


Э. Хильшер

Поэтические
картины
мира



Э. Хильшер

Поэтические
картины мира

ГЕНРИХ МАНН, ТОМАС МАНН
ГЕРМАН ГЕССЕ, РОБЕРТ МУЗИЛЬ
ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР

Перевод с немецкого
Е. Грин



Москва

«Художественная литература»

1979

8И
X 45

Eberhard Hilscher
POETISCHE WELTBILDER

Essays über Heinrich Mann, Thomas
Mann, Hermann Hesse, Robert Musil
und Lion Feuchtwanger

Buchverlag Der Morgen

Оформление художника
Е. Яковлева

x $\frac{70202-377}{028(01)-79}$ БЗ-59-22-79

- © Buchverlag Der Morgen,
Berlin, 1977.
© Перевод, послесловие. «Ху-
дожественная литература»,
1979 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В эмиграции братья Манн вновь встретились в Санари-сюр-мер со своим другом Фейхтвангером. На «маленьких празднествах в летнем саду»¹ хорошо было поспорить, поговорить о новых работах. И хотя не так-то легко вообразить, что к этой блистательной компании присоединились бы вдруг «аутсайдер» Герман Гессе из Монтаньолы и Роберт Музиль из Вены, есть что-то привлекательное в мысли свести всех пятерых писателей для совместной беседы.

Наверное, Томас Манн и Музиль (на время позабывший про свою неприязнь к «большому писателю») вспомнили бы тогда о своих злосчастных высказываниях в поддержку первой мировой войны; Гессе и Фейхтвангер пожалели бы о своем тогдашнем пацифизме, и лишь Генрих Манн внятно повторил бы собственные слова: «Ни одному властелину не устоять отныне против духа». В споре о значении Октябрьской революции и Советского Союза произошла бы перегруппировка. От авторов «Степного волка» и «Человека без свойств» (с антицивилизаторскими настроениями одного и технократизмом другого) можно было бы ожидать, пожалуй, осторожных общих высказываний; авторы «Верноподданного» и «Успеха», напротив, активно выступили бы в поддержку нового мира на

¹ Так называл встречи немецких писателей-эмигрантов Т. Манн в очерке «Наш друг Фейхтвангер».

Востоке, а творец «Волшебной горы» назвал бы это по меньшей мере «заслуживающим внимания».

К моменту фантастической встречи, где-то в середине 1933 года, все пятеро писателей принципиально сошлись бы в своем антифашизме, в недоверии к капиталистическому обществу, в тревожном знании о недолговечности буржуазной формы существования. Несомненно, им удалось бы найти нечто общее и в характере своего творчества, и в духовной ориентации. С одной стороны, все они прошли через увлечение Ницше, и это сделало их восприимчивыми к опасности иррационализма. Его неразумности и непроясненности они противопоставили разум и ясность своих произведений. С другой стороны, все эти художники заботились о традиции, старались сохранить ценности переходной эпохи для будущего: Гессе и Фейхтвангер выступали как посредники, доносящие до читателя мудрость юго-восточной Азии, Музиль поэтизировал естественнонаучные знания, Томас Манн демонстрировал сокровища немецкой бюргерской культуры, а его брат Генрих (вслед за своими французскими учителями) развивал философию доброты.

Потрясения, вызванные империалистической войной, социалистической революцией и нацистским шабашем, помогли этим пятерым писателям понять, что они «не смогут жить дальше, как прежде». В поисках выхода из кризиса, в котором оказался их класс, нередко заблуждаясь, они поняли в конце концов требование эпохи: надо помочь духу обрести силу, надо одухотворить власть и политизировать искусство, чтобы добиться торжества гуманизма. Каждый из них был по-своему скептичен, каждый привязан к своему, привычному, поэтому им нелегко давалась общественная активность. Однако начиная с тридцатых годов они все больше осознавали как веление разума необходимость социалистической перестройки мира и «сотрудничества интеллигентов с пролетариатом» (Генрих Манн).

В послесловии к «Изгнанию» Фейхтвангер писал о конфликте между «суждением сердца и суждением мозга», о том, что писатель обязан «не подавлять ни один из этих голосов»; надо показывать противоречия, как они есть. Фейхтвангер описал ситуацию, в которой оказался не только он, но и четверо его коллег. Отдавая дань истине, разумно объясняя реальное положение, выступая как посредники, сознающие ответственность перед будущим, они могли убеждать «колеблющихся зрителей», служить им примером. Вот почему эти пять прозаиков и поныне с полным правом могут быть названы актуальными классиками, представителями позднебуржуазной эпохи.

Предлагаемые читателю работы были написаны к юбилейным датам: к 20-летию со дня смерти Генриха Манна, к 100-летию со дня рождения Томаса Манна, к 80-летию со дня рождения Германа Гессе, к 90-летию со дня рождения Роберта Музиля и к 5-й годовщине смерти Лиона Фейхтвангера. Поскольку в каждом случае предусмотренный объем оказывался превышен, до сих пор эти статьи публиковались только частично; лишь данная книга содержит полные тексты.

Несмотря на торжественные поводы, я не хотел заниматься простым восхвалением; по-моему, плохо дело того писателя, которого не стоит критиковать! Ведь именно оценивающие и критические суждения о художественных произведениях свидетельствуют о серьезном к ним подходе и служат к чести писателя! Прежде я, бывало, хвалил, не задумываясь. Теперь мне кажется более увлекательным поставить под вопрос признанные образцы, сказать, с чем я согласен или не согласен, и таким образом выразить собственные идейные и эстетические взгляды. Если возражения порой начинают звучать немного провокационно, то, может быть, из-за разочарования в том, что ты когда-то так любил...



Сила доброты
в творчестве
Генриха
Манна

Это было летом 1935 года. В огромном зале Мютюалите в центре Парижа собрались на пятидневный конгресс писатели и друзья литературы со всего мира. Корреспонденты информационных агентств поражены его представительностью. Наряду с хозяевами-французами: Анри Барбюсом, Андре Мальро, Луи Арагоном и Андре Жидом — здесь множество знаменитостей из-за рубежа. Среди них Илья Эренбург, Алексей Толстой, Карел Чапек, Олдос Хаксли, Мартин Андерсен-Нексе, их немецкие коллеги Генрих Манн, Лион Фейхтвангер, Роберт Музиль, Бертольт Брехт, Анна Зегерс и Иоганнес Р. Бехер. Всемирно известные художники встретились, чтобы единым фронтом выступить против фашистской угрозы, в защиту духовных ценностей.

Когда вечером 24 июня на трибуну поднялся Генрих Манн, произошло нечто неожиданное: пять с лишним тысяч присутствовавших в зале людей поднялись со своих мест, приветствуя знаменитого романиста и публициста, представителя немецкой литературы, чувствуя изгнанника, которого нацисты лишили гражданства. Его слова прозвучали как программа действий: «Наш долг защищать славное прошлое, завещанную нам свободу мыслить, свободу действовать по своему разумению».

Прошло полдесяток лет, и Генрих Манн оказался эмигрантом в Америке. Трудно вообразить себе более разительный контраст. Произведения человека, некогда пользовавшегося таким успехом и уважением, в западном полушарии почти не находили отклика, их постепенно забывали, а его последние романы, «Прием в свете» и «Дыхание», много лет оставались неопубликованными. Непонимание и нужда оказались уделом писателя, которого называли «великаном литературы нашего времени». Правда, вскоре по окончании войны в социалистических странах появились новые издания его книг, но он недаром писал другу в 1949 году, имея в виду критику и окружавшее его буржуазное общество: «Никогда еще за пятьдесят лет меня так не игнорировали».

Два эпизода — две оценки! Генрих Манн умер 12 марта 1950 года в возрасте семидесяти девяти лет, не дожив до времен, когда заново будет открыто его место в истории литературы.

С тех пор и в ГДР, и в ФРГ вышло много его книг, появились и книги о нем; однако если сравнить усилия по изучению его жизни и творчества с множеством опубликованных во всем мире работ о Герхарте Гауптмане, Томасе Манне, Франце Кафке или Бертольте Брехте, станет очевидным, что значение Генриха Манна все еще недооценено. По-настоящему полного, всеобъемлющего исследования об этом писателе до сих пор нет. Имеющиеся пока монографии можно считать лишь началом такой работы.

Чем объяснить сдержанность или невнимание литературоведения по отношению к несомненному мастеру немецкой прозы? Отчасти, может быть, дело в известной однозначности его высказываний: они не дают такого простора для комментариев и анализа, как многозначные образы Томаса Манна, Роберта Музиля или Франца Кафки. Сам Генрих Манн заметил на этот счет: «У того, кого публика однажды назвала «политическим» романистом, красот обычно не замечают». В самом деле, предрассудки

по отношению к так называемым «литераторам от цивилизации» и политически «завербованным» писателям всегда играли немалую роль в «табели о рангах»: либо ценность их злободневной сатиры ставится под сомнение с точки зрения «поэзии», либо писателя и эссеиста хвалят за остроту общественной критики, не отдавая должного эстетической и воспитательной силе его произведений.

Да, он был воспитателем! Но у немцев в «романах воспитания» педагогический пыл почти всегда соотнесен с поэзией, проявляется через нее. Могло ли быть иначе у Генриха Манна, который искал человечности, творя поэтические образы, и который всю жизнь оружием сатиры боролся с уродством, дабы могла воссиять красота! Мы попытаемся проследить его путь к положительному идеалу, выявить воздействие силы доброты в его творчестве.

Упоминание о «доброте» на первый взгляд может насторожить. Ведь синонимами к этому слову служат такие слова, как ласковость, снисходительность, понимание и милосердие, а они, по видимости, не слишком подходят для характеристики воинствующего критика, обличавшего разложение общества. Таких людей, как школьный тиран Гнус или верноподданный Геслинг, незачем щадить — их надо высмеивать, разоблачать, отвергать. Но во имя чего писатель клеймит отжившее? Во имя жизни! Из любви к людям и в надежде на целительную силу смеха: в этом и состоит неодолимый соблазн доброты, утверждение ее силы.

При этом он не сразу приближается к идеалу. Как в Девятой симфонии Бетховена несколько раз возникает мелодия «Оды к Радости», чтобы потом мощно прорваться в финале, так слово «доброта» поблескивает у Генриха Манна иногда, словно рубин, единственный раз оно вспыхивает ярко в романе «Маленький город», и лишь в позднем эпосе о добром короле Генрихе IV писатель открывает перед нами это бесценное сокровище — силу доброго начала.

Впрочем, не лучше ли было бы сказать здесь: «дух доброты», ведь именно эти слова, отнесенные к Золя, звучат в его знаменитом эссе? Когда речь идет о «силе доброты», предполагается, что дух обрел власть, а в том, что это так, Генрих Манн, по крайней мере в ранний период творчества, сомневался. Интересно наблюдать, как разделяются в его статьях понятия власти и духовности. Духовность для него означала прежде всего «человеческую способность руководствоваться истиной», чтобы добиваться свободы, справедливости и гуманности. Власть для него воплощалась прежде всего в монархии, в монополистической экономике, в системах господства, тяготеющих к консерватизму, в то время как дух был устремлен к «лучшей» или «по меньшей мере новой жизни». Однако уже в 1910 году он осторожно спрашивал: «Можно ли говорить... о единстве власти и духа?» Он видел одно из возможных решений в приходе духа к «власти», когда станет властвовать народ. В речи о Золя (1916) он, по сути, высказал собственные принципы, воздав должное французскому писателю как «воспитателю, служащему истине, то есть духовности, воспитателю, служащему доброте, то есть гуманности».

К этому он пришел долгим путем, и по этому пути предстояло идти дальше — об его этапах и о том, к чему он пришел, говорят тома произведений Генриха Манна, написанных за шесть десятилетий: около двадцати романов, примерно шестьдесят повестей и рассказов, десяток пьес, сотни статей. Мы хотим проследить здесь существеннейшие черты этого творчества, в котором отразился путь развития от индивидуализма к прославлению демократии и социалистического гуманизма.

Вначале Генрих Манн, по собственному признанию, был больше всего зачарован феноменом власти. Он пытался творчески исследовать «образ мышления сильных, значение насилия». Уже в самых ранних его стихах и прозаических произведениях (их научное исследование нача-

лось лишь в середине 60-х годов) слышится отрицание «буржуазного общества денег»; их апатичные герои при всем своем духовном превосходстве чувствуют себя глубоко несчастными аутсайдерами. Ничто по-настоящему не может нарушить обывательской «устойчивости». Здесь еще преобладают (отчасти в духе Гейне) элементы шаржа, психологизации, неоромантизма; некоторые места заставляют вспомнить Дебюсси. Первый роман писателя, «В одном семействе» (1894), представляет интерес лишь для историков литературы. Как ни увлекательно бывает проследивать путь развития таланта от самых истоков, пороку хотелось бы пожелать художнику самодисциплины; какая сила, скажем, например, у физика Рентгена, который велел уничтожить все, что осталось недоработанным и не удовлетворяло его, считая достойным внимания лишь приближающееся к совершенству.

Сам Генрих Манн считал своим первым «достойным внимания» произведением роман «Земля обетованная» (1900), произведение новаторское. Современники этого не заметили. Жизнеописание провинциала Андреаса Цумзее, который прибывает в столицу; где, став любовником и протеже супруги банкира, достигает богатства и почета, показалось им откровенно списанным с мопассановского «Милого друга» — с оглядкой на «Деньги» Золя, на «Человеческую комедию» Бальзака, этого знатока финансовой жизни. Что ж, «школа» у Генриха Манна была, с этим спорить не приходится. Но разве можно при этом не видеть, как переосмыслил писатель сюжет, создав нечто весьма современное: на редкость увлекательную, сатирическую книгу о чудовище по имени Власть. В каком другом немецком романе до него можно было найти столь яркое описание общественной пирамиды, которую венчает как воплощение неограниченной власти денег банкир Джеймс Л. Тюркхеймер! Он ведет дела с монархами и республиканцами, вершит судьбами государств, поощряет в своем царстве прибыли, изящные искусства, жажду на-

слаждений, извращенность п декаданс. Ему как истинному повелителю поет своего рода гимн в прозе салонный бард Цумзее: «Один его каприз, один кивок — и кто-то уже погиб»; ему смешны «плебеи», которые все еще ищут власть в парламентах или в королевских дворцах. Вырождающиеся аристократы вроде господина фон Хохштеттена годятся разве на то, чтобы наделить денежных магнатов остатками своего феодального блеска. О духовности и доброте в земле обстоваанной имеют не больше представления, чем о труде или о будущем. Веру в прогресс здесь могут лишь высмеять. Авантюрист от журналистики Цумзее несколько месяцев наслаждается «славой». Скептический художник Фридрих Кёйф в конечном счете оказывается неудачником. Литературная жизнь Берлина девяностых годов изображена как фарс.

Саркастически описав изысканный тюркхеймеровский «рай», Генрих Манн в романе «Богини» (1903) попытался противопоставить миру распада какую-то позитивную силу. Для этого он прибег к форме «современной сказки» о герцогине д'Асси, женщине, которая взрывает условности затхлого буржуазного мира, чтобы жить «полноценной» жизнью. Она энергично осуществляет свои грезы о свободе, красоте и любви, строя собственную судьбу по мифологическому образцу — поочередно как бы играя трех римских богинь. Вначале она видит себя охотницей Дианой, носитя с идеей ввести в утопическом королевстве Далмации «свободу, справедливость, просвещение, благосостояние» — просто ради эксперимента, не любя народ и не считаясь с ним. Вызванная ею «революция» порождена скорей карнавальным порывом, нежели целенаправленной деятельностью; однако крах движения заставляет ее эмигрировать. Теперь в Венеции она выступает как Минерва, покровительница искусств, вращается в среде богемы, водит знакомство с художниками и скульпторами. И, наконец, Виоланта д'Асси оборачивается Венерой, крайне чувственной, жадной до наслаждений. Видя в этих трех

доведенных до крайности страстях воплощение самого человеческого бытия, она со своим культом красоты и силы в конечном счете становится лишь похожей на «сверхчеловеков» земли обетованной, хотя и представляет собой более одухотворенную разновидность этого типа.

Здесь, несомненно, сказалось влияние Фридриха Ницше, которое испытало целое поколение писателей: от Ведекинда, Георге и Рильке до Томаса Манна, Гессе и Арнольда Цвейга. Многих вводили в заблуждение, по видимости, антибуржуазные выпады этого философа, восхищали слова о переоценке всех ценностей, мощные tirades против филистерства, против лжи искусства, поповского обмана, национализма, прославление «свободной», не знающей сомнений личности, противопоставляющей индивидуализм демократическим и социальным принципам. На Генриха Манна все это тоже произвело впечатление; еще в 1939 году он заявил в одном эссе, что учение Ницше на переломе веков было «в высшей степени желанным» явлением, ибо оно помогало «сохранить личную независимость».

Жизнь Виоланты д'Асси в «Богинях» изображена как торжество эстетизма «по ту сторону добра и зла». Она хочет сделать из собственной жизни произведение искусства, «видение», она жаждет «опьянения и власти», толкует о «воле к власти» в духе пресловутого философского сочинения, выписки из которого можно встретить в романе. Буржуа изображаются «мерзко чувствующими», пугливо блюдущими свою показную мораль или, как, например, «народный трибун» Павиц, демонстрирующими убогую, почти нечеловеческую «доброту». Искусство этого общества (представленное «рафинированным» последователем Ницше Гиньолем) склонно к «истерическому ренессансу», дионисийским вспышкам, болезненности и цинизму.

Готтфрид Бенн имел в виду прежде всего «Богинь», когда говорил о том, что «нельзя представить» себе целое «поколение, его стиль, ритмы, тематику без поистине сен-

сационного влияния первых книг Генриха Манна». Это относится ко многим тогдашним писателям, хотя на наш сегодняшний взгляд эти артистичные, многословные истории о герцогине не выходят за пределы своего времени. Можно отметить влияние этой книги на Томаса Манна — в эстетизированных диалогах «Фьоренцы», в рассказе «Смерть в Венеции», герой которого, Густав фон Ашенб., подобно Виоланте (хотя здесь и нет разговора о критике или антибуржуазной направленности), поддается венецианскому дурману, очарованию красоты и в результате гибнет.

Следующий роман, «Погоня за любовью» (1903), мотив которого не раз варьировался в новеллах писателя, начинается с примечательного разговора о «цинизме доброты». Эти слова произносит молодая актриса Ута Энде, добавляя, что за «добротой» ее друга Клода Марейна кроется «масса презрения». Но можно ли одновременно служить жизни и ни во что не ставить ее? Можно, если в основе всего лежит сомнение и некоторая предрасположенность к нигилизму. Однако самоотверженность и великодушие Клода, наследника миллионного состояния, резко выделяют его из среды «мерзко» мыслящего окружения. Годами он тщетно добивается любви Уты, сорит ради нее деньгами, пытается забыться с другими женщинами и в игорных домах — неудержимый и беспомощный в вечной погоне за любовью; лишь полученное в наследство состояние дает ему возможность жить дальше. Познакомившись с рабочим Ксавером, он задается вопросом: «Почему все эти земли принадлежат мне, а не ему?» Он начинает смутно чувствовать незаслуженность своего привилегированного положения.

Его холодная подруга Ута, со своей стороны, всю жизнь стремится к успеху. Она любит только искусство — но что это за искусство, обделенное человеческими чувствами и лишь использующее их для сцены! В этой книге Генрих Манн последовательно вскрывает дегуманизацию иску-

ва. Здесь пишут картины, заботясь лишь о «нужном цвете», который бы лучше сочетался с коврами. Модная мебель служит только для украшения, ею ни в коем случае нельзя пользоваться». Творцы этого искусства считают себя «невероятно сильными», поскольку они «избавились от иллюзий».

Дже Томас Манн иронизировал над тем, что «Погоня за любовью» была «написана за шесть месяцев». Исходя из своего собственного опыта, он не доверял столь бойкому перу, столь быстрому сочинительству. Но действительно ли брат фантазировал больше, чем он? Несомненно, Генрих Манн писал быстрее, «окрыленнее», но изучение источников показывает, в какой мере и он подражал и «монтировал». Для работы над «Богинями», например, он использовал книги Вазари и Буркхардта об эпохе Возрождения, итальянские хроники Стендаля и Тэна, стихи Готье и Платена, мемуары Гарибальди и др.; как литератор он чтит стилистов Бурже и Флобера. Стиль его часто бывал неровен и более подвержен текущей моде, чем у Томаса Манна, Деблина, Рильке, Кафки, Брехта, которые рано выработали свою оригинальную интонацию.

Проблематика духа, доброты и власти в «Богинях» и «Погоне за любовью» несколько отступает на второй план перед критическим анализом художественных заблуждений уходящего XIX века. Однако философия воли к власти вновь напоминает о себе в романе «Учитель Гнус», экранизация которого, осуществленная в 1930 году Карлом Цукмайером (фильм вышел под названием «Голубой ангел»), получила всемирную известность. Это произведение, которое без оснований пытались толковать как намек на «Ницше, зачарованного Вагнером», представляет собой прежде всего сатиру на тип прусского учителя, школьного тирана, злоупотребляющего своей властью, воспитывающего верноподданных. Для него педагогика — это не «руководство мальчиками» (что буквально значит это слово), не помощь в образовании, а преследование врагов-школь-

ников, злостное калеченье, тупая муштровка учеников. Несомненно, Генриху Манну удалось здесь создать шедевр сатирической прозы, в миниатюре представив черты всего государственного устройства вильгельмовской империи; однако по ходу действия комическое то и дело обретает черты трагикомического. Дело в том, что преподаватель гимназии и человеконенавистник Гнус поддается чарам кафешантанной певицы Розы Фрелих, он узнает, что такое красота и любовь. И по мере того, как он, говоря словами самого писателя, докучает Розе «своими уязвленными нежностями», в этом «смешном старом пугале» внезапно проступают человеческие черты. Результат — профессиональная «дисквалификация», разрыв с филистерским миром, конфликт с общепринятой «правдивостью» и, наконец, бурлескная кульминация. Гонимому поклоннику красоты, в котором есть что-то от художника и клоуна, удается вновь подчинить себе благопристойно-чинных, «почтенных людей» маленького города, захватить власть над ними с помощью своего игорного притона — и разоблачить лживую мораль «представителей общества». Стремление к тирании и анархический порыв дают странный сплав, и финал всей истории тонет в хохоте.

В одной автобиографической заметке Генрих Манн заявил, что его успех перед первой мировой войной был, по сути, «всегда лишь чисто «литературного» свойства». Поразительное признание — и в то же время нет! Он, несомненно, очень рано понял необходимость «социальных романов о современности», выступив со своими антибуржуазными сатирами; но, превратившись около 1907 года из «эстета» в моралиста, пережив определенный мировоззренческий сдвиг и осознав необходимость связи с народом, он отнюдь не обрел популярности. Поворот обозначился в интересе к фигуре Лакло — «солдата революции», и прежде всего в эссе о Густаве Флобере и Жорж Санд. Известно, что писатель почитал Флобера как своего учителя, тем более примечательна критика в адрес обитателя

Круассе, в которой он полностью солидаризируется с Жорж Санд, с этим «дитя народа». Дело в том, что «возрастающий интеллект» оказывался не в ладу с сердцем этого родоначальника «внеличной поэзии». И потому стареющая подруга обращается к нему с призывом «отдаться на волю собственной доброты и нежности... полюбить то, что любят простые люди».

Программа, которой несомненно руководствовался и сам Генрих Манн! Вначале его персонажи воспринимали мир более оптимистично; такова, например, девушка из новеллы «Героиня» (1905), которая, казалось, вобрала в себя «всю доброту рода человеческого», во всем хочет видеть добродетель и воспринимает зло как «ошибку». Вдруг она влюбляется в ироничного Роланда. Она ищет сердечности, но, не встретив отклика, вынуждена наблюдать за чужой любовью. «Добро? — вопрошает она теперь. — Любовь? Их нет!» Во многих позднейших рассказах и в романе «Между расами» писатель также размышлял о проблемах человечности, о готовности мечтателей к действию. Речь идет о «доброте демократии», о том, как «из слабости рождается духовность и как доброта зависит от познания».

Высоким достижением Генриха Манна стал роман «Маленький город» (1909); сам писатель относил его к числу «наиболее сильных» своих работ, с чем соглашались и многие именитые его коллеги. Томас Манн назвал эту книгу «песнь песней демократии». Арнольд Цвейг находил в ней «высшую степень» художественности, «крошечное отражение великой революции», а Лион Фейхтвангер восхищался тем, как «на густонаселенном фоне романа выступают действия главных персонажей: драматически целеустремленно, драматически расчлененно, с помощью почти одного лишь диалога». И верно, действие развивается почти исключительно через диалог; это поражает, ведь разговоры в прозаических произведениях (в отличие от диалога сценического) играют обычно скорей замедляющую роль. Автору «Маленького города» удалось, однако,

объединить эпический элемент с драматическим, по сути создав в повествовательной форме пятиактную комедию. Сам Генрих Манн в письме к Рене Шикеле говорил по этому поводу, что он «вряд ли способен написать триста страниц так, чтобы хотя бы двести из них не были драматическими сценами».

При этом обаяние этой истории состоит в том, что театр стал ее содержанием. Прибытие и выступление театральной труппы взбудораживает маленький городок, прототипом которого является Палестрина. Капельмейстер Дорленги хочет при участии населения поставить настоящую народную оперу, с хором и оркестром; священник же дон Таддео всеми средствами старается воспрепятствовать растущему интересу к грешным радостям. Адвокат Белотти мобилизует против клерикалов силы поклонников искусства, и в результате спор о постановке пьесы про «Бедную Тоньетту» перерастает в злочаштно-комичную гражданскую войну.

При всей серьезности борьбы между силами прогресса и реакции события изображены с восхитительным юмором. Забавно читать про мешанину из легкого флирта, высоких идеалов, сплетен и суеверий, в атмосферу которых погружается городок, про непоследовательность, артистические капризы, тщеславие, которые со всей откровенностью демонстрируют герои. Неизменно чувствуется симпатия писателя к простым людям — «лучшим в этой стране»; само оперное представление приобретает значительность потому, что «народ сочувствует ему» и участвует в нем. Искусство, слитое с жизнью, пробуждает чувство общности и чувство справедливости, зовет к переменам, которых начинают страшиться богачи в своих ложах. Музыка синьора Дорленги, вдохновленная как Верди, так и Пуччини, окрыляет тех, кто «непрочь помериться силами с властью». Конечно, вся эта пародия на революцию в рамках маленького города, символом свободы которого оказывается тухлявое деревянное ведро, выглядит довольно курьезно. Как

и в повелле Вильгельма Раабе «Гуси из Бютцова», историческую роль в «решающей битве» играют вспугнутые пернатые, но у Генриха Манна окончательную ясность вносит вмешательство рабочих с ближней электростанции, которое обеспечивает победу демократического начала. И, наконец, триумф доброты: повышение зарплаты рабочим, подарки бедным комедиантам, бесплатное угощение на всех и великое братание. «Люди не могут долго быть злыми,— говорит актер Нелло Геннари, еще не зная о трагическом исходе любовного эпизода Ромео и Джульетты, в котором он принимал участие,— жизнь слишком хороша для этого».

Этот оптимизм и вера в гуманность через четыре мирных десятилетия после того, как Бисмарк создал империю, были характерны для той поры. Сам Генрих Манн разделял их лишь отчасти. Конечно, щедрость издателя Пауля Кассирера позволяла ему после 1910 года вести в какой-то мере беззаботное существование. Впоследствии писатель вспоминал о «чудеснейшей поре», когда он работал над пьесами для театра, наслаждался общением с друзьями и путешествовал по Южной Франции и Италии. Однако его при этом глубоко тревожили немецкие дела. В одном из тогдашних эссе он писал: «Додумываются до конца чистого разума, додумываются до ничто, а в стране все решает милость божия да кулак». Не существовало единства нации, которое бы могло оправдать поэтическую веру в добро и породить «познание, ведущее к действию». Поэтому в новом романе писатель предпринял попытку разобраться в положении и перспективах, воззвать к разуму людей.

О возникновении и судьбе романа «Верноподданный» уже существует целая литература. До сих пор поражает, с каким гениальным чутьем писатель за несколько лет до разразившейся военной катастрофы сумел вникнуть в ее причины, вскрыть пороки исторического развития Германии. Ведь сам автор все еще «ошибочно полагал, что вто-

рого августа (то есть войны.— Э. Х.) не будет». Пророческий смысл он приписал своему роману лишь потом. Книга вышла в свет в ноябре 1918 года, уже после краха кайзеровской империи, и была воспринята скорее как открытие, как метафора, но не как предостережение. Стало понятно: именно верноподданнические настроения немецкой буржуазии и «маленького человека» позволили послать ради чьих-то прибылей на смерть целые армии, не спрашивая их согласия; именно они сделали народ беззащитным. Эта книга, прояснявшая темное прошлое, принесла Генриху Манну первый всемирный успех.

Впоследствии он пытался объяснить, почему немцы представились ему смешными как раз в тот момент, «когда они намеревались стать страшными». Он отметил в этой связи несоответствие между мечтаниями и действием, между стремлением к глобальному могуществу и реальными возможностями, он показал, как гротескно компенсируется комплекс неполноценности, образцовым воплощением которого является почитатель силы Дидерих Геслинг. Перед нами проходит история жизни этого заурядного бюргера, в смене психологически и политически точных эпизодов возникает своеобразно шутовской тип. Уже в мальчишке Дидерихе сочетаются трусость, подлость и жестокость. Так, в школе он заставляет еврейского мальчика становиться на колени перед крестом; «аплодисменты со всех сторон» дают ему ощущение силы. Бездумно рукоплещут низости одноклассники, а учитель взирает на это сквозь пальцы «смущенно и благосклонно»; так возникает тема коллективной вины.

Дидерих-студент — поклонник силы и величия. В феврале 1892 года он видит демонстрацию безработных в Берлине, усталое шествие пассивных существ к кайзеровскому дворцу, мрачное колыхание «моря бедняков», из которого, словно «мачты тонущих кораблей», вздымаются палки плакатов. Выбор слов характерен для тогдашнего скептического отношения Манна к силе пролетариата. А его ге-

рой-верноподданный ликует, когда полиция разгоняет «строптивую свору», он впадает в экстаз при внезапном появлении монарха. Мастерски воссоздает писатель внутренний монолог Дидериха Геслинга — гимн власти: в нем слышится и религиозное обожествление императора-комедианта, и самоуничужение, и мифическое отождествление себя с властью, «которая топчет нас, а мы целуем копыта ее коня!». Восемь раз фразы заканчиваются восклицательным знаком, аффектация и пафос нарастают, наконец, Геслинг в экстазе весьма прозаически падает в лужу, вызывая смех проезжающего мимо кайзера.

Вступив в «деловую жизнь», Геслинг по-прежнему демонстрирует черты, характерные для верноподданного — во всем их диапазоне: от глубочайшего раболепия перед знатными особами вроде юнкера фон Вулков, воплощающего для него власть, доносов и провокаций по отношению к конкурентам вроде фабриканта Лауэра, и до позы повелителя и роли тюремщика в отношении рабочих своей бумажной фабрики. Какая ирония: человек, презирающий литературу, поставляет «материал» для произведений искусства; скрывая за напыщенной риторикой свои частно-меркантильные интересы, он вмешивается в дела маленького городка Нетциг как «патриот», одновременно вступая в отношения с правым социал-демократическим деятелем Наполеоном Фишером, чтобы подняться «еще выше»! Для культуры не остается места. Представителю образованной буржуазии Дидерих заявляет: «Сейчас не до умственных занятий, будущее за национальным делом!» И представителю беззащитного гуманизма, старому Буку, остается сделать лишь горький вывод: «Они забрали большую власть, но эта власть не прибавила в мире ни духовности, ни добра».

Хотя изобилие в романе различных приемов, пародийного элемента, нагромождение изображенных мерзостей на теперешний взгляд кажется порой несколько утомительным, хотя сам писатель впоследствии говорил, что был

«открыт по ошибке» и (присоединяясь к критике читателей) шутил о «Верноподданном»: «Существовать далее в качестве автора передовицы объемом в роман я бы не хотел», это эпическое произведение принадлежит не только истории литературы, оно до сих пор современно. Генрих Бель отмечал в 1969 году «все еще навязываемую нам верноподданническую модель общества».

Большая часть романа была опубликована в мюнхенском иллюстрированном еженедельнике «Цайт им бильд» (с начала 1914 года). 13 августа редакция без комментариев прекратила публикацию. Разразилась первая мировая война, и критика «немецкой сущности», как и намеки на его императорское величество (которого автор «документально» спародировал в образе Геслинга), отныне были сочтены нежелательными, даже опасными. Реальный верноподданный, готовый отстаивать так называемые святыни нации, стал фигурой номер один.

В пору, когда такие писатели, как Герхарт Гауптман, Томас Манн, Рихард Демель, Стефан Георге, сказали «да» якобы «оборонительной войне» немцев и внесли свою лепту в «объяснение, прославление и углубление событий»¹, Генрих Манн сохранил ясность взгляда и сумел распознать трагедию «национального порыва». Вместе с Альбертом Эйнштейном, Кэте Кольвиц и Фридрихом Вильгельмом Ферстером он участвовал в работе антивоенного Союза нового отечества. Его не сбили с толку ни первоначальные успехи на фронте, ни повинистическая пропаганда, зато он начал осознавать роковую роль «мировой экономической системы», которая «вела войну еще до войны», проникая в хозяйство чужих стран. Он не склонен был рассматривать на уровне мифов завоевательные походы и не верил в фатальный характер разразившейся военной грозы; он слишком хорошо знал, что нарушить мир всегда в «людской воле». В эссе о Золя (1915) он реши-

¹ Слова Т. Манна из письма к Р. Демелю от 14/XII 1914 г.

тельно осудил вильгельмовскую тиранию, когда, прибегнув к историческому иносказанию и якобы говоря об империи Луи Бонапарта, мужественно заявил: «Но что же такое власть, как не право, глубочайшее право, коренящееся в сознании исполненного долга, завоеванных идеалов, прогресса гуманности. Государство, державшееся только на насилии, а не на свободе, справедливости и правде, государство, где только и знали, что повелевали да повиновались, зарабатывали да эксплуатировали, а человека никогда ни во что не ставили, такое государство не может победить, обладай оно хоть сверхчеловеческой властью». На эту тему возник ожесточенный спор между братьями. Здесь достаточно сказать, что Генрих Манн в ту пору представлял более прогрессивную позицию, пролагая путь в будущее, а также доказал свое человеческое превосходство, проявив доброту и готовность к примирению, что видно по его письму к Томасу Манну от декабря 1917 года.

В годы войны он продолжал литературную работу, написав роман «Бедные» (1917), книгу, которая по содержанию и по времени действия является продолжением «Верноподданного», но в то же время полна жажды нового. Насколько можно судить по предварительным заметкам, первоначально автор хотел ввести в роман зловещие фронтовые эпизоды, как это сделали позднее Ремарк, Ренн и А. Цвейг. Однако затем он решил отказаться от этой тематики и попытался изобразить на этот раз с точки зрения трудящихся маленький городок, в котором царит ставший уже генеральным директором и тайным коммерции-советником Дидерих Геслинг. В центре повествования находится рабочий Карл Бальрих, который располагает долговой распиской, выданной ему когда-то отцом Геслинга, и поэтому намерен предъявить свои права на его фабрику. Готовясь к тяжбе, он, как умеет, порой весьма беспомощно, изучает юриспруденцию, заручается поддержкой коллег; в конечном счете все сводится, однако, к анархическим действиям и заканчивается попросту мобилиза-

цией рабочих на фронт. Слабость произведения, которое временами выглядит поверхностным, искусственно сконструированным, заключается в том, что защита «частных прав» не порождает революционной ситуации. Бальрих в конечном счете преследует мелкобуржуазные, чисто личные интересы; тем не менее это первая попытка Генриха Манна вникнуть в проблематику униженных и оскорбленных.

Когда в 1925 году вышел роман «Голова», завершивший трилогию «Империя», писатель оказался в центре большой политической дискуссии. Его новый роман, охватывавший четверть века немецкой истории (вплоть до первой мировой войны), разоблачал «тайное правительство» промышленников, которые с циничной откровенностью выбалтывают свои истинные цели в этой войне: «Сломить сопротивление рабочих, разбить профсоюзы... не пропустить красных». Под псевдонимами в романе было выведено немало исторических лиц, например, рейхсканцлер фон Бюлов под именем Ланнаса, его преемник Бетманн-Хольвег (Толлебен), адмирал Тирпиц (Фишер) и фабрикант оружия Крупп (Кнак). Им противостоят отдельные интеллектуалы, стремящиеся сменить власть монополий руководством духовных сил, осуществить «революцию сверху». Однако оба главных идеолога разумного начала, Клаус Терра и Вольф Мангольц, запутались в бесконечных компромиссах с властью имущими, стали их соучастниками, не оправдав своих претензий на духовное руководство, и предпочитают кончить жизнь самоубийством.

Сам Генрих Манн очень высоко ценил эту книгу. Его брат Томас Манн также считал ее «вершиной» в ряду «социально-критических произведений» и воздавал должное «гениальности писателя», которому удалось показать, как «поэтическое и человеческое вырастают из социального, черпая в нем силу и значительность»¹. Сейчас этот в худо-

¹ Слова из письма Т. Манна в нью-йоркскую газету «The Dial» (4 октября 1925 г.).

жественном смысле не вполне гармоничный роман представляет лишь исторический интерес.

Надо сказать, что в то время писатель еще верил в способность буржуазного общества к обновлению. Во множестве эссеистических произведений двадцатых и тридцатых годов он настойчиво проводил мысль, что, укрепляя демократические традиции, добиваясь взаимопонимания между народами и осуществляя духовную революцию, можно коренным образом преобразовать мир в духе гуманности. Эти три круга проблем определяли его размышления, переплетались, дополняя друг друга и постепенно приводя к новым взглядам. Под демократией писатель понимал «претворение в жизнь всех идей, которые действительно служат человечности», признание социальной ответственности всех перед всеми. Для осуществления этой цели он призывал демократические и республиканские государства руководствоваться «как знанием, так и добротой» и дать больше власти свободным умам. «Диктатура «экономики» должна уступить «диктатуре разума».

Большие надежды в этой связи писатель возлагал на сближение между немецким и французским народами в духе традиции, идущей от Генриха Гейне и Теодора Фонтане вплоть до Рене Шикеле и Рудольфа Леонгарда. Во Франции он видел все еще живой дух буржуазной революции 1789 года. Еще в 1905 году он прославлял это историческое событие как «аркадский праздник братства» и «утреннюю зарю», на которую с оптимизмом взирает «человечество, просветленное для всеобщей любви». В своих многочисленных работах о французских писателях: от Вольтера, Стендаля и Виктора Гюго до Флобера, Золя и Анатоля Франса — он стремился внести вклад в дело сближения наций, надеясь, что от этого «в мире станет больше добра». Вот почему он (перекликаясь с Ницше) мечтал о великой культурной общности — Соединенных Штатах Европы, в которых видел, конечно, нечто иное,

нежели та пан-Европа, о которой сейчас говорят на Западе.

Эссеистика Генриха Манна примечательна также тем, что она свидетельствует о переменах в мировоззрении писателя, которые наметились еще до середины двадцатых годов. Хотя он уже в 1919 году объявил себя сторонником Ноябрьской революции, Баварской Советской республики и социальных реформ, к Октябрьской революции он поначалу отнесся скептически, как «колеблющийся зритель». Пролетариат он тогда считал лишь силой, содействующей переменам через «обуржуазивание». Но инфляционный хаос, рост националистических и фашистских тенденций в Веймарской республике помогли ему вскоре распознать в социализме союзника. Когда в январе 1924 года умер Ленин, писатель воспользовался случаем, чтобы открыто заявить, отвечая на анкету «Известий»: «В жизни Ленина необходимым образом сочетается преданность огромному делу с неумолимостью ко всем, кто мешает этому делу. Я считаю, что для того чтобы оставаться верным своему делу, надо быть неумолимым. Признать эту мысль стало для меня легче, когда я убедился в его способности подчинять свое дело насущным потребностям людей... Воздействие русской революции на человеческие души состоит в том, что здесь на Западе уже невозможно жить, не задумываясь над существующими порядками и не сомневаясь в их прочности... Мы держимся лишь до поры до времени, сами не особенно веря в то, что делаем и с чем миримся».

Впоследствии Генрих Манн еще дважды, в конце 1928 и в 1939 году, писал статьи памяти Ленина. Высказываний такого рода в двадцатые годы у писателя было немного, и характерно, что они предназначались тогда главным образом для французских читателей. Так, он выступил с «Чествованием Горького» и произнес речь автобиографического свойства, где сообщил, что получил приглашение на празднование десятой годовщины «прихода к вла-

сти Советов». У него есть «личные причины», сказал писатель, чтобы принять приглашение, поскольку «в России меня знают, видимо, дольше, чем в моей собственной стране».

Тем временем в Германии усилилась опасность фашизма. С глубокой озабоченностью писатель отмечал рост иррационализма, вспышку «дурных инстинктов» и (как прежде его друг Ведекинд) решил бороться за «победу духа и доброты в великой жизненной схватке». В одной из тогдашних статей он писал: «Мне было бы приятней сидеть за письменным столом и работать над своими книгами, вместо того чтобы, выступая публично, подвергать себя нападкам слушателей из числа немецких националистов и националистической прессы. Но я должен это делать». Этого требовало от него чувство ответственности.

Его вклад достоин восхищения. Будучи президентом Академии искусств, он подготовил республиканскую книгу для чтения, которая давала в руки школьников оружие против вредоносных идей. Он предостерегал против нацистов, «партии войны», которые с помощью «власти денег» хотят в кровавом угаре создать свою «империю мнимых германцев». Вместе с Горьким, Драйзером, Ролланом, Мазерелем, Эйнштейном и другими он в мае 1932 года выступил с призывом бороться против опасности войны. Наконец, он настойчиво выступал в защиту духовной свободы и подписал (вместе с Кетэ Кольвиц и другими) призыв к единству коммунистической и социал-демократической партий против сторонников Гитлера. Ответ новых властителей не заставил себя ждать: 15 февраля 1933 года по их настоянию Генрих Манн был исключен из Академии. Начавшаяся травля в прессе через неделю вынудила всемирно известного автора «Верноподданного» уехать за границу, во Францию.

Там, не дав себе ни малейшей передышки, он продолжал свою разъяснительную и политическую деятельность. Будучи уже на седьмом десятке, он, однако, взял на

себя множество важных обязанностей, став почетным председателем Союза защиты немецких писателей, президентом Немецкой свободной библиотеки в Париже и выполняя большую работу по объединению антифашистских сил. Кульминацией его деятельности явились выступления перед Международным конгрессом писателей, на массовых собраниях, участие в деятельности Народного фронта, в работе Свободной немецкой радиостанции на волне 29,8 м, в эмигрантской печати. Здесь прежде всего надо упомянуть его статьи в «Депеш де Тулуз». Генрих Манн пишет листовки, призывы, полемические статьи, памфлеты, анализирует современное положение, выражает солидарность с интернациональными бригадами в Испании и с такими германскими патриотами, как Тельман, Осецкий, Эдгар Андре, которые проявляли стойкость в нацистских концентрационных лагерях. По-прежнему твердо веря в «доброту» немецкого народа, ловя доходившие через границу известия о «беспорядках» на промышленных предприятиях и о «нравственных переменах», писатель не расставался с надеждой, что его соотечественники сами сумеют сбросить с себя ярмо фашизма. Он еще долго питал иллюзии относительно слабости и недолговечности нацистской системы.

Хотя Генрих Манн проявил незаурядное понимание эпохи, выступив на стороне сил будущего, не следует упрощать или представлять слишком прямолинейным путь его идейного и художественного развития. Он всегда оставался буржуазным писателем. Он считал, что не надо преувеличивать роли «экономических законов» и уже в своих мемуарах («Обзор века») утверждал идеалистическую позицию: «Духовное начало представляется мне первичным, в истории оно играет ведущую роль». Он неизменно восхищался Ницше, Бисмарком, Черчиллем. В своей литературной деятельности ему не удалось преодолеть некоторой дисгармонии и известных противоречий. Его стиль был «модным»: поначалу неоромантический, экс-

центрический, импрессионистический, экспрессионистический, позднее простой, сентенциозный, при этом многословно-сложный, тяготеющий к преувеличениям. Он создал замечательные эссе, посвященные искусству, и в то же время написал множество злободневных статей, не отличавшихся особыми художественными достоинствами, мешая важное с несущественным (слухами, расхожими мнениями). Без сомнения, он сознательно стремился к простоте, чтобы быть понятным самым широким кругам читателей, но он недостаточно заботился о том, чтобы политические высказывания звучали поэтично, что делает их более действенными. В этом смысле, например, Томас Манн, Тухольский или Брехт в своей повседневной борьбе и полемике сохранили больше художественного своеобразия и взыскательности к форме.

К этому времени относятся попытки выдвинуть Генриха Манна на Нобелевскую премию. Как следует из одного (до сих пор не опубликованного) письма Томаса Манна¹, инициатива исходила от Иоганнеса Р. Бехера. 29 марта 1937 года Томас Манн писал Бехеру: «Что он этого достоин, нет спора. Но, к сожалению, я сомневаюсь в шансах». Он напоминал, что ни Толстой, ни Стриндберг, ни Горький не удостоились этой высокой чести, и выражал опасение, что кандидатура Генриха Манна не встретит достаточной поддержки. Разумеется, можно было бы расшевелить «общественное мнение». «Но такого рода активность непременно исходила бы от одной лишь левой прессы, что, возможно, оказало бы противоположное действие». Затем, однако, вопрос отпал сам собой: с 1940 по 1943 год Нобелевская премия вообще не присуждалась.

В тридцатые годы Генрих Манн все больше сближался с рабочим движением. Уже в 1935 году он заявил в письме пражской газете «Роте фане»: «Хочет того литература

¹ Знакомством с этим письмом я обязан И.-Р. Бехеру, который в июне 1958 года разрешил мне привести из него цитаты.

или не хочет, она стоит на пороге того, чтобы стать полностью социалистической... Литература неизбежно идет навстречу рабочим, ибо там уважается человечность, там защищается культура».

В связи с 20-й годовщиной Октябрьской революции он опубликовал статью, в которой писал: «Советский Союз — пример величайшего воплощения идеи за последние полтора столетия. Эта идея несомненно будет осуществляться и впредь. Понадобилось столетие, чтобы важнейшие завоевания Французской революции утвердились даже не во всей Европе, а только в западной ее части. Пролетарская революция обладает непобедимой мобилизующей силой; ее последствия будут еще большими... Сотрудничество интеллигенции с пролетариатом отвечает требованиям разума, ибо отныне пролетариат является носителем культуры и классом, созидающим государство».

Когда разразилась вторая мировая война, Генрих Манн в многочисленных статьях продолжал выражать свои симпатии к Советскому Союзу и социализму. Так, он с восхищением писал о борьбе Красной Армии против фашизма, найдя для этого поразительное сочетание слов: «Гений доброты». Победное шествие трудящегося человечества он представлял себе не иначе, как триумф «доброты в условиях социалистической свободы». Он не сомневался в будущем «социалистического гуманизма», который объединит власть с духом и сделает жизнь радостной.

Обращает на себя внимание, как много известных писателей в те мрачные времена говорили о своем стремлении утверждать дружелюбие и доброту. Уже в «Волшебной горе» Томаса Манна можно встретить важные слова: «Во имя любви и добра человек не должен позволять смерти господствовать над его мыслями». Тетралогия этого писателя о Иосифе звучала как гимн доброте, а в 1953 году в письме ко мне он, подводя итог, писал: «Если бы в том, что я сделал, увидели больше доброты и юмора, нежели дьявольской двусмысленности и «едкой иронии», то

это было бы ближе к душевной истине». Доброта была для него проявлением веры в человечность. Сходные высказывания можно встретить и у других писателей. Например, для Роберта Музиля «доброта» ассоциируется со словами «обладать, дарить, наделять, переливаться через край». Лион Фейхтвангер славил доброту народа и исторический прогресс, осуществляющийся «по законам великой доброй необходимости». В произведениях Альфреда Деблина и Германа Гессе, где (как и в некоторых пьесах Фейхтвангера) заметно влияние восточной мудрости, говорится о поисках «добротного человека», сущность которого Лао-цзы в «Даодэцзине» формулирует в таких словах: «Высшая доброта подобна воде: она приносит пользу всем существам и ни с кем не спорит». Это значит: действенная добродетель ясна и служит всем, подобно дарующей жизнь стихии.

Однако не присуща ли доброму началу некоторая беззащитность, кроткая всетерпимость, которые не позволяют ему давать отпор злу? И разве не слышен ложный пафос доброты в моральном кодексе имущих — с его самоуверенностью, с покровительственной благотворительностью, служащей для успокоения совести? С умилением обратив взор к небесам, обычно цитируют афоризм Шопенгауэра: «Подобно тому, как факел и фейерверк бледнеют и тускнеют перед сиянием солнца, так дух, гений и сама красота затмеваются и превосходятся добротой сердца» («Мир как воля и представление»). Прекрасные слова — если их верно понять.

О сомнительности этого расхожего понятия доброты насмешливо и резко говорил много раз не кто иной, как Брехт. Уже в одном из зонгов его «Трехгрошовой оперы» звучали слова: «Мы жаждем ближнего прижать к устам, но обстоятельства мешают нам!» И в комментарии к пьесе «Добрый человек из Сезуана» драматург так объяснял трагедию своей героини Шен Те: «Зло было обратной стороной доброты. Лишь благодаря злым делам становились возможными добрые дела». Прирожденная доброта

простых людей не получает развития в условиях, когда бесчеловечное, корыстное, отчужденное общество лишь использует добродушных людей, считая их дураками. Поэтому Брехт считал, что надо изменить мир так, чтобы в век науки радушие и доброта стали для людей нормой существования.

Упомянутые здесь художники связывали доброту не с мудрой сверхчеловеческой кротостью Христа в духе библейской Нагорной проповеди, а с людской деятельностью. Философы от Аристотеля до Альберта Швейцера славили разум как высший критерий и делали вывод, что лишь действия в духе разума и благоговения перед жизнью могут считаться хорошими и добрыми. Писатели-просветители верили в возможность гармонии добра, правды и красоты — в могучую органичную гармонию будущего! К их числу относились и Брехт, Томас и Генрих Манн, для которых доброта совмещалась с «мягкой силой разума» и порождала воинствующий гуманизм.

Здесь лежит ключ к пониманию двухтомного романа Генриха Манна «Юные годы короля Генриха IV» (1935) и «Зрелые годы короля Генриха IV» (1938), выдающегося произведения позднего периода его творчества. В этой поэтической энциклопедии европейской художественной мысли писатель в известной мере подводит итог передуманному, разрабатывая и углубляя главные темы своего творчества. Избрав героем своего повествования народного любимца Генриха Наваррского, он в последний раз отдал литературную дань культуре французской, служившей всю жизнь ему образцом. Эта книга была данью благодарности за «счастливое время», за все то «доброе», чем он был обязан своей «духовной родине». Работая над жизнеописанием великого короля, он мог к тому же косвенно, посредством цитат, воздать дань почтения тем, кто вдохновлял его и служил опорой, прежде всего почтенному хронисту Жюлю Мишле, «Французскую историю» которого он не раз перечитывал, используя ее как главный ис-

точник. Среди других книг, к которым он обращался, следует назвать «Генриаду» Вольтера, «Опыты» Монтеня, мемуары современников: Максимильена де Бетюн-Сюлли, Маргариты Валуа, Жанны д'Альбре, Шарлотты Морнэй и монографии о Генрихе IV Лану и Тайандье.

В этом историческом материале Генриха Манна, конечно, особенно привлекало то, что он давал возможность положительного разрешения конфликта, который давно его занимал — конфликта между духом и властью. В предыдущих его книгах власть всегда представляла как силу, враждебную разуму, достойная ненависти, — и это соответствовало реальности кайзеровского рейха. Он надеялся, что Веймарская республика сделает власть более одухотворенной, однако в 1928 году он писал: «Взаимоотношения между духом и государством по сути немислимы», поскольку те, кто руководил страной, расценивали культурную деятельность лишь с точки зрения патриотизма и «пользы для существующего общественного строя». Затем пришел фашизм, олицетворявший голую «власть и насилие». Тем не менее именно в ту пору у писателя окрепла вера в возрастающую роль духовного начала. В современном мире он видел торжество этого начала в Советском Союзе, в движении Народного фронта, где оно служило «общей пользе», а обращаясь к прошлому — во времена правления французского короля Генриха Четвертого.

По сути этот роман Генриха Манна есть не что иное как изображение грандиозной борьбы олицетворенного разума против поборников мракобесия и тирании. В годы, когда во второй половине XVI века под небесами Южной Франции подрастал принц и наследник престола Генрих, в стране все определялось клерикально-феодальными интересами, из-за чего вспыхивали религиозные войны между католической лигой и гугенотами. Жизнь героя как раз начинается под знаком национального конфликта, разрешить который выпало ему на долю. Враги превосходят

его силами, достичь цели кажется невозможным, и долгое время соперничающие лагеря Гизов, Валуа, Бурбонов и Медичи считают его лишь игрушкой в своих руках. Он проходит суровую школу парижского двора, где подвизаются сановники, своей безмерной подлостью напоминающие (как заметил еще Арнольд Цвейг) шекспировских королей. С великим трудом удается Генриху спастись во время Варфоломеевской ночи, этой вакханалии зла, кровавой свадьбы 1572 года, когда погибли тысячи его единоверцев.

Но спастись не значит победить! С большим искусством Генрих Манн описывает дальнейший путь его королевского высочества. Мы как бы принимаем участие в трудной судьбе Генриха, видим его оплетенного интригами, постоянно окруженного коварной охраной в окрестностях Лувра. Мы страдаем вместе с ним, когда он заблуждается, когда бывает виноватым, проходя «школу несчастья», и не раз испытываем тревогу за его жизнь, пока ему не удается бежать к друзьям-гугенотам.

Но вправе ли мы теперь вздохнуть с облегчением? Отнюдь, ибо враги преследуют его, ищут случая погубить Генриха в открытом бою или с помощью коварного покушения. Они подстрекают народ, они требуют «слепого повиновения» вождю Лиги: «Выполний свою трудовую повинность и неси повинность воинскую! Плати ему подати, и хоть жилы вздулись, торчи целый день на ногах каждый раз, когда ему вздумается собрать толпы своих приверженцев!» О каких временах идет речь? Как будто о XVI веке, о произволе герцога Гиза, но подразумевается, конечно, и другой террористический режим, фашизм XX века. Подобным же образом, хотя и менее открыто, писатель проводит и другие аналогии: так, за Варфоломеевской ночью видением маячит поджог рейхстага. Террористическая партия лигистов (при беззастенчивой поддержке финансовых тузов) распространяет свое влияние теми же методами, что и гитлеровская партия. Герцог Майенн на-

поминает Геринга, а демагог-священник Буше — Геббельса. Прибегая к такого рода намекам, Генрих Манн стремился осовременить историю, сознательно сблизить ее с тем, что испытывали сейчас читатели, чтобы торжество человечности над злом в романе прозвучало для них как утешение, ободрение и символ. Он говорил: «Мы всегда будем соотносить исторический образ с современностью... Хотим мы того или не хотим, он становится в наших руках наглядной аналогией нашим переживаниям».

В конечном счете побеждает дух уважения к человеку. Это афористично выражено в позднейшей записи автора: «Генрих Четвертый — сила доброты. Это не переосмысление истории и не приятный вымысел: это всего лишь верное сравнение» («Обзор века»). Долгое время юный претендент на трон, оставаясь пленником при парижском дворе, не обладает ничем, кроме того, что составляет силу слабых, — способности простодушно, не подозревая о своих возможностях, привлекать к себе людей. Понять более глубоко самого себя, осознать свою политическую и этическую программу помогает ему философ-дворянин Мишель де Монтень; в «Разговоре на побережье» он вскрывает бессмысленность религиозных войн, анализирует «неразбериху в умах участников событий» и, наконец, формирует основной принцип: «Сила сильна... но доброта сильнее. *Nihil est tam populare quam bonitas*». Генрих переводит изречение Цицерона: «Нет ничего более близкого народу, чем доброта». Краткие встречи с Монтенем, мыслителем, который, ссылаясь на ясные и мудрые слова античных авторов, призывает к сдержанности, скепсису и самопознанию, играют в романе важную педагогическую роль; они помогают принцу обрести ясность. Отныне он овладевает своим царством под защитой добродетели и ради ее защиты. (Тут, впрочем, Генрих Манн позволял себе «анахронизмы», то же относится и к упоминаниям о якобы имевших место встречах Монтеня с Микеланджело, Генриха с Петером Паулем Рубенсом.)

Не веря больше в церковные догмы, полагаясь только на разум, Генрих всеми средствами стремится покончить с бессмысленными религиозными войнами. Монтень объяснил ему, что в этом религиозном споре речь идет о «попытке расчленив Францию». Что ж, стало быть, нужно постепенно примирить фанатиков, научить их терпимости и доброте, поставив идею национального единства выше вероисповедальных распрей. Как бы пошучивая, Генрих убеждает грубых воинов проявить моральную силу. «Пока еще почти все остерегаются обнаружить хотя бы намек на доброту: для этого люди должны быть не только храбрыми, но и мужественными. Однако он привлекал их к себе, сам не понимая чем: дело в том, что он приправлял свою доброту известной долей хитрости».

Наконец в 1589 году после множества сражений Генриху IV удается взойти на опустевший трон и возвести силу добра в принцип своей власти. Он дарует стране мир и право, с помощью осторожного министра финансов Сюлли приводит в порядок расстроенное хозяйство, велит уменьшить налоги на крестьян и создает условия для безопасности и экономического роста. Он милостив к побежденным, но энергично вмешивается, когда видит, что аристократы несправедливы к народу. Его гуманизм (как и гуманизм Иосифа у Томаса Манна) умеет постоять за себя и дает бой, когда враждебные силы пытаются помешать процессу освобождения. Конечно, монарху, который сам принадлежит к господствующей касте, всегда бывает не так просто сполна обеспечить эксплуатируемым и угнетенным их человеческие права. Он прибегает для этого к своего рода диктатуре разума, объединяет дух и власть в своих руках, которые творят добро.

Одна из наиболее привлекательных черт короля — его близость к народу. Он вырос вместе с детьми простонародья, и всю жизнь охотно общается с простыми людьми, заботится о них. Он хотел бы любить всех людей. Он влюбляется в благородных дам и девушек из народа, и это

воспитывает в нем дух предприимчивости, активность, стремление к совершенству. В описании любовных приключений этого любвеобильного и обильно любимого человека проза Генриха Манна достигает таких высот поэтического вдохновения, страстной глубины, юмористической праздничности, какие нечасто встретишь в произведениях современной литературы. Каждый женский образ наделен своим особым очарованием. Марго, Фоссеза, Коризанда, Флоретта — все вдохновляют его. Но больше всего счастья приносит ему Габриэль, красавица из Кувре, которой он служит, за которую страдает, борется, с которой связывает самые далеко идущие планы и надежды, пока судьба не заставляет с ней расстаться. Она внушает ему мечту о вечном мире, она вдохновляет его на проект союза европейских народов, чтобы сделать мир добрей. Когда Габриэль должна принести в жертву свою «бедную жизнь», это и короля поражает в самое сердце. Он, правда, в государственных интересах женится на Марии из рода Медичи; но, одинокий и мудрый, он продолжает отстаивать человечность, вызывая ненависть врагов, напоминающих привидения; наконец, после длинной череды покушений удар кинжала поражает «сердце доброты». Но жизнь Генриха IV продолжается. Его поэтическая биография вдохновляет теперь потомков.

Иногда утверждают, что после этого романа Генриху Манну не удалось создать ничего по-настоящему долговечного. С этим можно поспорить. Хотя эпопея о юности и зрелых годах короля Генриха IV представляет собой вершину творчества писателя, он и после этого написал книги, которым Томас Манн воздавал должное за «радикальный... стариковский авангардизм», за «интеллектуальную напряженность и простоту», в которых видел образ «языка будущего». Действительно, в книге воспоминаний Генриха Манна «Обзор века» и в поздних его прозаических произведениях «Прием в свете» и «Дыхание» проявилась незаурядная склонность к эксперименту.

Герой романа «Прием в свете» (1945—1946) — «борец за свое существование» — в ходе невероятных событий предотвращает грозящее ему банкротство: во время праздничного приема ему удается убедить нескольких банковских тузов финансировать создание оперного театра. Но не всегда дело обходится без дьявольщины. Несколько раз в повествовании возникает, точно призрак, странная фигура Бальтазара, который выдает себя за «покойника» и осуществляет шутовскую связь с «призраками»; подобно древнему кобольду, он появляется на вечере у своего сына. Старик меняет костюмы, выступает в разных ролях, изображает из себя нищего, а между тем тайком (подобно бальзаковскому скряге Гранде) упивается блеском золота, перебирая свои миллионы. На этой причудливой встрече полусвета и плутократии все участвуют в спектакле — и все это прекрасно понимают. Даже почти разоблаченные, они продолжают играть свои роли, доходя до фарса. Каждый открывает в другом сомнительное, недостойное, смешное и говорит об этом вслух. Мошенники и властелины приходят к «согласию», светские авантюристы балансируют на краю пропасти и со смехом идут ко дну. Выбраться из водоворота удастся лишь немногим, например, тенору Тамбурины, который продолжает верить, что бонвиваны «по сути не злы, а несчастны, они в душе неудачники». Он прибегает к «скрытым уловкам, чтобы все же служить добру и совершенству» своим искусством. В финале романа молодые люди Андре и Стефания протягивают друг другу руки, освобождаясь от золотого дурмана, от прошлого. «Они идут дальше», — так заканчивается книга.

В романе «Дыхание» (1947—1949) Генрих Манн довел до крайности спорный прием, перемешав свободную немецкую речь с осколками популярного (и зачастую сомнительного) французского. Автор, видимо, стремился (как и Томас Манн в «Избраннике») создать «наднациональный», обобщенно-европейский язык, но языковая игра здесь не обеспечена адекватной, глубокой игрой мыс-

ли. «Трудности», за которые часто упрекают эту книгу, связаны по сути с курьезностью формы, но не с интеллектуальной сложностью содержания, о которой не приходится говорить. На фоне первых двух дней второй мировой войны перед читателем проходят последние часы жизни австрийской баронессы Ковальски, именуемой также Кобальт: причудливые воспоминания, бурный зловеющий сон наяву, полный иллюзий, интриг, театральности и тоски. Заслуживают внимания два мотива: во-первых, писатель разоблачает преступный сговор международных финансистов, «синархизм»¹, с целью подчинить все народы «объединению трестов». С этой эпохой пора кончать. С другой стороны, автор создал образ обедневшей аристократки Кобальт, которая находит путь к народу. Оказавшись работницей на фабрике, она почувствовала себя «среди людей», обрела друзей и впервые увидела «смысл» в своей жизни.

Генрих Манн прошел путь от индивидуализма и эстетизма через острую антибуржуазную сатиру и критические романы о современном обществе ко все более ясному пониманию, что отжившее должно быть преодолено — во имя жизни и социалистической демократии. Он видел перед собой более счастливое потомство и все сильнее верил в природную доброту людей, в силу доброты, которую он стремился воплотить в собственной жизни и своем творчестве.

¹ Имеется в виду французское тайное общество. (Примеч. пер.)



Значение
Томаса Манна:
ИСКУССТВО
и наука

Когда в начале 1898 года появилась первая книга Томаса Манна — сборник рассказов «Маленький господин Фридеманн», он не вызвал у читающей публики особенного интереса; за два года было распродано всего полторы тысячи экземпляров. Не удивительно, что издатель Самуэль Фишер поначалу колебался, публиковать ли ему объемистую семейную хронику «Будденброки». Он настоятельно просил сократить рукопись «примерно наполовину», что значило бы, по его словам, написать роман «совершенно заново». Разумеется, автор этому воспротивился, объясняя, что эпическая объемность неизбежна в такого рода произведении, — и вышел победителем!

Мы любим рассказывать такого рода анекдоты о наивной самоуверенности и о трудном начале будущих знаменитостей, ибо нам льстит сознание собственного превосходства над тогдашними скептиками. Но к гордости своим художественным вкусом примешивается тайное удивление, когда мы слышим о масштабах популярности Томаса Манна. По самым осторожным оценкам, его книги изданы во всем мире общим тиражом едва ли не в 15 миллионов экземпляров, из них свыше 2 миллионов — в ГДР, 6 миллионов — в ФРГ и около 3,5 миллионов — в Советском Союзе. Основные его произведения переведены на тридцать семь языков и привлекли исключительное внимание миро-

вой критики. Ему удалось почти невероятное и, пожалуй, еще небывалое: привлечь к прозе столь серьезного уровня такой широкий круг читателей, который бывает лишь у непритязательных беллетристов. Это утешает и внушает надежду на то, что все большее число людей будет прибегать к культуре и что объединенным 100-миллионным полчищам читателей Карла Мая и Хедвиги Куртс-Малер¹ удастся дать отпор.

При всем этом широкая публика продолжает предпочитать наименее трудное у Томаса Манна: «Будденброков» и «Признания авантюриста Феликса Круля». Международный успех семейной саги особенно удивителен, ведь эта книга повествует о делах вполне повседневных, частных и местных. Представители четырех поколений торгового дома в Любеке переживают расцвет и упадок фирмы; они чего-то ищут, любят, страдают, умирают, живут дальше. Поначалу этот эпос воспринимается как роман о конкретном городе и реальных событиях, как вклад в «местную» северогерманскую литературу, не лишенный критического блеска, но в целом — как выразился молодой Роберт Музиль — «весьма изысканный и скучный». Лишь постепенно осознаешь символическое содержание этой книги, которую сам Томас Манн определил как зеркало души бюргерства, которое «приходит из сферы наивно-практического к духовности, от торговли к искусству». Тем самым он, несомненно, подметил характерную тенденцию времени, процесс экономико-психологического развития, который актуален и по сегодняшней день. Порожденная «упадком» обостренная чувствительность в ситуации подъема может обрести позитивное, определяющее значение. Рост механизации и технизации требует от людей будущего все большей заботы о развитии своего интеллекта, своего художественного чутья.

¹ К. Май и Х. Куртс-Малер — немецкие писатели, поставщики развлекательной литературы. (Примеч. пер.)

«Будденброки» наряду с авантюристическо-плутовскими, пикантно-эротическими мемуарами Феликса Круля неизменно пользуются наибольшим массовым успехом. Профессиональное литературоведение, напротив, предпочитает иную шкалу оценок. Заглянув в библиографические указатели, где отмечено более чем пятнадцать тысяч работ, монографий, эссе и статей о Томаса Манне, можно увидеть, что большая часть их посвящена его интеллектуальным романам: «Волшебной горе», тетралогии о Иосифе и прежде всего «Доктору Фаустусу». Те, кто судят об искусстве, явно склонны считать, что многозначное значительней однозначного. Хотя, наверно, умные толкования, воспитывающие «сообразительность», помогают популяризовать даже самое сложное.

Ряд книг, слывущих трудными, открывает «Волшебная гора», роман-дискуссия, в центре которого стоит герой ищущий, вопрошающий, «открытый» по отношению ко всем возможностям. Любовь к Клавдии, которая вместе с ним проходит курс лечения в легочном санатории Давос, и болезнь, проощряющая к самоуглублению, помогают околдованному Гансу Касторпу подняться до высоких духовных прозрений. Он подвергает испытанию ценности культуры и видит сон, повелевающий ему жить, творить добро и преодолеть тягу к смерти. Тематами пространных разговоров становятся педагогическая дисциплина, критика капитализма и целый ряд идеологических проблем, характерных для первой четверти XX века. Насколько такие излишества оправданы, иногда можно усомниться. Уже Герхарт Гауптман, который в образе мингера Пеперкорна усмотрел карикатуру на себя, с неодобрением говорил о «выставленных напоказ школьных премудростях» и утверждал, что в романе наберется не более пяти относительно удавшихся персонажей, для описания которых хватило бы и сотни страниц. А Мартин Вальзер иронически замечал: «Повествование затухает задолго до того, как кончается». Это наводит на некоторые размышления. Однако с истори-

ко-литературной точки зрения «Волшебная гора» (наряду с «Улиссом» Джойса, «В поисках утраченного времени» Пруста, «Человеком без свойств» Музиля) несомненно принадлежит к числу романов, которые расширили горизонт нашего познания и в которых авторы опробовали новую манеру поэтико-эссеистического повествования.

Если в тетралогии о Иосифе (про которую я подробно писал в своей монографии) Томас Манн отталкивался от библейских преданий и, прибегая к многозначной игре с увлекательными восточными историями, сумел добиться эпической широты и создал свою самую счастливую оптимистическую книгу, то в «Докторе Фаустусе» он пошел вглубь, используя многогранную символику. История вымышленного героя, связанная с историей реального времени, становится своего рода хроникой гибели. Автор опирается на великую традицию, использует легенду о Сабелликусе¹, реминисценции из Лютера, Гете и Бетховена, факты трагической судьбы Ницше, что побуждает искать за жизнеописанием музыканта Адриана Леверкюна реальные соответствия. Но для позднебуржуазного Фауста, героя романа, преследуемого демоном сифилиса, который не «жил, стремясь весь век»², закрыты те возможности исторического бытия, на которые намекает это имя. Его удел — тоска, одиночество и хаос звуков призрачной, абстрактной, атональной музыки — воплощение актуального для того времени процесса дегуманизации искусства и науки. Писатель хотел изобразить таким образом эпизод духовной предыстории немецкого фашизма, поставить вопрос: как могло случиться, что народ столь высокой культуры поддался злу? Хоть им и были названы столь важные причины, как аполитичный «строй души», иррационализм и

¹ Предполагаемое прозвище «исторического» Фауста. (*Примеч. пер.*)

² Слова из «Фауста» Гете (см. ч. II, сд. последняя, перевод Н. А. Холодковского).

эстетизм, его символы выпирают из эпической структуры. Подведение немецкой науки, музыки и художественного творчества под дьявольщину представляется столь же сомнительным, как и фаталистическая обреченность аду неффаустовского Фауста, всеведение рассказчика-биографа и установление связи — в духе «романов ужасов» — между якобы нечестивой сущностью гения и нацией.

Мне хотелось бы с самого начала расставить несколько критических акцентов, поскольку авторы работ о Томасе Манне в основном ограничиваются панегириками, пересказом самотолкований романиста и, благоговейно покопавшись в источниках, доказывают, что можно «творить», обладая минимумом воображения. Коллеги-писатели, напротив, бывают чаще всего более сдержанны по отношению к прославленному собрату; известно отрицательное отношение к нему Брехта, Музиля, Рота. Адольф Мушг заявил молодым писателям: кто занимается литературным творчеством, тому незачем «списывать» у этого мастера, ибо жалко выглядят имитаторы. «Возможно, следуя за Томасом Манном, они и стали писать лучше, чем им было дано от природы, но по его же милости они не стали писателями и остались лишь грамотными страдальцами». Карл Кролов не находил у него «витальной первичности». Петер Рюмкорф говорил, что эта «пародийная манера» напоминает ему «повадки старшекласников», и отмечал у Манна «холодно-ироничную языковую напыщенность». По мнению Арно Шмидта, этот прозаик «не выше Густава Фрейтага».

Исследований о Томасе Манне во всем мире так много, что сейчас об этом писателе трудно сказать что-либо действительно новое. Сам я написал книгу о его жизни и творчестве, которая к юбилею Томаса Манна вышла седьмым расширенным и исправленным изданием. Поскольку у меня нет желания повторять или резюмировать уже сказанное, я хотел бы предложить ряд вольно выстроенных замечаний на различные темы. Путеводной нитью через

биографию Томаса Манна и его систему взглядов будут служить — насколько это возможно — строки из писем, личные документы писателя, который сам с такой готовностью говорил о себе.

В «Истории создания «Доктора Фаустуса» впечатляет картина, когда Томас Манн после долгих поездок или к торжественным дням получает почту, которую приходится нести в бельевой корзине. По мере того как росла его слава, он получал такое множество писем, как немногие его современники, и сам стремился быть добросовестным корреспондентом. Постоянно возвращаясь в своей прозе к ситуации «волшебной горы» и одиночества буржуазного художника, он стремился в переписке поддерживать контакты с людьми, высказываться и отвечать на вопросы, объяснять, советовать и помогать.

В этом смысле он следовал славной традиции. Уже Мартин Лютер был известен как неутомимый, усердный эпистолограф. Вольтер любил достойно отвечать на достойные внимания письма. Переписка между Гете и Шиллером стала грандиозным явлением нашей литературы и, между прочим, образцовым произведением классической эстетики. Наконец, можно вспомнить об эпистолярном искусстве XIX века, переписке между Штурмом, Келлером и Мерике, Фонтане и Хейзе, Флобером и Жорж Санд, а также остроумные и одухотворенные политические послания Гейне и Берне. Существуют записи, на всю жизнь незабываемые, такие, как горькая исповедь Лессинга после смерти его сына, Хайлигенштадтское завещание Бетховена или любовные письма Штифтера и Кафки.

Томас Манн, всегда интересовавшийся письмами деятелей искусства, наверняка считал этот «жанр» формой литературы, хотя и не использовал его в композиции романов, как Гете в «Вертере», Гельдерлин в «Гиперионе» или Достоевский в «Бедных людях». Несомненно, многие личные послания он писал с расчетом на их публикацию. Я имею здесь в виду не только знаменитые письма о фа-

писме и о так называемой внутренней эмиграции (начало 1937-го, ранняя осень 1945-го), но и многие его обращения к знаменитым современникам или справки для литературоведов, которые можно цитировать. Как правило, ему удавалось при этом сохранить непринужденность, типизируя личное и делая его поучительным для других.

В 1965 году в ФРГ и в ГДР вышли три тома избранных писем Томаса Манна, содержащие в общей сложности около 1400 писем. Ряд других писем опубликован в особых изданиях: например, его переписка с братом Генрихом Манном, с Паулем Амманом, Готтфридом Берман-Фишером, Эрнстом Бертрамом, Робертом Фези, Германом Гессе, Эрихом фон Калером, Карлом Кереньи, Бруно Вальтером. Но все эти публикации вместе охватывают лишь небольшую часть его эпистолярного наследия. Хотя нам известны автобиографические статьи Томаса Манна, отрывки из его дневников, а также обширная мемуарная литература о нем (особенно вышедшая из-под пера членов его семьи), письма дают о нем более непосредственное, жизненное представление. Мы как бы присутствуем при его общении с близкими ему людьми, друзьями, читателями, знаменитостями. Он раскрывается здесь в самых разных своих ипостасях: как художник и товарищ, отец и брат, предстает перед нами во всем своеобразии и противоречивости: веселый и осмотрительный, павший духом и готовый к борьбе.

Шутливость, легкость, юмор и анекдотические вставки доставляют при чтении его писем эстетическое наслаждение. Одно из самых прелестных, например, — письмо к любимому внуку Фридо, некоторые черты которого романист использовал, создавая образ мальчика Эхо в «Докторе Фаустусе». Мастер «трудного» стиля, он сумел здесь найти тон, близкий четырнадцатилетнему подростку, и стать с ним на равных, рассказать про занятные происшествия. В других случаях писатель рассказывает о трудном ходе работы («Страницу нашу насущную даждь нам днесь!»),

о событиях дня, о встречах, переживаниях, воспоминаниях или, с изрядной долей юмора, о «техническом приключении» своего первого воздушного полета в июле 1935 года. Письма помогли двум биографам писателя, Гансу Бюргипу и Гансу Отто Майеру, точно реконструировать хронику жизни Томаса Манна. Однако его переписка представляет интерес не только биографический, она помогает многое понять в его мировоззрении и содержит ценные для истории культуры и эпохи сведения.

Некоторые темы заслуживают особого внимания. Бросается в глаза, как чувствительно реагирует эссеист и автор писем, когда кто-то проводит грань между «поэзией» и «литературой». Уже в 1910 году он заявлял, что в Германии «обзывают «литератором» всякого... кто не вещает», а в двадцатые — тридцатые годы неоднократно выступал против «маниакального стремления критиков» превозносить аполитичную, эмоциональную, спонтанно-бессознательную, якобы «чистую» поэзию и принижать мастерски точную, интеллектуальную, политически ангажированную прозу. Среди националистического угара это было своевременным предостережением против иррационализма, обожествления инстинктов и бездумных восторгов.

Но проблема заключена в другом, она глубже. В одном из ранних писем Томас Манн утверждал, что, по его мнению, «величайшие поэты никогда в жизни не сочиняли, они лишь заполняли и воплощали заново силой своей души дошедшее до них». Возможно, он здесь имел в виду Шекспира, который черпал сюжеты своих пьес из античных, средневековых и ренессансных источников; Шиллера, который перерабатывал в своих драмах исторические сюжеты, или множество интерпретаций темы Фауста и Дон Жуана. Однако большинство писателей не смогло бы свидетельствовать в пользу теории «имитации» — ни Гете, ни Гейне, ни Бальзак, ни Диккенс, ни Горький, ни Лакснесс. Всегда ведь нужен чей-то оригинальный ум, чтобы быть первым и начать традицию! Новое не могло бы воз-

никнуть без внезапных взлетов и фантазии! Хотя немецкое слово *dichten* (сочинять) этимологически восходит к латинскому *dictare* (диктуя сочинять) и связано с актом восприятия, закрепилось толкование этого слова, данное братьями Гримм: «записывать сочиненное, созданное в результате духовного творчества или диктовать для записи... сочинять в стихотворной форме».

Но как быть, если уже не осталось нехоженых троп? Возможно, прав был гетевский Мефистофель: «Нет мысли мало-мальской, которой бы не знали до тебя». Однако лишь в каком-то смысле. Общественные преобразования и естественнонаучные открытия столь глубоко изменили наше представление о мире и породили такие возможности для творческой мысли, что всерьез о кризисе искусства не приходится говорить. Действительность по-прежнему необходимо широко исследовать и описывать. Ориентация же на готовые образцы неизбежно ограничивает возможности поэтического воображения, импровизации, сюжетосложения.

Видимо, все это чувствовал Томас Манн. Мы знаем, насколько он был задет, когда прочел в эссе Генриха Манна о Золя фразу о тех, кому суждено «рано засохнуть», и кто выступает тем не менее вполне самоуверенно. Разумеется, это оказалось не совсем верно, что писатель в конечном счете сумел доказать внушительным собранием сочинений, но ему удалось это сделать, лишь прибегнув к некоторым вспомогательным средствам. Он сам открыто выступил с «похвалой воспроизведению» и не делал секрета из того, что никогда не приступал к большой литературной работе, не обеспечив себя материалами, источниками и целым «досье подготовительных записей». Это не следует рассматривать как недостаток, ведь и гении создают свои творения не из чистого воздуха. Они тоже не могут обойтись без реального опыта, без жизненного матерпала (по большей части автобиографического), и разница между «материалом» пережитым и использован-

ным не так уж велика. Как непосредственный опыт, так и известная ученость в равной мере нужны для современного литературного творчества.

Это творчество проявляется, видимо, в своего рода переработке, в создании оригинальных ценностей на основе богатого воображения, самостоятельной мысли. У Томаса же Манна можно заметить странную беспомощность — если не равнодушие — в отношении к тем, кто его вдохновляет. Возникает впечатление, будто работа над книгой заключается для него в том, чтобы стимулировать себя чтением других книг, накапливать массу материала, упорядочивать его и нанизывать на каркас идеи. Он составлял из цитат как бы целые жизнеописания и (наряду с Альфредом Деблином) способствовал развитию современного искусства литературного коллажа и комбинации. Вдохновение он заменил «этикой труда», сочинение — артистичным анализом подробностей. Можно лишь удивляться беззаботности, с какой он пользовался заимствованным, не очень даже стараясь это скрыть.

Было ли это нежеланием утруждать себя или ощущением своего превосходства? Скорее это был недостаток, который выдавался за добродетель, ибо порой писатель сам сомневался в творческом характере своей «техники эпического монтажа». Во всяком случае, он имел обыкновение быстро «забывать» источники и превозносил свободную художественную игру; он утверждал, что даже его пересказ истории библейских патриархов обязан «больше воображению, нежели изучению». Это звучит курьезно, когда знаешь о его бесчисленных заимствованиях. Могу признаться: на меня произвело в свое время в высшей степени отрезвляющее действие, когда я сумел проследить документальную основу многих страниц тетралогии о Иосифе, романа о Гете, истории о добром грешнике Грегориусе и отыскать первоисточники множества поэтических формулировок. Это привело к тому, что на какое-то время я разочаровался в любекском «мастере мозаики» и

долго не мог читать его книг. Идеалом в искусстве для меня было и остается совсем другое!

На тему об источниках основных произведений Томаса Манна уже существует обширная литература, в том числе отличная монография о «Докторе Фаустусе» Гуниллы Бергстен, работы Манфреда Диркса, Герхарда Ланге, Герберта Ланерта, Ганса-Иоахима Зандберга, Гейнца Зауэрассига, Ганса Визлинга. Нередко исследование ограничивалось считкой заглавий в библиотеке цюрихского архива писателя, как будто он не мог пользоваться книгами вне дома или брать их на время.

Дух пародии влечет сравнить несравнимых: Томаса Манна и Бертольта Брехта. Как известно, отношения между этими писателями всю жизнь были довольно напряженными. В двадцатых годах Томас Манн писал о брехтовской «Жизни Эдуарда II», что эта пьеса — одно из «самых неприятных явлений», которые ему когда-либо встречались, Брехт же видел в авторе «Волшебной горы» «тип буржуазного поставщика искусственных, тщеславных и бесполезных книг». В годы эмиграции имел хождение анекдот, будто Томас Манн, прочитав «Матушку Кураж», сказал об ее авторе: «Должен признать, что это чудовище талантливо». На что Брехт отвечал: «Короткие рассказы у него мне тоже всегда нравились». Наконец, в связи с разногласиями относительно целей антифашистской борьбы Брехт, как говорят, однажды заметил, что при встречах с Томасом Манном нередко испытывает чувство, будто на него смотрят с высоты три тысячелетия. Это можно толковать по-разному: как насмешку над воплощенной антикварностью, как досаду на его кажущуюся несовременность или же как невольное признание «историчности», монументальности некоего типа жизни. Во всяком случае, эти слова подчеркивают огромную дистанцию между ними.

И возможно, не совсем справедливо. Ведь в своей художественной практике оба писателя были не так уж далеки друг от друга, поскольку оба были склонны к переработке

текстов, к переформировке сформированного прежде. Томас Манн создал пересказы библейской истории о Иосифе и эпоса Гартманна фон Ауэ о Грегориусе; в основе почти всех его произведений лежит какая-либо «модель». Нечто подобное свойственно и Брехту, который заявлял без обиняков: «Несколько пьес мною переписаны». Так, «Трехгрошовая опера» создана по мотивам «Оперы нищих» Джона Гэя и баллад Вийона; «Пунтила» — по мотивам Хеллы Вуолиоки; в основе «Кавказского мелового круга» лежит древнекитайская пьеса Ли Синь-тао, «Дней Коммуны» — сцены Нурдаля Грига «Поражение». Но если Брехт противопоставлял свои антигероические, полемико-пародийные драмы первоисточнику, достигая подлинной популярности, то добрая пародия Томаса Манна была исполнена ясной заботы о преемственности и связана с поиском «изначальночеловеческого» в искусстве. Однако оба они прибегали (не желая, в частности, давать волю эмоциям) к разнообразным экспериментальным методам и способам очуждения (монтаж, анахронизмы, ирония). Со своей неповторимой интонацией и своим стилем оба превращали усвоенное в свое, создавая образцовые произведения литературы XX века.

Последняя фраза, возможно, звучит бездоказательно и требует пояснений к вопросу о том, что такое «свое». Поскольку Томасу Манну не было свойственно что-либо сочинять в таком смысле слова, особенно интересны его собственные высказывания на этот счет. Он сам придавал большое значение в своих книгах «духовному и идеальному» и несомненно имел в виду себя, когда говорил в 1924 году (в год выхода «Волшебной горы») о важном литературном процессе, который обуславливает «критико-философскую» тенденцию и порождает так называемый «интеллектуальный роман». Это ставит вопрос о философском содержании творчества писателя и о соотношении в нем искусства и науки.

Мы знаем ученого, который поставил эту тему в центр

своей системы и жизненных исканий: это Фридрих Ницше. Томас Манн открыл для себя его собрание афоризмов уже в 1895 году, в начале своего писательского пути, и с тех пор в течение шести десятилетий находился под сильнейшим влиянием этого мыслителя. Писатель увидел в философе необычайно актуальное сочетание «художника и познающего», «лирика познания», в котором грандиозно смешались «наука и страсть... истина и красота». В статьях и письмах он часто говорил о том, сколь многим обязан ему, и историки литературы могут — как это бывало не раз — лишь повторить сказанное им. Ницше, прежде всего, определил его представление об искусстве и художественном творчестве. Он не только сам был примером поэта в философии и философа в поэзии, критически объясняющего бытие; в еще большей мере этот представитель «веселой науки» развеял иллюзии относительно «художественных натур» и вскрыл во многих из них (на примере Вагнера) элементы комедиантства, погони за эффектом, нигилизма, даже лжи. В романах и новеллах о паяце, Тонио Крегере, Густаве фон Апенбахе, Чиполле, авантюристе Феликсе Крулле, наконец, о библейском Иосифе и Адриане Леверкюне, варьирующем миф о Ницше, писатель вновь и вновь возвращался к этой «модели». Даже Гете в романе «Лотта в Веймаре» наделен чертами «человеческого, слишком человеческого».

Кроме того, на Томаса Манна оказали влияние многие стилистические приемы и ироническая позиция этого философа, а также его психология упадка, анализ декаданса и бюргерской культуры, его (предвосхитивший Фрейда) психолого-мифологический прорыв в сферу бессознательного. Не раз он восславлял Ницше как этика, «инициатора всего нового и лучшего», называл себя благодарным учеником его и Гете, считая сравнимым их вклад в служение жизни и будущему. Специально исследовавший эту тему Гейнц Петер Пюц с полным правом мог констатировать, что у писателя «едва ли можно встретить мысль, которой

нельзя было бы найти какого-то, хотя бы скрытого, соответствия у Ницше»¹.

Это, вообще говоря, удивительно; ведь мыслитель, воспевавший буйную жизненную силу и волю к власти, ставивший инстинкт выше интеллекта, явно не слишком подходит на роль «вдохновителя» интеллектуальной прозы. Однако Томас Манн в каком-то смысле разложил на части крайне противоречивую философскую систему и, отбросив «неподходящее», использовал тот остроумный вызов духу, который парадоксальным образом служил ко славе разума. Он находил антигуманным «культ сверхчеловека, эстетизм на манер Цезаря Борджиа... болтовню о расе и красоте», а также ложное противопоставление жизни и духа, которое он позднее взял на прицел у Шпенглера и Клагеса. Но такого рода оговорки никогда не вели к принципиальному отмежеванию, как это было, например, у Иоганнеса Р. Бехера, который в 1946 году, отдав должное Ницше как «гениальному мастеру языка и волшебнику слова», «мастеру психологических прозрений», в то же время назвал его «злым гением», как, впрочем, называл себя и сам философ. Социалистический поэт и публицист отвергал враждебность народу, софистику этого мыслителя, призывавшего к «переоценке всех ценностей и разрушению разума»; по его словам, он почувствовал себя защищенным от «провокаций» Ницше лишь после того, как прочел работы Ленина².

Другой мыслитель, которому Томас Манн, по его словам, был обязан многим в своем «духовном и художественном становлении», тоже не слишком верил в возможности человеческой мысли, якобы захлестываемой валами инстинктивных страстей. *Артур Шопенгауэр* был актуален, собственно, лишь в течение двух десятилетий после пора-

¹ «Thomas Mann und die Tradition». Fr./Main, 1971, S. 233.

² См.: И. Б е х е р. Любовь моя поэзия. М., «Художественная литература», 1965, с. 31, 117—118.

жения революции 1848 года как «философ мещанства, которое заботится о ренте и хочет покоя», по замечанию публициста-марксиста Франца Меринга. Шопенгауэр давал удрученным, разочаровавшимся в политике людям мировоззрение, которое могло «метафизически» утешить их вопреки пессимизму, прописав «успокоение души» и дальневосточную мудрость нирваны. Что автор «Будденброков» открыл для себя это учение в 1898 году, воспел в романе и впоследствии отнес к «самым сильным читательским переживаниям» своей юности, могло бы показаться странным анахронизмом, если бы речь опять (как и в случае с Ницше) не шла о художественном познании. Средством преодолеть зло в нашем «худшем из миров» Шопенгауэр считал не только волю к успокоению, но и (во всяком случае, временно) эстетическое созерцание. Процесс художественного творчества, как и состояние медитации, по его мнению, давали предчувствие освобождения.

Это не могло не произвести впечатления на молодого Томаса Манна, как и мастерство словесного выражения философских идей, когда восприятие искусства сближалось с наукой, наука «излагалась» почти художественно в форме замечательных афоризмов на темы житейской мудрости и проявлений прекрасного (особенно в поздней работе «Маленькие статьи и дополнения»). Начиная с рассказа о страданиях консула Будденброка, отторгнутости от «целого» и о философском утешении смертью, в произведениях писателя то и дело можно встретить цитаты, намеки и приглушенные пессимистические пассажи шопенгауэровского происхождения. Идеи этого философа об абсолютной «мировой основе», вобравшей в себя субъективное и объективное и снимающей пространственно-временные разграничения, также повлияли на мифологические воззрения Томаса Манна. Взявшись в 1938 году за эссе о Шопенгауэре, он (по его собственному признанию) сумел лишь «довольно бедно» изложить его систему, одна-

ко нашел ее по-прежнему актуальной и нужной для себя. Нельзя все же не отметить, как снисходительно этот интеллектуальный романист всегда судил об одном из главных представителей «антиинтеллектуализма», которого сам называл «реакционным революционером», «свергнувшим с трона разум». Он явно недооценивал иррационалистские элементы этого учения, низводившего разум до роли слуги темных инстинктов, считавшего, что бытие ничтожно и лишь отражение сна, как сон — отражение смерти. Конечно, это были поэтические видения...

Хотя среди созвездий на небосклоне своей юности писатель помещал не только Шопенгауэра и Ницше, под решающим влиянием которых он сформировался, но также Гете и Рихарда Вагнера, в данном контексте стоит вести речь только о поэте-классике. Прежде я полагал, что столь глубокомысленный повествователь, как Томас Манн, наверняка много получил от философии, но изучение его собственных свидетельств привело к озадачивающему выводу: ни одно философское учение не существует для него вне отношения к Гете, Шопенгауэру или Ницше! Почти всех мыслителей прошлого он располагает строго односторонне по отношению к данной троице, нередко допуская при этом ошибки. Поскольку на эту тему нет специальных работ, я хотел бы здесь вскользь коснуться области истории философии.

Уже в «Заметках аполитичного» встречаются сомнительные высказывания о «просветителе и первом литераторе от цивилизации, которого звали *Сократ*». Три десятилетия спустя автор вновь упоминает об античном философе — когда говорит о враждебности Ницше к этому мыслителю, «отрицающему инстинкт, превозносящему сознание, поучающему, что благом может быть только то, что сознательно, к этому врагу Диониса и убийце трагедии», от которого произошла чуждая жизни «ученая культура». Здесь Томас Манн не совсем точно интерпретировал

своего «учителя». Хотя в упомянутой им работе «Рождение трагедии» о Сократе говорится порой неодобрительно, однако здесь же есть и полные благородства слова о том, что образ умирающего учителя мудрости — это «гербовый щит, который должен быть помещен над воротами, ведущими в науку, напоминая каждому о его предназначении: постигая бытие, оправдывать его» (замечу попутно: это отчасти недоразумение, поскольку Сократ преследовал не научные, а практически-этические цели). Признается фундаментальность логического мышления, привлекавшая таких писателей, как Стриндберг и Брехт; ее ценил также и Гете, который собирался написать драму о Сократе как воплощении «героического духа философии».

О Платоне, «источнике западного познания», можно найти несколько фраз в эссе Томаса Манна о Шопенгауэре. Сказанное здесь о духовной близости обоих мыслителей, об их стремлении толковать происходящее в мире как наше представление, как «фантазмагорию образов», через которые постигаются идеи, не содержит особых откровений. Если позволить себе каламбур, можно сказать: что хорошо, то не ново, что ново, то нехорошо. К тому же Вилли Р. Бергер установил, что весь «пассаж о Платоне... по большей части дословно переписан из «Мира как воля и представление»¹. Писатель явно был не слишком хорошо знаком с произведениями греческого философа. Хотя он довольно рано прочел диалоги «Пир» и «Федр», на которые мимоходом ссылается в новелле «Смерть в Венеции», в основном он довольствуется тем, что знает понаслышке. Иначе он вряд ли сравнил бы, например, изображенное в «Государстве» Платона общество с «тоталитарным государством» Гитлера и не назвал бы его в то же время «социалистической утопией» (явно вслед за Ницше, в работе которого «Человеческое, слишком человеческое» упоминается «старый типичный социалист Платон»). Проек-

¹ «Thomas Mann und die Tradition», S. 65.

ты античного мыслителя были далеки и от того, и от другого общественного строя; тирания представлялась ему самой худшей формой правления, а его якобы «социалистические» рекомендации относительно отказа от собственности и брака касались лишь элитарных каст повелителей и воинов, но не народа или тем более рабов, «недостойных называться людьми». Том избранных произведений Платона, составленный Карлом Кереньи, появился в библиотеке писателя только после второй мировой войны.

Аристотель и *Спиноза* («волнующий образ» «еще и поныне влиятельного мыслителя и подлинного богоискателя») упоминались Манном постольку, поскольку он считал Гете их учеником — утверждение в такой форме явно спорное. *Паскаль* бегло попадает в поле зрения Манна в связи с упоминанием о «братской любви» к нему Ницше. Более глубоких связей можно было бы ожидать по отношению к философам, о которых Томас Манн писал мне в письме 1953 года: «Эразм, Вольтер, Гете, а также Шопенгауэр... — вот моя линия». Тут стоит насторожиться, ведь «Петрарку, Эразма, Вольтера» высоко ценил также Ницше, который писал их имена на «знамени просвещения»; но в данном случае возможен более обстоятельный разбор.

Изобразив в «Волшебной горе» синьора Сеттембрини наследником *Эразма*, писатель в 1925 году задумал серию новелл, «исторических, костюмированных: Иосиф в Египте, испанско-нидерландская сфера, Эразм — Лютер». Хотя осуществлен был, и осуществлен грандиозно, лишь замысел о Иосифе, Манн после «Фаустуса» еще возвращался мыслью к старым планам. Вслед за Гете он восхищался «блистательной иронией «Похвалы Глупости»; он также читал жизнеописания Эразма, написанные Стефаном Цвейгом и Иоханом Хойзингой, избранные сочинения, письма гуманиста и еще в пятидесятых годах мечтал создать «галерею характеров эпохи Реформации», даже «роман об Эразме».

В последние годы жизни писатель не раз говорил о своей симпатии к Эразму, в чем-то даже отождествляя себя с ним, что дает возможность для некоторых суждений о самом Томасе Манне и его взглядах. Он не раз отмечал «квиеетизм» Эразма Роттердамского, его нерешительность, уклончивость, скептицизм, склонность к которым находил и в себе. Ему всегда хотелось «больше радовать, чем ранить», и, принадлежа к «общечеловеческой партии», среди земных горестей и смуты он находил в себе «больше родства с Эразмом, чем с Гете». Признание отчасти шутливое, но примечательное, оно показывает, как нелегко давалась писателю общественная активность. В конечном счете он все же решил поставить долг выше личных склонностей, не уходить от ответственности и откликаться на политические запросы дня.

Это, как ему казалось, сближало его с *Вольтером*, который, как и он, вопреки всем гнетущим событиям, вопреки войне и катастрофе, продолжал неутомимую борьбу с бесчеловечностью и нетерпимостью. В фэрнейской эмиграции французский писатель тоже стал центральной фигурой духовной жизни, помогая силой своего слова тем, кто подвергался гонениям. Более того, Томас Манн включал его как бы в близкий себе круг, находя в Шопенгауэре смесь из «Вольтера и Якоба Беме», считая Гете (чей перевод «Магомета» ему так нравился) отчасти «немецким Вольтером»; ницшевское посвящение Вольтеру в книге «Человеческое, слишком человеческое» замыкает круг. Это тройное обоснование любви оборачивалось известной непоследовательностью, когда во время первой мировой войны писатель нападал на «французские пристрастия» своего брата Генриха. Хотя он после эссе Генриха Манна о Вольтере и Гете выступил с работой на тему «Гете и Толстой», подчеркнув свой особый интерес к антитезе Востока и Запада, отрицать роль романского элемента в своем формировании он не мог. Во многих отношениях братья оставались едины даже в своем разладе.

Катя Манн неправа, утверждая в своих воспоминаниях, будто ее муж не был «серьезно связан с французской литературой». Он сам признавал, что многим был обязан Бурже, Золя, Мопассану и Флоберу, но прежде всего Вольтеру, с работами о котором Георга Брандеса и Иозефа Поппера познакомился довольно рано¹. К обоим этим авторам Манн прибегал, когда писал свои «Мысли во время войны» и очерк «Фридрих и большая коалиция». Первоисточников он не упоминал. Позднее он постарался придать своему Сеттембрини черты «вольтерьянца»; «вольтерьянская усмешка» чувствуется и в рассказе «Закон».

Бросается в глаза, что Томас Манн ориентировался всегда на мыслителей, творивших как бы на грани искусства и науки. В работах Эразма и Вольтера (с его подчас высокой поэзией), как и у Шопенгауэра, Ницше, Кьеркегора, он видел скорее одухотворенную эссеистику, нежели строгую доктрину. За авторами философских систем он вряд ли способен был следовать.

Поэтому скорей занятыми выглядят его попытки вписать себя в традицию *Иммануила Канта* и воспользоваться тем, что он знал о его учении. Еще в «Заметках аполитичного» писатель заявил: уже потому, что он «немец», он не мог не испытать влияния Канта, хотя никогда не «изучал его профессионально». Однако о своей осторожной оговорке он явно забыл и спустя несколько фраз приписал философу «категорически-воинственное выступление... против полной либерализации мира», против «западного нигилизма». Как будто великие «Критики» кенигсбергского мудреца могли бы возникнуть без англо-французских (отнюдь не «нигилистических») предшественников, таких,

¹ См.: Georg Brandes. Voltaire in seinem Verhältnis zu Friedrich dem Großen und Jean Jacques Rousseau. Berlin, 1909; Josef Popper. Voltaire. Eine Charakteranalyse. Dresden, 1905.

Согласно сведениям из цюрихского архива Томаса Манна обе эти книги имелись в библиотеке Манна и содержат множество подчеркиваний.

как Ньютон, Юм, Руссо или Дидро! Как будто не он (например, в работе «Спор факультетов») выступал в защиту интеллектуальной независимости человека от самозванных авторитетов, восхищаясь «феноменом» «либеральной» французской революции! Поразительно, что высмеянное в «Будденброках» «опруссачивание» со ссылками на «долг, силу» и «категорический императив нашего философа Канта» здесь становится темой серьезного обсуждения.

Точно так же иррациональная ницшеанская «критика морали во имя жизни» путано и дилетантски приравнивается в «Заметках аполитичного» к этико-рациональному кантовскому «практическому разуму». В дальнейшем Томас Манн упоминает «критика познания» в эссе о Шопенгауэре. С одной стороны он сравнивает его с Платоном (как и Генрих Гейне), с другой — говорит о нем как о мыслителе, указавшем «разуму его границы» и связавшем всякий опыт и всякое познание с «тремя законами и условиями»: «временем, пространством и причинностью». Напрасно искать эти «три закона» у Канта; что касается понятия причинности, то речь идет здесь о шопенгауэровской узкой трактовке двенадцати категорий из «Критики чистого разума»; писатель вообще остается полностью под влиянием все той же работы «Мир как воля и представление». Так, он и не заметил, как с помощью антиномий или «диалектики» оказались перейдены границы противоречивой «вещи в себе», и «анатомический театр мысли» остался в стороне от «темной страсти» и пессимистической метафизики воли.

Он любил цитировать слова о «прекрасном» как о том, «что нравится без интереса». В данном случае кантовское определение прекрасного передано им верно по смыслу, но не дословно, так как «Критику способности суждения» он никогда не читал. Когда в марте 1932 года Герман Гессе помянул эстетический трактат Канта, Томас Манн чистосердечно признался, что знаком с этой «статьей» (!) лишь «косвенно». Слово «косвенно» было его излюблен-

ным эвфемизмом, когда речь шла о полузнании. «Влияние Лейбница больше косвенное. Как и Шеллинга», — так выражается он в письмах и заметках. Из кантовских работ в библиотеке писателя имелось старое рекламное издание «Грез духовидца» и том избранных писем. «Лучше всего» он «изучил» Канта по его популярной биографии, написанной Рудольфом Кайзером (от которого позднее получил и книгу о Спинозе); возможно, он (будучи знаком с авторами) заглядывал и в специальные монографии Эрнста Кассирера и Георга Зиммеля, что не изменило его представлений о совершенно «неэмоциональной натуре» теоретика познания, который в конечном счете хотел с помощью рефлексии «возвеличить чувство». Все это чтение, однако, утвердило писателя в возвышенной убежденности, что его этика художественного творчества и та «нравственная решимость», которыми он наделил своих Густава фон Эшенбаха и Иоахима Цимсена, имеют нечто общее с идеями Иммануила Канта.

Поскольку Шопенгауэр (по словам Томаса Манна) насакивал на *Гегеля* «точно воробей», не приходится ожидать от автора тетралогии о Иосифе особого интереса или сочувствия к автору философии всемирной истории, хотя о его заслугах перед исторической наукой он и упоминал. Можно, однако, предполагать, что он и знал об этом лишь «косвенно». Первоначальный дуализм его мировоззрения, противопоставление духа и жизни, а затем стремление к посредничеству между противоположностями, к синтезу и «мифологическому» обобщению не имеют отношения к диалектической «триаде» и историко-философскому оптимизму Гегеля, а восходят к Гете и (отчасти) к Ницше. Томасу Манну принадлежит также довольно странное высказывание о якобы «фаталистическом образе мысли» этого философа, который как раз выявил в процессах развития активное начало, «высшее разумное движение»; более того, основываясь на критическом замечании Шопенгауэра относительно «обожествления Гегелем

государства», он дошел до непонятого утверждения: «Фашизм, как и коммунизм, исходят из Гегеля». Марксизм действительно использует некоторые категории диалектики, разработанные в «Логике» (также, как возможность и действительность, свобода и необходимость), однако Маркс констатировал: «Мой диалектический метод по своей основе не только отличен от гегелевского, но является его прямой противоположностью»¹. Он также отверг идеалистическую теорию общественного развития. В библиотеке Томаса Манна имелись том избранных эстетических работ Гегеля, которым он едва ли пользовался, и томик его писем.

Показательны для отношения Томаса Манна к «источникам» его замечания об антигегельянце Серене Кьеркегоре. Они появляются у него то и дело уж с тридцатых годов, всегда в высоком, многозначительном контексте. Так, он восхваляет мужественную готовность датского мыслителя (напоминающего этим Фрейда) к «психологическим крайностям» или находит переключку с его «Страхом и трепетом» у Кафки. А в «Истории создания «Доктора Фаустуса» мы встречаем признание, что Кьеркегора автор тоже знал опять же «косвенно», в 1944 году еще лишь собирался «прочитать его самого». Характерная запись, она говорит нам кое-что о манере работы писателя, в изысканных выражениях судившего о духовных явлениях, с которыми непосредственно не был сам знаком! Ученость, универсальность и «энциклопедическую широту», которыми привыкли так восхищаться в его произведениях, явно не следует переоценивать. Чаще всего он довольствовался куда более скромными «штудиями» нежели можно думать, и весьма ценил беглые сведения. Хочу быть правильно понятым: сказанное вовсе не означает, что я намерен в чем-то упрекать писателя. Сочетать искусство и науку можно по-разному. Однако я считаю воз-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 23, с. 21.

возможным — если воспользоваться формулировкой самого Томаса Манна — «торжественно... поспорить» с ним, чтобы показать, как обманчиво бывает впечатление философской начитанности и глубокомыслия, создаваемое его «интеллектуальными» романами.

Читая Кьеркегора, писатель обнаружил поразительное «родство» концепции своего «Доктора Фаустуса» с мыслями датского философа, который (в поздних заметках) рассматривал Фауста как неисправимого скептика, а в ранних работах недемонически рассуждал о демоническом начале, анализировал чувства страха, тоски и скуки и писал вымышленный дневник — документ одиночества. Повсюду точки соприкосновения! Чтение главы о Дон Жуане в работе Кьеркегора «Или — или», с ее торжеством крайней субъективности, в конечном счете подготовило композитора Адриана Леверкюна к тому, чтобы воспринять болезненный разговор с самим собой как беседу с чертом.

Поскольку история философии для писателя начиналась и заканчивалась Шопенгауэром и Ницше, о его дальнейшем знакомстве с учителями мудрости мало что можно сказать. К нему нельзя отнести замечание Карла Ясперса: «Каждый из нас когда-то бывал заморожен Коммунистическим манифестом; он помог выработать новый взгляд на возможные причинные связи между экономикой и обществом». Хотя в одном из брошенных мимоходом «бонмо» Томас Манн и советовал Фридриху Гельдерлину прочесть Карла Маркса, сам он, видимо, этим советом не воспользовался. В библиотеке Цюрихского архива Томаса Манна не найти книг Маркса, Энгельса, Ленина, Бебеля, Меринга, Лассалья, Каутского или книг о них. Это не исключает эпизодического знакомства. В романах и эссе писателя мы встречаем, правда, самые общие замечания о «диктатуре пролетариата», о необходимости «отменить классовое неравенство», о «коренной идее, утверждающей право всех владеть и наслаждаться земными благами». Это не помешало ему решительно выступить против антикоммунизма

и нападков на научный социализм. Но это уже связано с его политическими взглядами, о которых будет речь позже.

Сперва мне хотелось бы коснуться другой проблемы: насколько связаны философские суждения с суммой накопленных знаний в каждую данную эпоху.

Всякое фундаментальное естественнонаучное открытие меняет представление современников о мире. Люди по-разному мыслили до и после Коперника: Джеймс Уатт, Гальвани, Эдисон, Нобель, Рентген, Резерфорд, Ган и Штрасман также заставляли пересмотреть устаревшие взгляды. Поскольку изучение фактов, эмпирические исследования не могут удовлетворить сами по себе, требуют истолкований, уже у таких представителей естественных наук, как Ньютон, Лейбниц и особенно Макс Планк, Альберт Эйнштейн, Вернер Гейзенберг, Карл Фридрих фон Вейцзеккер, сильно возрастает значение философской ориентации.

Понимал ли все это Томас Манн? Видимо, да, если судить по словам, сказанным в 1936 году о том, что для «грядущего гуманизма» «достижения современной физики и космологии... психоанализа... палеонтологии, первобытной истории и изучения примитивной души будут играть по меньшей мере столь же важную роль, как и собственно humaniога». В то же время он выражал уверенность, что «философия стоит выше и впереди естественных наук». Какая философия? — спросим мы. Ответ гласит: «философия, указывающая путь жизни». Это может означать скорее всего философию Ницше, от которой писатель хотел получить «идею жизни». Не столь уж просторное и солидноеместилище мысли, чтоб подчинить ему полдюжины дисциплин...

По крайней мере, в психоанализе Томас Манн хотел видеть область медицинского знания, имеющую отношение к Ницше, чья мысль, «подобно вспышке молнии, предвосхитила прозрения Фрейда». Бросается в глаза, что оба

его объемистых эссе о «целителе душ» меньше всего оперируют естественнонаучными данными. Уже из заглавия первого доклада видно, что речь идет главным образом о месте Фрейда в «духовной истории», доклад же 1936 года служит писателю преимущественно для того, чтобы поделиться собственными соображениями о психологии мифа. Тем не менее романист мог с полным правом заявить: «Медицина и музыка — сферы, сопредельные моему художественному творчеству». От общих фраз на ученые темы студента-медика Мортена Шварцкопфа в «Будденброках» и изображения патологических натур в ранних новеллах до обстоятельного описания легочных, сифилитических и менингеальных больных в «Волшебной горе» и «Докторе Фаустусе» все подтверждает его интерес к этой науке, питавшийся наверняка не одними лишь газетными статьями. Приходится, однако, констатировать, хоть это и прискорбно и даже задевает честь обычно столь дотошных исследователей, что до сих пор не удалось обнаружить в главных произведениях Томаса Манна «точного медицинского материала».

В остальном же представления Томаса Манна в области естественных наук не выходили за рамки элементарных сведений. В вопросах биогенеза он ориентировался на устаревшие работы Эрнста Геккеля и Пауля Каммерера и потому еще в пятидесятых годах придерживался уже давно отвергнутых теорий о возникновении жизни. Самые общие комплименты отпускал он математике (которая для его Адриана Леверкюна отождествлялась с «истиной») и астрономии: по словам писателя, он «увлекался» книгами Джеймса Джинса (сейчас уже давно устаревшими). Следует, конечно, помнить, что писатель не дождался триумфа таких великих областей знания, как молекулярная биология, астронавтика и кибернетика. Но позволительно усомниться, воздал ли бы он им должное, ведь фундаментальные открытия в области физики, современником которых он был, его по сути не заинтересовали.

Это, вообще говоря, достойно удивления. Ведь Томас Манн имел возможность получить информацию из первых рук, от самого компетентного физика своего времени: Альберта Эйнштейна. В связи с кончиной ученого он писал: «Наше давнее знакомство превратилось в дружбу за годы, что я провел в Принстоне». В 1935 году они оба были удостоены звания докторов Гарвардского университета, а в годы второй мировой войны неоднократно оказывали совместно помощь людям, бежавшим от фашистов. Эпизодические же высказывания романиста о личности и творчестве гениального ученого звучат тем не менее почти курьезно.

В статье «Оккультные переживания» мы читаем: «Тот факт, что я очень мало знаю и понимаю в учении знаменитого господина Эйнштейна (если не считать разве того, что у вещей есть «четвертое измерение», то есть время), не мешает, однако, мне, как всякому интеллигентному дилетанту, заметить, что это учение сделало подвижными границы между математикой, физикой и метафизикой». Выглядит это так, будто материя по «внутренней сути нематериальна», а является «формой проявления энергии», ее мельчайшие частицы существуют «вне времени и пространства»; примерно то же говорится в «Крулле». «Интеллигентному дилетанту» и писателю не стоило бы выражать недостаток своего понимания в стилистически неудачных фразах.

Эйнштейн вовсе не собирался стирать какие-либо границы, толковать ядерные процессы в сверхчувственном смысле или «дематериализовывать» материю. Он прежде всего открыл «латентную энергию» в каждой инертной массе¹, а также эквивалентность, или «взаимопревращение» обеих форм материи. Сейчас в термоядерных экспе-

¹ См.: Albert Einstein. Mein Weltbild. Berlin-West, 1964, S. 129. Это произведение Эйнштейна — единственное произведение ученого, которое находится в библиотеке Т. Манна (Цюрих).

риментах элементарные частицы могут превращаться в энергию, а из энергии вновь в массу (что в космосе происходит само собой и постоянно). Вернер Гейзенберг, который изучал проблему соотношения времени и пространства на атомарном уровне и открыл принцип неопределенности, подчеркивал «единство материи», которая проявляется в виде «то энергии, то универсальной материи».

Хотя со специальной теорией относительности Томас Манн был, разумеется, знаком лишь «косвенно», он рискнул «применить» ее в ходе поездки из Европы в Америку. Простую необходимость перевести стрелку часов назад в связи с переменной места он воспринимает как «значительный акт» и делает комические выводы. «Неужели, двигаясь вперед в пространстве, мы движемся назад во времени?» — вопрошает он. Эта мысль казалась ему, должно быть, связанной с идеей о неодинаковом течении времени; он упустил при этом из виду такую мелочь, что физические изменения пространственных и временных представлений проявляются не в земной повседневности, а лишь в лабораторных условиях, при движении со скоростью, близкой к скорости света. Вдобавок ко всему писатель вспоминает «ребячество» и «блестящие, по-детски круглые глаза Альберта Эйнштейна»; следуя его примеру, Катя Манн в своей книге «Мои ненаписанные воспоминания» тоже нашла нечто «детское в характере» этого «одностороннего» и не особенно «эффёктивного» ученого. Столь забавные характеристики естествоиспытателя, знавшего толк в философии, музыке и литературе, говорят больше о супружеской чете Манн, чем о нем. О подлинном значении этого физика для современности и для будущего, где такую выдающуюся роль играют выведенные им формулы ядерной энергии, как и эксперименты, связанные с природой времени, «интеллигентный дилетант» и писатель вряд ли имел представление.

Не понимая эйнштейновского учения, он упустил возможность обогатить свои романы, хотя для этого были по-

воды. Томас Манн охотнее использовал популярные, по большей части устаревшие источники. Так, «фантазии на темы времени» в «Волшебной горе» и в тетралогии о Иосифе вдохновлены отчасти Шопенгауэром и Освальдом Шпенглером, а рассуждения на космические темы в «Докторе Фаустусе» и «Феликсе Крулле» никоим образом не учитывают общей теории относительности с ее (разумеется, не бесспорной) концепцией шарообразной, определяемой гравитацией Вселенной.

Вообще многие астрономические сведения в его книгах нуждаются в уточнениях. Тот, кого интересует точность, может получить забавную иллюстрацию к мнению биографа Леверкюна Серенуса Цейтблома, полагавшего, что для цифр с «кометным хвостом из двух дюжин нулей» (или несколько менее значительных чисел) перемена цифр почти ничего не значит. Человек способен представить себе скорость света в 297 600 км/сек (величина, с горделивой точностью сообщенная в «Фаустусе») столь же мало, как и более точную цифру 299 792 км/сек. Еще более существенных поправок требуют данные о диаметре нашей Галактики: не 200 тысяч, а всего лишь 100 тысяч световых лет; о времени с начала «бурного расширения» вселенной: не 1900 миллионов (то есть 1,9 миллиарда) лет, а 4 миллиарда лет; о расстоянии до «наиболее отдаленных комплексов» универсума: не 1500 миллионов световых лет, а по меньшей мере 2 миллиарда световых лет. Насколько быстро устаревают такого рода сведения, доказывает утверждение профессора Кукука в «Крулле», будто планета Меркурий «совершает один свой оборот за восемьдесят восемь наших дней и при этом с точно такой же скоростью вращается вокруг своей оси, так что год там совпадает с днем». Утверждение основано на вышедшей в 1948 году книге Линкольна Барнетта «Эйнштейн и Вселенная»; на самом деле эта планета совершает свой оборот вокруг оси за 59 дней, как это известно с 1955 года.

Можно не продолжать дальнейшего цитирования и

критики, поскольку ничего существенно нового это не добавит. Из ученых Томас Манн поддерживал отношения лишь с Альбертом Эйнштейном, причем физик однажды сообщил довольно равнодушно: «О творчестве Т. М. я, можно сказать, ничего не знаю» (в письме к Клаусу В. Ионасу от 3 апреля 1952 года). Макс Планк и Бертрам Рассел иногда попадали в его поле зрения в связи с политикой. Вместе с Луи де Бройлем он получал в 1929 году Нобелевскую премию, не сблизившись при этом с автором «Света и материи». Точно так же не интересовали писателя и работы таких знаменитых ученых, как Макс Борн, Отто Ган, Вернер Гейзенберг, Норберт Винер и Карл Фридрих фон Вейцзекер.

Таким образом, если говорить о взаимоотношениях между искусством и наукой в произведениях Томаса Манна, то по части философии и естествознания можно увидеть зачастую лишь то, что лежит на поверхности. Конечно, он «косвенно» был осведомлен о важнейших философских концепциях и сложных проблемах, таких, например, как часто обсуждавшиеся проблемы сознания, свободы и смерти, но в конечном счете не вышел за рамки идей Шопенгауэра и Ницше. При известной бедности воображения он научился искусно пользоваться богатством чужих сведений, преобразуя их в эссе и прозе; можно пожалеть, что он бывал при этом недостаточно самостоятелен и критичен. Сам автор в одном из писем предупреждал, что не следует «преувеличивать» его начитанности, и называл некоторые свои интерпретации «более или менее авантюристическими». В другой связи он подшучивал над своим «ученым легкомыслием»; комментарии тут излишни.

При всем этом его *интересы и исследования* никак не назовешь ограниченными. Он использовал в своем творчестве наследие разных времен и народов: из области истории культуры, востоковедения, медицины, музыки, литературоведения. Действие его рассказов, драм и романов происходит то в далекой древности, то в мире индийских

преданий, в наднациональном средневековье, в эпоху итальянского Возрождения и Реформации, во времена Гете и в XIX—XX столетиях. В своих эссе он воздавал должное русским классикам Толстому, Достоевскому и Чехову, скандинавам Ибсену и Стриндбергу, испанцу Сервантесу, англичанину Шоу. Он всегда ориентировался на все человечество, хотя иногда называл свои книги «безнадежно немецкими».

Высота художественного и интеллектуального уровня его произведений (отрицать которую было бы абсурдно) заставляет нас задуматься, когда мы обращаемся к современной литературе. Не возникает ли порой впечатления, что нынешние авторы недостаточно используют достижения великой традиции? Не недооценивают ли издатели читателей, считая, что им якобы нужны лишь бестселлеры, популярное изображение хорошо знакомой действительности и «легкое чтение»? Не доказывает ли именно пример Томаса Манна, что «проблемная литература» может рассчитывать на успех? В самом деле, его высокоинтеллектуальное творчество могло бы служить образцом, хотя это не значит, что надо подражать ему или вливать новое вино в старые мехи. Сам романист весьма прозорливо назвал свои произведения «книгами конца». Они отразили взгляды человека, который рос в XIX веке и потому стремился как можно полнее рассказать о своем бюргерском мировоззрении, развившемся в период между двумя великими войнами. О начале атомной и тем более космической эры у него нет ни слова.

Искусство будущего должно ориентироваться на читателей, которых усложнение производственных процессов превратило в квалифицированных специалистов, чьи духовные потребности стремительно растут. Все больше людей учатся, расширяют свой кругозор, проявляют интеллектуальную любознательность. Писатели поступят верно, если они учтут эту тенденцию, отражая современное мировоззрение, во взыскательных поэтико-философ-

ских, прозорливых, умных экспериментальных произведениях. Авторам и издателям необходимо вновь научиться мыслить более глубоко, создавая литературу высокого уровня, чтоб нам не пришлось стыдиться перед потомками. Речь идет о том, чтобы вооружить самыми глубокими знаниями детей научной эпохи, которым суждено жить в третьем тысячелетии. В этом нам может помочь Томас Манн, сделавший многое, чтобы обогатить мыслью роман и создавший значительные эстетические ценности.

Таков первый из четырех пунктов, в которых я вижу значение этого писателя для нашего времени: Томас Манн заслужил право называться одним из творцов современной интеллектуальной прозы. Во-вторых, мы ценим его как выдающегося летописца своей эпохи. По его собственным словам, его творчество от ранних эпических опытов и до поздних романов было «историей конца бюргерства». Школа Ницше обострила в нем способность распознавать в существующем порядке декаданс, болезненность, враждебность разуму. Так, в «Будденброках» он описал историю упадка одного семейства и символически — закат патрицианства; в «Волшебной горе» — паразитическое существование верхушки европейской буржуазии, а в «Докторе Фаустусе» — черты нарождающегося фашизма в предвоенную эпоху. Хотя сам автор полагал, что «социальная критика не является моей страстью и не относится к сильным моим сторонам», он в то же время говорил о критицизме, «свойственном природе искусства». Речь для него идет о необходимости выяснить «то, что недостойно человека», и с этой точки зрения ему удалось создать целый ряд реалистических, критических картин общества прошлого. Несомненно, в этом один из главных секретов его всемирного успеха. Не скрывая симпатии к образу жизни своих отцов, он сумел, однако, понять, «какова историческая судьба бюргерства», и это помогло ему взглянуть на проблему со стороны, даже «в известной ме-

ре оппозиционно». Со своей «срединной» точки зрения Томас Манн наблюдал явления «конца эпохи», подмечал и критически оценивал симптомы упадка. Он создал книги для миллионов людей, которые еще «в пути», которые преодолели старое, но пока открыто не примкнули к новому. Им он подарил радость узнавания, помог осознать собственное положение. В то же время он задавался вопросом, способно ли еще искусство в условиях гнетущей, дегуманизированной буржуазной действительности служить опорой. Первоначально дух искусства и бюргерская жизнь представлялись ему непримиримыми противоположностями. Однако постепенно он сумел выработать новый, жизнерадостно-одухотворенный взгляд на мир, что позволило ему иронически и шутливо отмежеваться от прошлого. Таким образом он осознал свою задачу по отношению к будущему: подводя критический итог эпохи, выступать в качестве хранителя и посредника. Его «романы становления» и «романы воспитания» представляют собой попытку сделать плодотворными истинные ценности прошлого.

В-третьих, Томас Манн оставил *значительное эпистолярное наследие*. Если в своей повествовательной прозе он преимущественно конструировал, монтировал и нуждался в «поддержке» авторитетов, то в своих письмах он, так сказать, обходился без поручителей. Здесь ему хотелось бы попросту поговорить, высказаться, в непринужденно стилизованной форме рассказать о чем-то, что он узнал или пережил. Здесь писатель раскрывает нам, быть может, больше всего своего, задушевного. Этим он напоминает Андре Жюда, чье позднее эпистолярное искусство превзошло его прозу и который к тому же опубликовал в 1927 году наряду с романом «Фальшивомонетки» дневник создания этого романа — подобный тому, каким сопровождал позднее Манн «Доктора Фаустуса». Не исключено, что сдобренные юмором, невымышленные письма Томаса Манна, способные оказать помощь читателю, по какому

бы поводу он к ним ни обратился, лучше выдержат испытание временем, чем иные из его романов и повелл.

Поразительно его умение приноравливаться к адресату, внушать доверие, обобщать личное и видеть личное в общем. Будучи еще студентом и молодым литератором, я на себе испытал его отзывчивость и обаятельную манеру письма. Нельзя было не удивляться готовности этого писателя ответить на вопрос, его общительности и многократно проявленному «сердечному участию». С тех пор я переписывался со многими знаменитыми художниками, но ни один из них не мог сравниться с Томасом Манном в искусстве письменной беседы. Его письма безусловно принадлежат к произведениям художественной литературы.

Обходительность этого писателя вызывала порой улыбку. Во времена Веймарской республики даже иронически советовали поскорей прочесть «ту или иную книгу», покуда он «ее еще не похвалил». В самом деле, романист бывал подчас слишком снисходителен в оценках чужих трудов и произведений, не желая кого-либо обидеть. Но в письмах он нередко вносит недвусмысленные коррективы. Здесь он оговаривает, например, преувеличенные похвалы в адрес Герхарта Гауптмана, Рикарды Хух, Уильяма Фолкнера, высказывает свое подлинное мнение об их персонажах и произведениях. В то же время он возражает одному из друзей, который неудачно сострил о другом его друге, Германе Гессе. Кроме того, переписка Томаса Манна представляет собой как бы непреднамеренное, волнуемое описание жизни и времени от девяностых годов до 1955 года, что придает ей и документальную ценность.

И наконец, в-четвертых, высокой оценки заслуживает мужество его выбора, его образцовая *политическая эволюция*. Она далась писателю нелегко: здесь можно говорить о тяжело добытом благе. Его идейные кризисы и битвы, о которых он рассказывал в прозе и письмах и из которых вышел победителем, складываются в поучительную и поныне образцовую летопись жизни. Какой большой

путь пройден от юношеского «отвращения к познанию», от иронически окрашенной декадентской критики и влечения к смерти до сдержанного оптимизма и ясного всепонимания в старости! Как великолепно раскрывается сущность художника, которая вначале представлялась ему такой сомнительной, пока он постепенно не осознал, что задача искусства — служить людям! Не раз говорил Томас Манн о своей любви к представительству, о склонности к эразмовской оговорке и ничем не стесненному творчеству. Лишь горький опыт первой мировой войны и фашизации Германии вынудил его отказаться от аполитичности и выступить с позиций демократического гуманизма.

Следует напомнить, что уже в двадцатые годы он рекомендовал европейским промышленным странам «сделать в духе времени далеко идущие шаги навстречу социалистической общественной идее», а в 1932 году заявил: «Грядет новый, социальный мир, мир организованного единства и планирования»; этот более достойный человека порядок должен, если понадобится, быть введен «с помощью насильственного переворота». В период эмиграции он говорил, что гуманизм должен быть «готов к борьбе»; он выражал поддержку республиканским освободительным движениям, осуждал «извращенную страхом перед русским социализмом политику» западных держав и называл антикоммунизм «главной глупостью нашей эпохи».

Томас Манн сознавал, что после второй мировой войны на земле неизбежно должен установиться новый порядок, чтобы не было больше катастроф, поэтому в сороковые годы он все настойчивее убеждал буржуазию пойти на общественно необходимые, даже коммунистические реформы. При этом под коммунизмом писатель понимал не столько бесклассовое общество, победу пролетариата и марксистского мировоззрения, сколько путь индивидуума к общности, широкую гуманизацию жизни и плановое экономическое сотрудничество всех народов. Он всегда подчеркивал различие между коммунизмом как формой

жизни и революционным большевизмом. При своих взглядах он, по существу, мог представить себе лишь нечто вроде государственно-монополистических, частью полезных народу экономических экспериментов тогдашнего американского президента Рузвельта.

Несмотря на все это, писатель, который с давних пор ощущал тесную связь с русским искусством и литературой, с большим интересом наблюдал за начинанием на Востоке. Хотя он и не высказывался в поддержку Советского Союза столь интенсивно, как его буржуазные коллеги Лион Фейхтвангер, Леонгард Франк или его брат Генрих, он признавал реальность политического положения в мире, воздавал должное историческим фактам и неустанно отвергал клевету. Он с тревогой наблюдал, как после поражения фашистов раскалывается антигитлеровская коалиция, он призывал западных союзников прекратить нападки на социализм, воздать большевизму справедливость и стремиться к такому общественному порядку, который, «не отрицая свободы, отдает предпочтение равенству».

В письмах Томаса Манна после войны особенно много говорится об Америке — стране, гражданином которой он стал, и расколотой Германией. Поначалу ему казалось, что он прочно осел на калифорнийской земле и вряд ли сможет найти общий язык с бывшими согражданами, которые плясали на фашистском «шабаше... и прислуживали дьяволу». На родине он видел «общую уязвленность» и, видоизменяя, повторял знаменитые строки Гейне: «Как ночью вспомню про Германию, так поскорей спешу опять заснуть». Но восхищение борцами антифашистского сопротивления в конечном счете укрепило в нем веру в будущее немецкого народа и его способность к возрождению.

Получив в 1949 году приглашения на гетевские юбилейные торжества во Франкфурте-на-Майне и в Веймаре, Томас Манн, поколебавшись, пустился в свою первую

поездку, хотя и воспринимал «свидание после 16 лет отчуждения как призрачное приключение». Несмотря на все чувства и знаки дружелюбия, он выражал озабоченность по поводу развития Западной Германии «в направлении ренацификации», призывал крепить право рабочих на участие в руководстве и «не допускать больше рурских баронов к рычагам политической власти». О положении в советской оккупационной зоне, будущей ГДР, он на основе двух кратких визитов вряд ли мог составить представление.

Положение Томаса Манна стало сомнительным, когда после смерти президента Рузвельта в Америке (некогда гостеприимно принявшей эмигранта) стал явно намечаться «развал демократии». Писатель ждал от США решительных действий в деле «организации всеобщего мира», но вынужден был убедиться, что они всюду «поддерживают старое, изжившее, гнилое, продажное». Это его отрезвило. В конце 1952 года он вернулся в немецко-швейцарскую сферу культуры и языка.

Если не считать двух коротких визитов в Веймар, Томас Манн никогда не знакомился на собственном опыте с социализмом. Мир промышленных рабочих был для него далек. О диалектическом и историческом материализме он знал только понаслышке. Но как и Бертольту Брехту (которому чтение марксистской литературы помогло многое переосмыслить), писателю удалось в результате раздумий и критической оценки реального опыта прийти к выводу, что история существующего буржуазного государственного и общественного строя уже явно не обеспечена «долгосрочным кредитом». Несмотря на все ошибки и оговорки, которые придают особую убедительность его позитивным высказываниям, несмотря на сложный, тяжкий путь познания, Томас Манн понял необходимость коренных перемен как требование разума и гуманизма. Размышление о несправедливом распределении богатств, опыт антифашистской борьбы, чувство художественной

ответственности — все это помогло ему смутно осознать законы общественного развития и выразить поддержку миру, где рабочее движение осуществляет коммунистические идеалы. Хотя он остался «человеком середины», хотя его традиционализм не позволил ему сделать далеко идущие последовательные выводы, он всегда ощущал связь с силами и народами, которые хотят, чтоб на земле было больше «человеческого смысла». Поэтому его пример способен вдохновить нерешительных и медлящих; он показывает буржуазным интеллигентам, что они смогут преодолеть духовный и общественный кризис, если — подобно ему — будут искать «контакт» с новым жизнеустройством, где свою роль в жизни общества будет играть и искусство, ставшее «на «ты» с человечеством».



Истоки
мировоззрения
Германа
Гессе



Творчество Германа Гессе не раз вызывало восторг у различных групп буржуазной молодежи; перед первой мировой войной его «открыли» немецкие «Перелетные птицы»¹, в конце шестидесятых годов — американские хиппи. Что же могло привлечь молодых людей в произведениях этого писателя? Помогал ли он им «сделать осмысленней жизнь, объяснить прошлое, бесстрашно заглянуть в глаза будущему»? Был ли он мудрецом? Указывал ли он им путь? Или этот «гуру» был одним из тех возмутителей спокойствия, чья посмертная слава основана на недоразумении? Предложил ли он вселенскую заповедь или эрзац веры? Можно спрашивать и дальше о том, какие же ответы он дал на вопросы нашего времени.

Сам Гессе однажды заявил: «Я не проповедую какого-либо готового, ясно сформулированного учения, я человек становления и перемен». Позднее он добавлял, что является не «учителем или вождем, а только верующим, стремящимся и ищущим». С другой стороны, он вспоминал в 1946 году, что всю жизнь находился под влиянием трех главных сил, которые среди бурь времени дали ему определенную устойчивость. Вот что его поддерживало: «христианский и по сути чуждый всякого национализма дух»

¹ Молодежная организация, основанная в 1901 году. (Примеч. пер.)

родительского дома, «чтение великих китайцев» и, наконец, «влияние единственного историка, к которому я относился с доверием и благоговением как благодарный ученик: Якоба Буркхардта».

Пожалуй, в этом перечне есть что-то старомодное; но возможно, писатель сумел переосмыслить эти влияния по-новому, на «современный» лад?

С христианской и дальневосточной сферами он соприкасался уже с детства. Его предки жили во многих уголках мира, не один год служили миссионерами в Индии. Его дед Герман Гундерт владел несколькими индийскими диалектами и составил словарь языка малайялам; он был женат на Юлии Дюбуа. Их дочь, мать Гессе, родилась в Талачери (Восточная Индия). Отец же Гессе был родом из Прибалтики и одно время числился русским подданным; он также около трех лет работал миссионером в Индии. Юный Герман Гессе, родившийся 2 июля 1877 года в городе Кальв (Вюртемберг), рос, таким образом, в международной, открытой миру атмосфере. Его родители часто принимали гостей-иностранцев, хранили под стеклом «экзотические диковины» и интересовались азиатским искусством.

Наряду с этим в доме царил дух традиционного *пиеетистского благочестия*. Несомненно, это духовное течение, согласно которому религиозное чувство должно быть сознательным, оказало на мальчика известное влияние; но как и юный Гете, он вырвался из пут религиозной ограниченности. Ханжеское сектантство представлялось ему «невыносимым», он был противником догматизма и в своих литературных произведениях нередко критиковал духовенство. В романе «Демьян» особенно обращает на себя внимание критика Библии и сочувственное отношение к богу-дьяволу Абрахамсу. Там говорится, что «все равно», «принять ли христианское причастие или отправиться паломником в Мекку», а Христос называется «героем, мифом».

Но как же тогда с «влиянием на всю жизнь»? Гессе иногда уточнял, что его отношение к Иисусу, церкви, причастью «часто менялось», особенно начиная с тридцатых годов, когда он стал «осмысливать» свое происхождение, а оно является христианским. Теперь он называл себя «по характеру и по сути протестантом», уважительно высказываясь о классическом католицизме, заявлял о своем пристрастии к гностике и средневековой мистике, к проповедям Таулера и Мейстера Эккхарта. Под старость он вспомнил еще раз про веру отцов, которая «по сути нашла такое законченное выражение в катехизисе, в чудесных церковных песнопениях семнадцатого столетия и в малой добавке из Шпенера, Бенгеля и Цинцендорфа». В то же время писатель недвусмысленно подтверждает свое отрицательное отношение к оторванным от жизни учениям и свою неспособность принять догматические положения (например, о бессмертии души). Гораздо больше характерно для него «постепенное обретение благочестия вне вероисповеданий, которое питается из источников как христианских, так и из греческих, еврейских, индийских, китайских». В том же духе выдержаны и другие его высказывания о «религии вне, между и над вероисповеданиями», без церкви, которая лишена «высоты и свободы духа». Одну из возможных форм осуществления такой идеи он описал в романе «Игра в бисер».

«Решающей чертой» своего бытия и творчества Гессе считал «религиозный стимул». Он исповедовал гуманистическую религию, которая утверждает веру в силу доброты, поэтически воплощает благоговение перед человеческой сутью. «Всякая истинная поэзия,— писал он,— есть утверждение, она возникает из любви, имеет основой и источником благодарность по отношению к жизни, она есть хвала Богу и его творению».

Еще большее влияние, нежели христианско-пиэтистская вера родительского дома, оказала на писателя вошедшая в пословицу *мудрость Востока*. Действительность

предвоенной Европы вызывала у него отвращение, поэтому он искал непосредственного контакта с азиатской культурой, с ее созерцательностью (как и Роллан, Хаксли, Деблин, Фейхтвангер, Клубунд). В 1911 году, в поисках «корней всего человеческого», он совершил путешествие в Индию. С напряженным ожиданием ступил он на землю «родины» своих отцов, возбужденный чтением соответствующей литературы, которое уже сказалось на описании брахманистского учения о карме в романе о музыканте «Гертруда» (1910). Но как видно из книги «По Индии», своего рода путевого отчета, экспедиция его отрезвила. Конечно, Гессе наслаждался «прекрасными диковинами», фольклором, спектаклями и экзотическими панорамами, однако он не мог не видеть нищеты народа, бесчеловечности колониальной эксплуатации. Возможно, под влиянием критического романа Мультатули «Макс Хавелар» (упомянутого в одной из его работ) он с осуждением пишет в рассказе «Роберт Агион» о европейских авантюристах, которые ведут себя среди «язычников», точно «куница, ворвавшаяся в курятник». Измученный недомоганиями, писатель скоро вернулся в Баден, поняв в результате этой поездки, что «человечество единое на всех континентах, независимо от границ между народами».

«Дух Востока» оставался ему близок всю жизнь. Гессе писал об этом, среди прочего, в брошюре «Библиотека всемирной литературы», выпущенной издательством «Реклам» (1929), где давал рекомендации по приобретению книг и рассказывал о собственных читательских пристрастиях. Из древнеиндийской литературы на санскрите он выделял части Вед, особенно «Шестьдесят Упанишад», в переводе Пауля Дойсена — излагающие «тайное учение», часто противоречивые тексты философско-теологического характера о единстве индивидуальной души (атман) с лежащей в основе всего мировой душой (брахман), о знаменитом «Тат твам ази», новом рождении и освобождении тех, кто «избавился от желаний». Изречения «Упанишад»

(писатель цитирует их, в частности, в «Сиддхарте») получают продолжение в «Бхагавадгите», «Песне возвышенных», которая произвела сильное впечатление еще на мыслителей прошлого века (Гердера, Гумбольдта, Гегеля, Шопенгауэра). «Бхагавадгита» входит в состав героического эпоса «Махабхарата», который повествует о споре двух царских родов. В стихотворном поучении божественный возница Кришна-Вишну раскрывает перед полководцем Арджуной этико-метафизический «образ мира»; поучение заканчивается «идеей одушевленного действия» и предлагает вывод: «Все же лучше действовать, чем отказываться от действия». Гессе очень высоко ценил эту «философию, расцветшую в религию», которая рекомендовала спокойствие, милосердие и отказ от нанесения вреда. В начале первой мировой войны он называл «Бхагавадгиту», где герой-повелитель «не понимает, зачем ему идти на войну», «актуальнейшей утешительной книгой в мире». Известен также интерес писателя к сборнику индийских сказок и басен «Панчатантра», к книгам об Индии Леопольда Шредера и Германа Ольденберга, к «Словам Рамакришны» и, прежде всего, к «Речам Будды», где он находил «душевное спокойствие, улыбку и возвышенность, непоколебимую твердость, но и непоколебимую доброту, бесконечную терпимость», о которых рассказал в «Сиддхарте». Он открыл для себя чужие предания еще в «мальчишеские годы», а в 1907 году сообщал, что возобновил свои «прежние индийские занятия (Веда и Будда)... Для того, кто болен и вынужден к самоотречению, углубиться в индийскую мудрость об избавлении от мирового страдания — самое верное».

В названных произведениях утверждается, что все бытие и «пять родов несвободы» несут с собой страдание. Страдание в мире вызвано жадной или «стремлением к чувственным радостям... к жизни». Из-за «неразумных» действий душа не находит покоя, вынуждена вновь и вновь возрождаться в различных формах. Освободить от бес-

смысленности новых рождений может лишь знание о мировом замысле. Человек должен умерщвлять желания, воспринимать действительность как призрачную иллюзию, с помощью йогических упражнений «погружаться», стремясь к нирване, наиндивидуальному блаженству. Не раскаяние и исповедь, а бездействие и медитация способны помочь человеку своими силами добиться блаженства. Как известно, Артур Шопенгауэр опирался на эти древнеиндийские представления; он также призывал уйти от мира, отказаться от воли к жизни, «заменяв» ее универсальным состраданием. Писателю был близок этот философ (которого он прочел впервые в 1905 году), хотя, будучи знаком по первоисточникам «с индийской, а затем и с китайской духовностью», читал его не так «много», как он это «делал обычно». Во всяком случае, он считал «мир шопенгауэровских мыслей... важным» для себя.

Хотя в середине двадцатых годов писателя называли отшельником, который «одной ногой всегда в Индии», хотя он всюду, от «Демиана» и до «Игры в бисер» (как и в письмах), восхвалял йогу и практику погружения и сам в них упражнялся, в его позднем романе говорится также про «ставшую для него второй натурой опрятную, педантичную и мудрую китайщину». Уже в 1910 году Гессе изучал «Даодэцзин» Лао-цзы, «этический идеал» которого напоминал христианский. Действительно, в этой книге можно встретить афоризмы вроде «Желающему зла отплачивай добром», призывы отрешиться от варварства, вернувшись к простоте, мысли о полярности бытия, о необходимости подчинить ожидание, медитацию и концентрацию единому принципу дао, разуму и «мудрости, лежащей в основе всего» (Гегель). Недаром А. Швейцер мог утверждать, что благодаря даосизму «Китай в известной степени оказался подготовлен к буддизму» и сумел отчасти «свыкнуться с отрицанием жизни».

Примерно в то же время Герман Гессе познакомился с «Беседами» Кун-цзы (Конфуция), которого он вновь

сравнил с хорошо знакомым — а именно с Сократом. Еще Фенелон когда-то сочинил вымышленный диалог обоих мыслителей, которых сближала вера в то, что добродетели можно научиться, и стремление «правильно употреблять слова», то есть понятия. Однако грек был более критичен и скептичен в отношении сущего, нежели китаец, представлявший «консервативную форму жизни», которой «движет щедрая отзывчивость». На Гессе произвели впечатление антинационализм Кун-цзы, его пристрастие к музыке, философия «правой середины» и добра, а также призыв «следовать преданию и не творить нового, быть верным и любить древность». Эти слова могли бы служить эпиграфом к «Игре в бисер».

В «Библиотеке всемирной литературы» упоминаются и книги других древнекитайских авторов: Люй Бу-вэя и оракульская книга «И-цзинь» (которую он цитирует в романе), Чжуан-цзы, Мо-цзы и народные сказки; в другом месте он упоминает поэта Ли Тай-бо, которого переводил Клубунд и поэзия которого во многом близка его собственной. Обобщая, Гессе писал в 1952 году: «Упанишады, Будда, Бхагавадгита, Ветхий завет, китайцы от И-цзиня до Чжуан-цзы, а также греческие мыслители до Сократа включительно — вот мир, который я считаю своим... Последующая философия для меня значит не слишком много».

Из процитированных здесь многочисленных высказываний (до сих пор почти не приводившихся в работах о Гессе), поставленных в историческую взаимосвязь, следуют важные выводы. Становится очевидно, что Герман Гессе был одним из лучших знатоков восточноазиатских культур. Они решающим образом повлияли на его мировоззрение, причем писатель воспринял эти влияния, не подвергая их сомнению, как бывало в других случаях. Осваивая чужое философское богатство, используя его в собственной прозе и эссеистике, он открыл поразительные возможности и пути их современного восприятия. В то время как русское, западноевропейское и американское искус-

ство, а также философия, издавна считались необходимыми для общего образования, достижения духовной культуры индийцев, китайцев, индонезийцев и японцев (то есть примерно половины всего населения земного шара!) проникали в сферу сознания европейцев лишь фрагментарно. Среди лауреатов Нобелевской премии по литературе до 1975 года из писателей этого региона можно назвать лишь Тагора и Кавабату. Поразительный факт! Как много еще не открытых нами творческих возможностей таится между Желтым и Аравийским морями, как важно глубже понять народы Дальнего Востока!

С некоторых пор издательства как в ГДР, так и в ФРГ усиленно пытаются наверстать упущенное, выпуская заслуживающие внимания публикации. Растет интерес к современному искусству и науке, творцы которых живут в Токио, Пекине и Нью-Дели. Многочисленные «жертвы цивилизации», читая про автогенную тренировку, узнают расслабляющее, успокаивающее воздействие упражнений йоги. Такие политические события, как борьба вьетнамского народа за освобождение, вызывали сочувствие и восхищение.

Гессе, умерший 9 августа 1962 года в Монтаньоле, всего этого не застал, к некоторым же тенденциям относился весьма сдержанно. Его пугала активность современных азиатов, которым «предопределена» была пассивность. Он почитал Ганди, но осуждал «революционность» и милитаризацию Китая, равно как «американизацию» Японии. Модернизация Востока, например в репортажах Агнес Смедлей, пьесах Фридриха Вольфа «Тай Ианг пробуждается» или Бертольта Брехта «Добрый человек из Сезуана», в рассказах последнего о туи, была ему чужда. Он не испытывал интереса ни к злобе дня, ни к «великому и быстрому потреблению» мировоззрений, ни к модной шумихе вокруг дзен-буддизма (во всяком случае, к интерпретации Судзуки). Однако последовательные размышления над древней мудростью и великими традициями

позволили ему, как никакому другому западноевропейскому писателю, проникнуть в образ мышления народов Юго-Восточной Азии и показать читателям, как могут обогатить созерцание и знакомство с богатствами мировой культуры.

Это не значит, что Гессе не случалось ошибаться в этой, «своей» области. Так, он сетовал на отсутствие у ранних индийских авторов «гармонии благородной, ориентированной на высшие нравственные требования духовности с игрой и очарованием чувственной, повседневной жизни». Это утверждение опровергается уже санскритскими изречениями. Вызывает сомнение и критическое замечание о том, будто в речах Будды «недостает теологии, бога и смирения»; ведь восхищает именно нерелигиозность этой религии, с ее учением о смертности богов, возможностью обходиться без священнослужителей, молитв, ритуалов, с ее апелляцией к разуму и догадкой о превращении энергии (понятом почти на атомном уровне).

Более серьезными представляются недооценка Гессе философии «после Сократа» (мыслителя, который «мыслил» лишь через посредство Платона и Ксенофонта), и выводы, которые писатель сделал из своих занятий индийско-китайской литературой. Здесь истоки его одобрительного отношения к ненасилию и общественной пассивности, его глубокого уважения к исполненному любви терпению и бескорыстной любви. Здесь он находил подтверждение своих собственных мыслей о противоречивости бытия, советы о том, как преодолеть ее с помощью спокойствия, медитации, силы добра и «срединного пути». Хотя порой ему казалось, будто его жизнь «не знает середины» и мечется между «множеством полюсов», «восточная» выучка влекла его искать «единства за и над противоположностями», посреднически сохранять нетленные ценности всех времен. Особенно близка ему была идея синтеза Востока и Запада, сближения между народами.

В своих прозаических произведениях он подчеркивал

общность между людьми. Именно это он имел в виду, когда писал Ромену Роллану, что повесть «Сиддхарта» (1922) должна «показать читателю в Азии, что нас объединяют сверхнациональные вневременные идеи». Заглавие повести многообещающее: ведь Сиддхарта (добившийся цели) — юношеское имя Готамы Будды, еще не достигшего «просветления», однако ожидания не оправдываются, герой повести не идентичен Будде, хотя здесь и использованы связанные с его именем легендарные эпизоды. Подобно Будде, этот мнимый сын брахмана покидает родительский дом, идет к отшельникам-самана и тщетно ищет блаженства в аскетизме. Единственная (не очень впечатляющая) сцена рассказывает о его личной встрече с вероучителем; но еще прежде Сиддхарта «предвосхищает» некоторые из его целей (отказ от своего «я»); поэтому он и не может примкнуть к «совершенному», а идет к гармонии путем, близким к даосистскому. Сиддхарта хочет познать себя самого, обрести достойный образ жизни. Дальнейшее развитие сюжета варьирует события, известные по жизнеописанию Будды: пребывание в саду Йетанава, который подарил учителю «благородный домохозяин» и купец Ана-тапиндика, обращение гетеры Амбапали (здесь ее зовут Камала); равнодушное отношение Будды к собственному сыну (которого звали Рахала, то есть «путы») у Сиддхарты превращается в страстную и безуспешную попытку добиться любви мальчика.

Писатель говорил в 1931 году, что в этой повести выражена его «вера». Как это понимать? Вероятно, он имел в виду многократно цитировавшиеся слова главного героя, который познал мудрость, пройдя через стоическую неприхотливость, необузданное наслаждение жизнью и самоотречение: «Мне кажется, о Говинда, что главное — это любовь». Под любовью здесь имеется в виду не «кама» — половое, чувственное наслаждение, а скорей «прити» и «снеха» — чистая радость, привязанность, любовь к ближнему. В повествовании это понятие охватывает бытие в це-

лом, будь то «прекрасная» работа на перевозе и на рисовом поле, участие в делах и человеческих судьбах, всетерпимость. Однако готовность принять «любое учение», считать противоположность «любой истине» «тоже истиной», воспринимать все сущее вне категорий добра и зла, — все это таит в себе опасность, которая лишь отчасти нейтрализуется заявлением, будто эти принципы по-конфуциански подтверждены «на деле, в жизни».

Гессе как-то заметил, что его в шутку называли «буддистом», между тем ни от одного учения он «не далек так, как от этого». Странные слова, они явно связаны с его упомянутым выше осознанием себя в качестве христианина. Если не считать «Роберта Агиона» и «Короля Ю», Дальний Восток никогда не становился больше местом действия книг Гессе, однако его духовное воздействие оставалось неизменным. В повести «Паломничество в страну Востока» члены фантастического тайного союза отправляются на поиски дао. В позднем романе «Игра в бисер» есть «Индийское жизнеописание», рассказывается о посещении Йозефом Кнехтом «Старшего брата» и о йоге, есть и другие индийско-китайские реминисценции.

Гете, имея в виду наполеоновскую экспансию и освободительные войны, заметил в 1830 году, в разговоре с Эккерманом, что он не может поносить или ненавидеть французов, поскольку слишком многим «обязан им в своем собственном образовании». Близкое знакомство Германа Гессе с культурами других народов также сделало его невосприимчивым ко всяческому шовинизму. Говоря о своем «освобождении от национализма», который писатель считал главным злом эпохи, он писал в 1945 году, что «покончил с ним в период 1914 — 1918 годов, и постоянно утверждался в этом». Он хотел воспитывать людей в духе мирного сотрудничества и уважения друг к другу.

Он был критиком своей эпохи. В начале первой мировой войны писатель вступил в конфликт с ура-патриотами, которые считали своим долгом ненавидеть культурные

достижения «враждебных государств». В сентябре 1914 года Гессе опубликовал статью, многозначительно озаглавленную «О друзья, не надо этих звуков!». В ней он призывал интеллигенцию держаться в эти трудные месяцы вместе, оставаясь верными гетевской идее мировой литературы, которая стоит на повестке дня. Писатель считал, что искусство не должно следовать за политикой. Когда начинают стрелять, то по крайней мере носители духа должны сохранять ясный разум и через границы протянуть друг другу руку братства. Призыв был благороден, но иллюзорен и к тому же полон отчаяния: «Вероятно, войны будут всегда». Положительный отклик он встретил лишь у Романа Роллана.

Трезвость взгляда и стремление к миру, нашедшее выражение в стихах, не мешали иногда Гессе скрепя сердце принимать «роковую закалку». Лишь в 1917 году его позиция стала более ясной: он обратился тогда с открытым письмом «К одному министру», где критиковал обнадеживающие заявления вильгельмовского правительства; в них не было одного: человечности. «Сочувствовать людям» значило: проклясть войну и покончить с ней, ведь было ясно, что «месяц войны обходится дороже, нежели вся прибыль, которую он может дать». Басня «Если война продлится еще два года» высмеивала пропагандистские разглагольствования о целях войны. Послушать, так цель каждой страны — освободить «угнетенных», искоренить насилие и обеспечить длительный мир. «Если же не удалось добиться вечного мира, приходится идти на вечную войну». В письмах он пронизировал над «страной Германией», где его клянут за то, что он «недостаточно ненавидит Антанту, не поет хвалу Бисмарку с Вильгельмом» и «позволяет себе иметь собственные мысли».

Какой пронесся по всему миру вздох облегчения, когда в 1917 году с мирной инициативой выступили большевики! В статье «Наступит ли мир?» Гессе также приветствовал новый поворот событий, одновременно он осуждал кос-

ность других правительств в этом важном вопросе. С озабоченностью он наблюдал за ростом милитаризма и искал выхода из положения. В статье «Война и мир» писатель напоминал, как трудно бывает ужиться друг с другом даже двум-трем отдельным людям. Мир — нечто «несравненно более сложное, подвижное, подверженное угрозе», и добиться его гораздо трудней, нежели достичь чего-либо другого в моральной или интеллектуальной сфере. Все дело в том, чтобы увидеть в других людях не кого-то «далекого, не имеющего к тебе отношения, живущего особой жизнью», а привести антитезы к синтезу. Мира нам никто не подарит! «Именно поэтому я не пацифист», — заявляет писатель, не поясняя сказанного подробнее.

Одобрял ли он войны оборонительные и освободительные? Поддерживал ли он подлинные революции? Конечно, он приветствовал Ноябрьское восстание 1918 года, симпатизировал Розе Люксембург и Густаву Ландауэру; позднее он понял необходимость антифашистской борьбы; с другой стороны, он неоднократно заявлял, что отрицает всякое стремление изменить мир путем насилия. Об этом еще будет подробно сказано дальше. Сейчас же нам надо подвести хотя бы предварительные итоги, поскольку из того, что составляет «культурно-публицистическое наследие» Гессе, едва ли десятая часть опубликована в виде книг. После заключения Версальского договора писатель отнюдь не оставил своей политической публицистики; напротив, у него можно пайти на редкость много важных «ангажированных» высказываний по всем важнейшим проблемам времени. Распространенное представление о чудаковатом, задушевно-идиллическом, далеком от общественных вопросов поэте позднеромантического склада (который отвечает на призыв жизни в духе Мёрике: «О мир, оставь, оставь меня!») необходимо пересмотреть. Сознвая, что многим цитатам, которые приводятся ниже, могут быть противопоставлены цитаты иного характера, попробуем все же выяснить позицию писателя.

Уже в позднем возрасте, во время войны в Корею, он уклонился от решения, обосновав это так: «В этой бессмысленной войне, как и во всякой другой войне, которую сегодня можно себе представить, мы не хотим стоять на стороне той или иной воюющей державы»; однако война порочна «как таковая раз и навсегда»; призывы к разуму со стороны интеллектуалов, в политическом отношении совершенно бессильных, всегда наносят «вред достоинству гуманности». Противоречивость размышлений писателя очевидна: с одной стороны, он, в соответствии со своим христианским или «восточным» мировоззрением, держится пассивно, созерцательно, выжидая, выступает за мир любой ценой. С другой стороны, гуманизм требует от него отстаивать человечность, действительно участвовать в решении современных проблем.

Его беспокоило развитие событий в Веймарской республике. Еще в 1922 году он отмечал «идиотское, патологическое юдофобство бардов свастики» и «атмосферу, словно при светопреставлении». Он видел, как набирает силу фашизм, как «балуют и нежат» в тюремном заключении Гитлера. В 1923 году Гессе сделал из всего этого выводы и принял швейцарское гражданство. Однако его позиция была недостаточно убедительной: он был готов «приветствовать» «опьянение»; психоаналитическое высвобождение могучих инстинктов представлялось ему целительным; еще в 1924 он называл зловещие видения Освальда Шпенглера о закате Европы одним из «наиболее умных, одухотворенных явлений последних лет» и нередко ориентировался на аморализм Ницше. Когда ему было еще двадцать, он познакомился с автором «Заратустры» и «Антихриста», нашел в нем подтверждение своих юношеских антихристианских настроений и считал его, особенно во время и после первой мировой войны, «последним одиноким представителем немецкого духа, немецкого мужества, немецкой решимости». Он был зачарован одухотворенной борьбой этого философа против филистерства, его скепти-

цизмом, психологией декаданса. В политической брошюре «Возвращение Заратустры» (1919) Гессе прибег к имитации, обратившись в знакомой манере к молодежи с предостережением и призывом, где клеймил современные пороки и ложь, провозглашая, что существующее должно погибнуть, дабы возникло новое. Влияние этого мыслителя и критика культуры, призывавшего к переоценке всех ценностей, превозносившего сверхчеловека и подчеркивавшего индивидуальное начало, чувствуется также в романе «Демиан», герой которого Синклер воссоздает себя «на основе нескольких томов Ницше». От идей этого реакционного философа, которого он отваживался ставить в один ряд с Гете и Лессингом и которого еще в 1929 году называл одним из «самых значительных для себя и длительных духовных переживаний», Гессе никогда со всей определенностью не отрекался.

При всех неоднократных уступках иррационализму взгляд писателя оставался ясен; так, он оказался прав в своем «недоверии к немецкой республике». «Суды несправедливы, чиновники равнодушны, народ в политическом отношении совершенно инфантилен». Правда, и сам писатель порой не поднимался над уровнем политической инфантильности — когда он, например, в 1930 году расписывался в своем бессилии перед «ужасом жизни» или когда в начале эпохи гитлеризма воздавал хвалу кроткому терпению, «всему, что не борется, что благородно страдает».

В стихах он сетовал на «время, лишённое благоговения», когда художника встречает «насмешка рынка». В 1929 году, используя библейское сравнение, Гессе провидчески писал о тех, кто затыкает себе уши в ответ на призыв Птицы мертвых:

Ему впемлет тысяча под небесным шатром.
Но десять тысяч и больше не слышат его;
Что им до смерти Авеля,
До Каина, до горести его сердца,

До крови, что льется из множества ран,
До войны, что была лишь вчера
И о которой они теперь читают в романах!
Для всех для них, для сытых, веселых,
Сильных и грубых
Нет ни Каина, ни Авеля, ни смерти, ни страдания,
Они славят великое время — войну.

(Подстрочный перевод)

Идейные блуждания и замешательство интеллигенции тех лет описаны Гессе и в романе «Степной волк» (1927), который задуман был, в частности, как «тревожный крик предостережения перед грядущей войной». Книга рассказывает о глубоком кризисе в жизни писателя Гарри Галлера, в котором как бы воплощена «болезнь эпохи». С одной стороны, терзаясь «мировой скорбью», он все же любит некоторый комфорт, буржуазный уют, склонен к обособленности и иллюзиям; с другой стороны, чувствует себя «степным волком» и ищет как раз иного; презирая буржуа, он тянется к людям неустроенным, деклассированным. Культура роскоши и «процветание посредственности» отвратительны ему, как и опустошенность «высосанной акционерными обществами земли». Столкновение его с реакционером-профессором, который чтит «салонного Гете», «считает евреев и коммунистов достойными ненависти» и вовсе не замечает, «как потряс основы прежнего мышления Эйнштейн», усугубляет отчаяние Галлера; спасает его девушка Гермина, олицетворяющая собой его бессознательное Я. Она помогает ему стать человеком, учит ценить тот мир обыденности, который он презирает; она вводит его в царство символов и в «магический театр».

В этих главах реальность как бы исчезает. Сам Гессе неоднократно замечал, что «так называемая действительность» не играет для него «большой роли», чаще всего он с насмешкой отвергает ее, стараясь «сделать волшебной, изменить, возвысить». Саксофонист Пабло внушает Степ-

ному волку желание войти в другую, более высокую и более подобающую ему «действительность, в мир без времени». Из этого заключали, будто в «музыкальной игре и наркотическом дурмане» писатель видел средство «внутренней гармонизации внешней дисгармонии». С таким выводом нельзя согласиться, как и с мнением, будто начиная с «Демьяна» в творчестве писателя «недостает образной... действительности», зато чувствуется «символическая конструкция» и «отказ от реалистической традиции». Словно символы (например, у Свифта, Гете, Горького) не имеют реалистической функции! Словно мотивировать фантастические переживания «наркотическим дурманом» — это не реалистический метод! Брехт считал сомнительным реализм тех произведений, в которых «действительность не открывается новыми сторонами».

Для Германа Гессе (как и для Роберта Музиля) характерно недоверие к буржуазной цивилизации, к капиталистической действительности, которую он стремится оградить по-своему критически. Лейтмотив «Степного волка» — забота о том, как предотвратить грозящую катастрофу, вопрос, насколько каждый «виновен в войне и прочих бедах мира». Тут нужна искренность и (как в случае Галлера) осознание в себе темного, дикого, «тех сторон своей природы... которые он прежде так старательно подавлял». В этом путь к преодолению индивидуального кризиса, путь к исцелению с помощью юмора, любви, путь к магической, в «манере Калло»¹, встрече с бессмертными Гете и Моцартом.

Намеченная в книге проблема расщепления личности связана с интересом Гессе к психоанализу. Он открыл для себя это учение, когда в 1916 году в связи с тяжелой депрессией проходил курс лечения у Й.-Б. Лапга (в 1921 году он углубил этот курс у К.-Г. Юнга), и на протяжении

¹ Намек на «Фантазии в манере Калло» Гофмана. (Примеч. пер.)

более чем шестидесяти сеансов испытал (как позднее Арнольд Цвейг и Герман Брох) воздействие этого метода. С тех пор он проникся уважением к Зигмунду Фрейдю, заложившему основы «психологии как науки» и с «необычайной интеллектуальной силой» поставившему вопросы, которые все вели «в сверхрациональное». Особенно сильное впечатление произвела на писателя работа «Толкование сновидений». Едва ли не еще больше он ценил работы К.-Г. Юнга, который пошел дальше «механизмов» учителя и представил их не как «естествознание, а как философию». Такие работы, как «Психологические типы» и «Превращения либидо», казалось, облегчали понимание сложных душевных процессов; однако увлечение ими мешало Гессе постичь общественную действительность. Последовательно он изложил свое отношение к психологии бессознательного в статьях «Художник и психоанализ» и «Ночные игры», где писал: «Знакомство с некоторыми книгами по психоанализу и самой практикой психоанализа, которую я пережил,— все это было не просто сенсация, это была встреча с действительными силами». В своей прозе он постоянно обращался к темам «материнского комплекса», «подавленных влечений», освобождения вытесненного («Демиан», «Нарцисс и Гольдмунд»), к теме двух сторон личности, которые реально существуют рядом друг с другом, стремясь к полноте и целостности.

Поскольку с 1912 года Гессе жил в Швейцарии, приход к власти нацистов относительно мало его затронул. Как видно из писем, он осуждал «неслыханно жестокие и глупые действия нынешнего режима», однако «действия и оппозицию» считал бессмысленными. Лишь частным образом он иногда критически высказывался о происходящем. Он поддерживал немецких эмигрантов, рецензировал, пока это было возможно, в «Нойе рундшау» и в «Боньерс литерера магазин» публикации антифашистов и отклонил попытки вычеркнуть имена еврейских авторов из готовившегося нового издания своей «Библиотеки всемирной литерату-

ры». Под «впечатлением мерзостей, творившихся при Гитлере», он попытался сформулировать «основы» своей веры:

...Потому-то для нас, странствующих братьев,
И в разрыве доступна любовь,
А не суд и не злоба —
Терпеливая любовь,
Исполненное любви терпение
Приближают нас к святой цели.

Прекрасная вера! Но фашизм можно было победить лишь оружием воинствующего гуманизма, а не «исполненным любви терпением» или благородной духовностью.

Позднее Гессе замечал, что был, по существу, «нежелательным» в «официальной Германии». Сообщая о нападениях, которым подвергся его «негероический» роман «Нарцисс и Гольдмунд», он говорил: «Гитлеровской партии доставило удовольствие мстить моим книгам, моему имени, моему бедному берлинскому издателю». Действительно, общественно-критические произведения писателя в фашистской Германии были запрещены; впрочем, между 1933 и 1945 годами там было издано в общей сложности 20 названий его книг тиражом 481 тысяча экземпляров. Он старался проявлять сдержанность. До сих пор неизвестно о каких-либо крупных, боевых антифашистских выступлениях Гессе, подобных выступлениям братьев Манн, Осецкого и других буржуазных писателей.

Лишь после краха нацистского рейха он счел, что вновь пришла пора для проясняющего слова. Он скоро увидел, что, увы, все еще нужен призыв к согласию, и с тех пор постоянно выступал с проповедью мира. Получая в 1946 году Нобелевскую премию, он сделал принципиальное заявление: «Если я враг и непримиримый противник войны, завоеваний и аннексий, то, в частности, потому, что этим мрачным силам приносится в жертву так много исторических завоеваний человеческой культуры, все высоко индивидуализированное, богато развившееся в ней». Он продолжал говорить об этом в открытых письмах 1950 года,

клейма позором вечно вчерашних, «которые на свою беду «выиграли» последнюю мировую войну и не сумели извлечь из нее иных уроков, кроме того, что надо вооружаться энергичнее, чем другие». В другом послании он писал: «Я считаю, что мировой войны можно избежать, но не с помощью вооружений и накопления новых средств уничтожения, а с помощью разума и сговорчивости».

Писатель с беспокойством наблюдал за развитием событий в Федеративной Республике Германии, за тем, как там вновь всплывают на поверхность «нацистские деятели», за ремилитаризацией и травлей «большевиков». Он предостерегал: «Война не разражается, точно гром с ясного неба; как и всякое человеческое деяние, она требует подготовки; нужны старания и усилия многих, чтобы сделать ее возможной и реальной. Но хотят войны, готовят ее и внушают мысль о ней люди и силы, которым она выгодна. Либо она приносит им прямые барыши, как военной промышленности... либо приносит им престиж, почет, власть, как оставшимся не у дел генералам и полковникам». Здесь Гессе впервые обнаруживает понимание причин возникновения войн, а осознав их, он нащупывает способы борьбы. Прежде он полагался лишь на разум, любовь, этику; теперь же он обращается к массам с призывом не дать себя увлечь тем, кто разжигает травлю и панику. Он не выразил это словами, но его призыв означал: объединяйтесь, действуйте совместно в интересах мира, заткните рот демагогии.

Писатель не первый раз чувствовал, что ему «не по себе» из-за социально-политических условий, в которых он находился. Поэтому он рано вошел в конфликт с буржуазным образом жизни. Когда он был еще мальчиком, его потрясло известие о судьбе Шубарта, оно впервые побудило его «выступить против князей и полицейского насилия на стороне бедных, страдающих людей». Впоследствии он, по его собственным словам, испытывал «симпатию к оппозиции против кайзера и вильгельмовского духа». Более глу-

бокое представление о его взглядах дают стихи, про которые он заметил в 1921 году, что все они «говорят обо мне самом, отражают мой собственный путь, мои тайные мечты и желания, мои собственные горькие лишения».

Герман Гессе начинал свой путь как *лирик*. Подобно другим поэтам своего времени, он ощущал враждебность капиталистического строя искусству, которая не давала выхода гуманистическому порыву к творчеству. Во многих его стихах звучит чувство одиночества. «Еще никогда мое сердце не было столь одиноко», — сетовал он; своими друзьями он называл «перелетную птицу, что сбилась с пути над океаном, потерпевших крушение моряков, стада без пастыря». Поэт для него — «уединенный созерцатель», который размышляет над своей судьбой и приходит к выводу:

Жизнь — это одиночество,
Люди не знают друг друга,
Каждый сам по себе.

Утешение этот одинокий человек находит лишь в грезах; недаром Гессе называли «последним рыцарем... романтики». Он протестовал против враждебной человеку действительности, отрицая ее. В его строфах много меланхолии, монологов с излияниями чувств, много настроения, ностальгии и тяги к дальним странствиям, песен о природе и путешествиях, восторженных слов о музыке, ночи и смерти. Нечто похожее (и лучшее) можно найти у Мёрике, Новалиса и Эйхендорфа (избранные сочинения которых он издавал и комментировал)... Этому несовременному поэту современности, который, впрочем, не испытывал «страха перед сентиментальностью», пожалуй, ближе всего была простая, в народном духе, интонация. Он оставался традиционалистом, поэтому для него характерны отсутствие экспериментальной изобретательности, простая рифмовка, условные представления и образы. Рядом с поэзией таких великих новаторов, как Маяковский, Гарсиа Лорка, Не-

руда, Рильке или Брехт, стихи Гессе выглядят, как песочные часы рядом с точнейшими хронометрами. Поэтическое время его словно не заботит! Его критическим стихам все же недостает художественного совершенства.

Как прозаик Гессе также вначале развивался в традиционном русле. Его маленький роман «Петер Каменцинд» (1904) своим сюжетом и темой обязан «Зеленому Генриху» Готфрида Келлера. В нем рассказывается о том, как главный герой (который не случайно однажды назван «Зеленым Петером») приходит из зельдвильской деревушки Нимекон в город, пробует стать литератором, но, почувствовав отвращение к «ярмарке культуры», высмеивает ее и наконец возвращается к сельской простоте. Несмотря на живость некоторых народных сцен и трогательную человечность, эта эпигонская, популярная книга сейчас не может по-настоящему удовлетворить; резкое противопоставление городского и деревенского образов жизни, цивилизации, искусства и природы выглядит в ней искусственным. Каменцинд выбирает себе удобную форму существования, весьма далекую от «идеала» бедного Франциска, Руссо или Толстого.

Следующая повесть, «Под колесом» (1906), была посвящена также довольно популярной тогда теме и как полемическая история о школе (после произведений Томаса Манна, Фридриха Хуха, Эмиля Штрауса, Роберта Музиля) выглядела весьма запоздалой; однако на сей раз Гессе рассказывал о тяжелых переживаниях собственной юности. Он на себе испытал авторитарную, основанную на зубрежке систему, когда в 1891/92 году учился в Маульброннской семинарии, из которой бежал. Произведение представляло собой как бы документацию в защиту ребенка, причем образ протестующего воспитанника Гейльнера выглядит более автобиографичным, чем образ «нежного» главного героя. История мальчика Ганса Гибенрата, которого муштровали родители и учителя, пока постепенно не довели его до гибели, предстает как характерный пример

бессмысленного буржуазного школьного воспитания, прямая цель которого — вытравить в воспитаннике все естественное, «опасное» и «привить ему качества, полную выработку которых завершит тщательная выучка в казарме»

В романе о музыканте «Гертруда» (1910) и в романе о художнике «Росхальде» (1914) писатель не слишком оригинально варьировал тему одиночества; здесь нашли отражение его собственные тогдашние проблемы, художническая изолированность, брак с Марией Бернулли, самокритично говорилось о болезни «воображаемого одиночества» и о стремлении жить «просто немного спокойней и легче». Протагонист в рассказе «Кнульп» (1915), родственник бездельника и бродяги из новеллы Эйхендорфа, предпочитает ненадежную жизнь странника, полную нужды и забот, беспечно-пустой буржуазной жизни. Гессе заметил: «Если столь одаренные и душевно богатые люди, как Кнульп, не находят места в окружающем мире, то этот мир виновен не меньше, чем сам Кнульп».

Новый поворот в творчестве писателя обозначился в романе «Демиан» (1919). Эта книга вызывала определенные оговорки, ее упрекали за «исчезновение реальности и мифологизацию», за одобрение ницшеанского аморализма и психоаналитического учения. Упреки, конечно, серьезные, однако вызвать сомнения — значит уже заставить задуматься. Осмысливая некоторые концепции позднебуржуазной науки, писатель впервые сумел найти новый тип высокого, интеллектуально-поэтического повествования; это позволило ему изобразить душевные метания переходного возраста «более реалистически» (если говорить о духовной проблематике), чем в истории мальчика Гибенрата. С этим был связан поиск «истины», тоска по небывалому, по новой человечности. Оглядываясь назад, писатель говорил, что в своих ранних произведениях он, под влиянием Келлера и Гете, создал «прекрасный и гармоничный, но по сути ложный мир». Теперь он рассказал о жизни Эмиля Синклера, родители которого заботливо следят, чтобы он не

соприкасался с «темными» областями жизни, то есть с простыми людьми, с пролетариями. Но именно запретное влечет юношу, наполняет его сознанием вины и страха. Освободиться и многое переоценить помогает ему товарищ — сильная личность Макс Демиан. То, что объявлялось дурным, оказывается наиболее ценным, а светлый мир «лучшего» общества обнаруживает свою лживость. Синклер (как и Степной волк) осознает, что надо не «вытеснять» злое, но смело идти ему навстречу, приводить к одной экзистенциальной общности доброе и демоническое, отыскивать «иные возможности жизни». Пройдя описанный в романе процесс самоосвобождения, утерявший покой человек обретает доверие и уважение к самому себе.

После «Демиана» Гессе опубликовал уже упомянутые выше повести «Сиддхарта» и «Степной волк», работы, как всегда, богатые мыслями и ассоциациями. Первая из них может быть истолкована как протестующий уход из Европы, вторая — как актуальный спор с агрессивной и корыстной буржуазией.

Некий средний путь намечен в романе «Нарцисс и Гольдмунд» (1930), действие которого происходит в XIV веке, хотя это не исторический роман в обычном смысле слова. Картины позднего средневековья — лишь кулисы, перед которыми разыгрывается душевная драма нового времени. Сам автор пояснял: «Проблема «Гольдмунда» — это проблема художника, ужасная, трагическая проблема». В книге исследуется судьба одной «проблематичной» натуры. В ней рассказывается о Гольдмунде — человеке горячих страстей, скульпторе, который, словно пробудясь, уходит из монастырской школы в мир; эта сюжетная схема известна по «Петеру Каменцинду» и «Сиддхарте». Он испытывает разнообразные впечатления, переживает пикантные любовные истории и после учебы у мастера Никлауса создает статуи и картины. Гольдмунд чувствует, что его творчеством движет тайный «страх смерти»; в своих работах он стремится продлить мгновение, преодолеть

бренность. В этом он видит возможность примирить противоположности, свести воедино отцовский и материнский дух (примерно так же понимал задачу искусства Томас Манн). Творчеству Гольдмунда необходимо соприкосновение с живой реальностью. Непоседливый и пытливый, он то и дело пускается в странствия, где его ждут новые испытания: любовь, сострадание, насилие, еврейские погромы, суеверия, чума и смерть. Под конец он возвращается в аббатство к «целителю душ» и своему другу-оппоненту Нарциссу, чьей мудрости он взыскует. И когда ему перед крестным ходом удается создать особенно прекрасную картину, он говорит: «Для этого понадобилась вся моя юность, мои странствия, влюбленности, все мои ухаживания за женщинами».

Приходилось слышать, что в этой книге есть нечто «близкое к китчу»; писателю давно были знакомы подобные упреки, он объяснял их тем, что критики не чувствуют «магии» языка. Действительно, в этом тщательно скомпонованном романе можно найти классический образец излюбленных Гессе контрастных пар и высокой психологии творчества; впрочем, остается под вопросом, достаточно ли масштабна фигура Гольдмунда, иными словами: настолько ли значительно его творчество, чтобы оправдать порой сомнительные поступки.

Последний раз писатель дал обзор своей эпохи в написанном в виде хроники вступлении к «Игре в бисер» (1943). Он метко и насмешливо называет «фельетонистической» буржуазную эпоху, когда люди старались заглушить в себе страх перед миром, искали развлечений и удовольствий. Они со страстью решали кроссворды, брали интервью у знаменитостей, посещали убогие образовательные курсы, прилежно водили машины и редко додумывали до конца сколь-либо заслуживающие внимания мысли. Какая примечательная критика! Первоначально предполагалось ввести в роман несколько злободневных публицистических фрагментов о фашистских диктаторах,

чтобы «сказать о сопротивлении духа силам варварства», но автору показалось, более впечатляющим будет вообще не поминать в «обзоре» «тысячелетний рейх».

Да, в историческом обзоре! Ибо роман строится как рассказ вымышленного летописца из XXI века. Впрочем, это временное смещение выглядит сконструированным и не слишком убедительным; чтобы фантазировать о будущем, у Гессе не доставало ни научно-технических, ни футуролого-социологических знаний. Его ревностные в учении «потомки» ничего не знают ни об атомной энергии, ни о генетических экспериментах, ни о космических приключениях (о которых уже немало рассуждали к 1940 году!); они все еще думают о предстоящих вскоре «военных переворотах» и классовых сражениях. А ведь в начале третьего тысячелетия мир уже продвинется на пути к коммунизму. Утопия Гессе лишена реальной перспективы, она (в духе древнеиндийских и новейших культур-пессимистических учений о мнимой цикличности эпох) описывает общество, которое движется к своему концу. То есть это будущее отмечено странными чертами исторического прошлого, «эпохи конца».

В таком вот — с точки зрения предвидения узком, исторически же широком — пространстве перед нами разворачивается история Йозефа Кнехта, образцового воспитанника, а затем мастера Игры в бисер. Мы узнаем его вымышленную биографию, узнаем про основанное на традициях обучение в школах ученого Ордена, который осваивает и культивирует в Педагогической провинции накопленные в прошлом знания. Главное место действия, община ватиканского типа, называется Кастанлией, однако те, кто приходит туда учиться и вопрошать, не слышат оракульских мудростей и не обретают поэтического вдохновения, как это было у мифического Кастанльского ключа в Дельфах, но, во всяком случае, они проходят «аполлонический» курс свободного исследования, учатся доброте, ясности и любви к традиции. Здесь юный Йозеф Кнехт

восторженно набирается знаний, знакомится с сокровищами дальневосточных и европейских культур, изучает документы минувшей истории, занимается музыкой, математикой, филологией, философией. Он обращается за объяснениями к Платону, Лейбницу, Канту и «романтикам», из которых его «больше всего привлекал Гегель». В этой связи стоит, кстати, напомнить о равнодушии Гессе к философии после Сократа. У Канта и Гегеля он не видел применения «результатов мышления к жизни», что говорит о далеко не всеобъемлющем характере его знаний; сам автор, впрочем, признается, что «постыдно мало» читал Гегеля.

Важную роль в воспитании Кнехта играют беседы с историком и отцом-бенедиктинцем Иаковом и с соучеником Плинио Десиньори. Поскольку этот его однокашник пребывает на касталийской «волшебной горе» лишь в качестве вольнослушателя, он быстро распознает сомнительность тамошней жизни, «основанной только на духе». То и дело он резко критикует «паразитическое существование», дендизм ученой элиты, которая углублена в абстракции и эзотерические проблемы, не замечая «той части человечества», чей «труд и бедность» только и делают возможным их возвышенное существование. Стерильным и чуждым народу представляется ему этот «мир без пороков и страстей... без семьи, без материнской ласки... не знающий ни забот о куске хлеба, ни слишком обременительных обязанностей... а в это время там, в мирской грязи, несчастные, затравленные люди живут настоящей жизнью и делают настоящее дело». Гессе, таким образом, сам предупредил возможные упреки читателей в адрес своего «идеального государства» и дал понять, что в его замысел входила деидеализация, отмежевание. Писатель хотел предостеречь от опасности односторонней эстетико-интеллектуальной позиции.

Но может ли на земле все протекать слишком разумно? Разумеется, нет, если речь идет о творческом, служащем

обществу, критическом разуме. Касталия же — всего лишь своего рода музей трофеев былой рассудительности, гербарий духа, который уже неспособен дать плодов. Пусть и не зачарованные болезнью на этой горе затворничества, члены Ордена явно закоснели на поздней стадии идущей к концу буржуазной эпохи. Дальше отсюда нет пути. «Жадный до действительности» Йозеф Кнехт покидает далекий от жизни питомник, чтобы заняться частным воспитанием Тито, сына Плинио Десиньори, и, пустившись ради игры плавать с ним наперегонки, тонет в озере. Многолетняя оторванность от жизни сделала отставного мастера Игры в бисер беспомощным.

Но разве Игра стеклянных бус, которая является достоянием этой светской «конгрегации», не сообщает ей способность к развитию, к продолжению? На первый взгляд может показаться, что это так, ведь то и дело говорится о ее применимости «едва ли не ко всем наукам», о стремлении (в духе Гегеля) из «тезисов и антитезисов вывести по возможности чистый синтез». В конечном счете Игра остается все же спортом, игрой с унаследованными ценностями культуры, «чрезвычайно виртуозным ассоциированием и комбинированием», «эрзацем искусства», символом «поиска совершенства». Теряя основу в народе, эта универсальная Игра поневоле сводится к техническому умению и во многом сама себя ставит под вопрос.

Гессевская Игра стеклянных бус ясно говорит (в более широком смысле, чем избранный Томасом Манном в «Докторе Фаустусе» пример двенадцатитоновой музыки) о затрудненности творческой деятельности в позднебуржуазную эпоху. Оглядываясь на собственное творчество, писатель признавал, что он не увидел «новых проблем и новых людей», ограничиваясь варьированием близких ему «типов» и «подражанием милым образцам»; да и в других произведениях «литературы переходного времени» он то и дело обнаруживал эпитонство, «отсвет шаблона». Он не мог представить себе уже больше литературной деятель-

ности, не обогащенной народной мудростью и без знакомства с реальным миром труда. Из этого он сделал для себя выводы. После интеллектуального, многозначительно-умного, уже несколько затянутого романа «Игра в бисер» у него больше не появлялось крупных произведений — только короткие рассказы, стихи и письма.

Заключительное многоточие — предвестие дальнейших раздумий... Возможно, у Гессе не хватало смелости вообразить различные варианты действительного будущего? Разве он не мог и здесь опереться на предшественников?

Конечно, он всю жизнь чтит Гете. «Игра в бисер» содержит целый ряд ассоциаций с «Годами страстей Вильгельма Мейстера»; писатель соотносит с гетевской свою «Педагогическую провинцию». В них много общего: приоритет эстетического, музыкального образования, идея ступеней и универсальности, но в то же время Мейстер¹ у Гессе превращается в Кнехта², а практическое воспитание, которое Гете считал необходимым для деятельной жизни, уступает место подготовительному курсу, ведущему к корпоративной изоляции.

Больше уверенности звучит в ряде эссеистических работ Гессе о Гете; среди них — посвященные «Годам учения Вильгельма Мейстера» (1911), «Гете и Беттина» (1924), а также стихам и письмам; кроме того, в юбилейном 1932 году он публично принес свою «Благодарность Гете». Если в статье о «Мейстере» он восславлял классическую веру в «величие и будущее человеческой культуры», указывая, что залогом будущего в романе можно считать любовь, благоговение и юмор, то в своей благодарственной речи он говорил о «звезде своей юности», о «преемственности» и «противостоянии». Он говорил с одобрением о молодом поэте и авторе «Вертера», с оговоркой — о литераторе и «идеологе» Гете, говорил об апофеозе Гете-мудреца, откры-

¹ Мейстер — мастер, учитель (нем.). (Примеч. пер.)

² Кнехт — слуга (нем.). (Примеч. пер.)

того всему миру, дышащего воздухом индийских, китайских и греческих высот и, наконец, «сбрасывающего с себя путы временного и личного». Обращение к прошлому вместо современности! И в то же время надежда, что, возможно, на «вопросы дня» ответит дух этого художника, «способный нас спасти».

Однако взгляды Гессе на будущее остаются противоречивыми и внешне неясными. С одной стороны, он выражал симпатии Ноябрьской революции 1918 года и «спартаковцам», заявлял, что со времен первой мировой войны сдвинулся «на много миль влево». Он даже находил «отнюдь не отвратительным... большевизированное будущее», хотя оно и означало бы «во многом утрату единственных в истории национальных возможностей». С другой стороны, несколько позднее писатель уточнял, что он «отвергает и не поддерживает какие бы то ни было насильственные перемены в мире, будь то социалистические, будь то на вид самые желанные и справедливые». Революция есть «не что иное, как война».

В этой связи заслуживают интереса эпизодические попытки писателя по-настоящему «переварить Маркса»; он надеялся найти здесь объяснения, чтобы занять более понимающую «позицию по отношению к коммунизму, революции и т. д.». В 1932 году он выборочно читал «Капитал». Он высказал в связи с этим замечание, что по сравнению с многоречивым Гегелем, которого он «не особенно любит», Маркс более «деловит». «Его критика капитала в главной сути неоспорима... Его проникновение в механизмы экономики попросту гениально и зачастую звучит пророчески», однако его «философия и взгляд на историю» представляются ему «узкими».

В письмах тридцатых годов Гессе признает, что революции «изменяли мир и (возможно) двигали его вперед». Несмотря на это, он не верил в «процесс развития снизу вверх». Фашизация Германии заставила, однако, писателя задуматься о коммунистической альтернативе.

Еще до захвата власти фашистами он заявлял, что если бы существовал «хоть сколько-нибудь достойный настоящий коммунизм», он предоставил бы себя «в его распоряжение». В недавно опубликованных подборках писем, которые заслуживают внимания (а потому и более обстоятельного цитирования), Гессе выступает на стороне «угнетенных против угнетателей», считает необходимым добиваться, чтобы «90% человечества, которые сегодня голодают, не управлялись впредь 10%-ми сытых» (это процентное соотношение нереально, но все же говорит о капиталистической реальности). Социализм он называет «единственным учением, которое, по крайней мере, серьезно критикует основы нашего фальшивого общества и образа жизни». В другом месте автор заявляет: «Я считаю коммунизм не только обоснованным, я считаю его само собой разумеющимся — он наступил бы и победил, даже если бы мы все были против. Сторонник коммунизма сейчас является сторонником будущего». Это важные высказывания поэта, который слыл «далеким от мира». Наконец, в 1950 году он так сформулировал свой взгляд: «Не приходится сомневаться, что социальный строй конца капиталистической эпохи уже не жизнеспособен и что он будет неизбежно сметен восстанием неимущих».

Разумеется, с этим соседствуют оговорки, сомнения в том, насколько применимо мировоззрение масс к нежным, душевно «изошренным» художественным личностям. Проблема революции сводится для Гессе к вопросу, допустимо ли желать «гибели одних людей, чтобы благодаря этому другим людям, возможно, стало лучше». Сам он не признавал этого «права», но готов был понять «народные массы», которые «взрываются от нужды и гнева». Еще в рассказе «Курортник» (1925) он полушутливо писал, что на свое «несчастье» «постоянно сам себе противоречит». В его произведениях действительно соседствуют противоположные точки зрения. Так, он говорил о своем «политическом пути» и называл себя «совершенно

аполитичным человеком». Он порицал «основанную на умственной лени и потребности в покое тягу к коллективу» — и стремился к тому, чтобы вместе с другими антифашистами «поддерживать честную мысль и по возможности спасти ее для других времен».

Разнообразное влияние на Германа Гессе, о чем писатель сам не раз говорил, сказал Якоб Буркхардт (1818 — 1897). Это видно не только из цитированного уже мимоходом замечания о том, что швейцарский историк культуры относится к числу трех главных сил, под влиянием которых он сформировался, но и из слов о том, что автор «Заметок о мировой истории» постепенно занял место, «принадлежавшее прежде Ницше». Буркхардт (вслед за Шопенгауэром) придерживался скептически-пессимистических воззрений. Он отрицал возможность прогресса, рассматривал исторические события как бы вне движения, в революциях же видел болезнь наподобие лихорадки, которая его отталкивала. «Всякое успешное насильственное действие — это по меньшей мере скандал, то есть дурной пример». К войне и фанатизму он относился сдержанно; политика, экономика и право мало его интересовали. Хотя ему и нравилось наблюдать, как в кризисные времена «сущее и новое» находит свое высшее выражение в выдающихся индивидуальностях, по сути он ценил величие лишь в «представителях духа», предающихся созерцанию и формированию личности в некоем «универсальном государстве». История (которую он пытался отделить от государственных и религиозных «потенций») была главным образом «историей страданий», где его привлекало «величие поверженных».

Всему этому можно найти соответствия в произведениях Гессе. Мы уже не раз отмечали культур-пессимизм писателя, его пассивность, неприятие насилия, индивидуализм и религию духа. Мысли ученого об искусстве и истории особенно сказались на «Игре в бисер». Если Йозеф Кнехт начинает понимать, что «мир идей тоже относителен и переходящ», то этим он обязан поучениям историка и отца

бenedиктинца Иакова, имя которого напоминает о Якобе Буркхардте. Касталийцы стремятся осуществить идею универсального государства и сберечь среди хаоса «веру в порядок и смысл».

Но как воплотить наши представления о будущем человечества? Что мы можем для этого сделать? Ошеломляющий ответ Гессе: бездействовать! Все умудренные и «просветленные» — Лао-цзы, Будда, Сократ, Иисус — учили, что не следует «вообще ничего желать». «Более светлая» эпоха мировой истории, в соответствии с идеями Буркхардта, может быть, вероятно, создана «страдающими и отказавшимися от насилия». Образцом для писателя был Махатма Ганди, вождь борьбы индийского народа за независимость. Путем ненасильственного сопротивления, мирного бойкота и протеста можно принудить безжалостных властителей к большему благоразумию, к уступкам, даже к добровольному уходу. Эти представления столь же иллюзорны, как и другие рекомендации Гессе. Герои его книг, как и он сам, держатся «тихо и выжидательно», полагаются на действие «кроткого закона» Штифтера, на любовь и доброту. Однако с антигуманными общественными условиями капиталистического мира можно бороться лишь активными и целеустремленными действиями.

Вправе ли мы при всем этом доверять писателю и рассматривать его книги как вклад в литературу, обогащающий нашу жизнь? Что могло вызвать доверие молодого поколения, прежде и теперь, к старому «игроку в бисер»? Несомненно, актуальной остается его критика позднебуржуазной действительности. В песнях и лирической прозе раннего Гессе можно найти нечто, что принято называть «антикапиталистическим романтизмом». Можно говорить и о его разрыве с методами воспитания верноподданных («Под колесом»), с показной мещанской моралью («Демриан»), с буржуазной агрессивностью («Степной волк») и «фельетонистической эпохой» («Игра в бисер»). Во всех этих произведениях писатель выразил не-

удовлетворенность общественными условиями, свойственную молодым, ищущим истину людям; он, рисуя полную конфликтов и диссонансов жизнь, не давал всему этому, конечно, удовлетворительного объяснения.

С одной стороны, он глубоко чувствовал всякую противоречивость, двойственность, полярность; осмысливая свой художественный идеал, он думал о «двух рядах тонов и нот, которые созвучны друг с другом, дополняют друг друга, одолевают друг друга». С другой стороны, он стремился к духовному синтезу, совершенству, к «всеединству» Лао-цзы вопреки разладу. Хотя в «Степном волке» он отрицал как мелкобуржуазную «теплую, удобную середину», на деле он при всем этом стремился к гармонии, равновесию, к конфуцианскому «срединному пути». Как в политике, так и в этике он чуждался крайностей: противник национализма, антимилитарист — но и антиреволюционер, универсальный посредник и поборник доброты.

Гессе был посредником в двойном смысле: он стремился примирить народы, то есть интеллектуальных противников, и был передатчиком, связующим звеном в обмене культурными богатствами. Всю жизнь Гессе много читал и обращал внимание других на значительные литературные явления; он это делал и в рецензиях, которых насчитывается свыше трех тысяч, и в прозе. С его помощью до нас дальневосточная мудрость (великий подарок!), немецкий романтизм, Гете, Жан-Поль, Готфрид Келлер, Федор Достоевский, классическая музыка Баха и Моцарта.

Однако писатель всегда хотел, чтобы его слова воспринимались как «частные» рекомендации. «Я одиночка... обращаюсь к одиночкам». Ему хотелось внести свой вклад в формирование человеческой личности, он надеялся, что знающий, многосторонний человек может сослужить службу многим людям. Над «психологической» трактовкой своих произведений он иронизировал так же, как и над «социологической», согласно которой грустное стихотво-

рение свидетельствует о том, как автор страдает от «западного образа жизни». Однако всякая несправедливость и жестокость действительно заставляли его страдать. Поэтому он хотел «будить беспокойство, будить заснувшую совесть и активизировать разум». Открыто и беспощадно говорил он о собственных проблемах и освобождении от всяческих принуждений, о поисках собственных путей и о праве на «личное». Поэтому он всегда находил и продолжает находить отклик, прежде всего у молодежи, обязанной ему тем, что узнала себя. Писатель не придавал большого значения своим рекомендациям. Не интересуясь философией «после Сократа» (за исключением Шопенгауэра и Ницше), он не имел четкого мировоззрения и прямо заявлял: «Так называемый «взгляд на мир» может изменяться с каждым днем, с каждым часом». Он представлял мнения, но не мнение. И подобно Сиддхарте, Йозефу Кнехту и другим своим героям, которые не принимали готовых учений, но испытывали и искали индивидуального решения жизненных проблем, Герман Гессе дает читателям свободу думать самим и самим находить свой путь.



Роберт Музиль

в поисках

„другого

человека“

В начале двадцатых годов Роберт Музиль трижды занес в свои дневники заглавие: «Попытки найти другого человека». Речь шла о прозаических и эссеистических замыслах, которые впоследствии влились в роман «Человек без свойств». В каком-то смысле эти слова, подводя итог и предвосхищая будущее, выражают содержание всего творчества писателя. От первых литературных опытов до высоких интеллектуальных экспериментов поздней прозы он варьирует тему поисков перемены, выявления истинной человечности.

Поэтому можно лишь удивляться, что нынешние апологеты всяческой «туманности» любят ссылаться на Музиля. Его — наряду с Джеймсом Джойсом, Марселем Прустом и Францем Кафкой — называют среди родоначальников современной «модернистской» прозы, предоставляя ему почетное место в позднебуржуазной литературе. Но это разные явления! Для Джойса характерен отрыв индивидуума от общественной реальности, его фрагментарные фигуры как бы плавают в море осознанного бессознательного; мифологизация, экспериментальная монологичность языка — вот приметы его книг, от «Улисса» до «Поминок по Финнегану». В цикле романов Пруста «В поисках утраченного времени» также большую роль играет воображаемое, внепричинное, ассоциативное; его характерные черты:

релятивизация времени, эгоцентризм, противопоставление жизни искусству и вариации на тему упадка аристократии. Наконец, у Франца Кафки мы видим совершенно одинокое человеческое существо, попавшее между жерновами беспощадного общества.

Роберта Музиля роднит с этими тремя писателями восприимчивость к уродливым, кризисным проявлениям распада, свойственным эпохе гибели буржуазного общества, и порожденным ею противоречивым натурам. К существующей действительности он относится так же скептически, как Пруст, которого писатель (наряду с Джойсом, Т. Манном и — косвенно — самим собой) приводил в подтверждение того, «что старая наивная манера повествования уже не соответствует современному развитию интеллекта». Но он отмежевывался от апологетов хаоса, иронически описывая явления декаданса, выступая против иррационализма и любого рода замутнения сознания, склоняясь к «традиционной» форме романа, которой присущ «интеллект». Ему был близок интеллектуально-эссеистский стиль, существенный вклад в развитие которого внесли Томас Манн, Деблин и поздний Гессе. Конечно, поздняя проза Музиля более вязка, сложна и многим читателям кажется «скучной». Иоганнес Р. Бехер заметил по этому поводу: «Такое неприятие зачастую свидетельствует лишь о том, что мы уже неспособны серьезно сосредоточиться на трудных предметах... Мы отучились давать себе труд задумываться всерьез, напрягать свои чувства». Когда автор «Защиты поэзии» писал эти строки, он, по его собственному признанию, думал в частности и о Музиле.

Как и многие другие художники той эпохи, Роберт Музиль критически относился к окружающему обществу. Свою родину, Австрию, он как-то с иронией назвал «заповедником возвышенного упадка». Не напоминала ли жизнь в Австро-Венгерской монархии гротескный театр марионеток? Порой писатель так ее и воспринимал, но в то же время его тревожили «погоня за деньгами, холод-

ность и насилие», тревожила угроза, которую все это несло буржуазной культуре. Ему казалось, что отчуждение и поверхностность человеческих отношений в век техники требуют новой формы духовной и душевной жизни, радикальной перестройки мышления, чтобы создать необходимые предпосылки для будущего. Он хотел внести своими работами вклад в «науку о человеке», в «духовное преобразование мира».

Он попытался это сделать уже в своем первом романе «Смятение воспитанника Тёрлесса» (1906), в основу которого легли впечатления писателя об учебе в военной Высшей реальной гимназии Мериш-Вейскирхен. Впоследствии он без обиняков называл это место «дырой в чертовой заднице», вспоминал об оппозиции классному фельдфебелю и «унтер-офицерскому духу», потому что с учениками здесь обращались «хуже, чем с штрафниками». Однако о методах муштровки и воспитания солдатской выправки речи в книге почти не идет. Фигуры педагогов возникают лишь на периферии повествования, причем сатирически изображена их ограниченность. Зато показано, как тягостная учеба, сама атмосфера времени способствуют зарождению среди воспитанников нездорового духа, в котором есть что-то жуткое. После прихода к власти фашистов Музиль заметил, что он уже за десятки лет до этого описал «в зародыше» «основы инстинктивных побуждений третьего рейха» и «современных диктаторов». Конечно, то, что происходило в нацистском рейхе, имело свои очевидные общественные причины, писатель подметил лишь некоторые явления, свойственные позднему господству страха, описал психологию опьянения властью.

Действие романа начинается с того, что пойманного на воровстве воспитанника Базини жестоко наказывают товарищи по интернату Бейнеберг и Рейтинг, причем «наказание» не имеет никакого отношения к случившемуся, для мучителей это лишь повод дать выход своей неудер-

жимой жажде власти. Им доставляет удовольствие избивать Базини, унижать его, подвергать сексуальным издевательствам, превращать в раба. Они заставляют его называть себя «воровской скотиной и свиньей», хрюкать, как свинья, и при этом «благодарить» за все мучения. Но если Рейтинг — просто разгулявшийся тиран, то Бейнеберг дает своему садизму философско-мистическое обоснование, изображая пыточные «упражнения» как очистительную жертву со своей стороны. Он холодно рассуждает о том, как можно замучить человека до смерти «из одного лишь удовольствия», о том, что для «чудесного механизма» вселенной один житель Земли все равно ничего не значит. Подобная смесь зверства и мифологизирующей «возвышенности» характерна для фашизма.

Тёрлесса эта зловеще-реальная коллизия заставляет задуматься и приводит в смятение. Сперва «тихое любопытство» тянет его принять участие в эксцессах «красной комнаты»; он хочет что-то понять в чувствах, характере виновного соученика, в переменах, которые с ним происходят, оставаясь как бы эстетствующим наблюдателем «по ту сторону добра и зла». Однако бесчеловечный «эксперимент» на человеке разочаровывает, оказывается «отвратительным мучительством», от которого Тёрлесс в конечном счете отмежевывается, чувствуя, что равнодушное невмешательство сделало и его соучастником. Открывшаяся ему бездна бытия пугает Тёрлесса. Только что перед ним был солидный, «упорядоченный» мир, была размеренная жизнь в рамках интернатских занятий, и вот за всем этим обнаружили, казалось бы, укрощенные злые силы. В любой момент они могли вырваться на волю, исказить лица товарищей по классу, ничего не оставить от гуманности. Из благополучного мира открывался ход в «тупое, бушующее, страстное, обнаженное, гибельное».

К тягостным явлениям общественной жизни добавляются тревожные интеллектуальные переживания. На уроках математики Тёрлесс (звучание его имени, возможно,

ассоциируется с *türlos*¹, намекая не на знающее границ бытие) узнает о действиях с мнимыми числами, числами, «которых не существует». Здесь он сталкивается с проблемой, о которой спорили еще в XVI веке: впервые лишь итальянский ученый эпохи Возрождения Кардано стал рассматривать квадратные корни из отрицательных чисел как полноправные величины. Юному воспитаннику кажется, что тут он нащупал разрыв в причинной связи, нечто из области небытия или бесконечности, отвечающее его представлению о ненадежной жизни. Ничто теперь не прочно, всюду зияет пустота... Тщетно ищет он «разгадки всех загадок» в философской системе Иммануила Канта и решается стать «другим»; анализирует, не утомимо пытаясь понять природу смертного: результат — растерянность. Убежав из интерната, он еще раз описывает волнующую ситуацию: «Во мне есть что-то темное, скрытое за мыслями, что-то, чего нельзя измерить мыслями, жизнь, которую не выразить словами,— и все же это моя жизнь».

Вызывает восхищение интеллектуальный уровень романа, который выходит за рамки «проблемы возмужания». С большим искусством Роберт Музиль (которому в пору написания этой книги было всего двадцать три года) описывает духовное приключение, где внешние события играют незначительную роль. Сцены бесчинств Бейнеберга и Рейтинга дают лишь повод для размышлений; традиционный сюжетный драматизм отступает на задний план перед напряжением интеллектуального поиска. Кульминационные моменты действия воспринимаются едва ли не как «элементы, снимающие напряжение». Следуя эпитафю из Метерлинка, автор ищет языковой выразительности. Предчувствие кризиса, интенсивность духовного беспокойства юноши, «внутренний голод» которого остается неутоленным,— все это придает книге привлекательность, обеспечивает ее литературную ценность.

¹ Без дверей (нем.). (Примеч. пер.)

Если, говоря о своей первой книге, Музиль даже в поздние годы отмечал «уверенность», с какой она написана, то от второй своей публикации, сборника рассказов «Слияния» (1911), он считал нужным прямо-таки предостеречь. В ней «столько герменевтики», — объяснял он, а в другом месте иронически говорил о «зарослях чувств, из которых не могут выбраться сами герои», о «невыносимом многословии».

Для вошедших в эту книгу рассказов «Совершенство любви» и «Искушение тихой Вероники» характерны поток лирических чувств, чрезвычайная субъективность, ощущение кризиса и тяга к «приподнятой», одушевленной реальности. Все конкретные, «причинные» отношения размыты; даже с точки зрения языка персонажи и предметы как бы смещены в сферу условности — все здесь приблизительно, неверно, метафорично. Это может удивить, особенно когда читаешь относящееся к тому же времени высказывание писателя о любви к «точным наукам»: «Мы будем учиться не у Гете, Геббеля и Гельдерлина, а у Маха, Лоренца, Эйнштейна, Минковского, у Кутюра, Рассела, Пеано». В обоих рассказах, построенных в форме текучих монологов и диалогов, рассказывается о судьбе женщин. Обе героини, и Клодина, и Вероника, расставшись со своими возлюбленными, испытывают чувство особенно глубокой общности с ними. Хотя Клодина весьма счастлива в браке со своим супругом, она во время поездки отдается незнакомцу, поскольку неверность представляется ей безличной церемонией, которая делает любовь более благородной и совершенной. Точно так же и Вероника после отъезда своего друга Иоганнеса испытывает безлично-радостное потрясение, душевную «нежность» к исчезнувшему, который собирается покончить с собой.

Интересно, что внешняя канва событий в рассказе о Веронике отчасти совпадает с сюжетом опубликованного 4 февраля 1907 года в журнале «Симплициссимус» рассказа Генриха Манна «Испытание любви». И здесь, и там

героиня рисует в воображении картины смерти друга, в обоих случаях она затем получает (после эксцентричной игры в смерть) письмо с опровержением, которое разрушает иллюзию и намекает на возможность новой встречи с некогда близким человеком. Конечно, было бы слишком рискованно выводить из этого какую-либо зависимость, хотя можно предположить, что Музиль в пору своей берлинской учебы читал мюнхенский политико-сатирический еженедельник. Возможно, когда он работал над небольшим рассказом «Очарованный дом» (1908, первоначальный вариант «Тихой Вероники»), сам материал Г. Манна произвел на него впечатление. Во всяком случае, заслуживает интереса факт духовной близости обоих писателей (которая проявилась и в переключке романа «Тёрлесс» со школьной новеллой «Отречение») на раннем этапе их творчества. Определенные точки соприкосновения связаны с общим тогда для обоих увлечением Ницше и Д'Аннунцио.

В «Слияниях» Музиль сделал попытку свести воедино противоположности, парадоксы, изобразить «исключительные» чувства; в этом, видимо, сказывается влияние романтизма и первое знакомство с Фрейдом. Однако описание «тайн» буржуазного индивидуума, эротических экстравагантностей и извращенных влечений создавало лишь иллюзию «другого человека», на которого уже падала тень близящейся катастрофы. Таким образом, эту книгу можно рассматривать как предупреждение о грозящей опасности, как экспрессивно-лирическое раздумье о «психологических предпосылках проявившейся в 1914 году общей готовности поступиться разумом».

Война означала для Роберта Музиля, как и для множества других художников и интеллигентов, большую паузу и необходимость пересмотреть свое *мировоззрение*. Как и Герхарт Гауптман, Томас Манн, Райнер Мария Рильке, Арнольд Цвейг, Герберт Эйленберг, он первоначально приветствовал взрыв «роковой» ненависти, пове-

рив в ложь кайзеровской пропаганды о вынужденной борьбе за существование. Национальную мобилизацию он называл «прекрасной и братской», восхищался «воинственным и завоевательным духом». Как офицер, получивший образование в военных школах и академиях, он отправился на войну, где служил батальонным адъютантом на итальянском фронте. В середине 1916 года он стал редактором юнотирольской газеты «Золдатен цейтунг». К тому времени его военные восторги несколько утихли, о чем свидетельствуют дневниковые записи. Там можно прочесть, например, о «чувстве зловещей бессмысленности», о «потрясении» при взгляде на списки потерь. В печатных статьях он отваживался осторожно критиковать привилегии «их высокоблагородий» и оппортунизм буржуазных партий.

После крушения монархии для него стало ясно, что одновременно рухнуло «все наше представление о собственной цивилизации». В частных заметках он осуждал «пятилетнее рабство», «иррационализм, безрассудство войны», которая влечет за собой «неслыханное вырождение», и особенно «самодовольную надменность касты господ из генерального штаба, палаческое хладнокровие, с каким рыцари новой Германии выступали против чуждого духа». Несколько позднее он задавался вопросом о причинах мирового пожара и отвечал: «Национализм, патриотизм, экономический империализм, образ мышления генералов и дипломатов». Эти слова заслуживают внимания, в них откровенной пункт его главного произведения «Человек без свойств». Впрочем, рисуя художественно и публицистически предвоенное общество, писатель лишь обозначил экономические и социальные предпосылки, приведшие к краху; поворот к насилию был для него скорей «бегством от культуры» и мира, вызванным инстинктивной «потребностью в безумии».

Обеспечивали ли вновь возникшие республики более благоприятные возможности для развития гуманизма? По-

хоже, что первоначально Роберт Музилль связывал определенные надежды с Ноябрьской революцией 1918 года. Он начал вести «Революционный дневник» и подписал (вместе с Генрихом Манном, Аннетой Кольб, Фрицем фон Унру, Рене Шикеле и др.) программу берлинского «Политического совета работников умственного труда», выдвинувшего такие требования, как «обобществление земли и недр... преобразование капиталистических предприятий в рабочие производственные товарищества». Писатель внимательно следил за материалами венской газеты «Арбейтер-цейтунг». Однако под конец он оказался разочарован нерешительной позицией социал-демократического руководства (которое ошибочно отождествлял с революционным пролетариатом). В принципе он полагал, что человечество достигнет определенного прогресса путем эволюции, но ему случалось восхищаться «революционерами, которым тоже нужен новый человек».

Всю жизнь Роберт Музилль полемизировал с социализмом, не видя в нем настоящего союзника. Еще в самом начале века в Брюнне он был близок к кругам, сочувствовавшим рабочим, и обдумывал возможность занять место театрального критика в прогрессивной газете «Фольксфройнд». Как человек, получивший научно-техническое образование, он полагал, что в общественных делах необходима рациональная, налаженная организация, поэтому его привлекала идея планового хозяйства. В рассказе «Черный дрозд» любопытно замечание (носящее явно автобиографический характер) о том, что в пору учебы люди стремятся к «материалистическому объяснению жизни», которое, «отвлекаясь от души и бога, рассматривает человека как психологическую или хозяйственную машину»; в этом была своя демоническая, «жутковато-интеллектуальная» привлекательность. После войны Музилль отмечал значительный «интерес молодежи к большевизму и социализму» и ставил рядом «гуманизм и коммунизм». О боль-

шевизме он в ту пору писал: «На него много клеветали, и мы виноваты в том, что не внесли ясности».

Десять лет спустя он дважды счел нужным открыто заявить о своих симпатиях. На вопрос о том, «какое влияние оказала Великая Октябрьская социалистическая революция на западную культуру», Музиль ответил в 1930 году: «Я думаю, что революция у вас принесла большую духовную поддержку всем нам, надеющимся, что из человечества еще может выйти нечто, хотя бы в известной степени хорошее. Я чувствую, что надо пойти к вам учиться, отдатья изучению вашего нового мировоззрения. Я чувствую и то, что это будет непрерывно развиваться. Но о непосредственном влиянии русской политики на наше творчество я совершенно иного мнения. То, что возникло до настоящего времени в результате этого влияния, является преимущественно идейное творчество, которое поднялось над прежней патриотической отечественной поэзией только в смысле идейном, но не в отношении своих художественных возможностей»¹. В октябре 1932 года писатель еще раз высказался на эту тему в письме в московскую редакцию: «Я восхищаюсь вашей революцией как решающим шагом в будущее человечества. Я не верю, что в условиях капитализма еще возможен духовный порядок, заслуживающий названия культуры. Но я также не убежден, что за экономико-политическими переменами сами собой последуют перемены культурные. Дело в том, что хотя неестественные условия жизни способны привести к разрушению духовности, это не значит, что естественные условия непременно породят высокие достижения духа. Для этого нужно гораздо больше особых усилий и знаний».

Хотя перед лицом фашистской угрозы Музиль рассматривал советский путь как выход, отождествляя его с «естественным», достойным человека образом жизни, в после-

¹ «Новый мир», 1930, № 7, с. 184.

дующие годы он проявил недостаточно веры в возможности новой действительности. Ему явно не доставало живых впечатлений и стимулирующих контактов (отношения его с Бела Балашем требуют специального рассмотрения).

Сближение Роберта Музиля с плебейско-демократической средой получило отражение в сборнике его повестей «Три женщины» (1924). Их материал связан с ранними впечатлениями времен учебы писателя в Берлине и военных лет в южном Тироле. Он тогда познакомился с Хермой Диц, послужившей прототипом Тонки; атмосфера же южноальпийского пейзажа чувствуется в «Гридгии». Ни в одном другом произведении Музиля обаяние чувственного мира не нашло такого наглядного выражения, как в повести «Гридгия». С ненавязчивой точностью деталей описывает он по-штифтеровски просто леса и луга, пашни и горные тропы, красочные переливы растительности и небес. Нам открывается очарование горной деревушки, с которой так контрастирует нищета жителей. Но вот геологическая партия приносит в эти места работу и жизнь. Доктора Гомо поражает «вольное дружелюбие и любезность» этих людей, их плутовская театральность и добродушие.

Далее следует лишенный всякой сентиментальности эпизод любви Гомо и Гридгии, крестьянки, которая просто и естественно связывает свою жизнь с пришельцем. Он шуточно зовет ее по имени коровы, которую она пасет, несомненно зная о древнем культе коровы, посвященном египетской богине любви и мертвых Хатор с рогом в форме полумесяца. Есть что-то таинственное в пастушке, убирающей сено, Гридгии, его подружке. Она становится в конечном счете его судьбой, проводницей души, уводя его на последний праздник любви в горную пещеру, откуда нет возврата. Намеки на грядущую гибель уже возникали в рассказе не раз, например, когда у дороги крестьянин с косой подмигивал, «точно смерть во плоти», или когда девушки, убиравшие сено, вызвали мысль о «навозных жуках» или хтонических скарабеях. Это как бы очуждает

реальность и позволяет воспринимать исчезновение Гомо как «символические похороны».

В повести «Тонка», которая является одной из вершин творчества Музиля, живая реальность также соседствует с мистерией. Писатель рассказывает (основанную на автобиографических переживаниях) историю любви студента-химика к девушке, которую он пытается постичь. Но скрыта ли в ней какая-то тайна? Разве не все в ней на виду? Конечно, ей не хватает какой-то «хитрой женственности»; верный народный инстинкт заставляет ее отвергать все «грубое, недуховное, неблагородное». Она работает в магазине, ходит заниматься в вечернюю школу и «служит» своему другу.

Но однажды выясняется, что Тонка беременна, причем молодой человек по всем расчетам не мог быть тому причиной. Он начинает преследовать, осаждать девушку, стараясь вырвать у нее признание в «неверности», однако она все отрицает и терпеливо сносит его недоверие. Возможно, это было выражением робкого социального протеста? Она просто не в состоянии ничего объяснить, разоткровенничаться, потому что вообще плохо умеет говорить. Однажды Тонка пробует выразить себя в песне, но она сама, как мелодия, тиха, и надолго ее не хватает. Беззащитность и естественность составляют прелесть этой девушки — единственную ее защиту.

И тут молодой человек решает вместе с Тонкой вступить в сказочный мир, идя навстречу возможному чуду. Он все же чувствует прирожденное благородство и чистоту этой дочери народа, которая вносит в его жизнь нечто авантюрное; в то же время он укрепляет свое общественное положение, добиваясь успеха в науке. Когда наконец Тонка тихо умирает в клинике, она становится в его снах воплощением благородства, помогая ему измениться. Остается воспоминание о существе, которое прошло по жизни бессловесно и бесследно. «Но если что-то не может выразить себя в слове и остается невысказанным, то, без-

звучно канув в гомоне человеческом, оставляет ли оно хоть какую-либо зарубку по себе, хоть малую царапину на скрижалях бытия? Такой поступок, такой человек, такая середь ясного солнечного дня одиноко упавшая с неба снежинка — реальность или воображение?..» Здесь (как и в загадочно-неопределенной игре «Гриджии») Музиль открывает для себя богатые возможности.

Порой может показаться, будто писатель готов поступиться реальностью и со своей мифологизацией эротического, самой манерой письма в «Слияниях» и «Трех женщинах» едва ли не сближается с современными ему философствующими ненавистниками разума. Однако подобный вывод был бы неверен. Конечно, Музиль подробно описывал обманы чувств и всяческие «ирреальности», но (как и Томас Манн в ранних новеллах) не забывал о критическом акценте, указывал на источник опасности. Недаром Деблин отмечал в «Берлинер тагеблат» (3 февраля 1924 года): «Немецким читателям с их расхлябанностью чувств будет полезно познакомиться с ясным, эластичным умом Музиля».

Проблему взаимоотношений интеллекта и экзальтации Роберт Музиль наметил уже в пьесе «Мечтатели» (1921), замысел которой восходит еще к довоенному времени. Внешняя основа событий достойна едва ли не оперетты: Регина уходит от своего мужа, университетского профессора Йозефа, и вместе с Ансельмом попадает в дом своей сестры Марии и ее мужа Томаса; там Ансельм вскоре увлекается Марией, а Томас Региной; к какому-либо решению дело до конца так и не приходит. Эта история про «обмен партнерами» образует лишь внешнюю канву для словесного узора. Скучное действие, разыгрываемое очень схожими протагонистами, перенесено на сцену, чтобы дать «простор мыслям»; сам Музиль позднее с самоиронией называл эту пьесу «туманной духовной материей, лишенной драматического скелета».

Самая беспокойная мечтательница в квартете главных

персонажей — Регина, которая видит в неверности верность, в унижении — внутреннее возвышение, хочет вырваться, прорваться из «тюрьмы разума» в сферу необузданности и «ненайденной третьей возможности». Ансельм возражает ей: «Нельзя навсегда удержать то, что до такой степени противно разуму»; однако сам он по отношению к Марии ведет себя отнюдь не разумно. В нем есть что-то болезненное, преступное, какая-то мазохистская потребность терпеть мучения, и вместе с тем — нарочитая готовность отдаться «непостижимому» и склонность к расчету, властолюбию и театральным эффектам. В его разговорах с доверчивой женой друга-врага Томаса чувствуется стриндберговская многослойность, нечто «таинственное, текучее, приглушенно нелогичное».

Напрашиваются и другие историко-литературные параллели: с интеллектуально-эпической драмой Томаса Манна «Фьоренца», с пьесами Чехова, с романом Гамсуна «Мечтатель», а также с Герхартом Гауптманом. Под влиянием Керра (который поддержал «Тёрлесса») Музиль в период своих первых сценических опытов (около 1911 года) высказывался весьма положительно о «репрезентативном» драматурге. В «Крысах» ему правилась «психология, выраженная в словах и в грамматике, и бессловесные проявления этих механизмов, так напоминающих людей». На примере «Михаэля Крамера» он исследовал, «как каждый человек воздействует на другого», как за многообещающими диалогами тотчас следует «нечто заурядное». «Люди говорят лишь то, к чему вынуждает их повседневная необходимость». Споры об искусстве, которые ведутся в обеих пьесах, обнажение «марионеточности» героев, противоречия между их словами и жизнью — все это могло вдохновить Музиля; он также знал, конечно, что Гауптмана можно считать «специалистом» по вопросам супружеских кризисов и «обмена партнерами» («Одинокие», «Роза Бернд»). Впрочем, он рано отметил недостаток этого писателя: его «слишком малую духовную емкость». Позднее

Музиль критически отзывался о «Бегстве Габриела Шиллинга», «Флориане Гейере», «Шлуке и Яу», о «Деве из Бишофсберга».

Возвращаясь к «Мечтателям», за которых писатель получил не только Клейстовскую премию, но и премию имени Герхарта Гауптмана, отметим, что трезвый Томас чувствует себя связанным не только с Региной, но и с Ансельмом, с которым они когда-то вместе мечтали о перестройке мира, ничего не принимая без оговорок и веря в способность человека меняться. Он все еще не расстается с юношескими идеалами, хотя и отвергает с насмешкой слепую веру Марии в моральное пробуждение «другого человека». Его холодная, внешне безучастная позиция, в которой есть что-то бесчеловечное, основана (как и у Ульриха, «человека без свойств») на недоверии к неконтролируемым чувствам. От новых времен он ждет точной научной ориентации: «Кто не умеет интегрировать и не владеет техникой эксперимента, сегодня вообще не вправе говорить о проблемах души».

Это утверждение, несомненно, соответствовало убеждениям Роберта Музиля и вело его к *критическому размежеванию с иррационализмом*. Уже в 1908 году (во время работы над фантастической повестью «Заколдованный дом») в диссертации «К оценке учения Маха» он выразил свои сомнения относительно философии восприятия знаменитого австрийского ученого. Он показал непоследовательность его системы, путаницу при смешении физики и психологии в сфере «ощущений», его односторонность в полемике с принципом причинности и классической механикой, бессмысленность «отрицания природной необходимости» при одновременном допущении известных закономерностей. Напротив, утверждал Музиль, очевидно «существование грандиозных закономерностей» и сомнительна «идеализация» существующего. Писатель соприкасается здесь с Лениным, который именно в 1908 году в книге «Материализм и эмпириокритицизм» свел счеты с

махизмом. Но если революционный мыслитель боролся с ложным учением принципиально и последовательно, то критика Музиля касалась частных и была полна уступок критикуемой системе. Ленин характеризовал воззрения Маха как «субъективный идеализм», осуждал недопустимое смешение физического и психического, субъекта и объекта в так называемых «элементах», поскольку материя существует независимо от ощущений, которые являются лишь отражением вещей. Он опровергал далее утверждение Маха, будто закон причинности вытекает из субъективных побуждений и противопоставил теоретико-познавательному релятивизму Маха диалектико-материалистическую точку зрения о том, что относительность нашего знания следует понимать не в смысле «отрицания объективной истины», а «в смысле исторической условности пределов приближения наших знаний к этой истине»¹.

Релятивистские представления Эрнста Маха принадлежат к тем немногим факторам, которым соискатель докторской степени Музиль придает «величайшее значение» и которые в дальнейшем будут во многом определять его взгляд на мир. Впрочем, даже столь рассудительно-мудрый рационалист, как Альберт Эйнштейн, признавал: Мах оказал «на меня, студента, глубокое влияние», дал толчок первым размышлениям над теорией относительности. Музиля привлекло здесь позитивистское взаимопроникновение естествознания и философии. В остальном же влияние Маха на него не следует переоценивать; диссертация вскрывает в размышлениях философа «так много противоречий или, по крайней мере, неясностей..., что признать за ними решающего значения никак нельзя».

В то время как к иллюзорности махистской интерпретации бытия писатель относился со скепсисом, иррационализм другой идеалистической философии он воспринимал некритично. Он всегда ощущал влияние Фридриха Ниц-

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, с. 139.

ше, «величайшего моралиста» эпохи, который в союзе с «десятком дельных работников умственного труда» мог бы «продвинуть прогресс культуры на тысячу лет вперед». В одном из набросков Музиль называл себя учеником и наследником этого красноречивого аналитика декаданса. Он был обязан ему «сосредоточенностью, самоанализом, всем добрым», признавал за ним «решающее влияние»; более того, он заявлял иногда, что некоторые основные мотивы его творчества Ницше уже выразил «гораздо лучше». Это восхищение блистательно-насмешливым автором «Человеческого, слишком человеческого» и «По ту сторону добра и зла» Музиль разделял со многими коллегами-писателями: от Стриндберга, Шоу, Ведекинда, Георге и Рильке до Генриха Манна, Томаса Манна, Германа Гессе, раннего Арнольда Цвейга и Иоганнеса Р. Бехера; разумеется, он (как и все названные) лишь иногда находил у него то, что ему было близко и нужно.

Писателя восхищало у Ницше насмешливо-презрительное разоблачение филистерства, господствующей лживой морали, декаданса и показной стороны буржуазного строя. Это во многом определило критику культуры и общества в романе «Человек без свойств», что нашло выражение как в масштабных эпических картинах общественного и морального разложения, так и в пристрастии автора к парадоксам, разоблачению и снижению «почтенных лиц» (таково, например, ироническое замечание о наркотически «затягивающей спинномозговой музыке саксонского волшебника» Рихарда Вагнера). К Ницше восходят и другие важные мотивы этой книги, прежде всего идея о множественности возможностей и некоторые признаки «нового» человеческого типа. Музиль сам говорил о том, как привлекательна эта философия для молодых людей, «которые испытывают потребность в новых возможностях»; мыслитель намечает «лишь возможности, лишь комбинации, не воплощая в действительность ни одной». Здесь вспоминаются афоризмы из «Веселой науки» о том, что «бесконеч-

ный» мир таит в себе «бесконечные варианты понимания» и бесконечные возможности. Что касается авторских идей о «другом человеке» (об этом скажем ниже подробно), то они близки представлению Ницше: «Философы будущего... будут... людьми эксперимента», они превратят землю в «небывалую экспериментальную мастерскую». Герой романа Ульрих, представитель точных наук и критик морали, тоже видит в мире «лабораторию» для испытания «лучшего способа быть человеком».

Характерно, что иррациональные элементы в учении Ницше, дионисийское буйство его «сверхчеловека», культ инстинкта и силы, идея вечного возвращения интересовали Музиля меньше всего. Его гуманистическая потребность в ясности помогла ему здесь сохранять чувство дистанции; когда он в «Человеке без свойств» все же приближался к двусмысленным областям, тут же возникало внутреннее сопротивление экстатической философии «переоценки ценностей». Ницше («с огромными печальными усами») упоминается или цитируется в романе более тридцати раз, чаще всего в связи с образом Клариссы, которая чувствует, что, будучи рождена под «знаком Орла», роковым образом связана с этим философом, верит ему на слово и упивается его знанием о зле. Под конец она следует за учителем даже в его безумии и, подобно «сокрушенному Прометею», оказывается в лечебнице. Но поскольку идеи Ницше излагаются в связи с психически больной женщиной, вся система выглядит сомнительной и изображена автором отчасти «карикатурно». Критика духовного неблагополучия здесь заставляет вспомнить о «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, где композитор Леверкюн тоже следует мифу отмеченного болезнью философа, что ставит этот миф под сомнение.

В эссеистических работах Музиль подробнее не говорил о Ницше. Зато в 1921 году он выступил с критикой «последователя» этого философа, а именно — Освальда Шпенглера. Статья, иронически озаглавленная «При-

мечания для читателей, которых не коснется гибель Европы», представляет собой образец полемической прозы, выделяющийся из числа других литературных памфлетов на эту тему, поскольку Музиль, дипломированный специалист в области естественных и гуманитарных наук, мог о многих вещах судить профессионально. Он был способен показать прегрешения Шпенглера «против математики, логики и точности», поверхность и шарлатанство его методик. Он решительно отвергал скороспелые «интуитивные» выводы, невнятицу и расплывчатость, характерные для самонадеянной «морфологии всемирной истории», ибо в ошибках автора писатель узнал заблуждения и опасность века. Наконец, он предостерегал против шпенглеровского «импозантного духовного одеяния, под которым кроется манекен», против попытки придать потоку «лирических неточностей разумные очертания».

В дневнике Музиль однажды писал о своей «инстинктивной неприязни» к Людвигу Клагесу, Зигмунду Фрейду и К.-Г. Юнгу. К сожалению, он никогда не высказывался о своих возражениях к ним более подробно, довольствуясь замечаниями, например, о «разладе чувства и разума» у Клагеса или о смещении у Фрейда важных открытий с «односторонним, даже дилетантским». Насколько можно судить, его, во всяком случае, настораживала апология инстинктивного, бессознательного, витального (причем он не во всем бывал справедлив к просветительским достижениям Фрейда). Впоследствии он также неодобрительно вспоминал о культе и «духовном восхвалении диктатуры» в различных кругах от Стефана Георге и до Мартина Хайдеггера. Его критика в адрес врагов интеллекта и поборников иррационализма — несомненно одно из заметных явлений двадцатых годов.

Тем не менее его позиции по отношению к фашизму недоставало ясности и боевитости. Хотя он пережил захват власти нацистами и в 1933 году в Берлине, и в 1938 году в Вене, имея возможность непосредственно

наблюдать реальность тиранического режима, всяческих открытых заявлений он избегал. Лишь в дневниках и письмах можно встретить его высказывания о зловещих событиях. Сегодня мы читаем эти заметки с известным чувством недоумения. Музиль пишет о триумфе варварства бесстрашно, почти безучастно и как бы в тоне отчета о неудачном общественном эксперименте. Он явно не чувствует, что *tea res agitur*¹, не чувствует никакой личной ответственности, он просто записывает то, что видел. Вскоре после пожара рейхстага он пишет: «Свобода прессы, вообще высказываний, свобода духа и т. п., все эти основные либеральные права теперь отменены, и хоть бы кого-нибудь это возмутило до крайности». И некоторое время спустя: «В прекрасную «царскую» погоду улицы полны народа. «Жизнь продолжается». Хотя каждый день убивают, арестовывают, избивают сотни людей. Это не легкомыслие, а скорей неспособность стада сопоставлять, пока оно медленно движется вперед, в то время как передние уже стали добычей смерти». В 1936 году писатель, оглядываясь на прошедшее, говорил об «упадке» духа» и добавлял: «Ждали выступления «геттингенской семерки» 1837 года², но их не оказалось».

Несмотря на неопределенно-личное построение фразы, не приходится сомневаться, что Музиль как гуманист и моралист был противником фашистской шайки, однако практических выводов не сделал. Подобно большинству представителей буржуазии, он пассивно выжидал, не решаясь протестовать даже подобно геттингенским профессорам с их тогдашним выступлением против бесправия и произвола. Или порой он был к этому готов? Среди опубликованных до сих пор материалов лишь некоторые отрыв-

¹ Дело касается тебя (*лат.*).

² «Геттингенская семерка» — семь профессоров Геттингенского университета (среди них братья Яков и Вильгельм Гримм), которые в 1837 году выступили с протестом против отмены либеральной ганноверской конституции 1833 года. (*Примеч. пер.*)

ки позволяют говорить о его антифашистской позиции. В январе 1933 года журнал «Оппозиционный писатель» анонсировал выход сборника на тему «Война и писатель»; среди авторов значились Брехт, Анна Зегерс, Арнольд Цвейг, Вейскопф, Осецкий, Фейхтвангер — а также Музиль. Статья Музиля, однако, никогда не была написана. Но в том же году автор занес на бумагу набросок статьи под заголовком «Раздумья медлительного», где изобразил печальную роль духа, над которым нависла опасность «чрезвычайного суда», и осторожно выступил против расовой теории и варварского характера движения. В то же время он говорил о историческом «призвании и часе» национал-социализма, полагаясь на готовность новых властителей к компромиссу.

Характерно письмо Музиля Клаусу Пинкусу, написанное осенью 1933 года. В нем писатель с симпатией говорил о рабочем классе, который хотя и «не обладает в данный момент властью, но представляет собой неподатливую массу» для фашистских демагогов. Он сообщал далее о своем первоначальном намерении сотрудничать в издававшемся Клаусом Манном эмигрантском журнале «Ди замлунг», поскольку у него «было желание преодолеть свои сомнения и хоть как-то дать знать, что он не примкнул к господствующей идеологии». Ввиду угрозы бойкота со стороны издателей и Биржевого союза немецких книготорговцев, а также отмежевания от журнала других именитых авторов, таких, как Томас Манн, Альфред Деблин и Рене Шикеле, он в конце концов послушался «голоса разума» и пошел на попятную, хотя «голос храбрости» протестовал против этого.

Важное признание! Возможно, вся дальнейшая жизнь Музиля пошла бы по-другому, выступи он тогда как публицист. Примерно о том же говорит одно замечание Иоганнеса Р. Бехера, который сказал в 1958 году в беседе с автором этих строк: «У Бенна и у меня был выбор: стать Бехером или Бенном. По-моему, для Музиля и для Ренна

существовала точно такая же возможность: стать тем или другим». Любопытное утверждение. Конечно, между Музилом и Людвигом Ренном есть сходство в биографии: оба получили военное образование, были офицерами и во время первой мировой войны отмежевались от кайзеровской империи, оба отказались от «унаследованного» дворянства и проявили впоследствии свою склонность к точному стратегическому мышлению в строго выстроенной прозе. К этому можно добавить общее для обоих пристрастие к математике, физике (Эйнштейн) и антропологии. Но к истинной общности это не привело. Ренн письменно сообщил нам, что он никогда ничего не читал Музиля: «Мне не по душе интеллектуальные потуги сказать что-нибудь остроумное». Автор «Войны» и «После войны» рано сблизился с революционным рабочим движением (Ницше, феноменология и мистика всегда были ему чужды), в то время как автор «Человека без свойств» всю жизнь продолжал колебаться и нащупывать путь.

В 1935 году Музиль в качестве члена президиума принял участие в Международном писательском конгрессе в Париже, где выступил 22 июня, так сказать, со своими заметками аполитичного¹. Он трезво говорил о том, что нужна «самозащита культуры», об автономии искусства, о недопустимом вторжении политики и о злоупотреблении высокими идеалами, которое несут с собой «авторитарные формы государства». В его последующих работах: «Поэт и наше время» и «О глупости» (1936—1937) — вопреки многообещающим заголовкам и четким формулировкам — почти ничего не сказано о гитлеровском рейхе. Музиль попытался даже «понять» нацистов и выразить доверие к их «позитивным возможностям». Не удивительно, что когда фашистские войска вступили в Австрию, его это особенно не коснулось. Правда, стало невозможным опубли-

¹ Намек на известную эссеистическую работу Томаса Манна «Заметки аполитичного». (Примеч. пер.)

ковать второй том романа «Человек без свойств» в «неарийском» издательстве Фишера, однако издатель Клаасен выразил готовность принять рукопись. Все же писателя страшило, что геббельсовское министерство пропаганды станет попечительствовать над свободным духом, поэтому после недолгой поездки в Италию он в сентябре 1938 года предпочел остаться эмигрантом в Швейцарии.

Его эмиграция не была выражением протеста, а лишь предусмотрительной мерой для сохранения духовной независимости. Запрашивая разрешение на жительство, он сделал упор на том, что прибыл в Швейцарию «добровольно, а не в качестве беженца». Вторая мировая война представлялась ему «всемирным потоком», с которым «ничего не поделаешь». Последние четыре года жизни Музиль провел обособленно, в болезнях, часто в тяжелом состоянии духа, испытывая тяжелую материальную нужду, в Цюрихе и Женеве, настойчиво продолжая работать и искать нового человека. Мировые события шумели вокруг, не находя у него мало-мальски примечательного отклика. Он не писал и не подписывал никаких манифестов, держался в стороне от борющейся эмиграции. Всю свою страсть и творческую одержимость он вложил в новую «Человеческую комедию», пока эта его работа не превалила смерть.

Обширный роман «Человек без свойств», который писался (после долгой подготовки) примерно с 1920 по 1942 год, отразил многообразный жизненный опыт Роберта Музиля, его размышления и взгляды. Это книга-исповедь, высокого уровня поэтическая энциклопедия буржуазной эпохи, волнующая эпопея воспитания. Не раз отмечалось, что автор и центральный герой Ульрих составляют как бы единое целое. Действительно, сам писатель говорил о «вымышленной биографии», о «биографии своих идей»; более того, однажды он заявил: «Я человек без свойств... Условно я обладаю всеми обычными добрыми чувствами... но внутреннего слияния ни с одним из них

нет». Тем самым он дал ключ к толкованию заглавия. Мыслительный элемент не случайно выдвинут им на передний план; после чтения автобиографических произведений Горького писатель заметил, что в его собственном существовании нет «по сравнению с этой удивительной жизнью почти ничего примечательного». В поисках материала Музилю надо было сосредоточиться на внутреннем мире, объединить поэзию с интеллектом. В романе много личного. Герою (как и его духовному отцу) в августе 1913 года, когда начинается действие, исполнилось тридцать два года, за спиной у него три попытки стать «значительным человеком»: на поприще офицера, техника и математика. Это напоминает путь автора через военную академию и высшую техническую школу к изучению философии, физики и математики. Музиль «подарил» также Ульриху (в имени которого есть скрытая переключка звуков с фамилией писателя) некоторые свои характерные черты, эссеистические наброски и дневниковые заметки.

Писатель предупреждал, что «я» в романе «не означает ни автора, ни созданного им образа в отдельности, это как бы смесь их обоих». При всех автобиографических переключках, «идентичность» здесь остается неопределенной. Что это не одно и то же лицо, об этом говорит место, где цитируется некий литератор, ценимый эстетствующим коммерсантом Арнхаймом, для которого знать об этом «чуждающемся публики, скрытном человеке» — свидетельство посвященности. Цитируемый в связи с этим пассаж взят из рассказа «Искушение тихой Вероники» — прямой намек на Музиля. Ульрих, напротив, не является ни писателем, ни всеведущим двойником автора, к тому же он изображен немного иронически.

Почему он зовется человеком без свойств? Бывают ли вообще такие? Нет ли в заглавии скрытого противоречия? Ведь быть мужчиной — уже определенное свойство. Данная характеристика имеет отношение к буржуазной психологии личности с ее тенденцией к утрате индивидуаль-

ности. Во-первых (гласит это учение), благодаря сходству ситуаций, коллективного опыта и общности судеб происходит унификация всех представлений; во-вторых, психофизическая организация человеческая определяет предсказуемые реакции. Уже у Рильке его хронист Мальте Лауридс Бригге размышляет о трудностях самоосуществления: «Приходят, находят жизнь — готовую, достаточно ее только примерить». То, что выдается за личное своеобразие, оказывается «набором общих мест». Даже спонтанные действия совершаются с чудесной регулярностью, которую можно статистически вычислить, свести к средним числам, что ставит под сомнение их «внутреннюю ценность». Исходя из подобных предпосылок (внеисторичных и абсолютизированных), герой Музиля стремится быть отклонением от нормы; если воспользоваться игрой слов, его можно поэтому назвать человеком, который обладает свойством самобытности.

Попытка Ульриха вырваться из рамок общественных условностей, обрести неуловимое, ускользающее «своеобразие» сомнительна и в конечном счете иллюзорна. Ведь, с одной стороны, ему присущи такие весьма распространенные свойства, как высокомерие, эгоизм и равнодушие, с другой, он постоянно подвержен отрицательным воздействиям. Стиль его жизни связан с необходимостью отвергать все однозначное, характерное, типичное; он вынужден поэтому отказываться от точных формулировок и решений, а это совпадает с волюнтаристской детерминированностью. Теоретически он не волен выбирать обыденное. Однако роман Музиля построен так, что все может быть переиграно; допустимо предположить, что активист «в душе», Ульрих сознательно обуздывает свой темперамент, превращаясь в ироничного зрителя на каканском¹ Олим-

¹ Иронические образования типа «каканский» происходят от сокращенного написания k.-k. (kaiserlich-königlich) — «императорско-королевский» — официального обозначения, принятого в Австро-Венгерской империи. (Примеч. пер.)

пе. К тому же сам образ главного героя наводит на интересные размышления, возбуждая беспокойство, взрывая окостенение и шаблон.

Мы колебались, употребить ли нас слово «движение»: что, казалось бы, может иметь общего с какими бы то ни было переменами вечно выжидающий, по сути бездействующий Ульрих? Какое воздействие может оказывать человек без свойств, не признающий никаких обязательств, ничем себя не связывающий, все на свете считающий относительным и ничего не принимающий без оговорки? Однако Музилю удалось сделать своего героя *movens agendi*¹ романа, наделив его духовной неумемностью. В сущности, вся книга представляет собой огромный монолог с размышлением на единственно «стоящую» тему: как «правильно жить»? Однако вопрос «Как мне жить?» значит и нечто большее: каково отношение человека технической эпохи к действительности, изменившейся столь во многих отношениях? Чтобы разобраться в этом, Ульрих пробует мысленные варианты действия, словно режиссер с разными составами актеров, он спорит и анализирует, вовлекая более широкий круг лиц в волнующий эксперимент по исследованию жизни.

На протяжении двух первых частей романа ему не удастся получить сколь-либо стоящих результатов. Бездействуя, он становится объектом действия: по разным причинам ему приходится исполнять должность секретаря некоего «патриотического» общества. Самое большее — он может занять позицию насмешливого наблюдателя по отношению к «дурацкой деятельности» группировки вокруг графа Лейнсдорфа и Эрмелинды Туцци, прозванной Диотима. Ему нравится своей иронией, парадоксами, отрезвляющими замечаниями, сомнениями, интеллектуальной игрой приводить в замешательство дам и господ. Ба-

¹ Здесь: движущей силой (лат.).

нальная, «невозможная» реальность салона Туцци усиливает в нем тоску по истинным человеческим возможностям.

Их он надеется обрести со своей сестрой Агатой, с которой встречается в родительском доме по случаю смерти отца. На наших глазах разворачивается одна из самых пленительных, болезненно-прекрасных любовных историй в мировой литературе. Брат и сестра любят друг друга с первой же минуты встречи. Они находят друг друга после многолетней разлуки, чувствуют друг к другу сердечную симпатию и мечтают отныне жить «по-настоящему», «творчески», значительно. Происходит нечто чрезвычайное: ни с чем не считающийся, насмешливо-ироничный психоэкспериментатор Ульрих впервые осознает в себе способность к подлинной человеческой привязанности, не боится душевной близости. Его и Агату ничто не разделяет, никакие самолюбивые оговорки, никакие сомнения по отношению к другому, каждый видит в другом свое отражение. Правда, сестра порой замечает: «Почему ты не говоришь со мной серьезно?!», или: «Ты всегда ото всего отказываешься!» — но здесь уже вступает в права доверительная ирония, родственная безобидной шутке, она отнюдь не смущает отношений «близнецов по духу». Разногласия и недоразумения лишь укрепляют их в стремлении взаимно дополнять друг друга независимо от полного согласия. Брат испытывает к Агате «чистое и простое влечение», «потребность в доброте» (которая выражена уже в имени возлюбленной)¹, в «нежности и самоотверженности», в ясной дружбе.

Суть всего происходящего в том, что Ульрих, человек рассудка, открывает для себя лирику сердца. В какой-то мере он избавляется от иронической брони, позволяя себе приобщиться к блаженному миру чувств и порой отказываясь от «бессвойственности». Агата сопровождает его в этом приключении. Компас его рассудка направлен во

¹ Agathos — хороший, добрый, благородный (греч.).

тзму; характерное для нового времени сочетание «чрезвычайно развитого понятийного мышления с вопиющей неразвитостью душевных понятий» беспокоит Ульриха, он нащупывает пути воспитания чувств и наталкивается на писания мистиков. Уход брата и сестры от мира и их вступление в «другое состояние» Роберт Музиль описывает в духе антологии Мартина Бубера «Экстатические исповедания» и работы Людвига Клагеса «Космогонистический Эрос».

Ульрих и Агата близки к ощущению «одержимости богом», не становясь при этом благочестивыми. Готовность принять все с любовью открывает им доступ к загадочному миру, где беззвучное становится слышимым, а невидимое — видимым, слепота оборачивается ясностью, и возникает чувство «события, хотя ничего не происходит». Умиротворенность, безмятежность и «небывалое спокойствие» создают счастливое «единство» в шелеровском понимании¹. При этом они не впадают в патологический экстаз. Им видится скорей синтез интеллекта и души, «математики и мистики». Сочетание странное и явно противоречивое, ведь в основе математики лежит сугубо аналитическое, строго членящее мышление, тогда как мистика основана на связующем, иррационально-расплывчатом, хотя дух абстракции присущ и той, и другой. Поскольку существует разнообразный мистический опыт, нашедший отражение в литературе от индийских Вед и неоплатонизма до Бернара Клервоского, Мейстера Эккхарда, Якоба Беме и таких лириков, как Новалис и Рильке, некоторые его аспекты смогли привлечь и трезвых ученых, таких, как Кеплер, Паскаль и Планк. Даже Альберт Эйнштейн, гений теоретического разума, признавался: «Самое глубокое и благородное чувство, на которое мы способны, это переживание мистического».

Объединение мистики и математики, к которому стре-

¹ Р. Музиль высоко ставил произведения Макса Шелера.

мился Музиль, находится в одном русле с попыткой Томаса Манна представить в произведениях позднего периода, начиная с тетралогии о Иосифе, «миф плюс психологию» как обращенную в будущее форму бытия, причем на долю психологии выпадает «преобразование мифа в гуманном смысле»¹. Оба писателя вторгались в сферу сверхчувственного критически и трезво в поисках душевной сущности, чтобы противодействовать нравственному обеднению человечества. «Другое состояние», описанное Музилем в романе, не имеет ничего общего с грезами или трансом, оно может быть названо созерцанием «при ясном рассудке». Это напоминает практику буддистского погружения, цель которого не магические, гипнотические или экстатические взлеты, а скорей состояние «высшего сознания». Лишь бодрствуя, можно прийти к «освобождающему познанию». Брат и сестра движутся в пространстве «мистики, ясной как день», они близки к ощущению взлета, знакомого художникам. Пожалуй, их состояние родственно вдохновению и поэтическому постижению.

В этих главах предугадываются существенные черты «другого человека». «Реальность любви» превращает Ульриха, который в ранних рукописных набросках не случайно был обозначен как «Другой», в человека, который порой как бы воплощает новую человеческую сущность (правда, в неопределенной, с общественной точки зрения, утопической сфере). Его рационализм, трезвость, пафос точности, стремление к эксперименту, к разоблачению иллюзий соединяются со страстностью, благоговением перед чувствами, нежностью и доброжелательством. Полушутя он не раз мечтает о «всемирном секретариате точности и души» и решительно отвергает «бросовую мистику по дешевым пенам», которую представляют Кларисса и Ганс Зепп. Его морализм признает лишь безудержность в деле, силу, сублимированную и направленную на создание истинных

¹ Из письма Т. Манна к К. Кереньи от 18/II 1941 года.

жизненных ценностей, этических и эстетических. Мудрость, к которой он пришел, заключается в постоянной открытости для творческих возможностей.

Чтобы сохранить высокое чувство, ведущее к познанию, облагораживающего «другое состояние», брат и сестра предпринимают, среди прочих разнообразных рискованных попыток, «путешествие на край возможного» и в «рай». На лоне природы, наедине с морской стихией они еще раз переживают ощущение глубочайшей близости и нежности. Однако инцест, извращение родственной любви, в котором заключен также протест против буржуазной обыденности, не несет никакого разрешения; великая радость не может длиться вечно. Еще в музилевском фарсе «Винценц и подруга выдающихся людей» говорилось, что долго оставаться на «вершине этого счастья» нельзя. Такие «состояния» могут быть запечатлены разве что в камне и в стихах, «но не во плоти и крови». Ульриху и Агате также дано испытать душевное пресыщение; после небывалых взлетов они вновь испытывают скуку и разочарование. Наконец брат заявляет сестре: «Мы последовали порыву, не желая подчиняться порядку... Любовь может вырасти из протеста, но она не может быть только протестом... Она возможна лишь в рамках общества». Хотя Роберт Музиль однажды назвал проблему «другого состояния» «мотором» своего «писательского существования», в конце концов он констатировал «неудачу» и крах утопии.

Здесь нужна, конечно, осторожность. Многие замечания на тему о «другом состоянии» и его роли для романа в целом дошли до нас лишь в составе неупорядоченных глав, оставшихся после смерти автора. При жизни писателя свет увидели первая книга «Человека без свойств», состоящая из двух частей (1930), а из второй книги — лишь 38 фрагментов (1933). В 1938 году Музиль намеревался опубликовать дальнейшие 20 глав, но поскольку этому помешала фашистская оккупация Австрии, он воспользовался поводом, чтобы переработать все продолже-

ние. После его смерти осталось множество более или менее завершенных набросков, масса заметок и вариантов, из которых вдова писателя Марта Музиль отдельно издала в 1943 году 40 фрагментов. Когда в 1952 году издательство «Ровольт» выпустило первое полное издание романа (включая в общей сложности 90 посмертно опубликованных глав), эпос привлек к себе большое внимание; в то же время подверглись критике принципы доработки, которыми руководствовался издатель Адольф Фризе. Прежде всего его упрекали в том, что он смешал вместе оставшиеся в рукописи и относящиеся к разным периодам творчества части романа, произвольно и без всяких оговорок производя вычеркивания, меняя имена и правя оригинал, чтобы получить связный текст. В новом издании желательным было бы «воспроизвести последнюю фрагментарную форму» «Человека без свойств» столь же точно, как и «наброски отдельных частей».

Хотя, конечно, необходим дифференцированный подход к дошедшему до нас материалу и его датировке, публикация всех «набросков отдельных частей» увеличила бы объем романа раза в три, что нарушило бы все соотношения и помешало бы художественному наслаждению. Заслуга Фризе состоит в том, что он оформил в 1952 году первое рассчитанное на публику, хорошо читаемое и вполне «возможное» с точки зрения развития действия издание, которое способствовало всемирной славе писателя; оно тем временем появилось и в ГДР (1975). Вероятно, это издание сохранит для читателей свое значение и впредь, поскольку новое расположение оставшихся неопубликованных частей, которое произвел Фризе в 1978 году в девятитомном Собрании сочинений Музиля, поместив согласно требованиям филологии один за другим не связанные между собой отрывки, лишило роман связей, сделав его весьма трудным для чтения. Конечно, для германистов тома четвертый и пятый в новом своем виде чрезвычайно интересны, так как они дают представление о

необычном методе работы необычного писателя: он постоянно переделывал главы, делал новые вставки, наброски, возвращался к началу, забегал вперед, создав материал, который, будучи сгруппирован по времени написания (частично уже опубликованный, частично новый), таит в себе, несомненно, много поэтической энергии, но лишь часть этой энергии может быть «высвобождена» при чтении.

Вопросы издания столь важны в данном случае потому, что от отбора и расположения оставшихся в рукописи фрагментов и глав зависит оценка мировоззрения писателя в поздний период его творчества. Было ли «другое состояние», мистический любовный платонизм брата и сестры, кульминацией и завершением книги или Музиль (как считает Фризе) намеревался вести дело к отрезвлению и к возврату Ульриха с Агатой в обыденную жизнь? Мы склоняемся ко второй точке зрения, так как она больше всего соответствует многократно выраженным намерениям автора и его возросшему интересу к социальной проблематике. Работая над вторым томом, он записал: «Изображение времени, несущегося навстречу войне, должно составить фон, на котором действуют Ульрих и Агата; проблематику «другого состояния» надо тесней связать со временем». В самом романе есть указания на эпизодический характер мистико-эротической «пограничной ситуации», хотя окончательные намерения автора все же остаются неясными.

Что же происходит до и после рассказа об истории любви брата и сестры? Главным образом разыгрывается курьезный спектакль общественной и государственной деятельности. Внимание к разнообразным проблемам своего времени позволило Роберту Музилю создать значительное произведение социально-критической прозы. В качестве исходного пункта он избрал почти комедийную ситуацию: готовясь к 70-летнему юбилею царствования императора Франца-Иосифа I, австрийские патриоты летом 1913 года

организуют патриотическую «акцию», чтобы ответить таким образом на прусскую инициативу — отпраздновать тридцатилетие вступления на престол императора Вильгельма II. Оба празднества должны состояться в 1918 году, что заранее вносит в происходящее черты гротеска. К назначенному сроку у монархистов обеих стран будет не слишком много поводов для ликования, они смогут разве что дать салют из пушек на похоронах обеих империй. С высоты истории все тщеславные замыслы и патетические заявления каканских сановников и организаторов «акции» производят впечатление шутовского, опереточного представления. Перед нами проходит процессия деятельных призраков, покровительствуемых его светлостью графом Лейнсдорфом; не скупясь на затраты, они занимаются полной бессмыслицей, не щадя усилий в поисках «главной идеи празднества».

Вокруг престарелого, напоминающего призрак его канского величества происходит нечто «соответственное», то есть «схематичное», «уже сформированное» многими поколениями: «с готовым языком не только для разговора, но и для восприятий, для чувств». Вероятно, отталкиваясь от ницшевской формулы о «вечном возвращении», Музиль нарисовал картину такого «порядка», где всегда повторяется одно и то же: театральные жесты, переливание из пустого в порожнее, триумфы бюрократизма. Ходатайства граждан в связи с так называемой «параллельной акцией» перемалывается в жерновах аппарата, который работает с величайшей точностью, но с минимальными результатами: «Первая инстанция написала, вторая инстанция ответила; если вторая инстанция ответила, об этом необходимо сообщить первой инстанции, и лучше всего было бы добиться устного заявления; если первая и вторая инстанции согласились между собой, будет установлено, что ничего нельзя сделать; а дел, таким образом, выходит необычайно много». Писатель сатирически разоблачил пустопорожнюю активность, бутафорство, упадок,

лавирование, характерные для дунайской империи. Он показал ничтожность ее общественной системы и дал «феноменологию войны».

В этом он близок другим романам немецкоязычной литературы, которые также заканчиваются жертвоприношением 1914 года: «Волшебной горе» Томаса Манна, книгам Йозефа Рота «Марш Радецкого», Иоганнеса Р. Бехера «Прощание» и Арнольда Цвейга «Время созрело». В то время как Цвейг вскрывал экономическую подоплеку войны и говорил об ответственности за катастрофу, которая лежала на пассивных, «аполитичных» интеллектуалах, Томас Манн писал об интеллектуальных поисках ироничного человека, об угрозе мистицизма, антиразума, болезни, об «освобождении», которое принесли громовые раскаты войны. В обоих произведениях (как и у Бехера) чрезвычайно важную роль играет педагогический элемент, чего нет у Музиля; однако и австрийский прозаик, выведя образы промышленника Арнхейма и генерала Штумма, указывает на экономические и военные причины предстоящего взрыва насилия. Впрочем, на него долго оказывала влияние «Волшебная гора»: «От мелких деталей и отдельных слов, от образов, метафор, характеристик и литературных приемов до важных мотивов заметны намеки, цитаты и параллели»¹.

«Человека без свойств» нередко называют «романом с ключом». Указывается, например, на сходство торговца Пауля Арнхейма с Вальтером Ратенау, поэта Фридля Фойермауля с Францем Верфелем, философа Мейпгаста с Людвигом Клагесом, педагога Августа Линднера с Фридрихом Вильгельмом Ферстером, школьного деятеля Готтлиба Хагауера с Георгом Кершенштайнером, генерала Штумма с Карлом фон Пфландер-Балтин, супругов Вальтера и Клариссы с другом юности Музиля Густавом Дона-

¹ K. Carino. Robert Musil — Thomas Mann. Ein Dialog. Pfuldingen, 1971, S. 23.

том и его женой Алисой. У некоторых персонажей действительно есть известные общие черты с названными историческими личностями. Прежде всего, у «Арнхейма — Ратенау» совпадают возраст, внешность, профессия и стиль жизни; в романе есть пассажи, звучащие как пародия на книгу Ратенау о «Царстве души». В героях Музиля можно узнать и чету Донат, и черты Франца Верфеля; это объясняется тем, что автор хорошо знал описываемых лиц. В то же время вопрос о прототипах других персонажей вызывает сомнения. Ферстер и Музиль никогда лично не встречались, поэтому романист не мог придать характерных черт этого педагога Линднеру, хотя в его уста вложено несколько важных фраз о самообладании из работы Ферстера «Поведение». Точно так же едва ли можно говорить о сходстве Мейнгаста и Хагауера с Клагесом и Кершенштайнером, а добродушный генерал Штумм имеет мало общего с тем «кровавым генералом», которого считает его прототипом.

Привлекательность прямых аналогий быстро рассеивается. Роберт Музиль хотел изобразить людей, представлявших тогдашние духовные течения и «главные типы современного человека», чтобы вскрыть болезни и ошибки времени. Возможно, в чем-то он отталкивался от реальных фигур, но изображал их сознательно односторонне (как это делал и Т. Манн в «Волшебной горе»), стремясь к предельному обобщению. Так, в образе Арнхейма он создал тип руководителя капиталистической экономики, трезвого калькулятора и галантного «эстета», который осмотрительно берет в свои руки контроль над нефтяными месторождениями в Галиции и попутно в салоне чувствительной Диотимы позволяет себе роскошь заботиться «как о душе, так и о ценах на уголь». Пожиратели прибавочной стоимости претендуют на интеллектуальное обаяние и этические ценности, как и садисты в «Тёрлессе». Мейнгаст выступает как выразитель философии многих представителей иррационализма. Он проповедует «освобождение мира с по-

мощью силы», с помощью антиинтеллектуального «могучего безумия». Не менее характерны такие типы, как антисемит Ганс Зепп и социал-демократ Шмейсер. Если первый восхищается национализмом, «народностью и народными обычаями», «германскими мистическими деяниями» и борется против «еврейского образа мыслей», то второй проявляет себя как оппортунист и как «революционер, не желающий совершать никакой революции».

Ульрих занимает по отношению к этому мрачному обществу, в котором происходят «соответственные» события, которое поддерживает пацифизм в военном министерстве и лишено какого бы то ни было высшего жизненного содержания, позицию «насмешливого саботажа». Будучи секретарем «параллельной акции», он видит лишь бессмысленное усердие, симптомы упадка, вязкую трясиину, из которой пробует пробиться к «другому состоянию». Несомненно, отрицательное отношение героя романа к «современности» отвечает позиции самого автора. Его книга представляет собой лишенную всякой торжественности отходную буржуазной эпохе; иронико-сатирическая тональность «возвышает его над глашатаями западного литературного декаданса»¹. Но Музиль создал еще и впечатление, будто его отрицательное отношение к описанной им действительности подразумевает также «отказ от реализма в пользу идеалистического искусства». Однако высказывания писателя на этот счет крайне противоречивы.

С одной стороны, он восхищался реализмом Достоевского и записал для себя, что и в собственной прозе не следует упускать «ничего существенно реального». С другой стороны, он предъявлял реализму упрек, будто его правда — это лишь правда «верно описанной поверхности», дающая «искаженное изображение», поскольку она недостаточно учитывает разнообразие бытия. Обобщая, он

¹ Т. Мотылева. Зарубежный роман сегодня. М., 1966, с. 216.

говорил, что реализм обладал бы «непреходящей ценностью», если бы всегда «не рождалась сразу же потребность в более духовной сущности». Это заявление удивляет, но если учесть другое замечание: «Натурализм изображает неодолимую действительность», то можно предположить, что на реализм Музиля перенес свое представление о натурализме. В противоположность этому он говорил о поэзии, которая использует реальность лишь как «материал», возвышается до символа и аллегории, передает «интеллектуальное содержание времени» и стремится не к «простому описательству, а прежде всего к толкованию жизни». Как будто все это не присуще реализму!

Однако за скептицизмом Музиля в отношении возможностей реалистического искусства кроется глубокая теоретико-познавательная проблема. Его тревожила чрезмерная специализация, автоматизация и усложнение системы буржуазной цивилизации. Его ужасала «песочная куча фактов и муравейник цивилизации». Не зная законов развития общества, он поневоле видел мир хаотичным, удручающе «материальным» и в конечном счете непознаваемым. Это породило кризис как его мировоззрения, так и избранной им формы романа.

В книге «Человек без свойств» есть программные слова о том, что наша жизнь «больше чем наполовину состоит не из действий, а из рефлексий». Музиля поэтому вряд ли мог привлечь традиционный тип повествования с занимательной фабулой. Он высмеивал упрощенно-деятельный дух со включением — наподобие арий — «красивых» мыслей в произведениях современных ему «больших писателей», от Герхарта Гауптмана до Стефана Цвейга. Занимательные события и увлекательные приключения не представляли для него ценности, сюжетный каркас служил ему скорее для того, чтобы натянуть на него сетку идей. Его творчество отчасти порождено протестом против недооценки действительных человеческих и философских ценностей. Почти всякое событие у Музиля ведет к рефлексии, реаль-

ные происшествия находят продолжение в теоретической сфере. Действительность редко возникает непосредственно; она рассматривается и обсуждается, в результате наивно-эпический элемент как бы усыхает и возникает «эссе невероятных размеров». Главный герой романа Ульрих парадоксально отделяет «мысль» от «действительной жизни», он движется преимущественно в умственных сферах, обсуждая разнообразные проблемы философии, психологии, политики, истории и естествознания (впрочем, всегда в связи с прочитанным). Он зачарован антитезами: прогресс и реакция, математика и мистика, дух и душа, гений и посредственность — и пытается их анализировать. Мы как бы участвуем в энциклопедическом приключении духа, в критическом обзоре буржуазной мысли.

При всех научных и эссеистических экскурсах роман является — и остается — «романом, то есть вымыслом, повествующим о вымышленных героях в обстановке вымышленной жизни, с использованием всех средств, которыми располагает современная проза»¹. Перед интеллектуальным писателем Робертом Музилем, который философствовал, сочиняя, и хотел «слишком много сразу», постоянно возникал вопрос: «Почему я пишу прозу?» Способность просто «сочинять» была ему чужда. Он сам сетовал, что искусство у него оборачивается «фрагментами теоретической системы» и что богатство идей, которыми он «начипяет» произведение, делает каждую главу «невозможной». В бесчисленных пробах и набросках он пытался смягчить «неприятную обстоятельность», «рыхлость» действия, однако всякая переработка порождала новые трудности и проблемы, связанные в конечном счете с (отмеченной выше) шаткостью его мировоззрения.

Еще в 1929 году он писал: «Как же вести себя, чтобы совладать с миром, в котором нет ничего прочного? Я не

¹ Käte Hamburger. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1975, S. 60.

понимаю его». Конструкцию своего романа он возвел на шаткой почве; порой она представлялась ему «карточным домиком», которому грозит обвал. Поскольку смысл исторических и современных событий оставался для него темным и он не мог представить себе «завтрашней действительности», писатель подался с творениями своей фантазии на ничейную землю. В сложном, то и дело уводящем в сторону построении «Человека без свойств» выразилась внутренняя беспомощность самого автора, которому не дано было диалектически связать друг с другом действительность и возможность.

Несмотря на все отступления и общественную бесперспективность, в книге есть много мыслей и структур, которые можно дополнить и развить. В этой связи следует напомнить замечание Бертольта Брехта о декадентской литературе: «Именно социалистические писатели могут найти в этих документах безысходности ценные элементы высокоразвитой техники». Поэт указывал на эффективные художественные средства у Джойса, Дос Пассоса, Кафки и Деблина, но мог бы упомянуть и Музиля (хотя последний считал Брехта «человеком без субстанции» и ценил в его произведениях лишь дидактический элемент).

Роберт Музиль связан с весьма почтенной традицией, идущей от «воспитательной прозы» Виланда и Жан-Поля, через попытки синтеза искусства и науки у романтиков — и до «экспериментального романа» Эмиля Золя. Столь интересным и актуальным для нас австрийского писателя делает его поразительное умение связать глубокую силу ума с поэтичностью. Точным, сдержанным языком, с «тремя — пятью образными выражениями в среднем на страницу» он рассказывал об идеях и существенных фактах, роль которых в целом не следует недооценивать. Он стремился быть осведомленным во всем, изучал естественнонаучную литературу (Планк, Эйнштейн, Рассел, Бродли, Гейзенберг, Кречмер, Келер) и философские теории Ницше, Маха, Гуссерля, Шелера, Кассирера и др. Разуме-

ется, речь идет отчасти о сомнительных, успевших устареть авторитетах, причем писатель был склонен к магической интерпретации физико-математических представлений. В первой половине нашего века найдется мало художников, обладавших таким естественно-техническим образованием, как Музиль, которому удалось, «исходя из логико-математических предпосылок... пробиться к поэзии»¹. Он пытался делать философские обобщения, пытался достичь научной цельности, поднявшись над моральными и эстетическими проблемами.

Сегодня более чем когда-либо прежде взыскательный читатель ждет от автора не только развлечения, но и богатства мыслей, остроты ума, богатства ассоциаций, ждет помощи в постижении мира. Волнующие открытия в области ядерной физики, молекулярной биологии, астронавтики, кибернетики и антропологии в самое последнее время коренным образом изменили привычные представления о действительности и о человеческих возможностях; это побуждает и искусство размышлять над новым, воплощать его с помощью творческой фантазии. Литературная деятельность в большей степени, чем прежде, должна служить познанию и освоению действительности, будоражить критическую мысль. Речь идет о выработке эпической универсальности, способной в равной мере включить как ученую, совершенную по форме эссеистику, так и лирическую образность и очужденно-драматическое раскрытие истины.

Хотя позднебуржуазный проблемный роман Роберта Музиля с точки зрения содержания и формы вызывает оговорки, некоторые из его достижений могут быть использованы (в духе брехтовской рекомендации). «Человек без свойств» показывает, как наука переходит в искусство. При всех заимствованиях у современной науки (за рамки

¹ C. Magris. Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur. Salzburg, 1966, S. 290.

которой он в философском смысле не вышел), автор избежал эклектической компиляции монтажа; напротив, он сохранил трезвость, способность выбирать, опираться на собственный опыт, он стремился к духовно-этическому обогащению литературы, к более высокому ее качеству. На его примере очевидно, что — по словам Германа Гессе — «сверхинтеллектуальная книга может одновременно быть такой поэтичной». «Рассудительность» этого произведения хвалил и Томас Манн, он называл роман «величайшей прозой, сравнимой с самыми высокими образцами, которую вообще может предложить наша эпоха». Занятное чтение Музиль дарит «старательному» читателю редко. С удовольствием читаешь о вздорных «реально-политических» воззрениях графа Лейнсдорфа, о том, как генерал Штумм штурмовал сокровища Венской государственной библиотеки, как Диотима изучала научные проблемы секса, чтобы «глубоко осчастливить женщину», или о решительной беседе Линднера с «грешным существом» — опасной и прекрасной Агатой.

К сожалению, работа осталась незаконченной. Но, пожалуй, и невозможно представить завершенным этот «апофеоз множественных возможностей». Еще в начале тридцатых годов писатель наметил лишь «своего рода конец» (симметричный по отношению к вводной части), явно предчувствуя, что сказать завершающее слово ему не будет суждено. Чем могла окончиться история? Ужасом? Исчезла бы эпическая реальность, уступив место войне, мифу и пессимизму? Позднейшие заметки Музиля свидетельствуют о широких планах, ведь оптимизм он считал, по сути, «необходимым в самом широком смысле». Во всяком случае, после призрачного обозрения существующего состояния общества, после картин асоциального, мистического «другого состояния», он хотел дать набросок «социального состояния». Дошедшие до нас главы почти не позволяют судить об этом мотиве, не подхватывают его и не слишком удовлетворительны с точки зрения развития

характера героя; во всяком случае, прекращение близости между братом и сестрой вело к развязке, способной завершить и увенчать видение «другого человека».

Индивидуалист Ульрих должен был проникнуться «стремлением к общности», признать «подчиненность» личных интересов интересам общего блага и прийти к «коллективистскому мировоззрению». Предполагалось привести его к пониманию того, что «самое важное — заботиться не о духе, а о пище, одежде, защите, порядке», о мире будущего, который позволит также примирить в «сублимированной форме» дух с властью. Наконец, незадолго до своей смерти Музиль думал о чем-то вроде эпилога, где хотел ввести в роман современную «политическую ситуацию». Если бы ему было суждено реализовать мечту о ином бытии, о новых человеческих возможностях, в измененной действительности, он, возможно, вырвался бы из своей изоляции и преодолел бы трагизм своей жизни.



Из «Зала
ожидания»
в поезд
на Москву

О Лионе Фейхтвангере

Рассказы очевидцев рисуют зловещую картину. Вечером 10 мая 1933 года по улице Унтер-ден-Линден раздались шаги марширующих отрядов студентов и СА. Они свернули на Опернплац, затянули военные песни и стали швырять с грузовиков кипы книг. Шел дождь. Лучи прожекторов прорезали темноту, увеличивая тени домов. Пылал костер. Студенты, выкрикивая энергичные проклятия, швыряли в огонь отобранные произведения. Это были глупые выкрики против «наглости и дерзости» Тухольского и Осецкого, против «декадентства и морального упадка» у Генриха Манна, против «бездушной литературы асфальта» Лиона Фейхтвангера, против «классовой борьбы и материализма» Карла Маркса. В полночь министр пропаганды Геббельс произнес речь, полную брани и оскорблений, после чего «стихийная народная акция» завершилась пением песни Хорста Весселя.

Когда сжигались книги, Фейхтвангера не было в Германии. Возвращаясь в марте из продолжавшейся несколько месяцев лекционной поездки по США, он задержался в Швейцарии и южной Франции. На свое счастье! Ведь нацисты ненавидели его как автора «Успеха», первого ярко выраженного антифашистского романа, и могло

статья, что писателю, склонному к созерцательности и пассивности, не удалось бы вовремя эмигрировать, разве что по счастливой случайности. Семь лет спустя, незадолго перед тем, как ему третий раз пришлось сменить место жительства, он сам выражал удивление, что именно ему, «в сущности созерцательному человеку, который ни к чему больше не стремится, как только жить в покое, читать и писать... выпала на долю столь бурная, беспокойная жизнь» («Дьявол во Франции»).

Что сделало беспокойным его существование? Родившийся в 1884 году Лион Фейхтвангер начинал с обычного в буржуазных семьях образования: изучал германистику, философию, антропологию и санскрит в университетах Мюнхена и Берлина; получил степень доктора философии; пробовал силы в драматургии и публицистике; совершил путешествия во Францию, Италию, Северную Африку. Когда разразилась первая мировая война, писатель (после авантюрного побега из лагеря для интернированных в Тунисе) был вскоре освобожден от военной службы. В пьесах он выражал свое «отвращение к образу мыслей» людей, совершающих массовые убийства. Ноябрьская революция 1918 года застала его в Мюнхене, там он пережил инфляцию, гитлеровский путч и антисемитские бесчинства, которые побудили его в 1925 году переселиться в Берлин.

Во всей этой сумятице Фейхтвангер сохранял философское хладнокровие. В студенческие годы он изучал литературу на санскрите, рано узнав и оценив «мудрость Востока». Он читал «Упанишады», обсуждал влияние «Сакунталы» Калидасы на пролог к гетевскому «Фаусту», рассматривал древнеиндийские пьесы как образцовые «драматические романы», а в 1915—1916 годах перевел «Васантасену» Шудраки и драму Калидасы «Царь и танцовщица». В разгар войны он восхищался «бесконечной добротой» этого «гармонического мировоззрения», более глубокому знакомству с которым способствовало чтение

«Речей» Готамы Будды. Писатель «постоянно перечитывал Будду»¹. Ему он обязан основными убеждениями, которые нашли выражение в работах последующих пятнадцати лет. В 1916 году он опубликовал пьесу «Уоррен Гастингс» (с эпиграфом из проповеди в Бенаресе), где преодолевший мир раджа Ненкомар одерживает морально-духовную победу над активным английским генерал-губернатором. В одной из автобиографических заметок Фейхтвангер тогда пояснял, что в этой пьесе противостоят «человек действия и человек духа, кающийся и солдат, Будда и Ницше». Подобным же образом он характеризовал впоследствии все свое творчество от «Васантасены» и «Томаса Вендта» до «Безобразной герцогини», «Еврея Зюсса» и «Иудейской войны». В конечном счете ему казалось, будто он всю жизнь «писал только одну книгу — о человеке, поставленном между действием и бездействием, между властью и познанием», «властью и отказом от нее», идущем «от действия к наблюдению», по пути, «которым идет все наше развитие».

Этим парам противопоставлений и выводам, заставляющим вспомнить работу Теодора Лессинга «Европа и Азия»², недостает диалектичности. Действенность и созерцательность, власть и дух не исключают друг друга, а капиталистические и недавние революционные преобразования давно нарушили дальневосточный «покой». Надежда на то, что «азиатская культура» обогатит «европейско-американскую технику», в этой форме иллюзорна. Не выдерживает критики и замечание о «кающемся» Будде, поскольку этот вероучитель оспаривал ценность покаяния, аскезы, кастовых и религиозных заповедей; он учил, как достичь немистического возвышения посредством погру-

¹ Из письма Марты Фейхтвангер автору данной книги.

² В своей работе «Европа и Азия» (1916) философ Т. Лессинг противопоставлял европейско-американской «утилитарной культуре» азиатский «мир грез» и считал евреев посредниками между этими двумя культурами.

жения. Впоследствии один из героев романа Фейхтвангера «Успех» станет весело рассуждать «о пока еще недостаточно обоснованном научном марксизме» Будды, однако его собеседник Прёкль не без основания назовет пророчества о «столкновении Европы с Азией» «темой для эстетских чаепитий».

Здесь дает себя знать отход от прежних позиций, но автор долго еще оставался в «покоях спокойствия», таких обжитых и привычных для него. Разгулу воинственного насилия он пытался противопоставить возвышенную идею ненасилия. Он восхвалял путь «несопротивления», был зачарован Конфуцием, Ли Дай-бо, Тагором и еще в 1940 году признавался, что «совершенно не интересуется политикой» и не считает себя «активным человеком... Что мне доставляет радость, так это наблюдение и описание» («Дьявол во Франции»).

Достоин поэтому удивления, как много действовал в литературе Лион Фейхтвангер, вопреки собственным словам о пассивности и осмотрительности, и орудием его действия был язык. Он верил в магическую власть художественного слова и был убежден, что «хорошая фраза» может «навсегда определить жизнь воспринявшего ее» («Дьявол во Франции»). Он верил в неодолимость разумного начала, которое закономерно побеждает, и рассказывал истории о триумфе духа. Выводя при этом на свет противников разума, он сумел в своих лучших романах дать богатые подробностями картины прошлого и нашей эпохи.

Еще в 1920 году в «Беседах с Вечным жидом» писатель иронически комментировал лозунги предшественников фашизма. Агасфер, с булавкой в виде свастики на галстукке, произносит здесь обычные антисемитские фразы — осторожно, насмешливо, остроумно, хотя, к сожалению, несколько болтливо. После падения Баварской Советской республики, первых гитлеровских бесчинств, взрыва «народных чувств» и связанного с этим отъезда из Мюнхена

в Берлин (своего рода первой эмиграции) Фейхтвангер решил написать документальный роман на современную тему.

В «Успехе» (1930) автор показал важные причины успеха фашистов. За много лет до зловещего захвата власти он нарисовал широкую панораму общества, указав тех, кто тайно руководил происходящим. Хотя в свое время Фейхтвангер и заявлял, что не верит, будто «миром правят одни лишь экономические и материальные закономерности», в своем романе он подробно коснулся мира экономики. Здесь выведен, например, крупный американский промышленник Поттер, один из тех «трехсот» всемогущих, которые решают, «быть ли миру или войне». Благодаря экспорту капитала он получает влияние в Баварии, где власть держит в руках Себастьян фон Грюбер, директор электрических предприятий; руководитель крестьянской партии Бихлер по сути является «тайным регентом», а автомобильный фабрикант Андреас фон Рейндль благодаря своим связям с Рурским концерном находится у «рычага управления». Деньги позволяют этим господам вершить из-за кулис судьбами государств, назначать и свергать министров, инсценировать инфляцию и в борьбе за сферы влияния определять политические решения. Барон Рейндль пробалтывается, что он финансирует нацистов, поскольку надеется получить у них «поддержку против требований рабочих» и «отвести воду от красных». Отсталое крестьянство, отчаянно борясь с международной конкуренцией, играет на руку капиталистическим и националистическим устремлениям.

Подобно тому как Арнольд Цвейг в цикле романов о Грише снял мистический покров с империалистической войны и вывел на яркий свет ее вдохновителей, так Фейхтвангер в «Успехе» снял маски с пособников фашизма. В рамках романа-хроники о начале двадцатых годов он изображает зачинщиков, организаторов, попутчиков гитлеровского движения и перебежчиков в этот лагерь. Мы

становимся свидетелями того, как «зазывала» и фюрер, которого здесь зовут Руперт Кутцнер, выталкивается на поверхность магнатами и инфляцией, как он комедиантски готовится к демагогическим выступлениям, опутывает, подстрекает людей, будит фанатизм. Каждый связывает с ним надежды на спасение и месть, на гибель своих личных врагов, на ложно-романтические приключения. В партии «истинных германцев» немало темных, опустившихся людей: уголовников, разочарованных и ко всему равнодушных мелких буржуа. В то время как в высоких сферах уже решают, что надо бы исследовать этого лицедея, изображающего из себя сильную личность, этого оратора, способного говорить восемь часов, на предмет его «душевного здоровья», рыцари удачи уже организуют злосчастный марш на мюнхенскую «Галерею полководцев».

Устами главного героя Жака Тюверлена писатель иронически говорит о «варварском комизме кутцнеровского путча», о нацистском шутовстве, опасность которого он, впрочем, несколько недооценивает. Так ли уж потешны преступники? Может ли поколебать диктаторов балагурство, почти что сказочно-легендарная насмешка над ужасом? Не выглядит ли зачастую веселое изображение слишком безвредным? Конечно, с позиций 1929 года писатель мог «успокоенно» констатировать, что 4 процента приверженцев Гитлера были обузданы 62 процентами его противников и 34 процентами нейтральных; но какую защиту против беспощадных террористов могла дать «деликатная», придерживающаяся правой ориентации дипломатия Веймарской республики? После массовых убийств в Освенциме, Бухенвальде, Заксенхаузене стилизованные шутки о «взбесившемся нуле», о «импозантном клоуне» и «четвертьхудожнике»¹ Гитлере звучат для нас несколько странно.

¹ Выражение из статьи Т. Манна «Брат Гитлер».

Достоин, однако, удивления, сколько писатель в пору написания романа сумел увидеть и высказать. Он выявил социальную подоплеку политических событий. Он описал совет экономических «богов», попытался объяснить происходящее с точки зрения «массовой психологии» и показал, как возрастающая экономическая и социальная неустойчивость в мире служит фашизму питательной почвой. Автор дает точную информацию о тайных расправах и нарушениях закона. Главное место он уделяет истории о несправедливо осужденном искусствоведе Мартине Крюгере, освобождения которого тщетно добивается множество людей. Когда после двадцати двух месяцев тюремного заключения узника наконец должны освободить, он умирает. Хотя его заключение связано с местными интригами и он, находясь под арестом, написал «неистовое, бунтарское эссе о Гойе», речь здесь не идет, по сути, о политическом деле, таком, как дело Феликса Фехенбаха, Макса Гельца, Эриха Мюзама и Эрнста Толлера, чьи тюремные заметки Фейхтвангер использовал в качестве источника.

Он вообще смешивал документальное, зашифрованное и вымысел. Почти как в репортаже, он вводил в повествование о современности исторические имена и факты: упоминаются Маркс и Либкнехт, Эйхнер и Ландауэр, Гинденбург, Фрейд, Эйнштейн, Ведекинд, равно как и захват власти Муссолини, каповский путч, Рапальский договор, план Дауэса и смерть Ленина. В последующих романах трилогии «Зал ожидания» возникают также имена Томаса Манна, Деблина, Осецкого, Макса Либермана, Теодора Лессинга и др. Некоторые деятели тогдашней Баварии были выведены под псевдонимами: министр юстиции Кристиан Рот под именем Отто Кленка, премьер-министр Густав фон Кар под именем Франца Флаухера, руководитель крестьянской партии Георг Хейм — доктора Бихлера, генерал Людендорф — Феземанна, Адольф Гитлер — Руперта Кутцнера. Писатель при этом не стремился к

портретному сходству, он обрисовывал характерные признаки «мышления целых групп».

Есть свои прототипы и у некоторых художников, интеллектуалов, которые в романе выведены как противники националистов и пустозвонов. Работа доктора Гейера «История беззакония» и его выступления против судебного произвола напоминают критическую документацию доктора Гумбеля «Два года убийства» и «Предателя ждет тайное судилище». Своего рода «участником сопротивления кутцнеровскому движению» становится комик Бальтазар Гирль, чьи эстрадные номера «Репетиция оркестра» и «Большой пожар», описанные в романе, напоминают знаменитые сцены Карла Валентина¹. Этот умный клоун был большим мастером антифашистских диалогов, к тому же он не скрывал своей «антипатии к Гитлеру»; однако сознательные, «политически ангажированные» скетчи он стал исполнять лишь после второй мировой войны. Фейхтвангер восхищался великим юмористом, который будто бы во времена нацизма ограничивался «дешевыми мелкобуржуазными шутками», и это восхищение разделяли такие писатели, как Томас Манн, Гессе, Тухольский, Польгар, Брехт и Бехер. К числу лучших сцен в романе «Успех» относятся фрагменты с участием Валентина, который знал толк в смешном, абсурдном, гротескном и разбирался в неполноценности людей и вещей не меньше, чем в словесной логике, диалектике, остроумии.

Иногда этот комик выступал вместе с молодым Бертольтом Брехтом, на что в романе есть намек в рассказе о том, как Гирль и Тюверлен обсуждают обозрение с инженером Каспаром Прёклем. Этот странный техник, окруженный «революционной атмосферой», поет баллады и «пролетарские стихи», одобряет марксизм и хочет «идти

¹ См.: Karl Valentin Monologe, Dialoge, Couplets, Szenen. Berlin, 1973, S. 170, 205.

в массы». Он напоминает автора «Домашнего сборника проповедей» и учебных пьес; Брехт определял тогда задачи социалистического искусства еще несколько утрированно, писал «абстрактно», дидактически и требовал от поэзии утилитарности.

При всем подтрунивании над «Каспаром»¹ в классовой борьбе» и над «чистым учением» усердного Прёкля, который считает эротику «буржуазной выдумкой», симпатия автора на его стороне. Брехта в шутку, но не без оснований называли «любимым племянником дядюшки Фейхтвангера». Писатели познакомились в 1918 году. Они любили дружески поспорить, «беспорядочно крича» при этом, так что порой казалось, будто они «вот-вот подерутся»; но споры лишь прибавляли им творческих сил. В гармоническом согласии они сделали обработки пьесы Марлоу «Жизнь Эдуарда Второго» и фейхтвангеровского «Уоррена Гастингса». Позднее они написали пьесу «История Симоны Машар» и взаимно подтвердили близость своих теорий о драматическом романе и эпическом театре. Брехт относил Фейхтвангера к числу своих «немногих учителей», а Фейхтвангер отмечал, что стиль его драматургии изменился благодаря знакомству с Брехтом, в котором он рано распознал «черты гениальности».

Хотя из всех героев романа инженер Прёкль обладает наиболее сознательным мировоззрением и под конец отправляется в Советский Союз в качестве главного конструктора на завод грузовых автомобилей, он не становится человеком, который мог бы объяснить происходящее лучше других. В столкновении с кутцнеровскими негодями он фактически не играет никакой роли. Он лишь теоретизирует, балагурит на экономические темы, говорит о чертах будущего, не убеждая практически, как это де-

¹ Немецкий «Каспар», «Касперле» соответствует русскому «Петрушке». (Примеч. пер.)

лает описанный в романе революционный кинофильм «Броненосец «Орлов».

Абстрактность этого персонажа, несомненно, связана с дистанцией между автором и его героем. При всей симпатии к социалистическому образу мыслей автор вкладывает оговорки в уста «репрезентативного писателя» Жака Тюверлена, взгляды которого близки фейхтвангеровским. Этот двойник писателя бодро заявляет, что потратил год, чтобы прийти к заключению, «что марксизм имеет в моих глазах смысл, а затем еще год, чтобы прийти к выводу, что он в моих глазах смысла не имеет». Он задорно критикует одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе, «поправляя» его: изменить мир можно, лишь объяснив его. Вскоре вслед за этим он ссылается, однако, на капитальную цитату из «Капитала», которая, впрочем, взята из введения к гегелевской «Философии права». Романиста уже тогда явно привлекала марксистская идеология, хотя он попутно защищал мальтузианство и, как возвышенный наблюдатель, полагался на самоценную силу победоносного разума.

Его решительное стремление отгородить себя от окружающего проявилось в желании построить документально-поэтический отчет так, «будто его писал автор из 2000 года». Подобно летописцу, он включал в рассказ «исторические» факты, статистику, современные события. Он как бы давал набор реалий «той эпохи», добиваясь типичности, стремясь смотреть с такой отдаленной точки зрения, с которой не различить уже десятилетий. С одной стороны, для Фейхтвангера была важна точность хронологии, которая ограничивала время действия с 1921 по 1923—1924 годы. С другой стороны, он вводил в повествование события, происходившие раньше или позже, например, демонстрацию в Берлине советского фильма «Броненосец «Потемкин» 1926 года, полярную экспедицию Амундсена и Нобиле, публикацию «Путеводителя для интеллигентной женщины» Шоу, которая относится к 1928 году. Таким же

образом писатель Людвиг Тома, выведенный здесь под именем доктора Маттеп, прожил в романе на пять лет больше, чем в действительности, а Людвиг Гангхофер под именем Йозефа Пфистерера уже в годы инфляционной лихорадки, будучи смертельно усталым, трудился над (солнечной) «Биографией оптимиста» одиннадцатого года.

К анахронизмам прибегают обычно, чтобы добиться эффекта оживления и очуждения. Однако вольности фейхтвангеровского календаря не выполняют ни той, ни другой функции: незаметные расхождения не производят впечатления, лишены игровой привлекательности, они лишь показывают, что достоверность этого «подлинного» обзора эпохи относительна. Сказать, что при взгляде из будущего возможна хронологическая путаница, для мотивировки недостаточно, поскольку автор технически и психологически не был готов представить состояние человека на рубеже тысячелетий. Смысл многих шифров остается неразгаданным. Почему Карлу Валентину надо было брать себе второй псевдоним и скрывать свое авторство, когда он появляется с номерами своего кабаре на литературной сцене? Почему известный генерал выступает и как Людендорф, и как Феземанн? Почему Амундсен, Нобиле и броненосец «Потемкин» не сохранили своих имен? Судя по всему, Фейхтвангер прибегал одновременно и к фактам, и к мистификации, чтобы скрыть бедность своей фантазии.

Он пытался компенсировать недостаток воображения, используя возможности интеллекта. Будучи литературно образованным человеком, он умел находить близкое и нужное для себя, сознательно ориентируясь на подготовленного читателя. Вспомним про «англосаксонский» вкус, которому он дал прекрасное для всякого порядочного британца определение. В программных фразах автор славил «верность фактам... сюжетную точность, прозрачное, наглядное изображение» и «абсолютную ясность», присущую

англо-американскому искусству, «наслаждение декоративностью» и стремление ставить в центр современной прозы «социологическую, экономическую и политическую тематику».

Автор «Успеха» последовал этому рецепту и, воспользовавшись уроками Альфреда Деблина и Генриха Манна, создал примечательную книгу — образец так называемой «новой вещности». Стремясь дать широкую картину эпохи, он описывал не «единичных людей, а их совокупность». Он осветил важные общественные явления Веймарской республики, в коротких главках, в эпизодах, напоминающих кинематографические кадры, и в разветвленном действии дал разнообразную информацию. Однако при всем познавательном богатстве и обилии материала в этой книге достойна сожаления ее художественная бедность.

Если позволить себе личное признание, меня часто удивляло, что Фейхтваггер, пазывавший себя «сведущим» в эстетике и доказывавший это эссеистикой, поразительно мало, однако, использовал в собственном творчестве те художественные возможности, которые сам высоко ценил. Он восхищался, например, символикой у Чехова, Арнольда Цвейга и других, констатировал в одном из романов, что «косвенное» воздействует обычно «сильнее... нежели прямое», но сам почти всегда предпочитал непосредственное, неметафоричное повествование. Если не считать простой зашифровки, у него, по сути, нет тайн, намеков, вызывающих желание растолковывать их, нет догадок о непостижимом, нет какой бы то ни было неопределенности, шутливо-интеллектуальной игры. Он почти не дает повода, чтобы по-настоящему возбудить читательскую фантазию. Станным образом именно эта отчетливость часто затрудняет чтение фейхтваггеровских книг, потому что, стремясь к однозначности, он становится многоречив, старается объяснить все подробно, повторяется, пагромождает детали и в конце концов затемняет смысл. Его педантич-

ные послесловия и комментарии представляют собой как бы таблички с указателями, предупреждающими недоразумения. Поэтому звучит немного забавно, когда он мягко выговаривает Арнольду Цвейгу за «некоторую многоречивость»; поэтому смешно, когда он порицает Макса Даутендея, говоря, что его обширные писания скорей показывают, «чего хотел писатель, да не смог».

Что Лион Фейхтвангер в своих романах богато использовал литературные источники и хорошо пересказывал документы, что он довольствовался испытанными художественными средствами и скептически относился к современным экспериментам в прозе, известно так же хорошо, как и о некотором однообразии его стиля. В письмах он замечал, что, наряду с Брехтом, стремился «выработать такой немецкий язык, который был бы народен и не банален, отличался бы от обиходной речи и в то же время был бы лишен искусственной изысканности». Однако мастерская форма и эстетически привлекательный стиль удавались ему редко.

При всей моей неизменной симпатии к этому по-человечески славному писателю, к его достойной уважения идейной эволюции, к его добросовестности и ясности, должен сказать, что меня никогда по-настоящему не грела его непроблематичная, склонная к упрощениям, бедная воображением, говорливая, «журналистская» беллетристика. Мне, кроме того, не нравилось однообразие, с каким он изображал персонажей и отношения между ними. Поразительно, как часто его герои напоминают один другого! Наглые, легкомысленные, необузданные, задиристые, они не меняются и обычно могут быть причислены к одному из четырех гиппократовских типов темперамента. Преувеличения и крайности у этих людей не допускают полутон, тут, в сущности, не столько яркие чувства, сколько схемы: любящих поспорить друзей (Тюверлен — Прёкль, Траутвейн — Черниг), сложных отношений между отцом

и сыном (Гейер — Эрих), трудной любви (Визенер — Леа) и т. д.

В своих критических оценках я здесь, как и в других случаях, исхожу из высоких критериев, с которыми согласился бы и сам Фейхтвангер. Литературный успех во всем мире сам по себе не гарантирует качества на уровне мировой литературы. На это сетовал и Курт Тухольский, который, прочитав «Семью Опперман», заметил, что новая книга знаменитого писателя несомненно «сделает доброе дело. С художественной точки зрения она совсем плоха — из картона с соломой. По-моему, этого писателя бездумно переоценили»¹. Строгий приговор, продиктованный разочарованием из-за неудовлетворительного воплощения актуальной темы! Сам писатель признавал позднее, что некоторые главы этой семейной истории получились «слишком натуралистичными, фотографичными».

Тем не менее роман «Семья Опперман» принадлежит к числу первых серьезных свидетельств об ужасах «третьего рейха». Еще до появления таких книг, как «Лагерь смерти Дахау» Ганса Беймлера, «Испытание» Вилли Бределя и «Профессор Мамлок» Фридриха Вольфа, Фейхтвангер рассказал об антисемитизме, концентрационных лагерях и внутренней эмиграции. Он описал судьбу одной еврейской семьи, представители которой относили себя к числу честных, аполитичных немцев и которую ужаснули начавшиеся преследования. Разве в первую мировую войну не погибли за родину почти тринадцать тысяч евреев? Разве евреи не внесли свой вклад в создание немецкой культуры и не доказали свою любовь к отчизне? Разве нельзя больше верить в «великую Германию от Лютера до Эйнштейна и Фрейда... Хабера и Бергиуса» («Семья Опперман»)? Люди мечутся между верой и отчаянием.

¹ Kurt Tucholsky. *Ausgewählte Briefe 1913—1935*. Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 274.

После прихода Гитлера к власти и пожара рейхстага (событий, которые Фейхтвангер с другой точки зрения описал в более позднем романе «Братья Лаутензак») Опперманы вынуждены пройти тот же мученический путь, что и тысячи их товарищей по страданию. Юного Бертольда фашистский учитель доводит до самоубийства. Эдгара, видного врача, изгоняют из клиники и вынуждают к эмиграции. На долю брата Мартина выпадает бойкот его мебельного магазина в Берлине, арест, страшная долгая ночь в тюрьме, освобождение и бегство.

Затем решает эмигрировать и Густав Опперман, «любитель и признанный знаток книг». О, как много иллюзий питает он, каким неопасным кажется ему «народное» движение, которому противостоят две трети населения! Даже в швейцарской эмиграции он не сразу отказывается от позиции наблюдателя, однако известия об ужасах, которые творятся дома, заставляют его задуматься. С неодобрением думает он о своем друге Фридрихе Вильгельме Гутветтере, одном из «первых немецких стилистов», который исповедует «гимнический лиризм» и мечтает о сильном «новом человеке» — как Стефан Георге о «новом царстве». Нетерпеливо дожидается он другого товарища, Иоганнеса Когена, автора книги «Есть ли смысл у мировой истории?». Фашисты убивают ученого, в котором есть что-то общее с философом Теодором Лессингом, автором книги «История как осмысление бессмыслицы». Лишь тут Густав Опперман начинает понимать, что нужно переходить от созерцания к действию. Под чужим именем он возвращается в гитлеровскую Германию, предпринимает попытку получить точную информацию о преступлениях нацистов и установить связь с «таинственной организацией» внутренних эмигрантов. Далеким от жизни ученый своим «хрестематийным героизмом» и неосторожностью лишь ставит под удар организованную борьбу Сопротивления. В результате он вскоре попадает в руки палачей, которые предоставляют ему страшную возможность позна-

комиться с последним объектом «исследования» — концентрационным лагерем. Его поведение можно назвать мужественным, даже образцовым, и все же оно напоминает «марафонский бег» с донесением, в котором ничего нет.

Если в «Семье Опперман» Фейхтвангер описал тяжкое пробуждение и беспомощный протест аполитичных наблюдателей, то в «Изгнании» (1940) он рассказал о целеустремленной антифашистской деятельности буржуазных интеллигентов. Роман повествует о бедствиях и испытаниях немецких беженцев в Париже в 1935 году, причем наиболее актуальной для писателя была проблема напряженных взаимоотношений между искусством и политикой.

Как сказано в послесловии, в основу сюжета романа положены «два мотива из реальной истории»: «похищение журналиста-эмигранта» и «покупка и обезвреживание агентами «третьего рейха» одной немецкой эмигрантской газеты». Хотя автор оговаривается, что для него важна не буквальная, а «художественная правда» и что его репортер Фридрих Беньямин не имеет поэтому «ничего общего» с реально «существовавшим Бертольдом Якобом», однако при сравнении биографий этих людей выявляется по существу поразительная общность. То, что рассказывается в романе о «вымышленном» публицисте Беньямине, довольно точно соответствует образу мыслей и действий его реального «коллеги» Якоба. Этого «абсолютного пацифиста», рассказавшего о «секретном вооружении Германии и о тайных убийствах», точно так же ненавидят фашисты. В обоих случаях агент (Диттман — Веземан) заманивает неудобного вольнодумца в Базель и похищает его 10 марта 1935 года. Вмешательство международной общественности и протесты прессы в конечном счете 18 сентября того же года вырвали узника из нацистской тюрьмы.

Второе замечание автора в послесловии о том, что упомянутые в романе «Парижские новости», «их издатель и

редакторы» не имеют «совершенно ничего общего» с реальными событиями и людьми, также можно назвать писательским самообманом. История происшедшего в июне 1936 года преобразования «Паризер тагеблат» («Парижского листка») в «Паризер тагесцейтунг» («Парижскую газету»), действия ее издателя Владимира Полякова (Гингольд) и сменившего его Левинсона (Фиш) весьма близки к исторической действительности.

Совпадения подтверждают, что в данном случае Фейхтвангер больше следовал фактам, чем сочинял. Напротив, историю попыток фашистской подрывной деятельности против «Парижской газеты» он изложил видоизмененно, связав их с интригами литератора Эриха Визенера. Визенер, иностранный корреспондент газеты «Вестдойче цейтунг» и автор биографии Бомарше, напоминает Фридриха Зибурга, который до 1930 года был парижским сотрудником газеты «Франфуртер цейтунг», а через пять лет прославился книгой «Робеспьер». (В противовес заглавию сборника статей Зибурга «Бог во Франции» Фейхтвангер, кстати, назвал одну из своих работ 1942 года «Дьявол во Франции».) В романе Визенер изображен как двуличный дипломат: с одной стороны, он любовник французской четверть-еврейки Леи, раздаривающий произведения «выродившегося» искусства и в тайном дневнике карикатурно изображающий подлость «истинного мира национал-социалистов», с другой — он пытается рекламировать их «идеологию» и даже приукрасить антиеврейские законы. В своих утонченных интригах против эмигрантского издания «Парижские новости» он переходит, однако, границу.

В центре действия романа «Изгнание» стоит профессор музыки Зепп Траутвейн, моралист и потому антифашист, который иногда пишет статьи в газету и по просьбе отъезжающего Фридриха Бенямина соглашается на «четыре дня» заменить его в редакции. Половина недели оборачивается, однако, половиной года... Траутвейн решает от-

кликнуться на веление времени, поступиться искусством ради политики и оружием слова бороться за освобождение товарища. Более того, он как музыкант остро подмечает все немзыкальное, антигуманное в стране процветающих иллюзий. Он улавливает слабости людей, хвастающих своей силой, пишет сатиры против Гитлера, против глупости и насилия. Когда провокации врагов вынуждают критика подать в отставку, сотрудники редакции заявляют о своей солидарности с ним и решаются на «смелый маневр» — основание независимой конкурирующей газеты. При поддержке и помощи множества людей, воодушевляя и воодушевляясь, журналисты продолжают свою антифашистскую просветительскую деятельность.

Актуальность изображенного Фейхтвангером конфликта между искусством и политикой не стала с годами меньше. Хотя Траутвейн рано сумел понять, что в бурные времена «нельзя делать музыку вне политики», он не перестает роптать на судьбу, поскольку политическая деятельность уже не оставляет ему времени сочинять музыку. Превратности эмигрантской жизни, обескураживающий опыт знакомых, семейная трагедия укрепляют в нем желание снять с себя временное общественное поручение и посвятить себя основным, «вечным» задачам. Проходит немало времени, пока он начинает понимать, как способен обогатить этот нынешний труд его завтрашнее творчество.

К сожалению, автор не сумел описать творчество Траутвейна и его профессиональный кризис так, чтобы эта ситуация приобрела значение волнующей жизненной проблемы. Сделав своим героем музыканта, Фейхтвангер, однако, почему-то не позаботился о том, чтобы в романе зазвучал мир музыки. Он, правда, упоминает несколько вокальных и инструментальных пьес профессора: ораторию «Персы», «Оды Горация» и «Песни Вальтера фон дер Фогельвейде». Но он не идет дальше нескольких примечаний к тексту и лишь однажды добирается до подтекста,

цитируя современную версию стихотворения Вальтера фон дер Фогельвейде против Викмана, однако мелодии, ритмы, гармонии и дисгармонии не получили в книге воплощения. О музыке композитора, который в финале выступает с симфонией «Зал ожидания», писатель может сказать не слишком много, разве что упомянуть мотив, который «каждого заставлял вслушаться; теперь вступили басы, а вот и рожки». Кого он думал убедить этими наивными рожками?

Вообще же музыка почти не играет роли в происходящем — ни в сюжете, ни в разговорах. Упоминаются Моцарт, Бетховен, Рихард Штраус, Макс Регер — но не более того. Критика «святого китча» Рихарда Вагнера едва намечена, лишь в «Братьях Лаутензак» она становится убедительной. Появляющийся у Траутвейна гость Леонгард Риман, «дирижер с мировым именем» и государственный советник в фашистской Германии, напоминает Вильгельма Фуртвенглера. Замечание о капельмейстере Натане, «которого фашисты изгнали из Германии и который теперь пожинал лавры в Нью-Йорке», заставляет вспомнить о Бруно Вальтере или Отто Клемперере.

А сам Зепп Траутвейн? Марта Фейхтвангер заметила в письме ко мне, что его можно «внешне и по характеру считать портретом нашего друга доктора Эмиля Гумбеля. Он был математик и статистик в Гейдельберге и в нью-йоркском Колумбийском университете. Только к музыке он не имел отношения»¹. Но нет ли у этого героя, помимо того, черт Пауля Хиндемита или Карла Орффа? Вряд ли. С точки зрения истории музыки, автора «Персов» и «За-

¹ Марта Фейхтвангер в письме автору от 2 апреля 1976 года. В том же письме она подтвердила далеко идущую «идентичность» Когена и Лессинга в «Семье Опперман», а по поводу образа литератора Гарри Майзеля в «Изгнании» пояснила, что это слабое воспоминание о друге-враге по имени Гарри Кан, который, разумеется, не был «большим антифашистским писателем» (умер в 1970 году).

ла ожидания» нельзя абсолютно ни с кем соотнести, поскольку нет никаких указаний на характер его творчества, стиль и технику. Зато обоим произведениям можно найти соответствия — у Лиона Фейхтвангера! Очевидно, он предпочел изобразить Траутвейна, столь неубедительного в качестве художника и музыканта, главным образом как литератора, высказывающего мысли автора. Тогда наполняются смыслом многие высказывания, содержащие автобиографические намеки. Рассказывая историю жизни профессора музыки, писатель повествует об этапах своего собственного идейного развития — от первоначального эстетства к «боевой бодрости» современного творчества, связанного с общественной жизнью. И в том и в другом случае рост политического сознания способствует художественным взлетам. В романе показано, как споры с марксистом Ганнесом помогают Зеппу многое переосмыслить, побуждая его постепенно пересмотреть свои оговорки против антифашистского народного фронта, пролетарской советской диктатуры и того, что он называет «социализмом без гуманности». Он говорит своему сыну о верности основных коммунистических принципов и признает, что «справедливый порядок на земле не установишь без насилия». Правда, он не может по-настоящему проникнуться тем, что умом одобряет, и потому остается лишь «сочувствующим».

Почти в тех же словах сформулировал это Фейхтвангер в книге «Москва 1937», где повествует о своем десятидневном пребывании в Советском Союзе. Мы читаем там об интеллигентах, «которые признают, что смена капиталистической системы социалистической — это историческая необходимость», но при этом испытывают «страх перед неурядицами переходного времени». Автор к этому добавляет, что хотя он признает «классовую диктатуру» необходимым условием для осуществления «практического социализма», однако сам предпочел бы высказывать свои взгляды «без оглядки на какой-либо класс, партию или

идеологию». С другой стороны, он не питает никаких иллюзий относительно так называемых «буржуазных свобод», которые представляют собой «в большей или меньшей степени вывеску», «чтобы проводить в жизнь волю незначительного меньшинства».

Пожалуй, нигде Фейхтвангер не описал своих колебаний и убеждений, взглядов и перспектив так точно, как в книге об этой поездке. Он оглядывается на годы первой мировой войны, когда он начал «переучиваться» и преодолевать «абсолютный пацифизм». Теперь он полагался на Красную Армию и признавал, «что историю не делают в перчатках». Его привлекало «математическое, разумное начало» и планирование будущего в советском обществе, которое он нашел «широким, великолепным и невероятно юным». Хотя его отталкивало «стандартный оптимизм» и «преувеличенный культ Сталина», он не оставлял никаких сомнений относительно своего общего положительного впечатления. Писатель «шел к рабочим на социалистические предприятия, посещал их клубы и дома культуры, их социальные учреждения». Он добросовестно отмечал все, что касалось уровня жизни населения, и цитировал некоторые статьи из Советской конституции.

Лион Фейхтвангер принадлежал к числу тех немногих буржуазных художников, которые честно стремились понять социалистическую действительность и социалистическое мировоззрение. Начиная примерно с середины двадцатых годов он «основательно читал Маркса, а также Энгельса, многие работы Ленина и обсуждал их с Брехтом»¹. Поначалу эти новые знания образовали у него смесь с древнеиндийскими, космополитическими и психоаналитическими идеями; позднее он объяснял: «Нельзя понять историю как прошлую, так и творящуюся вокруг нас, без ключа, который дает Карл Маркс». В период эмиграции

¹ Письмо Марты Фейхтвангер к автору данной книги (25 февраля 1976 года).

он получил возможность ознакомиться со всемирно-историческими достижениями большевиков. В 1938 году он назвал среди «крупных событий», которые определили его «литературное развитие», «переживания империалистической войны и впечатления от социалистического общества в Советском Союзе». Он называл Октябрьскую революцию «важнейшим событием XX века»¹.

Эти признания свидетельствуют о значительном сближении с социализмом, которому Фейхтвангер обязан знанием об экономических законах и о «диалектике нашей эпохи». Не через горький опыт, а путем трезвого размышления, через изучение философии и истории он пришел к пониманию, что существующий буржуазный строй необходимо изменить. Относительно лучшего пути к цели он долго колебался. Поначалу он верил в прогрессивность пассивности. Фашистское насилие заставило его понять, что происходящее в мире есть «борьба разумного меньшинства против большинства дураков» («Москва 1937»), причем он не сомневался в неодолимом наступлении разума. Наконец, советский пример показал ему, что разум и пролетарская революция нераздельны. Логика, чувство справедливости и ответственности перед человечеством сделали его союзником «первых людей третьего тысячелетия», заставили его заявить о симпатиях к народным героям, классово-сознательным рабочим, таким, как Морис («Симона») и как якобинец Мартин Катру («Мудрость чудака»).

Несмотря на всю свою приверженность к новому, Лион Фейхтвангер не смог избавиться от идеалистических привычек мышления, от традиций и от «инстинктивного притяжения» мира, из которого он вышел. Он оставался буржуазным писателем, посредником, летописцем «своего» времени. Романы, составляющие трилогию «Зал ожидания», сохраняют ценность как итоговые документы времени, как

¹ «Neues Deutschland», 24/X 1957.

актуальные свидетельства пути художника. Автор предполагал завершить эпопею книгой «Возвращение». Его замысел остался неосуществленным. Он умер в Калифорнии в 1958 году. Зато перед смертью он собрал у себя беспокойных эмигрантов Ксенофонта, Овидия, Макиавелли и Виктора Гюго, чтобы дать им жизнь в своей художественной прозе.

Не написав больше ничего, он неожиданно создал символ.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

В середине шестидесятых годов в ГДР вышла книжка Эберхарда Хильшера о Томасе Манне. Вскоре я купил ее в Москве, в магазине «Дружба», и узнал из нее, что автор переписывался со знаменитым немецким писателем и посетил его, когда тот приезжал в Веймар. Имя этого автора я хорошо запомнил, сразу подумав тогда, что не так уж много, наверно, на свете людей, которые успели быть корреспондентами Томаса Манна и которым еще так далеко до старости, как родившемуся в 1927 году Хильшеру.

Потом оказалось, что Томас Манн — не единственная близкая моей работе сфера литературоведческих интересов Хильшера. Каждого, кстати сказать, из пяти писателей, которым посвящены очерки, входящие в эту книгу, мне случалось в большем или меньшем объеме переводить на русский язык.

Еще позже я узнал Хильшера-беллетриста, прочел «Открытие любви» — сборник его коротких рассказов о подлинных исторических лицах — о Сократе, Микеланджело, Галилее, Шопене, Резерфорде, прочел его причудливый роман «Утренняя звезда» о средневековом немецком поэте Вальтере фон дер Фогельвейде.

А в 1977 году я был в Берлине и, познакомившись с Хильшером, узнал кое-что о жизни этого увлеченного и увлекающегося человека, исследователя чужой прозы и экспериментатора в собственной.

Семнадцатилетним Хильшер был призван в вермахт, через год, в 1945-м, попал в плен к американцам. После войны работал

в сельском хозяйстве и на сахарной фабрике, в двадцать пять лет окончил Берлинский университет и почти сразу же стал профессиональным литератором. Время от времени Хильшер преподает, читает курс немецкой литературы студентам, выступает с публичными лекциями, но главное и постоянное его рабочее место — письменный стол.

Заглавие «Поэтические картины мира» кажется мне точным и выразительным. Творчество всякого большого художника и в самом деле создает особый, имеющий свою атмосферу, свои краски, свои законы мир, картину, которая отражает какие-то стороны объективного мира так ярко и интересно, как этих, именно вот этих сторон ничья больше картина не отразит.

Братья Манн, Гессе, Музиль и Фейхтвангер — всемирно признанные мастера. Все они жили и работали в одну эпоху, и пять миров, о которых пишет Хильшер, — это важнейшие части той большой поэтической картины первой половины двадцатого века, которую создала немецкоязычная литература.

Хильшер построил свои очерки не по схеме, их композиция в каждом из пяти случаев определена в какой-то мере предметом, но все-таки тут можно, по-моему, довольно ясно различить два метода изложения. Литературные портреты Генриха Манна, Германа Гессе и Роберта Музиля — это маленькие монографии, дающие образ чуть ли не всего творчества писателя в хронологической последовательности. Правда, обзоры эти Хильшер старается подчинить какой-то одной, сквозной, формулируемой в названии очерка теме (у Генриха Манна это «доброта», у Музиля — поиски «другого человека»), но — потому ли, что тема эта определена Хильшером достаточно широко, потому ли, что она так уж явно, от начала и до конца, главенствует в данном «поэтическом мире» — критику удастся здесь соединить энергичную целеустремленность разбора с полнотой охвата материала и непредвзятостью в подходе к нему.

Иное дело — статьи о Лионе Фейхтвангере и Томасе Манне.

Если не ошибаюсь, у нас в стране Фейхтвангер известен теперь больше как автор исторических романов: «Гойи», «Испанской баллады», «Лже-Нерона», книга о Иосифе Флавии, Руссо, Франклине и других действительно живших когда-то на земле людях, чем

как автор книг о «немцах двадцатого века», которыми ограничивается в разговоре о Фейхтвангере Хильшер. Данный «поэтический мир» предстает здесь только в одном ракурсе, оставляющем много, если не большее, вне поля зрения исследователя и его читателя.

Но это, в конце концов, право автора — отбирать то, о чем ему хочется говорить. Важно только, чтобы сказанное не опровергалось тем, о чем он умалчивает. И в этом смысле очерк о Фейхтвангере не вызывает претензий. Возразить Хильшеру мне хочется по другому поводу.

«Меня часто удивляло,— пишет Хильшер,— что Фейхтвангер, называвший себя «сведущим» в эстетике и доказывавший это своей эссеистикой, поразительно мало, однако, использовал в собственном творчестве те художественные возможности, которые сам высоко ценил. Он восхищался, например, символикой у Чехова, Арнольда Цвейга и других, констатировал в одном из романов, что «косвенное» обычно воздействует «сильнее... нежели прямое», но сам почти всегда выбирал непосредственное, неметафорическое повествование».

Человеку, пожалуй, и вообще свойственно восхищаться в других людях больше всего теми свойствами, которых лишен он сам, так что ничего поразительного в этом противоречии между эстетическими пристрастиями и творческой практикой Фейхтвангера, по-моему, нет. Таково первое, психологическое, можно сказать, возражение Хильшеру. Но если бы дело было только в этом, не стоило бы, наверно, в коротеньком послесловии приводить процитированные слова и полемизировать с автором, вызывающим у тебя симпатию и уважение.

В приведенных словах Хильшера ясно отразилась его и вообще резковатая, на мой взгляд, прямолинейность в вопросе о соотношении между научным познанием мира и творчеством художника. Когда Фейхтвангер писал свои романы, он, по его собственным словам, стремился «выразить себя самого». То есть, по-видимому, рассказать о том, что его волнует, на свой лад, в органически-присущей ему манере, не боясь показаться субъективным. А вовсе не применить на практике какую-то, пусть даже очень

верную и правящуюся ему эстетическую теорию. Споры пет, паука и искусство идут в конечном счете к одному и тому же — к познанию мира, в чем они, вероятно, и смыкаются, но смыкаются они только в конечном счете, и стык их далеко не всегда можно точно отметить на отрезке какого-то одного произведения художника или даже всего его творчества.

Но еще отчетливее видна эта прямолинейность в очерке о Томасе Манне. Она чувствуется даже в заглавии, явно сужающем значение художника, ставшего уже при жизни классиком немецкой литературы. Да, Хильшер разочаровался в том, кого когда-то любил и хвалил, — так в жизни часто бывает; да это действительно увлекательная задача — цитирую его предисловие — «поставить под вопрос признанные образцы». Я еще могу понять Хильшера (понять не значит согласиться), когда он говорит, что его «отчуждение» от Томаса Манна началось с протеста против преобладания у того заимствованного над самостоятельно выдуманым, сочиненным. По вопросу о том, что считать самобытным в искусстве, можно долго и, вероятно, даже плодотворно спорить. Но сводить творчество огромного художника к сумме заимствований, забывая в пылу полемики о стоящем перед этой суммой коэффициенте личности и дарования, но выставлять главным аргументом в споре с художником неточность его сведений по древнейшей истории, астрономии или молекулярной физике — представляется мне несправедливым.

Есть в книге Хильшера и другие спорные места. Не преувеличивает ли он влияние Ницше на немецкую литературу конца XIX — начала XX века? Вероятно, следовало подчеркнуть, что это влияние было для больших художников не всегда глубоким и долгим. Впрочем, Хильшер справедливо показывает, что преодоление влияния Ницше стало неременным условием прихода этих писателей к гуманизму и критическому реализму.

Я назвал Хильшера увлеченным и увлекающимся человеком. Чрезмерность, о которой я говорил, — это родная сестра увлеченности. Другие ее сестры — неутомимость и щедрость. Все, о чем Хильшер пишет, он знает основательно. И, споря с ним по поводу, например, его суждений о Томасе Манне, нельзя не подивиться количеству специальнейших книг, которые Хильшер прочел, повто-

ря путь Манна к его, Манна, научным источникам и проверяя сами эти источники. О недюжинной литературоведческой пачитанности Хильшера незачем и говорить — она видна на каждой странице этой книги, не столько даже в цитатах и ссылках, хотя они многочисленны (в русском издании значительная часть ссылок, не представляющих интереса для широкого читателя, опущена), сколько в смелости ассоциаций и сопоставлений. Иногда книгу снабжают именованным указателем, перечисляющим все упомянутые в ней имена. Такой указатель и к этой книге получился бы довольно длинный. Но если взять все опубликованное Хильшером, всю совокупность его трудов эссеиста и беллетриста, все его статьи и рецензии в журналах и газетах, то можно составить внушительный именной перечень не просто упомянутых в тексте лиц, а писателей, которыми Хильшер занимался особо и углубленно — как историк литературы, как художник, как рецензент. В этот список вошли бы не только немцы от Вальтера фон дер Фогельвейде до ныне живущих, но и Горький, и Макаренко, и Лакснесс, и Тойн де Фриз.

Трудно сказать, всех ли пятерых писателей, которых объединил в этой своей книге Хильшер, можно назвать классиками, но без каждого из этих пяти поэтических миров сегодня нельзя представить себе немецкоязычную литературу XX века.

С. Ант

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Сила доброты в творчестве Генриха Манна	7
Значение Томаса Манна: искусство и наука	43
Истоки мировоззрения Германа Гессе	83
Роберт Музиль в поисках «другого человека»	121
Из «Зала ожидания» в поезд на Москву	165
<i>С. Арт.</i> Послесловие	190

Хильшер Э.

Х 45 Поэтические картины мира: Генрих Манн, Томас Манн, Герман Гессе, Роберт Музиль, Лион Фейхтвангер. /Пер. с нем. Е. Грин; Послесл. С. Апта.— М.: Худож. лит., 1979.—195 с.

Книга Эберхарда Хильшера, известного немецкого (ГДР) литературоведа и писателя, состоит из пяти очерков, посвященных крупнейшим немецкоязычным писателям XX века: Г. Манну, Т. Манну, Гессе, Музилю и Фейхтвангеру. Каждый очерк — это лаконичная и емкая характеристика творчества писателя, запечатлевающая его неповторимый творческий облик.

Х $\frac{70202-377}{028(01)-79}$ БЗ-59-22-79

8И

Эберхард Хильшер

ПОЭТИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ МИРА

**Генрих Манн. Томас Манн.
Герман Гессе. Роберт Музиль.
Лион Фейхтвангер**

Редактор *С. Гиждеу*

**Художественный редактор
*С. Гераскевич***

**Технический редактор
*Л. Глазунова***

**Корректоры
*И. Филатова и
М. Чупрова***

ИБ № 1441

Сдано в набор 02.04.79. Подписано к печати 24.09.79. Формат 70×108^{1/32}. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Обыкновенная новая». Печать высокая. 8,75 усл. печ. л. 8,398 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Зак. № 359. Цена 75 к.

Издательство «Художественная литература», 107078, Москва, Ново-Басманная, 19

Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109