматичен, что в нем трудно распознать вывод, его легче принять за машинальное повторение Касторпом старых истин, чем за личное открытие героя, доставшееся ценой размышлений и поисков. Для того, видно, и понадобился курсив, чтобы ясно было, что Касторп доходит до своей истины сам, а не повторяет общих мест. «Любовь,— прямо говорит себе Касторп в той же сплошь, за одним этим исключением, иносказательной главе,— противостоит смерти, только она, а не разум сильнее ее... Верность смерти и минувшему есть злоба, темное сладострастие и человеконенавистничество... *Ради добра и любви человек не должен позволять смерти властвовать над своими мыслями*». Простота и определенность этого вывода, по видимому, и не допускают в данном случае никаких метафорических ходов. Курсив и единственное отступление романа от собственного принципа иносказательности — это место выделено, таким образом, дважды, и над ним нельзя не задуматься, отвечая на вопрос, кто такой Касторп.

«Добро и любовь» — очень уж, не правда ли, расплывчатый ориентир при плавании между сциллами и харибдами парадоксов? Как же мог «немецкий читатель» «узнать себя» в герое, чьи поиски пути приводят лишь к такой общей, отвлеченной, прямо-таки прописной истине? Ведь в ней нет ничего специфически немецкого и относящегося исключительно к эпохе создания «Волшебной горы». Но разве не столь же общий и отвлеченный характер носили в подавляющем своем большинстве и парадоксы, с которыми сталкивал Касторпа автор? Вспомним парадоксы «вступительного парада» (непочтенность болельщи, слово — честь человека, политическая подозрительность музыки, равнозначность трех дней июльской революции шести дням творения и т. д.) — разве в них есть что-то касающееся конкретно Германии и конкретно начала двадцатых годов? Звучала, спору нет, в тех контрверзах и узконемецкая тема — Германию называли трудолюбивой казармой, патриотизм, отождествлявшийся гамбургским бюргером с любовью к порядку,

неожиданно для немца представал враждебной сложившемуся порядку, мятежной силой, герой с радостью принял в жертву любви свою немецкую национальную гордость,— но звучала не часто, не форсировалась. А главный парадокс, заключенный в фигурах Сеттембрини, Нафты и Пеперкорна, составляющий, как я выше сказал, идейную фабулу романа и связывающий его со своей эпохой, и вовсе на вид далек от темы современной Германии. Мало того, что все трое — не немцы, в своих спорах «республиканец» и «террорист» обращаются в основном к опыту прошлого, ссылаются не на новейшие политические теории, а на Леопарди, Вольтера, Руссо, Лойолу, блаженного Августина, Плотина и так далее, да и человеческая значительность Пеперкорна, то, что названо здесь «индивидуальностью», умудряется проявить себя как-то вне времени и вне социальных коллизий. Нет, не только желание служить добру и любви, не только итог, к которому после нескольких лет берггофского «гуманитарного факультета» приходит Ганс Касторп, но и, фигурально выражаясь, лекции этого факультета достаточно отвлеченны и общи, чтобы задуматься о причинах живой заинтересованности немецкого читателя в касторповских проблемах и касторповском выводе, которую, по-моему, только и мог иметь в виду автор, когда говорил, что этот читатель узнал себя в герое «Волшебной горы».

Немецкий читатель узнал в отвлеченном и общем конкретное и актуальное. «Мне было ясно одно,— вспоминал Томас Манн в принстонской лекции о выходе в свет «Волшебной горы»,— еще каких-нибудь десять лет назад эти два тома нельзя было написать и они не нашли бы себе читателей. Для этого нужны были события, которые автор пережил вместе со своим народом, события, которым он должен был дать отстояться и созреть для искусства, чтобы выступить со своим детищем в благоприятный момент. Проблемы «Волшебной горы» по своей природе не могли рассчитывать на массовый интерес, но для массы образованных людей они имели жгучую остроту». Что значит «каких-нибудь десять лет назад»? Это значит — до первой мировой войны. То есть из слов автора следует, что роман, действие которого доводится до начала войны, занят проблемами, возникшими в ходе ее и после нее. При таком условии они могли быть, естественно, затронуты лишь в отвлеченной и общей форме.

Какие это проблемы? Одна из главнейших заключена, повторяю, в споре Сеттембрини и Нафты, споре цивилизаторского республиканизма и крайнего, не гнушающегося ни демагогической ложью, ни жестоким насильем, ни террором радикализма. Важное место в «Волшебной горе» занимает также вопрос «Запад и Восток», проблема одинаково противоречивого характера и европейской деловитой целеустремленности, которая может обернуться душевной узостью, неспособностью к контактам с непривычным миром, то есть человеческой ущербностью, и азиатской ленивой медлительности, которая таит в себе, однако, много человеческого тепла. Упорно, в разных вариантах, звучит в романе и тема традиции как, с одной стороны, опоры для человека, как сдерживающей темные инстинкты гуманной силы, а с другой стороны — как силы, тянущей в прошлое, тлетворной, страшной.

Все эти вопросы были актуальны в послевоенной Германии, потому что с неведомой дотоле непосредственностью и полнотой отражались политической практикой, и если не для всей «массы образованных людей», то уж во всяком случае для вчерашнего автора «Размышлений аполитичного», который, не успев кончить свою книгу, уже увидел, как отстал от времени, как реакционен ее националистический романтизм, «имели жгучую остроту».

Тенденции, представленные в споре Сеттембрини и Нафты, резко проявлялись в политической жизни послевоенной Германии. В 1918 — 1919 годах, когда Манн пока не возвращался к той задуманной еще до «удара грома» повести из санаторной жизни, где смерть должна была предстать в комическом свете, повести, которая и превратилась затем в ходе работы в «Волшебную гору», в побежденной стране шла острая борьба разных общественных сил. В течение одного только года произошли такие события, как убийство Либкнехта и Люксембург, принятие в Веймаре общегерманской конституции, образование в Баварии национал-социалистической партии, расправа милитаристско-дворянской реакции над коммунистами и демократами в Мюнхене. Террор и попытки установить парламентарную демократию, разнузданный национализм, компрометировавший любезную сердцу автора «Будденброков» консервативную идею, слабость веймарских «республиканцев», их готовность пойти на

компромисс с немецкой «белой гвардией», чтобы только удержаться у власти, перерождение патриотической любви к прошлому в зоологическую ненависть к новому — на все это Манн откликнулся, все это он обсудил в «Волшебной горе».

«Духовными отпрысками и отъезвлениями» своего романа, «возникшими в процессе его создания», он называет три статьи — «Гёте и Толстой», «О немецкой республике» и «Оккультные впечатления». И вот, сопоставляя эти публицистические выступления с «Волшебной горой», замечаешь, что в романе Манн обсуждает, сталкивает с возражениями еще и собственные высказывания, что здесь он как бы оглядывает со стороны, как бы даже пародирует самого себя. Трогательная и немного смешная фигура Сеттембрини есть ведь по сути некое самоопровержение, некое снижение того республиканского пафоса, той романтической веры в торжество немецкой гражданственности, которыми дышит произнесенная Манном по случаю шестидесятилетия Гауптмана речь «О немецкой республике». В статье «Гёте и Толстой» Манн неодобрительно говорит об «азиатстве», о «религиозном квинетизме» и «сарматской первобытности», как о чем-то глубоко враждебном Западу и цивилизации, то есть говорит, хоть и признавая «конец буржуазно-либеральной эпохи», совершенно то же, что Сеттембрини, и так же, как он, а в романе он видит еще и невыгодный для Сеттембрини контраст между его цивилизаторской ограниченностью и вечной широтой Клавдии. В «Оккультных впечатлениях» Манн, избегая каких-либо оценок и выводов, деловито рассказывает о парапсихологических опытах, свидетелем которых ему довелось быть, а в «Волшебной горе», в главе «Очень сомнительное», точно повторяющей детали тех подлинных опытов, он заставляет Ганса Касторпа «коротким движением включить белый свет» и прекратить спиритический сеанс. Эта символическая подробность содержит уже оценку, вывод, глубина, актуальность и пророческий смысл которого откроются, может быть, и самому Манну лишь через несколько лет после «Волшебной горы», когда он напишет рассказ «Марио и фокусник».

Обсуждение животрепещущих вопросов в общей и отвлеченной форме имеет, следовательно, для автора то удобство, что автоматически, без дополнительных усилий

с его стороны, обеспечивает ему известную отстраненность и от сиюминутной политической конъюнктуры, и от собственных пристрастий и антипатий, позволяет высказаться обстоятельнее, свободнее, без боязни скомпрометировать себя противоречием или бестактным, когда нужно определить свою позицию по конкретному вопросу, напоминанием о парадоксальности бытия как такового. Эта форма оказывает автору такую же службу, какую оказал однажды Гансу Касторпу в разговоре с возлюбленной французский язык. Читая в Принстоне лекцию о «Волшебной горе» по-английски, Томас Манн сказал: «То, что я должен говорить по-английски, не затрудняет, а на сей раз, как ни странно, облегчает мою задачу. Я сразу вспоминаю героя моего повествования... который на свое необычное признание в любви... набрасывает покров чужого языка — французского. Это удобно для него при его застенчивости и придает ему смелость говорить вещи, о каких он по-немецки вряд ли бы заикнулся... И смущение, испытываемое автором, который должен говорить о своей книге, преодолевается легче, когда его речь переносится в план другого языка». Перефразируя эти слова, можно сказать, что и смущение, испытываемое автором, который должен говорить о злободневных вопросах, только что поставленных историей перед ним и его соотечественниками, преодолевается легче, когда он придает этим вопросам более отвлеченный вид, переносит в более общий план, набросив на них покров другого времени.

В данном случае — немного другого, и этого уже было достаточно. Достаточно было отодвинуть время на каких-нибудь семь или десять лет назад и закончить 1914-м годом роман, проблематика которого рождена послевоенной эпохой, чтобы все высказываемые в нем идеи уже перенеслись в общий и отвлеченный план и могли быть обсуждены обстоятельно и раскованно. «Особая давность нашей истории, — говорит автор во «Вступлении», — зависит еще и от того, что она происходит на некоем рубеже и *перед* поворотом, глубоко расщепившим нашу жизнь и сознание». Особая давность этой истории — прибавим мы — состоит в том, что она происходит тогда, когда еще дремала взрывная сила идей, когда «ничем не примечательному человеку» еще не была так ясна, как потом, иллюзорность барьера между отвлеченным и насущно, житейски, жизненно важным. Здесь уместно вспомнить

слова из принстонской лекции: «Мне было ясно одно: еще каких-нибудь десять лет назад эти два тома нельзя было написать и они не нашли бы себе читателей». Особая давность этой истории — это своего рода «покров чужого языка», за ней прячутся смущение, растерянность, деликатность писателя, любящего свое бюргерство и беспokoяющегося за его жизнеспособность в изменившемся мире.

Но анахронистически-отвлеченная форма разговора на актуальные темы, избранная автором по такой, можно сказать, субъективной причине, имеет одно объективное свойство: независимо от его воли она делает обобщения, ставит современные события и проблемы в исторический ряд, дает им глубокий фон, ретроспективу. А ретроспектива — это возможность угадать перспективу, предвидеть, предостеречь. И если «Волшебную гору» интересно читать и через полвека с лишним, если о ней стоит писать и сегодня, то не только ввиду оригинальной литературной техники этого романа и множества глубоких и тонких мыслей, в нем содержащихся, а и потому, что иные проблемы, с которыми сталкивался Ганс Касторп, обрели в современном мире еще бóльшую остроту.

Я уже чуть выше упомянул о новелле «Марио и фокусник», развившей и перенесшей в политический антифашистский план мелькнувшую в «Волшебной горе», под конец, тему злоупотребления иррациональным и подсознательным. Даже эта новелла, написанная в 1929 году, до прихода Гитлера к власти, и построенная на итальянском материале, была в таком повороте темы провидческой, ведь всему миру реальная общественная опасность «очень сомнительного» стала ясна только позднее. Насколько же прозорлив, насколько чуток к возможным источникам антигуманизма был автор, который уже в начале двадцатых годов, еще не зная, во что именно может вылиться спекуляция темными сторонами психики, счел нужным вставить в роман о поисках пути к жизни и в жизни главу с символическим включением света на спиритическом сеансе.

Читая сегодня мрачные вещания самоубийцы Нафты о победе Птоломея над Коперником, о терроре как средстве преодоления конфликта между индивидуумом и обществом, читая сегодня прекраснoдушные разглагольствования Сеттембрини, думаешь не о двадцатых и даже не

о тридцатых и сороковых годах, а о семидесятих, о мутной волне терроризма, разгулявшейся в буржуазном мире, о нравственном тупике, в котором, при всем техническом прогрессе, при всех успехах юридической регламентации жизни, оказалась заметная часть «цивилизованного» общества.

Мне кажется даже, что итог, к которому приходит в своих идейных исканиях Касторп,— обязанность жить во имя добра и любви — это сегодня, может быть, более конкретный, более точный, более, если можно в данном случае так выразиться, прагматический ориентир, чем в начале двадцатых годов. Тогда, до кровавых злодеяний фашизма, до реальной угрозы ядерной войны, вывод о добре и любви, к которому герой приходит, надо заметить, после очень уж условного, очень уж литературного, очень уж напоминающего «Сон смешного человека» сновидения, — тогда этот вывод мог, вероятно, в глазах многих читателей сойти за сентиментальность, или за общее место, или за теоретическую установку автора, но не за *вывод*, не за действительный итог исканий героя, потому что тогда, мне кажется, не была так ясна, как теперь, связь этой простой истины со сложными и с виду весьма теоретическими спорами педагогов. Сегодня каждому ясно, что от человека, стоящего у атомной кнопки, от того, хочет он или нет добра и любви, зависит само существование нашей планеты.

И еще одно, последнее возвращение к принстонской лекции автора. «Волшебная гора», — говорил он, — очень немецкая книга, настолько немецкая, что ее иностранные критики сильно недооценивали возможность ее распространения в остальном мире. Один выдающийся шведский критик публично заявил со всей решительностью, что никто никогда не отважится перевести эту книгу на иностранный язык, потому что она абсолютно непригодна для этого. Пророчество оказалось ложным. «Волшебная гора» переведена почти на все европейские языки, и, насколько я могу судить, ни одна из моих книг не вызвала такого к себе интереса в мире, как эта». Томас Манн, стало быть, согласен со шведским критиком в оценке книги как сугубо немецкой и, радуясь только, что тот ошибся в своем прогнозе, не вдается в причины его ошибки. Причина же состоит, по-моему, в неверной посылке. В книге этой нет той специфически немецкой атмосферы, кото-

рая, например, в «Будденброках» или «Докторе Фаустусе» проникает даже в язык, родит целые пассажи диалектной или стилизованной под немецкую старину речи. Художник Манн, сделавший местом действия своей книги международный курорт, а ее действующими лицами представителей разных стран мира, — есть даже эпизодические фигуры из Латинской Америки и Юго-Восточной Азии, — интуитивно нашел более точное соответствие проблематике «Волшебной горы», чем критик Манн, назвавший свою книгу «очень немецкой». Мы видели, что проблематика романа выходит за пределы родившего его времени — первой половины двадцатых годов. Точно так же она выходит за пределы родившей ее, спору нет, поч-вы.

И то же самое происходит с центральным героем романа Гансом Касторпом. Мадам Шоша назвала его славным бюргером с небольшим очажком, то есть бюргером с червоточинкой восприимчивости к небюргерскому. Так же, я думаю, смотрел на эту фигуру и автор, когда делал ее объектом педагогических усилий. Автор был озабочен прежде всего судьбой среды, из которой вышел он сам, — немецкого бюргерства. Но Ганс Касторп оказался понятен и интересен не только бюргерам и не только немцам. В этом не было бы ничего удивительного, будь Касторп фигурой пластической, ясно очерченным характером, живым человеком. В литературном герое читатель видит прежде всего сочеловека, а уж потом бюргера, князя или сантехника. Полнокровные герои Толстого близки и понятны нам именно потому, что они полнокровны, и нам неважно, что они люди другого времени, других, совершенно чуждых нам сословных понятий, с другими проблемами. А ведь человеческий облик Ганса Касторпа, как уже говорилось, весьма расплывчат. И если он все-таки интересен и не-бюргерам, и не-немцам, и даже через пятьдесят с лишним лет после своего появления на свет, то потому, что в нем узнает себя всякий пытливым ум, ищущий достойного, человеческого пути среди противоречий и парадоксов двадцатого века.

«ИСПРАВНЫЙ КОРРЕСПОНДЕНТ»

Он посылал письма за океаны и людям, которые жили по соседству и с которыми виделся накануне. Он писал письма, то сидя за своим рабочим столом, то устроившись в уголке дивана, то отрешившись от пляжного шума в будке-корзинке, то в каюте парохода, то в купе поезда. Писал и со всеми удобствами,— например, самой новейшей настольной автоматической ручкой «уотермен», без колпачка, не завинчивавшейся, а вставлявшейся в предназначенную для этого гильзу на мраморной подставке,— и в неудобной из-за болезни позе, иногда лежа, иногда скрючившись, а на худой конец — даже левой рукой. Иные письма переписывались набело, либо собственноручно, либо с чьей-либо помощью — на машинке, первой страницей часто служил типографски напечатанный бланк с именем и адресом отправителя, и копии тогда поступали в домашний архив; иные из вежливости к получателю переводились дочерью на английский или женой на французский язык, а иные уходили такими, какими легли на бумагу с первого раза, и тогда почерк бывал порой до того неразборчив, что ничего не оставалось, как просить озадаченного адресата прислать письмо обратно, чтобы автор ясней написал неудобочитаемые слова. Так продолжалось годами и десятилетиями, последнее свое письмо он написал за два дня до смерти.

«От души благодарю Вас за Ваше длинное, дружеское письмо. Удивлен и восхищен тем, как Вы умудряетесь писать такие письма при той внешне и внутренне беспокойной жизни, которая как раз и отражается в Вашем письме». Когда читаешь эти слова, обращенные им к одному из его корреспондентов, первое твое побуждение — переадресовать их ему самому. Как умудрялся он? Если бы из всего, что вышло из-под его пера, сохранились лишь письма, то один только перечень мест, откуда они отправлены, уже свидетельствовал бы о том, что

жизнь его и внешне была гораздо беспокойнее, чем принято думать с легкой руки его поверхностных или предубежденных критиков, не упускаящих и поныне не упускающих случая пройтись насчет буржуазности его быта, его большей сравнительно со многими другими эмигрантами материальной обеспеченности, его пресловутых «особняков». О внутреннем беспокойстве, которого была полна эта жизнь, нечего и говорить: без него настоящий писатель вообще немислим.

Но разве он «умудрялся»? Верно, он часто жаловался на недостаток времени, на свое «корреспондентское банкротство», то есть на неспособность ответить всем вовремя. Верно, в дни своих юбилеев он заранее составлял текст благодарности поздравителям, который потом и рассылал им на отпечатанных в типографии открытках, где ссылаясь на физическую невозможность написать каждому персонально и просил адресата считать этот паллиативный ответ обращенным лично к нему. Верно, бывало и так, что он неделями не разбирал накапливавшейся почты, — руки не доходили. Но, спрашивая: «разве он «умудрялся»?», я имею в виду не все эти свидетельства его периодической, если можно так сказать, почтовой несостоятельности, а неуместность в данном случае самого слова «умудряться». В применении к Манну-корреспонденту оно отдает таким же профанством, такой же обывательской далекостью от явления недюжинного, исключительного, какими грешило бы в вопросе: «Как умудрился он написать столько книг — почти полтора десятка толстых томов?» — или: «Как умудрился он выяснить те подробности истории Иосифа, которых нет в Библии?»

Писать письма было для него потребностью и привычкой. Вот фраза из письма двадцатипятилетнего Томаса Манна близкому другу: «Можно взять *еще* один листок? Я так свободен! Но я не испишу его до конца, не беспокойся». Примечательные слова. Он написал уже несколько страниц, он подробно рассказал о своих делах, планах и настроении, но он не может остановиться, ему хочется продлить мысленный разговор, он словно бы извиняется за неумность своих излияний. Конечно, молодость сменилась потом зрелостью, а зрелость старостью, и ни в сорок, ни в шестьдесят лет у него не было такого любимого, такого обожаемого им друга, как в двадцать

пять, в пору его увлечения художником Паулем Эренбергом, которому адресованы приведенные строки, и, конечно, такой, как тогда, свободы от дел и забот потом уже не было. Но потребность «облекать свою жизнь в слова» не только художественной прозы, а и прозы «почтовой», но привычка запечатлевать на бумаге каждый свой день, не дожидаясь, пока то, что волнует его сегодня, либо отразится в будущей его книге, либо забудется,— эта потребность и эта привычка остались такими же упорными, они были его натурой. «То обстоятельство, что ты не можешь кончить, делает тебя великим»,— сказано в известном стихотворении Гёте (прошу прощения за неязный прозаический перевод). Томас Манн был плохим оратором, вялым собеседником, особенно в более или менее многолюдном обществе. Его стихией было слово письменное и монологическое. Когда он писал письма, он находился в самом полном, самом органическом согласии со своей натурой, с самим собой. Тут и речи не может быть о чрезвычайных усилиях, об ухищрении, о, выражаясь фигурально, схиме. Нет, он не «умудрялся». Он просто не мог кончить свой эпистолярный монолог. Напротив, если бы он вдруг отказался от привычки писать письма во множестве и чуть ли не ежедневно, это было бы куда больше похоже на схиму, на обет молчания, и тут, пожалуй, подошел бы глагол «умудриться».

Но надо опять-таки быть профаном, не представляющим себе, что такое литературный труд, какое это противоречивое сочетание внутреннего импульса с самопринуждением, усилием, дисциплиной, чтобы на основании вышесказанного заключить, что письмописание было для Манна сущей забавой, отдыхом, ублажающим душу занятием. Один составитель сборника афоризмов как-то попросил Манна, чтобы тот «подкинул» ему какие-нибудь подходящие для его собрания фразы из собственных книг. Манн с ходу привел сентенцию героя новеллы «Тристан» господина Шпинеля: «Писатель — это тот, кому писание дается особенно трудно». Думаю, что эту парадоксальную истину Манну случалось вспоминать не только в часы той работы, которую он называл «муниципированием», но и в часы, когда он садился за письма. «Дорогая невестка Нелли, я не могу много писать, то есть я должен слишком много писать»,— начинает он письмо вдове своего брата Виктора. Начало поистине варьирую-

шее тому шпинелевского афоризма. К ней же, кстати сказать, косвенно возвращает нас и концовка того же письма: «Я написал обстоятельнее, чем считал возможным позволить себе». Столь отчетливое априорное представление о приемлемой в том или ином конкретном случае степени обстоятельности, уже превращающее писание письма в выполнение определенной композиционной задачи, требует от пишущего и особых, добавочных усилий. И чем дальше человек от литературы, тем меньше подобных усилий от него требуется.

Манн прекрасно знал, какой дорогой ценой дается порой литератору даже частное письмо, адресованное только одному лицу. «Едва я попросил Вас, недавно в Бадене,— пишет он Герману Гессе в 1934 году,— написать мне несколько слов об «Иакове», когда Вы его кончите (имеется в виду первая часть тетралогии об Иосифе «Былое Иакова». — С. А.), как уже стал раскаиваться в том, что так Вас обременил. Вы, конечно, поймете мою жадность, ведь Вы знаете уровень немецкой критики... и можете представить себе наглухо тупость, с какой она, почти без исключений, встретила именно эту книгу. Горько и ужасно наблюдать на частных примерах, видеть у людей, которых ты знал, эту — уже не сознаваемую ими — холуйскую выхолощенность мозгов. Доброта и тонкость, с какими Вы откликнулись в моем случае на крик: «Королевство за умное слово!», на этот давний крик души немецких авторов, глубоко меня тронули, и я искренне благодарю Вас за Ваш отрадный отзыв, но еще раз прошу прощения за свою навязчивость». «Раскаиваться», «обременить», «навязчивость» — слова довольно-таки сильные, и если Манн, не любивший риторических преувеличений и подобострастной «китайщины» (письма Фонтане «покоряли» его, по его признанию, «очаровательной трезвостью»), такие слова все же употребил, то объясняется это лишь точным, основанным на собственном опыте представлением об усилиях, которые приходится затрачивать на иное письмо. «Меня немного удручает,— пишет он своей дочери Элизабет, имея в виду ее мужа, литератора и ученого Борджезе,— что Антонио все собирается написать мне письмо о «Фаустусе», ведь ему нужно обдумывать и делать многое другое. Я, право, с радостью избавил бы его от письма, на которое у него наверняка уйдет день, хотя, конечно, его мне-

ние для меня важно». Как и в письме к Гессе, акцент, мы видим, стоит здесь не на спонтанности, легкости, радости писания писем, а на волевом усилии, на известном рода жертвенности, которые с этим занятием сопряжены. «Я замучился и часто с великим трудом продираюсь сквозь чащу своей корреспонденции» — эта жалоба из письма 1949 года тоже типична и представительна для почты, им отправляемой. И очень часто, особенно в последние годы жизни, он кончает письма похожим на вздох облегчения резюме: «Ну вот, какое-то подобие письма все-таки получилось». Или вставляет в них замечание, что за перо взялся не по внутреннему побуждению, а только из вежливости, чтобы не обидеть того, кто посягает на его внимание и время по достойному уважения поводу или по простоте душевной. «Нелишне добавить, — заканчивается одно из писем последних лет, — что это частное письмо, совмещенное со всякой прочей работой, написано только для того, чтобы не отмахнуться молча от человека, который обратился ко мне с добрым намерением». «Трудно ответить на это, — начинается другое письмо, — но поскольку Вы ждете ответа, мне не хотелось бы, чтобы Вы ждали напрасно».

Да, к почтовой прозе у него было какое-то особое отношение, которое, когда подумаешь об этом противоречивом сочетании спонтанности с волевым усилием, хочется определить как любовное. В пользу такого определения говорят и многочисленные свидетельства его повышенного интереса ко всяким публикациям писем выдающихся людей прошлого и современников. «Я очень люблю читать письма, — пишет он человеку, приславшему ему в подарок том писем искусствоведа Артура Веезе, с которым он, Манн, был когда-то довольно близко знаком, — сейчас я как раз заглядываю то в гётевские, то в ницшевские, и... высказывания Веезе не только выдержали сравнение с ними, но и наполнили меня радостью, симпатией и — грустью». Он восторженно отзывался о сборнике, который составил из своих писем Гессе, пишет восхищенную рецензию на том писем Теодора Фонтане к Фридлиндеру, цитирует в «Докторе Фаустусе» письма Делакура, неоднократно обнаруживает в своих эссе хорошее для человека, не владеющего русским языком, знание писем Толстого и Чехова. «Я очень люблю читать письма», — сказал он о себе сам. А у нас, мне кажется,

есть все основания сказать о нем: «Он очень любил писать письма».

Точное число писем, написанных им за его долгую жизнь, назвать невозможно. Какая-то их часть по тем или иным причинам вообще не сохранилась, и если принять во внимание, что среди этих причин были такие, как превратившийся затем в эмиграцию отъезд писателя в 1933 году из Мюнхена, где хранился архив с его письмами и черновиками писем, как гибель не только архивов его адресатов, но и ряда самих адресатов в годы фашистской диктатуры в Европе и второй мировой войны, то можно предположить, что эта безвозвратно пропавшая часть достаточно велика. Пропали, например, загадочным образом сотни писем Манна к жене, которые среди прочего были оставлены на хранение мюнхенскому адвокату писателя. В течение двадцати девяти лет, особенно в первое десятилетие брака, Катя Манн из-за болезни легких подолгу жила в швейцарских санаториях, и Манн еженедельно писал ей подробные письма, о которых дочь писателя Эрика говорит, что «в своей совокупности они были чем-то вроде автобиографии, если не охватывавшей, то щедро иллюстрировавшей двадцать девять лет его жизни». После 1933 года супруги не разлучались и поэтому не переписывались, так что письма к жене, рассказывающие о работе, о детях, о домашнем быте, представляющие к тому же самую многочисленную группу среди адресованных одному и тому же лицу и составляющие поистине бесценную для биографа часть манновского эпистолярного наследия, — увы, не сохранились.

Но тысячи писем все-таки сохранились, и около двух тысяч уже опубликовано. Наиболее представительным и объемистым их собранием остается пока трехтомник, подготовленный Эрикой Манн, умершей в 1969 году. Он вышел в шестидесятые годы в ФРГ и затем, вторым изданием, в ГДР. Кроме того, существуют особые издания переписки Томаса Манна с каким-либо одним корреспондентом — с братом Генрихом Манном, с немецким литератором Эрнстом Бертрамом, с австрийским филологом Паулем Аманном, с венгерским историком культуры Карлом Кереньи, с писателем Германом Гессе, со швейцарским писателем Робертом Фези, с издателем Готфридом Берманом-Фишером — и отдельные публикации во множестве специальных сборников и журналов.

Корреспонденция последних двадцати двух лет жизни, охватывающих антифашистскую эмиграцию Манна, вторую мировую войну и первое послевоенное десятилетие, представляет сегодня для широкого читателя бóльший, по-моему, интерес, чем все остальное, хронологически предшествующее.

Прежде всего, она касается проблем и событий, которые еще свежи в памяти ныне живущих. Эти письма не просто ближе к нашему времени, но в широком, историческом смысле рождены нашим временем, и наш интерес к ним — это интерес к своему времени. Другая причина связана со все более явственным, по мере того как шли годы и возрастала слава писателя, его отношением к собственному письму как к литературному памятнику, с уверенностью автора, что письмо, подписанное «Томас Манн», будет бережно сохранено получателем и станет всеобщим достоянием в близком или далеком будущем.

В письмах второй половины жизни есть прямые свидетельства такой уверенности. «Вот я и написал Вам еще более длинное письмо, чем Вы мне. Простите, оно само сошло у меня с пера. Напечатайте его лучше не сразу же, а после моей смерти» (письмо Эдуарду Корроди от 29.XI.1935). «Письмо, где я подробно касался Ваших воспоминаний о Рильке, конечно, успело уже дойти до Вас. Боюсь, что мы оба осрамимся перед потомством со своими критическими признаниями» (письмо Агнес Э. Мейер от 7.X.1941). «Мы оба» — это, конечно, дань вежливости, на суд «потомства» письмо корреспондентки может рассчитывать разве что как комментарий к письму отправителя. Еще один пример, наиболее, пожалуй, выразительный, показывающий прямо-таки сознательное желание автора зафиксировать в письме свои заботы и размышления для будущего: «Покуда я писал эти строки, я узнал, что увижу Вас раньше, чем думал, что уже договорились о встрече в среду, во второй половине дня. Значит, все это я мог сказать Вам и устно! Но есть, с другой стороны, что-то уместное и что-то успокоительное для меня в том, что все это будет у Вас в руках, черным по белому. Пусть это подготовит ближайший наш разговор, а если суждено жить на свете нашим потомкам, то это письмо останется им» (письмо Теодору В. Адорно от 30.XII.1945). Все эти примеры опровергают мнение Эри-

ки Манн, будто у отца ее «не было и отдаленной мысли, что его письма могут быть опубликованы».

«Литературными памятниками» письма самой последней полосы жизни являются еще по одной причине. На протяжении шестидесяти с лишним лет своей активной творческой деятельности Томас Манн работал систематически, ежедневно, посвящая художественному, публицистическому и критическому творчеству утренние часы, а чтению, правке корректур и переписке — вторую половину дня. В старости, когда сил для выполнения утреннего «урока» становилось все меньше, он не изменял многолетней привычке начинать день за письменным столом, но часто отдавал это время корреспонденции, и тогда его письма превращались в маленькие статьи и рецензии, в самую настоящую «почтовую прозу», где форма письма оставалась лишь формой, служа главным образом мотивировкой обращения к определенной теме или оправданием фрагментарности в ее разработке, то есть была по сути условностью, литературным приемом. Таковы, например, письма пятидесятих годов о парижских впечатлениях и современной французской литературе, о переводческом искусстве, об искусстве кино. Неудивительно, что письма эти давно опубликованы в соответствующих их теме специальных периодических изданиях.

Такое отношение Томаса Манна к письму как к писательской работе в эпистолярном жанре ставит перед читателем вопрос о степени непосредственности его писем, о том, являются ли они не только литературными, но и человеческими документами. Для ответа на этот вопрос нужно учитывать, во-первых, что письмо любого писателя, даже если оно не рассчитано на опубликование, не может обладать безотчетно-наивной непосредственностью документа, оставляемого человеком, далеким от литературы. Тут, выражаясь фигурально, грехопадение состоялось. Выше я уже приводил афоризм господина Шпинеля. Писатель слишком привык обращаться со словом как с рабочим материалом, чтобы оно ложилось у него на бумагу совершенно спонтанно. Но сделать отсюда вывод, что писательские письма неискренни, было бы так же неверно, как утверждать, что неискренна литература как таковая. Непосредственность этих писем — особая, с элементом искусства, то есть

условности, с поправкой на профессиональное отношение к слову.

Во-вторых, если в молодости и на первых порах своего творческого пути Томас Манн как-то разделял в себе «художника» и «человека», если, например, в 1904 году он имел полное основание сказать о себе в письме к Кате Прингсгейм, в том самом, где делал ей предложение: «...много лет, и лет важных, я ни во что не ставил себя как человека и хотел, чтобы меня принимали во внимание только как художника», — то с годами, все больше проникаясь сознанием долга художника перед обществом, нравственных обязательств искусства, он подчеркивал именно слитность писательской и человеческой миссии. «Человек и писатель, — говорит он вскоре после прихода к власти Гитлера, — может делать только то, что его допекает; и что кризис мира становится кризисом и моей работы и жизни, это в порядке вещей, и мне следует видеть в этом знак того, что я жив» (письмо Карлу Кереньи от 4.VIII.1934). Эти слова вполне можно отнести и к его работе над письмами: в них тоже «человек» и «писатель» слиты и посвящены письма тому, что его «допекает».

Эрика Манн, издательница писем отца, говорит, что нигде он не предстает ей таким живым, ни в чем ей так не слышится его подлинный голос, как в них. Сказано это о человеке, оставившем много томов сочинений и запечатленном бесчисленными фотографиями, портретами, скульптурами, даже карикатурами и шаржами, о человеке, чьи публичные выступления неоднократно снимались кинокамерами, записывались на магнитофонную ленту, — и сказано дочерью. Есть, кстати, и ироническое замечание самого Томаса Манна о «своекорыстии» пишущих письма, о том, что автор письма непременно зашит собой, поглощен проблемами, волнующими в первую очередь его самого. «Большинство писем, — замечает он в письме к тому же Кереньи от 15.IX.1946, — напоминают ведь ту сценку мюнхенского комика Валентина, где он появляется в виде столяра Брандштедтера и говорит: «Доброго здоровья, здоровья, господин коммерции советник! Я пришел по делу, насчет — себя». Все «чего-то добиваются для себя лично», а чтобы нашелся корреспондент, который хочет только доставить радость, несвоекорыстный, — ждать надо долго». В этом замечании налицо,

несомненно, и объективная оценка собственной эпистолярной продукции, вполне согласующаяся с впечатлением Эрики Манн.

Немного, наверно, на свете писателей, чья жизнь переплавилась бы в слово с такой почти исчерпывающей полнотой, как это было у Томаса Манна. Под «жизнью» я подразумеваю и внешнее ее течение, то есть всю хронологию ее биографических и географических вех, и — в случае художника-мыслителя это надо иметь в виду первоочередно — внутренний ее ход, идейные задачи, которые она перед собой ставила, их взаимосвязь и развитие, то, что принято называть «биографией духа» или «духовной биографией». Выражение «облекать свою жизнь в слова», употребленное Томасом Манном в приложении к одной из своих героинь, к Инесе Родде в «Докторе Фаустусе», как нельзя лучше применимо к нему самому, который был не только художником, но и — чем дальше, тем больше — интерпретатором, комментатором, историком собственного творчества. Простейший пример этой переплавки — отражение географии жизни писателя хотя бы только в больших его романах: «Будденброки» — Любек, «Волшебная гора» — Швейцария, «Доктор Фаустус» — Мюнхен, Италия. Более пространные пояснения потребовались бы, чтобы проследить отраженные в его книгах уже через призму художественной фантазии бюргерское северногерманское происхождение писателя, чувство своей неприкаянности в бюргерском обществе, владение им в молодости, сомнения в своем праве на «блаженство обыкновенности», на семейное счастье, сложные отношения с братом Генрихом, трагическую гибель сестер, ощущение надвигающегося на Европу мрака фашизма. Точно так же порой косвенно, посредством художественных образов, а порой и прямо, посредством публицистических книг и статей, «облечена в слова» вся напряженная духовная жизнь, вся долгая идейная эволюция писателя: его ранний и с самого начала критический интерес к философии Ницше и Шопенгауэра и к музыке Вагнера, его консервативно-националистические заблуждения в период первой мировой войны, его переход от позиции «аполитичного» к признанию социальной ответственности художника, к тезису о «гуманизме в броне», к активному антифашизму. Не нужно быть скрупулезным исследователем творчества Томаса Манна,

достаточно внимательно прочесть его собственные, не раз публиковавшиеся статьи и очерки, чтобы получить общие представления о методах его литературного труда (техника монтажа, работа с прототипами и документами, обработка заимствованных сюжетов и т. п.), о главных, стимулировавших его творчество влияниях (Гёте, Шопенгауэр, Ницше, Вагнер, Фонтане, Толстой, Чехов), о его постоянном во вторую половину жизни интересе к мифу и мифологии. Эту зафиксированность своего бытия в слове, по-видимому, и подразумевал Томас Манн, когда говорил: «Моя жизнь и ее плоды на виду».

Но и при такой поразительной полноте переплавки собственной жизни в литературу письма Томаса Манна привносят в наше знание о нем как о «человеке и писателе», о его времени и окружении много нового. «На виду» могут быть этапы духовного развития, периоды творчества, узловые моменты биографии, решающие влияния внешнего мира, «на виду» можно быть на далеком расстоянии от наблюдателя, в фокусе, так сказать, литературного бинокля,— но «на виду» могут быть и рабочий стол писателя, и рукопись, которая на этом столе лежит, и комната, где стоит этот стол, и люди, которыми заняты мысли писателя сию минуту, «на виду» могут быть перипетии его бытия и быта,— это другая, более интимная степень открытости, обычно посмертная, возникающая тогда, когда публикуются письма и дневники. Томас Манн в этом смысле не составляет исключения: его письма дают читателю ощущение новизны, большей короткости знакомства с их автором.

Но есть одна особенность отношения Манна к своему слову, которая проявляется в письмах, только благодаря письмам может быть в полной мере прочувствована и оценена,— и в этом, с одной стороны, тоже их свежесть и новизна,— но которая, с другой стороны, почти начисто исключает в его письмах элемент чрезмерной распахнутости или опрометчивой запальчивости в суждениях, то есть лишает их публикацию какого бы то ни было оттенка нескромности или сенсационности. Лейтмотивом жизни Томаса Манна в его зрелые годы была идея «представительства» в том смысле, что он не просто частное лицо, а чей-то рупор, чьи-то уста, что на него возложена миссия говорить от имени той части немецкой интеллигенции,

которая чутко прислушивается к требованиям времени и хочет сохранить и перенести в будущее лучшие, гуманистические традиции бюргерской культуры. Отсюда вытекает необычайно строгое отношение к каждому слову, даже если это было только слово письма, причем не только официального или посвященного какому-либо литературному или политическому вопросу, но и сугубо частного, «домашнего», шуточного. Конечно, сознание, что и такое письмо будет когда-нибудь опубликовано, до известной степени объясняет эту «представительность», порой даже монументальность каждого слова, эту четкость и взвешенность каждой фразы, их «Druckfertigkeit», их готовность выйти «на люди». Но только до известной степени. Не надо преувеличивать сознательное, рациональное начало этой «представительности»: она создана годами писательского труда и общественной деятельности и потому непринужденна, произвольна. Томас Манн часто говорил, что в процессе писания человек познает самого себя, понимает, чего хочет и чего не хочет, что он как бы ставит перед собой зеркало и, глядя в него, старается стать лучше, совершеннее, чем он есть, иными словами — воспитывает себя самого. Тон и стиль писем Томаса Манна — это также результат сложного самовоспитательного процесса. «Представительность» их — не просто установка, а выражение органических или ставших органическими свойств характера. Если придерживаться разделения жизни художника на *Dichtung* и *Wahrheit*, которые не у всех и не всегда совпадают, то письма относятся, конечно, к его *Wahrheit*. И поскольку человеческий образ, вырисовывающийся из писем Томаса Манна, ни в чем не расходится с образом автора, возникающим у читателя его книг, а только обогащается при чтении писем новыми гранями, поскольку в личном плане здесь обнаруживается замечательное совпадение *Dichtung* и *Wahrheit*, то письма эти словно бы скрепляют печатью «с подлинным верно» чуть ли не каждую строку его книг.

Классифицировать письма, делить их для обзора на какие-то группы гораздо труднее, чем художественные или публицистические произведения, где при обзоре и систематизации можно опереться на тему, жанр, хронологию. Хронологическое членение, правда, возможно и когда дело идет о письмах, но все-таки оно вырвало бы

их из континуума, из того непрерывного потока жизни и размышлений, с которым хочется их сравнить. Томас Манн писал письма изо дня в день, он был, по его собственным словам, исправным корреспондентом, круг его интересов, отразившийся в переписке, был довольно постоянен и весьма широк, и сгруппировать письма по историческим эпохам или по периодам творчества значило бы навязать им какое-то одно направление, оставить в тени стык и взаимопроникновение житейского и творческого аспектов, столь характерные именно для этого эпистолярного наследия.

Но чтобы разобраться в материале, его все-таки нужно взять в каком-то сечении, в каком-то разрезе, через который открылись бы специфические его свойства. Попробую произвести этот разрез по линии, объективно существующей во всяких, в чьих бы то ни было письмах и при этом только письмам присущей. Передо мной список адресатов Томаса Манна. Он длинен, в нем есть лица эпизодические, например незнакомые и неизвестные читатели, которым «исправный корреспондент» добросовестно отвечает на вопросы, касающиеся его osoby или каких-либо политических и литературных проблем, и, наоборот, люди очень известные, облеченные авторитетом или властью, деятели, к которым Томас Манн, будучи или не будучи знаком с ними лично, обращается по собственной инициативе, когда надо кому-то помочь, за кого-то хлопотать, поддержать или отвергнуть какое-либо общественное начинание. Есть среди этих эпизодических адресатов и корреспонденты газет, интервьюеры, писатели, присылавшие Томасу Манну на отзыв или в подарок свои труды, есть филологи-германисты, литературные предприниматели, редакторы. По внушительному количеству адресатов такого рода и возрастанию их числа во второй половине жизни писателя можно судить о его широких и все расширявшихся общественных связях, о влиянии его имени, о той роли «властителя дум» и одного из духовных вождей антифашизма, которую он играл.

Другую и тоже немалую часть этого перечня составляют адресаты более или менее постоянные. Переписка с ними проходит через малые отрезки жизни Томаса Манна (Курт Мартенс, Рене Шикеле, Виктор Манн и др.) или через десятилетия (Герман Гессе, Теодор Адорно, Карл Кереньи, Эрнст Бертрам, Агнес Э. Мейер и др.).

Наконец, самая короткая часть списка адресатов — это люди, с которыми в силу разных внешних и внутренних обстоятельств Томасу Манну довелось переписываться почти всю жизнь (Генрих Манн, Бруно Вальтер, Эрих фон Калер, Эмиль Прееториус, дети, в основном Эрика и Клаус). Имен в этой части немного, а писем очень много. Наиболее полное и свежее представление о делах и обстоятельствах отправителя дают письма к адресатам более или менее постоянным. Почему?

Прежде всего, как раз в силу постоянства этих корреспондентов и вытекающей хотя бы уже отсюда посвященности их в интересы Томаса Манна, особой близости знакомства с ним. Выше я сказал, что его письма составляют некий континуум, некий непрерывный поток жизни и размышлений. Письма к одному и тому же лицу можно сравнить с периодическими замерами скорости течения и глубины в разных точках реки, берега которой видишь уже не впервые. Здесь адресат сразу вводится *in medias res*, в подробности, а подробности, перипетии обстоятельств пишущего говорят о нем больше, свидетельствуют о нем объективнее, чем любое его общее заявление, они подобны по своей непосредственной, наглядной убедительности детали в художественном произведении.

Кроме того, стоит присмотреться к этим более или менее постоянным адресатам с точки зрения их собственных занятий и почвы их связей с Томасом Манном. Кто эти люди? Писатели-художники, чья работа была особенно близка ему, духовное родство с которыми он всегда ощущал, — Генрих Манн и Герман Гессе. Критики и исследователи его, Томаса Манна, творчества, особенно много занимавшиеся его трудами в тот или иной период, — например, Курт Мартенс в его молодые годы, Отто Базлер в его старости. Ученые, чьи интересы соприкасались со сферой его эстетических интересов (Бертрам) и чьи изыскания (например, мифологические исследования Кереньи, музыковедческие Адорно) давали пищу его художественному воображению. Писатели, литературоведы, музыканты, деятели театра (Шикеле, Фердинанд Лион, Шенберг, Бруно Вальтер, фон Калер, Прееториус, Фейхтвангер), связанные с ним в первую очередь личным знакомством по воле житейских обстоятельств. Старшая его дочь Эрика и старший его сын Клаус были тоже писателями, а Эрика также актрисой и режиссером. Та-

ким образом, люди эти, как правило, профессионалы искусства, коллеги Томаса Манна в широком значении слова, и естественно, что делиться с ними своими проблемами — а все его проблемы в конечном счете сводятся к творческим — ему проще и интереснее, чем с кем бы то ни было. Этим объясняется та особая полнота представлений о трудах и днях Томаса Манна, которую дают письма к таким адресатам. Но этим же, собственно, объясняется и большее или меньшее постоянство почтовой связи с ними.

Замечание, что все его проблемы в конечном счете сводятся к творческим, нуждается в пояснении и уточнении. Творческие проблемы Томаса Манна — понятие очень широкое, включающее в себя и общественно-политические вопросы. Здесь уместно еще раз — настолько они точны и глубоки — вспомнить слова из письма тридцатых годов, которые я уже приводил в статье «О выдержке»: «Плохо Вы знаете... меня, если, восхищаясь эстетической стороной моего творчества, пренебрегаете нравственными его предпосылками, без которых оно немислимо, и считаете меня способным отречься от них из снобизма в такое время, как наше, когда дело идет... о человеке и его духовной чести. Я открыто прошу избавить меня от всякого почитания, не видящего и не учитывающего органической связи между всем, что я делал как художник, и нынешней моей позицией в борьбе против третьей империи». Такая же, можно добавить, «органическая связь» существовала между тем, что он «делал как художник», и его политической позицией в годы, предшествовавшие третьей империи, и в послевоенные годы «холодной войны» и разгула «маккартизма» в Америке, оживления реваншистских и антидемократических настроений в Западной Германии. Эрика Манн выделяет две тематические доминанты писем отца: «литература (собственная, вызывающая восхищение, дружественная и чужая)» и «Германия». Под «Германией» Эрика Манн подразумевает современный писателю период истории его родины. Но, конечно, тему эту можно понимать и очень широко. Немецкая философия и музыка, деятели немецкой культуры прошлого, к которым то и дело обращается его мысль, — это ведь тоже «Германия», и в письмах, как и во всем творчестве Томаса Манна, ясно видна неразрывная связь его с почвой, взрастившей его. В уточ-

нение слов дочери следовало бы сказать, что Германия, как естественный объект особенно пристального интереса писателя-немца, была лишь призмой, через которую чаще всего преломлялись его размышления о современном мире вообще и главное — что «литература», то есть искусство, творчество, собственное и чужое, тема, особенно волнующая художника, никогда в его письмах от этих размышлений не изолируется, с тех пор как он перестал разделять себя на «писателя» и «человека».

Но вернусь к его адресатам. Если об эпистолярном наследии знаменитых людей часто справедливо говорят, что оно читается «как роман»¹, то объясняется такое ощущение уже той простой причиной, что автор писем предстает в них в окружении современников, он подобен главному герою романа, а его корреспонденты — остальным персонажам, первостепенным или второстепенным. Как и в романе, в письмах налицо какое-то взаимодействие центральной фигуры со средой, и там и здесь оно может быть более или менее драматичным, но и там и здесь оно обусловлено особенностями ума и характера этой фигуры. И там и здесь такое взаимодействие может предстать и через рассуждения и через сюжет.

Если не считать отъезда из Германии в 1933 году, обернувшегося бессрочной эмиграцией, жизнь Томаса Манна протекала внешне довольно однообразно. Он не был в прямом смысле участником войн, не подвергался арестам, не знал ни жестокой материальной нужды, ни долгих скитаний по разным странам, как множество эмигрантов, не вступал в новые браки. Конечно, за долгую жизнь ему, отцу шестерых детей и брату двух сестер и двух братьев, — а сына Клауса и *всех* своих сестер и братьев он пережил, — довелось узнать горе утрат и горечь семейных размолвок, и сам факт разлуки писателя со страной его происхождения, культуры и языка предполагает тысячи тяжелейших последствий, но все-таки внешний драматизм этой жизни не идет ни в какое сравнение с ее драматизмом духовным, внутренним. И тем не менее о письмах Томаса Манна тоже можно сказать, что они читаются как роман. А в письмах к иным адресатам

¹ См., например, статью А. А. Елистратовой в книге Байроп. «Дневники и письма». М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 349.

прослеживаются даже самостоятельные, но, как и в романе, подчиненные общей идее сюжетные линии.

Говоря об этих адресатах, я имею в виду в первую очередь Генриха Манна. Об отношениях братьев, об их совместной жизни в Италии в девяностые годы, о пристальном интересе младшего брата к творчеству старшего, о раннем несходстве их вкусов и эстетических установок, об их разных позициях во время первой мировой войны, об их примирении, а затем союзничестве в борьбе против фашизма писалось достаточно много, здесь незачем снова подробно все это излагать. История их отношений в ее перипетиях вырисовывается лучше всего из их переписки, и эта важная линия жизни Томаса Манна, тянущаяся от юности до старости, подобна сюжету романа тем, что тоже имеет некое символическое значение, тоже проясняет направление развития занимающей нас фигуры. Как в романе, здесь есть экспозиция: письма довоенной поры рисуют картину глубокой человеческой близости и заинтересованного внимания к творчеству другого. Есть острый конфликт: письмо 1918 года содержит намек на вечную разлуку, после которого трудно представить себе дружеских отношений в дальнейшем. Есть ход жизни и времени, который, воспитывая, поправляя, развивая героя, разрешает конфликт: в письмах тридцатых годов братья предстают единомышленниками, соратниками и друзьями. И подобно тому как в романе развязка дается порой в эпилоге, не показом событий, а уведомлением о них, сюжетная линия «Генрих» завершается не в письмах к нему, а в письмах о нем. «Своей племяннице Эрике, старшей моей дочери, он как-то сказал по дороге от нее домой: «С твоим отцом мы теперь по политическим вопросам и правда прекрасно сталкиваемся. Он немного радикальней, чем я». Звучало это бесконечно смешно, но он имел в виду отношение к нашей дорогой Германии, на которую он меньше зол, чем я, по той простой причине, что он раньше знал, что к чему, и никакие разочарования ему не грозили», — пишет Томас в связи с приближающимся семидесятипятилетием Генриха в редакцию журнала «Фрайес Дойчланд» в 1946 году. «Наш великий покойник, обладавший весьма редким в Германии, прямо-таки пророческим политическим чутьем, говорил, чем старше он становился, тем в большей мере, языком будущего и был поэтому

мало кому понятен при жизни. Но это-то и поразительно, как в его творениях и писаниях высокоразвитый, блестящий и строгий ум, нисколько не поступаясь своим благородством, стремился к простоте, к народу, искал социального содружества», — говорится в письме, отправленном через неделю после смерти Генриха.

Самостоятельно-законченный и вместе с тем подчиненный главной линии жизни Томаса Манна сюжет выстраивается опять-таки из его писем Эрнсту Бертраму. Знакомство обоих началось с того, что в 1910 году педагог-литературовед Бертрам послал Томасу Манну свой реферат о романе «Королевское высочество». Реферат очень понравился автору «Королевского высочества», началась оживленная переписка, длившаяся до первой личной встречи около двух лет. Не менее, чем реферат о его романе, оказалась близка тогдашним взглядам и настроениям писателя книга Бертрама «Ницше», вышедшая в 1918 году, почти одновременно с «Размышлениями аполитичного», памятником националистического романтизма Томаса Манна, книгой, которую он впоследствии сравнивал с плутанием по бездорожью. Отзывы его на реферат и на книгу Бертрама, хотя и разделенные восьмью с половиной годами, совпадают почти дословно: «После обилия глупости и ложного остроумия, обрушившихся на меня в связи с моей последней книгой, Ваш анализ так меня взволновал, что я порой не мог удержаться от слез» (письмо Бертраму от 28.I.1910). «Обращаю Ваше внимание, очень хочу обратить Ваше и всеобщее внимание на одну новую книгу — «Ницше» моего друга Эрнста Бертрама... В ней есть главы... при чтении которых я едва сдерживаю слезы. По самой глубокой своей сути эта книга — сестра моих «Размышлений» (письмо Филиппу Виткопу от 13.IX.1918). В том же 1918 году Бертрам был приглашен в крестные отцы новорожденной дочери Томаса Манна.

Известно, что позицию эпохи «Размышлений» Томас Манн еще в двадцатые годы пересмотрел и что на философию Ницше, у которого он и прежде, по собственному его выражению, «почти ничего не принимал на веру», тоже сумел взглянуть «в свете нашего опыта», то есть опыта борьбы с фашистской идеологией. Что же касается Бертрама, то он, закоснев в своем германском романтизме, стал апологетом нацистского режима. «Мы теперь

слишком далеки друг от друга», — пишет Бертраму Манн в начале 1934 года, и все его последующие письма к нему, гневные отповеди, ставящие крест на старинной дружбе, — это прямо-таки кульминация сюжетной линии «Бертрам». Линия эта тоже очень представительна, символична, я называю ее «Бертрам» только условно, только потому, что волей обстоятельств в письмах к одному этому адресату отразилась долгая идейная эволюция Томаса Манна. Ведь письмо 1948 года о Бертраме, подводящее итоги отношениям с ним и к нему, письмо, опять-таки похожее на эпилог и развязку романа, стоит в одном ряду с письмами к Вальтеру фон Моло, Рудольфу Блунку, Гансу Фридриху Блунку и другими, где писатель клеймит позором ту часть немецкой творческой интеллигенции, которая так или иначе служила фашизму. «Он видел, — говорится о Бертраме в этом письме, — он видел розы и мрамор там, где я не видел ничего, кроме мерзости, сивушной отравы для народа, кроме врожденной страсти к убийству, кроме верной гибели Германии и Европы. Прийти к согласию было уже невозможно... Что из того... что он не был членом партии? Он был слишком аристократичен, чтобы состоять нумерованным членом чего-то. Но утверждение, что он «никогда не был национал-социалистом», несостоятельно».

Скорее с главой романа этой жизни, с одной из американских его глав, чем с его сквозной сюжетной линией, можно сравнить письма к Агнес Э. Мейер. Но и здесь тоже есть свой маленький сюжет. Влиятельная дама, журналистка и жена издателя крупнейшей американской газеты, большая почитательница таланта Томаса Манна, Агнес Мейер окружает писателя-эмигранта заботами и вниманием. Она всячески печется о его удобствах и материальном благополучии, о популяризации его имени в США, добивается для него, пуская в ход свои связи, высокооплачиваемой и не отнимающей много времени должности консультанта Библиотеки Конгресса, они знакомы домами, он посвящает ее в свои заботы — житейские, творческие, общественные, читает ей из свеженаписанного, следит за ее публицистическими выступлениями. С благодарно-снисходительной доброжелательностью относясь к ее старьям о его книгах, он сочувственно относится к ее намерению написать монографию о нем и столь же сочувственно, с легким сердцем, к ее отказу от

этого замысла: еще бы, она так занята. За такой легкостью примирения с переменой ее планов стоят обстоятельства, которые привели к кризису их дружбу и через которые хорошо виден этот «человек и писатель». Я имею в виду, конечно, прежде всего засвидетельствованные письмами Томаса Манна его расхождения с Агнес Мейер, и принципиальные — разное представление о нависшей надо всем миром угрозе у немецкого писателя-антифашиста и у привилегированной американки, чья заокеанская страна вступила в борьбу с Гитлером позже других; желание Агнес Мейер, чтобы Томас Манн отстранился от политики и занимался «чистым искусством»; разное отношение к политическому курсу президента Рузвельта, который Томас Манн, в отличие от своей американской корреспондентки, одобрял, — и частные несогласия в оценках книг, фильмов, людей. Но еще я имею в виду то общее, по-видимому, свойство больших художников, — не присуще ли оно в какой-то мере Гёте, Чайковскому, Чехову? — которое объясняется их сосредоточенностью на труде своей жизни, их точным следованием внутренним законам своей природы, — устанавливать дистанцию в личных контактах, противиться особенно энергичным попыткам извне к человеческому сближению. Один из мотивов романа «Доктор Фаустус» — «холод», свойственный главному герою, Адриану Лверкюну, в такой степени, что он, в стремлении освободиться от навязчивой дружбы, оборвать слишком тесную, сковывающую его творческие силы человеческую связь, развязывает себе руки тем, что обрекает на верную гибель «навязчивого» Руди Швердтфегера. Нелепо, разумеется, отождествлять Томаса Манна с Лверкюном, да и сам писатель не раз убедительно опровергал обращения к нему упреки в холодности словом и делом, но этот мотив «Фаустуса», несомненно, вбирает в себя и заостряет некое самокритическое знание — знание, что всякое упорное посягательство на его время в ущерб идейно-художественным задачам, которые он сам себе ставит, встретит с его стороны жестокий отпор. И вот появляется письмо, где давно назревавший кризис дружбы с Агнес Мейер получает и выражение, и, как того можно было ждать от привыкшего все анализировать корреспондента, субъективное и самое общее объяснение: «Вы всегда хотели, чтобы я был иным, чем я есть. У Вас не было ни юмора, ни почтительности, ни

сдержанности, чтобы принимать меня таким, каков я есть. Вам хотелось меня воспитывать, направлять, исправлять, избавлять. Напрасно я со всей добротой и бережностью предупреждал Вас, что я неподходящий объект для таких попыток, что в свои почти 70 лет я для этого слишком уж сложившийся и определившийся человек. Я думаю, что Ваша вспышка по поводу такого письма, как мое предпоследнее, была просто-напросто вспышкой более глубокого разочарования и ожесточения, ухватившегося за почти ничтожный предлог, чтобы выйти наружу». После этого письма, впрочем, переписка с Агнес Мейер не прекратилась, как прекратилась она с Бертрамом по глубоким внутренним причинам, не говоря уж о внешних. Я сравнил письма к Мейер с американской главой жизни Манна не просто потому, что эта корреспондентка — американка, а потому, что в его отношениях с ней видны в уменьшенно-личном масштабе те же смешанные чувства, что и в его отношении к Америке: с одной стороны, благодарность и уважение к стране, предоставившей приют и условия для работы ему, эмигранту; с другой стороны, досада европейца на заокеанское прекраснодушие, на недостаточную непримиримость к фашизму и его проявлениям в собственной стране, на глухоту, особенно после смерти Рузвельта, к требованиям времени, на заигрывание с реакционными силами Западной Германии и страх перед «Востоком».

Генрих Манн, Эрнст Бертрам, Агнес Э. Мейер — у всех этих очень разных людей есть одна общая особенность, которая и объединила их в данном разборе: им Томас Манн написал много писем. Среди его адресатов Генрих Манн стоит на первом месте по числу охватываемых перепиской с ним лет (почти полвека), а Мейер, видимо, — поскольку письма к жене, как я сказал выше, не сохранились, — по числу полученных писем (около трехсот). Но сравнение эпистолярного наследия писателя с романом его жизни остается в силе и в том случае, если мы обратимся к адресатам менее стабильным и даже эпизодическим. Подобно тому как в романе образ героя раскрывается не только через сюжетные линии, через отдельные сцены, через психологические рассуждения, а и через емкие выразительные детали, письмо к нечастому или вовсе незнакомому адресату имеет в силу того «своекорыстия» пишущего, той поглощенности его своими про-

блемами, о которых я уже упоминал, прямое или косвенное отношение к главному нерву его бытия. Я умышленно избегаю словосочетания «случайный адресат», потому что, когда речь идет о всемирно известном писателе, очень обдуманно выпускающем в мир каждую свою строку, случайных адресатов, строго говоря, быть не может. Если письмо — не просто дань вежливости, формальный ответ, подтверждающий получение чужого письма, а трактует хотя бы лишь самый частный и конкретный вопрос, то выбор адресата как-никак зависит от пишущего и, значит, тоже обдуман. Но об этом несколько дальше.

Письма к нестабильным адресатам, так же как и к стабильным, касаются, например, одной проблемы, с которой Томас Манн впервые столкнулся уже в начале своего литературного пути и сталкивался затем всю жизнь, — права художника вводить в свои книги материал, взятый непосредственно из реальной жизни, права очень сильно опираться в своей работе на прототипы. После выхода «Будденброков» писателем в его родном городе Любеке обвиняли в приверженности к скандальному литературному жанру, в окарикатуривании общеизвестных лиц, по рукам ходили «ключи» к роману — списки, где против имени чуть ли не каждого персонажа стояло подлинное имя человека, с которого он «списан». Уже в 1906 году Томас Манн написал по этому поводу «маленький манифест», как он выразился, статью «Бильзе и я», где раз навсегда сформулировал свое отношение к вопросу: «Поэта рождает не дар изобретательства, а иное — дар одухотворения. Наполняет ли он своим дыханием заимствованный рассказ или кусок живой действительности, именно это одухотворение, одушевление, наполнение материала тем, что составляет сущность поэта, делает этот материал собственностью художника, на которую, по глубочайшему его убеждению, никто не имеет права посягнуть. Совершенно очевидно, что это может и должно привести к конфликту с достопочтенной действительностью, которая высоко ценит себя самое и ни в коем случае не желает быть скомпрометированной одухотворением».

Такой конфликт в самом деле возникал потом, и в двадцатые годы, и в сороковые — по выходе каждого из двух других его романов на современную тему — «Волшебной горы» и «Доктора Фаустуса»; только выход его

романов, где действие происходит в более далекие времена, не возвращал писателя к необходимости снова разъяснять свой взгляд на «духовную собственность», снова оправдываться, полемизировать, убеждать, и многие письма Томаса Манна ярко показывают пожизненную актуальность для него этой, казалось бы, давно решенной проблемы. В письме 1925 года к Герберту Эйленбергу он уговаривает его не «передавать общественности», то есть не оглашать, того факта, что прототипом персонажа «Волшебной горы» Пеперкорна послужил Гергарт Гауптман. В письмах 1948—1949 годов к Арнольду Шёнбергу он отвечает на нападки композитора, который вообразил, что, соотнеся изобретение додекафонической музыки с героем своего романа «Доктор Фаустус», Томас Манн совершил плагиат у него, Шёнберга, приписал себе чужое открытие. В письмах 1947—1948 годов к Эмилю Прееториусу автор «Фаустуса» касается использования в романе своих личных воспоминаний об адресате и его доме.

Все эти письма, вызванные «конфликтом с достопочтенной действительностью», показывают попутно, помимо его пожизненной актуальности для писателя, и некоторые черты характера их автора — деликатность, предупредительность, дипломатическую осторожность. В 1925 году он убеждал Эйленберга не «передавать общественности» историю образа Пеперкорна, а в 1952-м сам же «передал» ее «общественности». Во-первых, Гауптмана тогда уже не было в живых, во-вторых, о Гауптмане как прототипе Пеперкорна он рассказал в самом конце статьи, после высокой ретроспективно-суммарной оценки его творчества, а в-третьих, — и это не менее важно — рассказал именно сам, чем лишил эту историю всякого привкуса сплетни, и к тому же добавил: «Только не думайте, что я подсматривал за ним, предательски задумав списать с него портрет. Нет, все это делается иначе, не так мелочно и низко». В инциденте с Шёнбергом он снисходительно-миролюбив. Мало того, что он снабдил «Доктора Фаустуса» примечанием: «Двенадцатитоновая техника... является в действительности... духовной собственностью... Арнольда Шёнберга», он еще заявляет Шёнбергу: «Будьте, если уж Вам так хочется, моим врагом, — сделать меня Вашим врагом Вам не удастся». В письмах к Прееториусу, в отличие от Эйлен-

берга и Шёнберга довольно близкому знакомому и давнему корреспонденту, дипломатический такт автора проявился и того ярче. Декабрь 1947-го. Прееториус еще не читал «Доктора Фаустуса», в одной из второстепенных фигур которого может, как опасается Томас Манн, усмотреть неслестный шарж на себя. Писатель хочет предотвратить эту нежелательную реакцию и, начав письмо со щедрых похвал только что полученной книге адресата («...если Ваша книга доставила такое наслаждение мне, то как же горячо должны быть благодарны творцы изобразительного искусства за этот насущный дар!» «Этой книгой вы дали бедным немцам нечто духовное и доброе, созданное словно бы в лучшие их времена» и т. п.), — начав со щедрых похвал, дает краткую характеристику своего нового романа, в которой подчеркивает слово «монтаж», объясняя его как «наклеивание на вымысел» «фрагментов духовной действительности», а также «действительности бытовой», имен, фактов. И только потом следует то, ради чего, главным образом, письмо и написано, — просьба «не ужасаться» и «не злиться», если Прееториус узнает себя в одной «бесплотной тени», у которой «только и общего с Вами, что 2½ внешних черты», и «перечитать это письмо, когда Вы в один прекрасный день приступите к чтению «Фаустуса». Но еще до того, как этот день наступает, происходит то, что Томас Манн называет «настоящим безобразием»: какие-то его недоброжелатели выписывают из романа и дают прочесть Прееториусу, «без связи, без общего освещения», именно эти щекотливые места, и в апреле 1948 года писатель пускается в подробные объяснения перед Прееториусом, снова, как в двадцатые годы в случае с Гауптманом, тратя душевные силы на конкретное выяснение вопроса, общее решение которого было им сформулировано еще в «маленьком манифесте» 1906 года.

Деликатность, предупредительность, дипломатическая осторожность, проявляющиеся в письмах, где дело идет о каких-то чисто человеческих отношениях и расхождениях, — это, конечно, не следствие рациональной установки, не поза, а черты характера, природные или приобретенные самовоспитанием, и в письмах, посвященных расхождениям идейным, они не могут исчезнуть целиком, смениться своей противоположностью, нелепо ждать здесь грубости, вспыльчивости, оскорбительности, но

трансформация отмеченных черт характера здесь очень заметна и очень показательна: тон остается безупречно корректным, вежливым, иногда эта вежливость холодна, саркастична, никаких личных выпадов автор себе не позволяет, но своей общественной позицией не поступается. Эдуард Корроди, после опубликования письма к которому в цюрихской газете гитлеровское правительство лишило Томаса Манна германского подданства, и Вальтер фон Моло, нашедший для себя *modus vivendi* в нацистской Германии и публично призвавший Томаса Манна после войны вернуться на родину,— это лишь наиболее известные примеры адресатов таких полемических писем; к обоим Томас Манн обращался как к представителям определенной группы интеллигенции, не как к частным лицам, обращался декларативно, широковещательно и письма к ним сразу же — соответственно в 1936 и 1945 годах — публиковал. «Открытое письмо» — это некий публицистический жанр, здесь трудно проследить и оценить то самобытно-органическое соотношение корректности и личного такта с идейной непримиримостью, на которое я сейчас хочу обратить внимание.

Проиллюстрировать это лучше на письмах действительно частных, написанных для выяснения личных отношений с отдельными людьми. Например, на письме к Фридерике Цвейг, первой жене Стефана Цвейга, написанном в 1942 году, вскоре после его самоубийства, в разгар и особенно тяжелый период второй мировой войны. Узнав, что Фридерика Цвейг удивлена слишком скупым его, Томаса Манна, публичным откликом на эту смерть, он считает своим нравственным долгом объясниться в частном порядке с человеком, близким покойному, которого он уважал и высоко ценил как писателя. При всем пиетете перед чувствами адресата и свежей могилой («Смерть — это довод, побивающий любые возражения; в ответ можно только благоговейно умолкнуть») он прямо говорит о своем несогласии с пацифизмом Стефана Цвейга, не видевшего в войне против фашизма ничего, кроме самого факта войны, «кровавой беды», и даже — что требует в таких обстоятельствах особого такта и особой бескомпромиссности — о своем осуждении индивидуализма Цвейга, позволившего толковать свой уход из жизни как капитуляцию перед «заклятым врагом».

Или письмо того же 1942 года к французскому писателю Жюлю Ромену, ответ на присылку его, Ромена, публицистического сборника. Оно небольшое, его можно привести полностью, я только — для экономии места — перепишу его без красных строк: «*Cher*¹ Жюль Ромен, я должен всячески поблагодарить Вас за присылку Ваших знаменитых «*Mystères*»² и любезную дарственную надпись. Аналитический гений Франции, французская прелесть и ясность слова справляют в этой книге настоящие праздники; в этом смысле, разумеется, чтение было для меня сплошным наслаждением. Что тем не менее не на каждой странице у меня было вполне легко на душе, что мне то и дело случалось качать головой, вряд ли Вас удивит, и, наверно, мне незачем Вам об этом и говорить. И все-таки! Ваш визит в Германию в 1934 году, в Германию лагерей пыток, на землю которой мы, немецкие писатели, давно не могли ступить иначе как ценой жизни, в Германию, где наши книги были сожжены и преданы поруганию и где Вы все-таки были возможным активно содействовать изданию перевода одного из Ваших шедевров письмом негодяю Геббельсу; Ваше общение с Абетцем и Риббентропом и всей этой шайкой; Ваше деловое участие в затее, которую называли «германо-французским сближением», в то время как речь давно уже шла о сближении с растлителями Германии и Европы, то есть с нацистским режимом,— я ведь обо всем этом знал, я с этим мирился, потому что не привык критиковать поступки людей, которых я почитаю. Но что после всего ужасного, что случилось с тех пор, Вам приятно рассказывать обо всем этом, да еще с такой благодушной обстоятельностью,— это меня лично как-то удивляет в не совсем положительном смысле слова. Не сердитесь на меня за мое признание! Я считал, что обязан сделать его Вам, и неприятные чувства, на которые я намекнул, насколько не колеблют моего убеждения, что, как труд умного, много видевшего и сведущего свидетеля, Ваша книга останется важным документом для яркой истории нашего времени. С сердечным рождественским приветом от нас обоих Вам и Вашей милой жене преданный Вам Томас Манн».

¹ Дорогой (франц.).

² «Тайн» (франц.).

Манн начинает с благодарности, с похвал «французской прелести и ясности слова», а кончает «рождественским приветом». Но все письмо — это мягкая по форме, а по существу непримиримо жесткая отповедь писателю, общавшемуся в тридцатые годы с нацистскими политиками, участвовавшему в их пропагандистском фарсе «германо-французского сближения» и рассказывающему обо всем этом в годы войны «с благодушной обстоятельностью». Жюль Ромен не стал коллаборационистом, как Кнут Гамсун, после оккупации Франции он эмигрировал и оказывал помощь немецким эмигрантам-антифашистам, отсюда и мягкость тона, создаваемая не только начальными и заключительными строками, но и сдержанными формулировками осуждения: «мне то и дело случалось качать головой», «меня лично как-то удивляет в не совсем положительном смысле слова», «неприятные чувства, на которые я намекнул». Но все недостойные поступки Жюля Ромена Томас Манн в этом коротком письме перечислил — по пунктам — в одной центральной фразе, где дважды употребленная точка с запятой походит на знак параграфа в обвинительном заключении.

Такое сочетание безупречной корректности тона с принципиальной неуступчивостью адресату, причем неуступчивостью в вопросах, «допекающих» автора, есть также в письмах самым разным лицам, касающихся позиции, которую, по мнению Томаса Манна, пристало занять ему, немцу, живущему в США, в отношении судеб побежденной Германии. «Я пришел к мнению, что образование такой корпорации (речь идет о комитете «За свободную Германию». — С. А.) преждевременно, не только потому, что его считают преждевременным и сейчас нежелательным в Государственном департаменте, но и на основании собственных размышлений и опыта... Оправдывая и защищая Германию и требуя «сильной немецкой демократии», мы сейчас опасно противопоставили бы себя чувствам народов, томящихся и погибающих под нацистским игом. Слишком рано выставлять немецкие требования и апеллировать к миру в заботе о державе, которая сегодня еще владеет Европой и еще вполне способна творить преступления» (из письма от 10.XII.1943). «В поведении некоторых политически активных эмигрантов не видно ни малейшего понимания того, что причинила и все еще причиняет Германия дру-

гим нациям. В нем не видно ни малейшей боязни оскорбить эти нации в их более чем оправданных чувствах» (из письма от 29.IV.1944). «Как я ни убежден, что еще слишком рано сочувствовать Германии, каким ни безответственным и рискованным кажется мне сегодняшнее речательство немецких эмигрантов за будущее политическое благонравие Германии — страны, ставшей нам всем невозможно чужой... некрасиво, по-моему, и убийственно для себя поступит немец моего склада, намеревающийся и в качестве американского гражданина сохранить верность немецкому языку и завершить на нем труд своей жизни, если возьмет на себя роль обвинителя своего заблудившегося и провинившегося народа перед мировым трибуналом и своим, не таким уж, может быть, невлиятельным свидетельством накличет самый суровый, самый уничтожающий приговор на страну, которая его родила» (из письма от 29.V.1944).

Из сказанного о постоянстве в письмах проблемы прототипов, из дальнейших попутных замечаний о человеческом такте и идейной бескомпромиссности вырисовываются, собственно, все те же две, уже отмеченные выше тематические доминанты его эпистолярного наследия: творчество, работа художника и современная политическая ситуация.

В письмах к иным эпизодическим адресатам тема творчества предстает в аспекте, очень близком к вопросу о прототипах. Писатель часто обращается к разным лицам с просьбой снабдить его конкретным, взятым из действительности материалом, который, как подсказывает ему интуиция художника, сулит возможность «одухотворения», претворения в «духовную собственность». Самое, пожалуй, яркое из таких писем — письмо Хильде Дистель от 14.III.1902, где он просит эту свою знакомую сообщить ему подробности одной дрезденской истории (закончившейся убийством в трамвае), которая «по причинам отчасти технического, отчасти психологического характера произвела» на него «необычайно сильное впечатление» и которой он, «вполне возможно», воспользуется «как сюжетно-фактическим костяком для одной на редкость меланхолической любовной истории». «Главное для меня, — пишет он, — детали» и задает добрых два десятка вопросов о подробностях некоего известного корреспондентке адюльтера, который «одухотворит» лишь через сорок с

лишним лет в «Докторе Фаустусе», слив в образе Инесы Инститорис эти подробности с чертами своей сестры Юлии. Но чаще письма с такого рода просьбами пишутся уже в ходе текущей работы, когда готовый художественный замысел требует опоры на реальный материал жизни или искусства. Эта потребность, в конечном счете и явившаяся толчком к длительной эпистолярной связи с философом, музыковедом и социологом Теодором Адорно, родила и письма к врачу Фредерику Розенталю, дюссельдорфской жительнице Грете Никиш, филологу Самуэлю Зенгеру: у всех у них писатель просил информации, фактических сведений, трудясь над «Доктором Фаустусом», над «Обманутой», над «Избранником». Такие письма Томас Манн писал со времен «Будденброков» до конца жизни и по меньшей мере однажды, как показывает письмо 1912 года Генриху Манну, описывающее короткое пребывание автора на военной службе, выступил сам в роли поставщика конкретно-фактической информации, важность которой для работы писателя хорошо знал по себе.

Другой, еще более широкий и частый аспект темы творчества в его письмах определяется той, я бы сказал, гётеанской особенностью его дарования, что он совмещал в себе художника с критиком-аналитиком. В том, что среди его корреспондентов так много ученых-литературоведов, не только занимающихся писателем Томасом Манном, а литературоведов вообще, есть своя закономерность. В известном смысле он был литературоведом и сам. Оговариваюсь: «в известном смысле», потому что сфера его аналитических интересов очерчивалась куда прихотливее, чем то бывает у специалистов-филологов, сосредоточивающихся обычно на каких-то определенных литературах, эпохах, проблемах. Его интересы критика направлены почти исключительно на фигуры, идеи, произведения, волнующие его как «человека и писателя», стимулирующие его воображение художника, вызывающие у него восхищение или протест, то есть не подчинены какой-то системе, а, наоборот, сами образуют систему постоянных, глубоко личных пристрастий. В письмах эти интересы проявляются чуть ли не с такой же полнотой, как в его печатных работах — очерках, статьях, разборах, — и если к художественному творчеству Томаса Манна его письма могут составить литературоведческо-био-

графический комментарий, то критическую его продукцию они попросту дополняют, и иные из них вполне можно вставить в сборник его эссе.

Письма пестрят именами, фигурирующими в его статьях и заголовках статей: Гёте, Шиллер, Шопенгауэр, Ницше, Вагнер, Фонтане, Толстой, Достоевский, Чехов. И в письмах эти художники и мыслители служат «духовному сыну девятнадцатого века» как бы фундаментом рассуждения о литературе и об искусстве. И здесь он то и дело упоминает их или цитирует, хотя в письмах непосредственные поводы для таких рассуждений иногда менее значительны, чем в его печатных критических работах, и почти всегда злободневнее, современнее. Ведь поводы здесь часто возникают из обстоятельств чисто житейских: он отзывается в письме на присланную ему автором книгу или рукопись, разбирает, положив себе такое право, очередное произведение своего старшего сына Клауса, делится, как того хочет корреспондент или по собственной инициативе, своим мнением о мастерстве того или иного музыканта, живописца, актера, поздравляет с юбилеем того или иного деятеля культуры и т. п. Но самый постоянный объект и повод для аналитического разбора в письмах, в сущности, тот же, что и в его эссеистике, — сам Томас Манн и его творчество, — ведь не только в автобиографических очерках, не только в статьях о «Будденброках», «Королевском высочестве», «Волшебной горе», «Докторе Фаустусе», а и в статьях о Германии, о немцах, о Гёте, о Толстом, о Чехове и так далее писатель осмыслял также собственную роль, собственное место в литературе. Форма письма давала ему для такого самоанализа еще больший простор, словно бы санкционируя право входить в детали, открывать постороннему глазу свою мастерскую и в самом процессе работы.

Пояснить сказанное об этих особенностях его критических писем можно огромным количеством примеров. Достаточно сослаться хотя бы на письма, относящиеся к 1943—1947 годам, периоду работы над «Доктором Фаустусом», в частности на письма к Адорно, из которых видно, как «сочинялись» музыкальные произведения Левенкюна, или на письма к Кереньи, показывающие, как занимали автора «Иосифа» вопросы генеалогии мифов, как продуктивны были для его работы художника самые специальные и скрупулезные изыскания в этой области.

Для простоты и краткости остановлюсь на двух очень характерных, на мой взгляд, «критических» письмах двадцатых годов. Первое адресовано Вольфгангу Борну, художнику, иллюстрировавшему новеллу Манна «Смерть в Венеции». Оно представляет собой отзыв на чужое произведение, самым очевидным образом связанное с собственным. Прототипом героя новеллы Ашенбаха писателю послужил композитор Густав Малер. Художник этого не знал, но на его рисунке Ашенбах оказался похож на Малера. Такое неожиданное сходство вызывает у писателя общее рассуждение о выразительной силе слова, и в этом рассуждении мысль его обращается и к его главному духовному спутнику, и — еще раз — к собственному творчеству. «Разве не считают (так считает Гёте¹), что язык совершенно неспособен выразить нечто индивидуально-специфическое и что поэтому невозможно быть понятым, если у слушателя нет такого же зрительного восприятия? Слушатель, считают, должен обращать внимание больше на внутреннее состояние говорящего, чем на его слова. Но коль скоро Вы, художник, так точно схватили индивидуальные черты на основании моего слова, значит, язык обладает той силой «внутреннего состояния», той силой внушения, которая делает возможной передачу зрительного восприятия не только при непосредственном общении человека с человеком, но и как художественное средство литературы». Второе письмо адресовано Бертраму, который тогда, в 1926 году, был еще другом. Здесь, в самом начале работы над «Иосифом» — а закончится она только через шестнадцать лет, пишутся еще только первые страницы, — Томас Манн, во-первых, определяет стиль будущего, еще не созданного произведения («сделать это нужно легко, юмористически-рассудочно; на пафос и религиозную горячность я не пойду»), и такое его субъективно-априорное художническое знание действительно подтверждается объективно-апостериорным, то есть нашими, читательскими наблюдениями над стилем «Иосифа», что говорит о зорком оценочно-критическом взгляде на собственное творчество; во-вторых, в этом письме Томас Манн открывает

¹ Здесь не место углубляться в огромную тему «Томас Манн и Гёте». Замечу лишь, что письма фиксируют постоянство главенствующей роли Гёте в ассоциациях Манна.

адресату и будущим исследователям свою лабораторию, прямо указывает тот «магический кристалл», сквозь который он видит задуманную эпопею: «Настоящий и тайный мой текст есть в Библии, в самом конце истории. Это благословение, которое оставляет Иосифу умирающий Иаков: «От всемогущего благословен ты *благословениями небесными свыше, благословениями бездны, лежащей долу*» (подчеркнуто Томасом Манном.— С. А.). Чтобы решиться на произведение, в материале его должна быть точка, при прикосновении к которой душа твоя непременно наполняется радостью. Вот она, эта продуктивная точка...»

Что касается отражения в письмах современной писателю политической ситуации, то не стоит выделять какую-то группу адресатов, будь то постоянных или эпизодических, к которым он предпочтительно обращался бы с относящимися к этой теме вопросами, сомнениями, тревогами. Эта тема громко или глухо звучит во множестве литературно-критических, деловых, даже семейных писем, не говоря уж о всяких ответах интервьюерам, письмах-декларациях и письмах-ходатайствах. Адресатами тут оказываются и близкие друзья, и те же ученые-филологи, и писатели, и Альберт Эйнштейн, и государственный секретарь США, и собственные дети. Выбор адресата зависит от того, о чем хочет в данный момент сказать «человек и писатель», от его умонастроения и душевного состояния. Понятно, например, что о своей ненависти к третьей империи он пишет ее защитнику Бертраму, а о своем творческом кризисе, связанном с обстановкой в покинутой им Германии, людям духовно близким — Кереньи, Гессе (я имею в виду письма 1934 года). Понятно, что преподавательнице американского колледжа, сообщившей ему, что ее студентки, возмущенные нацистскими бесчинствами, сомневаются в ценности занятий германистикой, он отвечает пространным письмом: своим сообщением корреспондентка коснулась именно того, что его «допекало», — одичания страны высокой культуры в результате «близорукой, слабой и бестолковой политики западных держав». Понятно, что насчет некоторых вызывающих у него сомнения политических акций он советуется в письме к человеку огромного морального авторитета — Эйнштейну. Но и в тех случаях, когда выбор адресата для письма на актуальную политическую тему

лишен таких прозрачных мотивов, когда, например, такое письмо без настоящего внешнего повода пишется никому не известному мистеру Грею, выбор этот имеет свою предпосылку: адресат играет здесь для писателя, привыкшего говорить на широкую аудиторию, роль *pars pro toto*, части вместо целого, и мистер Грей — если вернуться к нему — выбран как некий типичный американец, с которым писателю хочется откровенно, без оскорбления чужих национальных чувств, поделиться своей тревогой, вызываемой «признаками террора, идеологического шпионажа, политической инквизиции» в Америке конца сороковых годов.

Впрочем, такое профессионально-писательское отношение к адресату письма как к читателю публикуемого произведения распространяется в какой-то мере на все его письма, даже сугубо личные. Словно бы не в силах дожидаться момента, когда то или иное яркое впечатление, та или иная упорная мысль отольются в строки книги или статьи, он запечатлевает их в строках письма и порой как бы опережает пером типографский станок, размножая запечатленное, повторяя сказанное уже одному адресату, иногда дословно, в письме к другому. По свидетельству Эрики Манн, 95 процентов купюр в трехтомной ее публикации вызвано такими повторениями. Не подтверждает ли лишний раз эта частность, что письма его — действительно литературный памятник, неотъемлемая часть его писательского наследия?

Но в заключение все-таки хотелось бы вернуться к сравнению совокупности манновских писем с романом. Кроме человека, переживающего радости и горести, ищущего ответов на множество вопросов, которые ставит жизнь, изменяющегося с годами и остающегося верным своей натуре и своему призванию, здесь есть еще один герой, имеющийся во всяком романе, а в романах Томаса Манна — чуть ли не главный. Герой этот — время. Оно заявляет о себе не просто датами, отмечающими ход и смену первых шести десятилетий двадцатого века, а наполняет своим дыханием каждое письмо, и мы, читатели, мысленно проделываем путь по большому отрезку новейшей истории, ведущему почти непосредственно в наше сегодня.

«В памяти человечества, — справедливо сказано в одной из литературоведческих работ о Манне, — он живет

не только благодаря завершенным великим произведениям, но и благодаря тем раздумьям, замыслам, признаниям, свидетельствам, которые, даже и не воплотившись в художественном слове, вошли тем не менее в сознание современников и воздействовали на них»¹. Письма вобрали в себя все эти «раздумья, замыслы, признания». Умирая, иной автор оставляет едва начатые, полунаписанные, незавершенные или даже совсем законченные произведения, которые он не успел, не сумел или по каким-либо причинам не захотел напечатать. Примеров тому множество, с большинством писателей, пожалуй, так и случается. Томас Манн все свои писательские работы довел до конца и увидел опубликованными — роман «Исповедь авантюриста» и статья 1909 года «Дух искусства» хоть и составляют в этом смысле исключения, но «оставлены», «брошены» они были вполне сознательно, а роман к тому же автор и в незаконченном виде выпустил в свет. К моменту смерти Томаса Манна не было написано ни одной строчки очередного задуманного произведения — от драмы «Смерть Лютера» осталось лишь несколько десятков страниц подготовительных заметок к ней — выписок из книг, имен, дат. Таким образом, письма да еще дневники, публикация которых пока не завершена, и есть то новое о Томасе Манне и сказанное им самим, что открылось читателям с его смертью. Если при этом учесть верность Томаса Манна своему *scriptis*, его привычку заранее обдумывать ежедневный урок работы и не двигаться дальше до окончательной отделки предшествующего куска, если вспомнить, в частности, что текст «Будденброков» имелся у автора только в одном экземпляре, который он и послал в издательство, то можно с уверенностью предположить, что наиболее интересные для проникновения в его мастерскую открытия ждут исследователей и читателей не на пути текстологии, а на пути знакомства с небольшой — по сравнению с прижизненно опубликованным — частью вышедшего из-под его пера, то есть на пути знакомства с его письмами и, когда это станет возможно, с дневниками.

1967—1978

¹ См.: Т. Мотылева. Достояние современного реализма. Исследования и наблюдения. М., «Советский писатель», 1973, стр. 219.

ПЕРЕВОДЯ ТОМАСА МАННА...

Узнав, что мое выступление на этой научной конференции¹ объявлено под таким нестрогим заголовком, я испытал большое облегчение. В самой форме деепричастия есть что-то не связывающее тебя только конкретными вопросами перевода. Ведь центр тяжести фразы лежит не на этом «переводя», а на личной форме глагола, которая, однако, отсутствует, которая только подразумевается где-то за многоточием, и, таким образом, говорить можно, в сущности, о любых своих впечатлениях, наблюдениях, даже эмоциях, если они возникли в ходе твоего многолетнего пребывания наедине с текстами Томаса Манна. Я умышленно употребляю это скучное, филологическое, почти «техническое» слово — «тексты», чтобы не сказать: «наедине со словом Томаса Манна». «Слово» прозвучало бы, с одной стороны, слишком торжественно, слишком патетически, а с другой — слишком затасканно, привычно, банально. С одной стороны, мы часто цитируем: «вначале было слово», «слово — полководец человеческой силы», а с другой — то и дело «просим слова», «предоставляем слово», по привычке применяем выражение «слово писателя» и к тем случаям, когда писатель-то не стоит доброго слова. Томас Манн один из тех, немногих, кто во времена великой инфляции слов показал, какая это драгоценность, какое это чудо — слово. А когда чудо и драгоценность обозначают сухим академическим термином, это по контрасту и выразительнее, чем любые торжественные обозначения, и, мне кажется, отвечает духу того, кого мы сегодня посмертно чествуем. Ведь дух его творчества — юмор. Вспомните его слова о том, что он всегда хотел смешить, забавлять людей, вспомните то место из «Иосифа», где говорится, что на иные сложные

¹ Статья представляет собой выступление на конференции, посвященной столетию со дня рождения Манна. Конференция была организована Союзом писателей и Институтом мировой литературы и состоялась в июне 1975 года.

вопросы, которые ставит жизнь, только и можно ответить веселым смехом.

Итак, пребывание наедине с текстами. Как определить его, какие к нему подобрать синонимы? «Единоборство», «корпение», «мучение»? Или более почтительные к собственному занятию — «перевоплощение», «толкование», «воспроизведение средствами русского языка»? В каждом из этих определений работы над страницами Томаса Манна есть доля истины, и каждое из них точно передает ощущение переводчика в какой-то отдельный момент. Но именно только доля, и все они справедливы только для отдельных моментов. А когда все отдельные моменты прошли и ты окидываешь все эти годы единым взглядом, напрашиваются слова совсем из другого ряда, пугающе неделового, пугающе несерьезного, и даже слова «работа» среди них, как ни удивительно, нет. Слова эти при таком ретроспективном обобщении немного варьируются, некоторые со временем уступают место другим, но всегда — и прежде всего — в сознании возникают одни и те же два слова: радость, игра.

Что же это получается? Великий писатель, серьезнейшие проблемы, смертельно серьезные, как сказал бы он сам, — а тут какое-то эпатирующее легкомыслие, какая-то даже фривольность итогового впечатления, и притом впечатления посредника, медиума, чья задача, казалось бы, прежде всего — передать все это богатство мыслей, всю эту серьезность идей на другом языке и людям уже немножко другого времени. Со мной, наверно, легче было бы согласиться, если бы я имел в виду «Иосифа и его братьев», книгу светлую, юмористическую, и еще легче, если бы речь шла, например, об «Избраннике», где автор прямо-таки напоказ отдается стихии игры, играет языком, языками — немецким, средневерхнемецким, старофранцузским, английским, играет местом и временем, сочетаниями строго реалистических мотивировок с безудержно фантастическими, вроде какого-то «молока земли», каких-то взятых напрокат у Лукреция соков, которые заменили Григорию пищу и позволили ему прожить семнадцать лет на голой скале.

Но это же мое впечатление распространяется и на «Доктора Фаустуса», книгу трагическую, мучительную. Как это объяснить?

Я не открою Америки, если скажу, что и в «Докторе

Фаустусе» элементов игры более чем достаточно. Это ощущает каждый читатель, а литературоведы это прекрасно знают и могут привести множество примеров. Взять хотя бы тот простейший факт, что выдуманный Серенус Цейтблом начинает писать биографию своего друга в тот самый день 1943 года, когда Томас Манн пишет первые строчки «Фаустуса». А что иное, как не игра — монтаж и коллаж, включение, скажем, истории болезни Ницше и предсмертной записки сестры автора в жизнеописание реально не существовавшего Леверкюна? И разве не игрива сама идея автопародии, разве это не озорство художника — сначала расчленив себя на двух персонажей (впрочем, так поступали и до него, расчленили и на большее число, Лев Толстой был не только Пьером Безуховым и Наташей Ростовою), а потом рассказывать жизнь страстотерпца устами умеренного, уравновешенного и добропорядочного человека? Или взять игру строгой и замкнутой композицией, в точности соответствующей рассуждениям Леверкюна о музыкальном произведении, в котором ни один звук, ни одна нота не были бы независимы от других и были бы в то же время спонтанны. Томас Манн проводит этот принцип сочетания свободы с необходимостью не умоглядно, то есть на материале выдуманной, придуманной для своего героя музыки, а практически, то есть в ткани своего романа, на материале языка. Приведу только один пример. Где-то ближе к началу романа брошена фраза о том, что сочинения молодого Леверкюна издал Шотт в Майнце. Дальше этот Шотт не фигурирует, не упоминается, и вы уже забываете о нем. Но вот роман переваливает за середину, и как бы между прочим вам сообщают, что такое-то произведение композитора, уже, стало быть, не столь юного, издали «сыновья Шотта». И вы понимаете, что Шотт успел умереть, вы чувствуете, что время не стояло на месте.

Все это хорошо, скажут мне, но играет-то автор, а переводчик не должен играть, во всяком случае затевать какую-то особую игру, он обязан лишь воспроизвести игру автора средствами своего языка. Вот именно, отвечаю я, средствами своего языка, в этом все дело.

Сейчас я позволю себе привести одно место из известного доклада Томаса Манна о Вагнере. Это цитата из письма Листа к Вагнеру: «Берись за дело и, не считаясь

ни с чем, работай над своим произведением, к которому можно... предъявить требование, поставленное Севильским капитулом при сооружении собора: «Постройте такой храм, чтобы грядущие поколения говорили: «Капитул, предпринявший такое сооружение, был безумен». — А собор все же стоит. — Вот он, девятнадцатый век!» — восклицает, приведя совет Листа, Томас Манн. Восклицает сочувственно и восхищенно. Он сам не раз называл себя духовным сыном XIX века, имея при этом в виду не только, по-видимому, ту идейную школу, которую прошел, критически усваивая философию Шопенгауэра и Ницше, не только, по-видимому, своих литературных учителей, среди них прежде всего Гёте и Толстого, но и то, что мне сейчас, в связи с уподоблением произведения собору, храму, важно подчеркнуть и о чем он дальше и говорит в докладе о Вагнере, — характерные для XIX века (цитирую) «влечение и стремление к большому масштабу, к великим творениям, к монументальному... сочетающиеся, как это ни странно, с пристрастием к мельчайшему, к дробному, к психологической детали». Ловя Томаса Манна на слове, можно сказать, что этот «духовный сын XIX века» строил соборы в двадцатом.

Сравнение с собором мне хочется продолжить, повернуть, поэксплуатировать для своего рассуждения, применив этот образ к двум монументальным романам, с которыми я имел дело как переводчик, — к «Иосифу и его братьям» и к «Доктору Фаустусу». Оба эти романа наполняют новым, идущим от двадцатого века содержанием мифические и канонические сюжетные схемы. И применительно к ним сравнение с собором приобретает добавочный смысл. Собор строится, как известно, по определенным канонам, соблюдение которых не мешало архитектору принимать оригинальные решения, не сковывает его фантазии, а подталкивает и направляет ее. Больше того, именно в сочетании традиционализма с новаторством и сказывается талант строителя: мерило его таланта — степень чуткости к новым запросам эпохи. Это во-первых. Во-вторых, собор строится так, чтобы красоту его почувствовала и оценила «широкая публика», для которой он и предназначен, хотя оценить детали, увидеть, какой опыт предшественников, какая культура в них кроется, способен лишь искушенный глаз знатока. Публика вби-

рает в себя, так сказать, стихийно эту культуру, и зодчий выступает ее хранителем и носителем.

Ну, а переводчик, какая в случае такого собора работа выпадает ему на долю и с чем можно сравнить ее? С чем ее сравнить, скажу откровенно, не знаю, но какие сравнения никак не подходят, видно сразу. Не подходит сравнение с фотографом, которому достаточно несколько десятков раз нажать на кнопку, «обшелкать» собор извне и изнутри, чтобы получить снимки наружного вида, интерьера и их деталей, фрагментов. Во-первых, любая фотография, даже самая стереоскопическая,— это все-таки два измерения, а не три, плоскость. А во-вторых, никакой кнопки в распоряжении переводчика нет, для него дело идет не о секундах и не о долях секунды, которыми измеряется фотографическая выдержка, а о годах, о каждодневном и постепенном продвижении в работе, то есть о выдержке в томас-манновском смысле слова. Не подходит и сравнение с такими, например, копиистами, которые воспроизвели в ленинградском Эрмитаже лоджии Рафаэля, причем воспроизвели и пластически. Как бы ни отличались петербургские строительные материалы и краски от итальянских, глазу и там и здесь открывается одно и то же зрелище,— ну, конечно, с поправками на окружение, освещение и т. п. Если вынести за скобки такое, ничего не скажешь, важное отличие Рафаэля от его копиистов, как авторство, как осеменность замыслом, то средства для реализации этого замысла в обоих случаях принципиально тождественны — косные вещества, которым линейка, циркуль, лопаточка каменщика, кисть придают нужную организацию, нужную форму, притом одинаково понятную итальянцу, русскому, немцу и т. д.

А можно ли о средствах переводчика сказать, что они тождественны средствам автора? И да, и нет. Гоголь говорит о Чичикове, что он не так чтобы толст, однако же не так чтобы и тонок. То же самое в нашем случае: не так чтобы, однако же и не так чтобы. Оперировать нужно тем же, что автор,— языком, глаголами, существительными, прилагательными, синтаксическими конструкциями, ритмами фраз и периодов речи, но брать все это надо чуть ли не из другого мира, иначе звучащего, имеющего иные обычаи и законы, иную историю,— мира, где каждая клеточка, каждая молекула заряжена иными ассо-

циациями. Больше того, из мира, неведомого или почти неведомого подлиннику. Больше того, без возможности посоветоваться с автором, призвать на помощь его впечатления, даже если бы он был жив: Рафаэль мог бы компетентно судить об эрмитажной копии, а Томас Манн, взглянув на русское издание своего романа, мог бы высказаться разве что о его полиграфических достоинствах. Вот почему, кстати сказать, очень неточным, поверхностным и легкомысленным представляется мне предложенное кем-то лет пятнадцать назад сравнение переводчика с музыкантом-исполнителем, автора — с композитором, а подлинника — с нотами. Святослава Рихтера, исполняющего, скажем, сонаты Бетховена, будут с удовольствием слушать и в Вене, и в Бонне, но вряд ли получит какое-либо удовольствие, кроме нравственного, житель Любека, если ему подарить русский десяти томник Томаса Манна.

Итак, переводчик находится в какой-то особой сфере, сфере двойственности, посредничества. Не настораживают ли вас эти слова — «двойственность», «посредничество»? Ведь это же любимая, привычная сфера Томаса Манна! И если все-таки нехорошо отделяться перечислением одних неподходящих сравнений, а нужно дать хоть один, пусть приблизительный, но более или менее приемлемый образ, выражающий специфику работы переводчика, то я, пожалуй, воспользовался бы подсказкой нашего юбиляра и перефразировал бы то место из «Иосифа», где повествователь, рассказчик шуточно уподобляется ветхозаветному богу (цитирую): «Рассказчик, скажут нам, должен присутствовать в истории, он должен слиться с ней воедино, он не должен быть вне ее, не должен рассчитывать ее и доказывать... Ну, а как обстоит дело с богом, которого создал и познал мыслью Аврам? Он присутствует в огне, но он не есть огонь... Рассказчик присутствует в истории, но он не есть история; он является ее пространством, но его пространством она не является; он находится также и вне ее и благодаря своей двойственной природе имеет возможность ее объяснить». Прошу простить мне профанацию этого иронического и поэтического отрывка, но осмелимся заменить слово «история» словами «авторский текст», а слово «рассказчик» — словом «переводчик». Получится: «Переводчик присутствует в авторском тексте, но он не есть авторский

текст; он является пространством авторского текста, но пространством переводчика авторский текст не является; переводчик находится также и вне авторского текста и благодаря своей двойственной природе имеет возможность его объяснить».

Что значит «он является пространством авторского текста»? Это значит, что переводчик подобен сосуду. Сосуд не может вместить в себя больше жидкости, чем то позволяет его емкость. Сколько сверх этого ни лей, все перельется через край. Иными словами, читатель, не знающий языка оригинала, должен довольствоваться тем, что способен вобрать и донести переводчик, емкость которого — это его способность уловить и передать идеи и стиль подлинника в их взаимопроникновении. Поэтому переводчик еще «не есть авторский текст». Здесь на первый план выступает известная ущербность роли переводчика по сравнению с ролью автора, известная ее второстепенность в литературной иерархии.

Но последовательность требует ответа и на вопрос, что значит «переводчик находится также и вне авторского текста и благодаря своей двойственной природе имеет возможность его объяснить». И тут мы подходим к другой, куда более автономной, радостной, игровой стороне работы переводчика, к вопросу о материале, о средствах, которыми он оперирует. «Вне авторского текста»? Но где же? «Объяснять его»? Но как и чем? Ответы после всего сказанного напрашиваются сами собой. «Вне» — это в пространстве собственного языка, то есть в ином, собственном кругу читателей, в собственном «сегодня», иногда ненамного, иногда намного, но всегда более позднем, чем «сегодня» автора.

«Пространство собственного языка» дает огромный простор для игры. Автор «Иосифа» часто напоминает о том, что психологическая основа праздника, праздничного ритуала — это стремление оживить прошлое, пережить его заново, сделать сиюминутным, заставить протекать вот сейчас и вот здесь. Подтверждением этой мысли может, кстати сказать, служить и наш сегодняшний праздник. Что делаем мы, справляя столетие со дня рождения Томаса Манна? Разве мы не стараемся свежими глазами, словно бы заново, как будто перед нами новинки, первые издания, перечесть его книги и обсудить его творчество? Так вот, возвращаясь к теме, «праздником» автор

«Иосифа» называет и самый процесс повествования, который, так сказать, закликает прошлое, велит ему длиться сию минуту и на наших глазах. А переводчик, если можно так выразиться, подобным же образом закликает оригинал, справляет свой, самостоятельный праздник — и, как автор, на собственный страх и риск. Почему на собственный страх и риск? Да потому, что, как и в случае автора, в его празднике могут принять, а могут и не принять участия читатели. Только переводчику в одном отношении даже трудней, если он знает, что в празднике подлинника читатели участие приняли. Потому на собственный страх и риск, что «пространство» языка, где происходит игра автора, — это один океан — как бы Атлантический, а пространство твоего языка — другой, как бы Тихий или Индийский. Простора у тебя не меньше, порой даже больше, если учесть, что твое «сегодня» позднее, но у тебя другие маяки, другие лоции и над тобой иногда даже другие звезды.

Впрочем, тут нужна оговорка, любимая манновская оговорка. В очень редких, исключительных случаях — но исключения только подтверждают правило — ты можешь как бы заглянуть за разделяющий океаны континент и воспользоваться ориентиром автора, ограничить, так сказать, собственный риск потери курса. Из всей огромной эпопеи об Иосифе мне особенно ярко запомнился один такой случай, и я уже о нем писал. Это слово «Väterchen», которым Иосиф позволяет себе называть Иакова, слово, как явствует из «Тонио Крёгера», «Волшебной горы» и статьи «Русская антология», представляющее собой кальку русского «батюшка». Контекст, в каком употребляется «Väterchen» в «Иосифе», делает совершенно неприемлемой для переводчика обратную кальку и словно бы подсказывает ему паллиатив «папочка».

Но вообще-то ориентиры дает переводчику только собственный язык, собственная жизнь. Чтобы и в переводе повествование было праздником, чтобы и в переводе мифическая история протекала «вот сейчас» и «вот здесь», нужно идти на риск языковых выходов в современность, не боясь, поскольку ведешь свою игру по-русски, явно послеоктябрьской лексики и фразеологии, потому что все, что кажется нам в нашем языке современным и новым, в конечном счете связано с революцией и окрашено ею. Важно только, чтобы такие выходы в со-

временность не коробили читателя, не раздражали его, не производили впечатления «выходок» переводчика, а вызывали у него улыбку, смех.

«Улыбка», «смех», «радость», «игра» — не злоупотребляю ли я словами этого светлого ряда, не сказывается ли в моем нажиме на них некая цеховая, бездумная ограниченность, узость, сосредоточенность на чисто профессиональных, репродуктивных задачах, на технике перевода, пренебрегающая более существенными сторонами творчества Томаса Манна, сложными, часто трагически сложными проблемами, почтенными и глубокими предпосылками, первоистоками, первопричинами его творчества?

Но творчество художника — это не шкаф с ящичками каталога, не пирог с начинкой, не наряд клоуна, развлекающего публику тем, что под верхним костюмом у него оказывается другой, под вторым третий и так далее. Если здесь возможно какое-то зрительное сравнение, то лучше всего, по-моему, воспользоваться образом, к которому, по другому, правда, поводу, прибегнул однажды сам Томас Манн, и уподобить творчество художника однородному сферическому телу, катящемуся шару. У катящегося шара верх становится низом, а низ верхом, о верхе и низе, собственно, нельзя говорить. Точно так же невозможно установить границу между первопричиной и следствием, отделить внешнее, формальное, поверхностное от подспудного, глубокого и многозначительного в творчестве истинного художника.

Вспомним то место из «Иосифа», где говорится, что человек тем и отличается от животного, что он способен заполнять отпущенное ему время развлечением, игрой, что все дело только в уровне развлечения. Вспомним то место из «Доктора Фаустуса», где выражается сомнение в дозволенности игры в такое время, как наше, то есть сомнение в дозволенности искусства. Нет ли между этими двумя мыслями внутреннего противоречия? Ведь наше время Томас Манн определил как время, когда дело идет о человеке и его духовной чести. Не есть ли это противоречие — важнейшая проблема «Фаустуса», проблема, без сомнения, трагическая, а что лежит в центре этой трагической контрверзы, как не игра?

Разрешением противоречия, ответом на него была для Томаса Манна не теория, а практика, внутренняя,

органическая его потребность творить, играть даже своей болью, пародировать ее, преобразовать фантазией. И на поверку выходит — сегодняшний, так широко отмечаемый юбилей тому доказательство, — что это убедительный, авторитетный, внушающий уважение ответ. Но главное — ответ глубоко человеческий. Главное потому, что, как ни почтенны, как ни достойны уважения авторитеты, инстанция, к которой они адресуются, — разум, еще не родит любви, а имя Томаса Манна всегда произносится его читателями с таким выражением глаз, с такой улыбкой, какие получаются только тогда, когда говорят о чем-то любимом. Любовь — это отклик человека на человечность.

И вот, возвращаясь к своему предмету, размышляя, какой глагол или какие глаголы поставить в предвосхищенной деепричастием «переводя» личной форме, невольно задумываешься об этой способности игры внушать людям уважение и любовь. Проникая, слово за словом, страница за страницей, в каждый уголок его языка и пытаясь поделить на увиденным, испытываешь два странных чувства. Возникает парадоксальное ощущение, что немецкий писатель держит перед тобой направляющую руку и указывает, открывает тебе огромные богатства русского языка, как бы благословляет тебя на тот риск, о котором я говорил, как бы превращает твою работу в игру. Второе чувство тоже удивительно, но в свете сказанного оно как-то, пожалуй, и объяснимо. Переводя Томаса Манна, включаясь в его заразительную игру, становишься сам человечнее, строже к себе, терпимее к окружающим. Как-то, то есть с грехом пополам, это, повторяю, объяснимо, но если говорить серьезно, то тема «язык и нравственность» еще дожидается своих исследователей.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
О «выдержке»	6
Двойное благословение	27
Высокий прагматизм	51
Игра всерьез	58
Толстовское и манновское	118
Принцип контрапункта	178
Кто такой Ганс Касторп?	284
«Исправный корреспондент»	348
Переводя Томаса Манна...	382

Соломон Константинович Апт

НАД СТРАНИЦАМИ ТОМАСА МАННА

М., «Советский писатель», 1980, 392 стр. План выпуска 1980 г. № 432
Редактор *В. П. Балашов*. Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*.
Техн. редактор *Ф. Г. Шапиро*. Корректор *И. Ф. Сологуб*

ИБ № 1953

Сдано в набор 30.01.80. Подписано к печати 05.08.80. А 03467. Формат 84×108^{1/32}.
Бумага тип. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 20,58.
Уч.-изд. л. 20,99. Тираж 10 000 экз. Заказ № 282. Цена 1 р. 60 к. Издательство
«Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография
Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109

