

ТРАДИЦИИ ШИЛЛЕРА И КЛЕЙСТА В КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ ТОМАСА МАННА

Противопоставление “духа” и “жизни” в творчестве молодого Томаса Манна (“Маленький господин Фридеман”, “Счастье”, чтобы назвать лишь немногие произведения) питалось давней культурно-исторической традицией. При этом понятие “дух” было синонимично у Т.Манна понятию “искусство”, если речь шла о близком самому писателю варианте творчества (“Будденброки”, “Алчущие”, “Тристан”, “Тонио Крёгер”). В основе его лежал интеллектуально-этический принцип. Иное проявление искусства, напротив, сближается с понятием “жизнь” (“Фьоренца”, “Gladius dei”). От этого варианта, характеризующегося чисто эстетическим отношением к объекту, Т.Манн постоянно “дистанцируется” с позиций своего “этического индивидуализма”¹. Несколько позже писатель скажет, что противоречие находится внутри самого искусства, что “проблема... красоты... заключена в напряженности отношений жизни и духа”².

Оба различаемых писателем варианта отношения художника к действительности (этический и эстетический) переживают, по его мнению, кризис. Первый из них, этический, близкий самому Т.Манну, находится под угрозой творческого бесплодия, проявлением чего в творчестве самого писателя была склонность к пародии и самопародии. Второй, эстетический, ведет к тому “упрощенному ренессансу”³, при котором уравниваются понятия “искусство” и “жизнь”, ведет к искусству без искусства.

Культурно-историческая концепция Т.Манна складывалась в годы, предшествовавшие первой мировой войне, из осознания кризиса современного ему искусства (включая сюда и непродуктивность его собственной “культур-консервативной” позиции) и стремления найти из него выход (в частности, от эзотерически-индивидуалистического избранничества — к массам). С этим стремлением связано понятие “прорыва”, заимствованное Т.Манном у Ницше. Полем испытания отношений “кризиса” и “прорыва” раньше всего становится новелла “Смерть в Венеции” (1911), хотя она “не что иное, как “Тонио Крёгер”, рассказанный еще раз, но на более высокой возрастной ступени”⁴.

В истолковании этой новеллы наметились две линии. Если одна из них исходит из таких понятий, как жизнь и смерть, художник и человек, “далекий от жизни артистизм” (М Гавенштейн), “совращение смертью” (Ж.Фужер), то другая (Г.Лукач, А.Бауэр) трактует судьбу Ашенбаха под углом зрения “кризиса буржуазной культуры”⁵. Сам Т.Манн, по мере удаления во времени от этого произведения и по мере обогащения историческим опытом, все более склонялся ко второму толкованию. Он, в частности, одобрительно отозвался о статье Лукача, где “Смерть в Венеции” была поставлена в один ряд с “Верноподданным” как свидетельство “симптомов упадка” и близящейся катастрофы.

Применяя излюбленный им метод “монтажа” (выражение Т.Манна), писатель обращается в новелле к целому ряду литературных реминисценций. Некоторые из них (диалоги Платона, “Рождение трагедии” Ницше) очевидны

и не раз комментировались. Другие, в частности касающиеся Шиллера и Клейста, могут быть поняты только в контексте определенных мотивов как в творчестве самого Т.Манна, так и в творчестве указанных поэтов⁶.

Использование эстетических идей Шиллера и Клейста происходит не на уровне сюжета, а на уровне авторского осознания изображенной “трагедии утраты собственного достоинства” [IX, 122] и связано с развитием коллизии “кризис — прорыв”. В письме к Йозефу Понтену (6.VI.1919) Т.Манн определяет “главную тему” “Волшебной горы”, “Смерти в Венеции” и “Размышлений аполитичного” словами “Романтизм и Просвещение, смерть и добродетель”⁷. Первое из этих сочетаний вполне соответствует намеченному нами мотиву: Просвещение⁸ — Шиллер — гуманистическая культура (переживающая кризис); Романтизм — Клейст — “прорыв” (как выход из кризиса).

Вспомним новеллу “Тяжелый час” (1905), по настроению и стилистически еще очень близкую ранним произведениям. Шиллер предстает здесь как воплощение верности призванию, сурового подвижничества, собранности, жертвенности, самоограничения, “благодетельной оговорки”, как носитель “конвенционального”, а не “природного” (“дионисийского”). То есть, как не раз было отмечено, Шиллер в новелле — это и сам Т.Манн с его тревогами, сомнениями, заботами, это и вариация Тонио Крёгера. Отсюда его признания: “Талант... — это потребность, критическое познание идеала, неудовлетворенность, которая в страданиях создает и расширяет свои творческие силы” [VII, 416]; “в познании — героизм” [VII, 417]; задача художника — “не погружаться в хаос... а поднимать к свету то, что способно обрести форму, что созрело для нее” [VII, 419].

Героя новеллы “Смерть в Венеции” мы застаем тоже “в трудный час”: “Он стал думать о своей работе, о том месте, на котором застрял сегодня, так же как и вчера, ибо оно равно противилось и терпеливой обработке, и внезапному натиску” [VII, 452]. Характеризуя его жизненный путь, Т.Манн подчеркивает в начале произведения те же черты самообуздания (“он не знал досуга и беспечной молодости” [VII, 455]), героическое самоопределение (“Ашенбах как-то обмолвился... что почти все великое утверждает себя как некое “вопреки” — вопреки горю и муке, вопреки бедности, заброшенности, телесным немощам, страсти и тысячам препятствий... это было знание, формула его жизни и славы...” [VII, 456]). Нет надобности подробно останавливаться на чертах автобиографизма в образе Ашенбаха: они хорошо известны. Приведем только один пример: Т.Манн намерен был написать роман о Фридрихе Великом и роман “Майя”, то есть произведения, которые он потом приписал Ашенбаху⁹. Знаменательна параллель с Шиллером, которая возникает в новелле не только через посредство авторского отношения к проблемам искусства и творчества, но и прямо. Приведем это место: Ашенбах — “...создатель страстного трактата “Дух и искусство”, конструктивную силу и диалектическое красноречие которого самые требовательные критики ставили вровень с Шиллеровым рассуждением о наивной и сентиментальной поэзии” [VII, 454]. И название этого трактата, и сравнение его с трактатом Шиллера немедленно заставляют вспомнить о соотношении духа и искусства в раннем творчестве самого

Т.Манна, о той связи, которая прослеживается между эстетикой Шиллера и взглядами на искусство молодого Манна.

Ашенбах связан с этой (“шиллеровской”) традицией, но в его лице она подвергнута и обоснованному сомнению, так как “героический стоицизм” Ашенбаха не более как фикция, “изящное самообладание, до последнего вздоха скрывающее от людских глаз свою внутреннюю опустошенность” [VII, 457].

В трактате Шиллера “О наивной и сентиментальной поэзии” читаем: “...в состоянии естественной простоты, где человек со всеми его силами действует как гармоническое единство, где вся его природа полностью выражает себя в действительности, — там поэт делает поэтом наиболее совершенное подражание действительному миру; напротив, состояние культурности, где гармоническое общее действие всей природы является лишь идеей, поэт образует возвышение действительности до идеала или, что ведет к тому же, изображение идеала”¹⁰. В этом высказывании отразились рационализм Просвещения, этическая требовательность, вера в необратимость поступательного движения истории и строгое отношение к форме. Между эпохой Шиллера и эпохой Ашенбаха — столетие, в течение которого идеалы, провозглашенные французской революцией, идеалы прогресса, гуманизма, демократии, не только достигли расцвета, но и обнаружили исчерпанность, недостаточность, склонность к самоотрицанию. В творчестве Ашенбаха происходит роковой поворот к отрицанию познания, к отказу от одухотворения действительности, от воплощения идеала, поворот в сторону воли и “эстетического величия силы”, поворот, который Ашенбах называет “чудом возрожденного простодушия” [VII, 459], а автор комментирует словами: “Но нравственная целеустремленность по ту сторону знания, по ту сторону разрешающего и сдерживающего постижения — разве она в свою очередь не ведет к нравственному упрощению мира и души человеческой, а посему к усилению тяги к злему, подзапретному, нравственно недопустимому?” [VII, 459]. Ашенбах срывается в дионисийский хаос — таков смысл поворота, происшедшего в его искусстве, таков дух его сомнительного приключения, таково содержание его предсмертных снов и угрожающее значение возникающих по ходу рассказа символов. Это — “прорыв”, в соответствии с рецептом Ницше, согласно которому “культуре требуется приток свежих сил, а для этого время от времени необходим основательный возврат к варварству” [X, 375]. Такой способ преодоления кризиса, то есть возврат к варварству, внушал Т.Манну опасения¹¹. В то же время наличие кризиса было очевидным, как и непродуктивность охранительной (чисто отрицательной) позиции.

Нетрудно представить себе, что при подобных обстоятельствах писателя должна была заинтересовать оригинальная концепция мирового развития, обещающая новую гармонию не ценой возврата к истокам культуры, а как результат диалектического совершенствования самой человеческой природы. Такую концепцию предлагает в своей статье “О театре марионеток” Генрих фон Клейст. У нас есть лишь косвенные доказательства того, что Т.Манн в период работы над новеллой “Смерть в Венеции” обращался к статье Клейста. Тем не менее доказательства эти заслуживают рассмотрения. Приведем их. В 1911 году исполнялось сто лет со дня трагической гибели

поэта. В связи с этим в Германии в течение 1908—1911 годов появился ряд книг, посвященных его жизни и творчеству. Две из них были написаны А.Элессером, будущим биографом Т.Манна. В Мюнхене, где жил Т.Манн, в 1911 году появилась едва ли не самая объемистая книга о Клейсте. Ее автор, Вильгельм Герцог, позже известный литератор, принадлежал к числу друзей Генриха Манна (имя его встречается в переписке братьев Манн уже в 1908 году); в книге много места уделено анализу статьи “О театре марионеток”, которую автор предлагает рассматривать в качестве аббревиатуры жизни и искусства Клейста¹². В период возникновения замысла новеллы “Смерть в Венеции” Т.Манн сообщает брату: “...читаю прозу Клейста, чтобы обуздать себя”¹³. В новелле мы находим нечто вроде образа-цитаты из статьи Клейста, а именно упоминание о статуе “Мальчик, вытаскивающий занозу” (один из вставных эпизодов статьи “О театре марионеток” построен на сравнении выходящего из воды юноши с образом этой знаменитой античной скульптуры). Наконец — и, быть может, самый убедительный довод — в письме М.Рихнеру от 24. XII. 1947 г., говоря о философии “прорыва”, которую проповедует в 30-й главе романа “Доктор Фаустус”, со ссылкой на статью Клейста, Серенус Цейтблом, Т.Манн замечает, что эти суждения “довольно точно соответствуют” его взглядам в довоенные (перед первой мировой войной) годы¹⁴. Эти взгляды сводятся к следующему: “Прорыв к мировому господству... означает... прорыв в мир — из одиночества, которое мы с болью ощущаем” [V, 399], так как “жажда вырваться из скованности, из прозябания в безобразном... это ... глубоко немецкое свойство” [V, 401].

Исходной посылкой статьи “О театре марионеток” является руссоистская мысль о том, что инициатива критического разума сковывает естественное проявление грации. Лишь в наиболее простых явлениях органической природы видит автор совершенную грацию. По мнению Клейста, максимальной грацией обладает неодушевленная кукла (подчиненная, правда, движениям артиста), на следующей ступени естественной координации движений стоит животное; человек тем более грациозен, чем меньше вдумывается в характер и сущность своих движений.

Легко было бы предположить, что, тоскуя об утраченном идеале эстетического совершенства, автор предложит утопический рецепт, заключающийся в поисках этого идеала в глубине невооруженно минувших эпох. Этого, однако, не происходит: полагая, что современное состояние человека исключает воплощение эстетического идеала в нем самом, Клейст указывает одновременно на необратимость исторического процесса. В человеческом мышлении Клейст находит идею эстетического совершенства, но не видит пока средства для ее осуществления. Размышляя о характере взаимоотношений между сознанием и грацией, собеседники (статья построена в форме диалога) приходят к выводу о возможности возникновения эстетического совершенства на более высоком витке циклического развития человечества (Клейст употребляет выражение “кольцеобразный мир”, хотя в соответствии с его мыслью уместнее было бы говорить о спиралевидном) и считают, что грация вновь появится на уровне бесконечно развившегося сознания (автор персонифицирует это бесконечное сознание образом бога). Клейст пишет: “Мы видим, что, чем темнее и слабее рефлексия в органическом мире,

тем совершеннее и блистательнее проявляется грация. Однако, подобно тому как пересечение двух линий по одну сторону точки, пройдя через бесконечность, вновь появляется по другую сторону, или подобно тому как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, внезапно опять появляется перед нами, — точно так познание, словно пройдя через бесконечность, вновь становится грацией; таким образом, в наиболее чистом виде она содержится в той человеческой организации, которая начисто лишена сознания либо обладает бесконечным сознанием, то есть в кукле или в божестве¹⁵.

Выводы Клейста развивают учение о наивной и сентиментальной поэзии: Клейст говорит о незавершенности сознания, о неизбежном качественном скачке, который необходим для достижения гармонии, о том, что “нужно вторично вкусить от древа познания, чтобы вновь обрести невинность”¹⁶. Статья свидетельствует о том, что теоретически Клейст пришел к идее господства над действительностью, но на более высокой ступени ее познания.

Статья Клейста должна была привлечь внимание Т.Манна именно потому, что она предлагала диалектический выход из кризиса как скачок, прорыв от индивидуального сознания к всеобщему, сверхличному, тем более что обобщенный вывод статьи был применен Клейстом к художественному творчеству (“Принц Гомбургский”, вторая редакция “Михаэля Кольхааса”) и к своей политической позиции (стремление найти свое место в национально-освободительном движении против Наполеона). И для Т.Манна “альянс с действительностью” в годы первой мировой войны означал преодоление изоляции, выход к “миру” и человечеству. Об этом стремлении говорит все творчество писателя в 900-е годы, его переписка (см., например, письма К.Мартенсу от 11. I. 1910 г., Ю.Бабу от 14. IX. 1911 г. и др.), статьи и выступления. Не случайно в автобиографии о годах первой мировой войны Т.Манн заявляет: “Этот тяжкий путь я прошел вместе со своим народом... и я считаю это за благо” [IX, 124]¹⁷.

Примечания

¹ К. Штеккеру от 18.IV.1919 (Mann Th. Briefe 1889—1936. Brl. und Weim., 1965. S.182—183).

² К.М. Веберу от 4.III.1920 (Манн Т. Письма. М., 1975. С.28).

³ Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М. 1960. Т IX. С.105. В дальнейшем ссылки на это издание будут даваться в самом тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Ф. Берто от 1.III.1923 (Манн Т. Письма. С.34).

⁵ Havenstein M. Thomas Mann. Der Dichter und Schriftsteller. Brl., 1927; Fougere J. Thomas Mann et la seduction de la mort. P., 1947; Lukacs G. Thomas Mann. 2. Aufl. Brl., 1953; Bauer A. Thomas Mann. Brl., 1960.

⁶ Есть и другие параллели, исследование которых представляет известный интерес (например, мотивы, близкие Достоевскому, в частности, “Преступлению и наказанию”).

⁷ Mann Th. Briefe 1889—1936. S.185.

⁸ Т. Манн имеет в виду, разумеется, не только традиции Просвещения, но и просветительство в широком смысле, и преодоление в каждом человеке темного, неразумного, инстинктуального.

⁹ См.: Генриху Манну от 2.VI.1906 (Mann Th., Mann H. Briefwechsel 1900—1949. Brl. und Weim., 1969. S. 70).

¹⁰ Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. VI. С.409.

¹¹ В письме К.Кереньи от 20.II.1934 Т.Манн говорил: "...я не поклонник движения... антидуховного и антиинтеллектуального. Я давно его опасался и с ним боролся, потому что разглядел все его жестоко-антигуманные последствия задолго до того, как они появились..." (Манн Т. Письма. С.61).

¹² См.: Herzog W. Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk. Münch., 1911. S.608.

¹³ Г. Манну от 17.II.1910 (Mann Th. Briefe 1889—1936. S.99).

¹⁴ См.: Mann Th. Briefe 1937—1947. Brl. und Weim., 1965. S. 617.

¹⁵ Kleist H. von. Ges. Werke. Brl., 1955. Bd.III. S.391.

¹⁶ Ibid. S.392.

¹⁷ Ср. замечание в письме М.Рихнеру: "Как хороши ваши слова о катарсисной функции "Размышлений" в моей жизни, — увы, не в жизни немцев" (Mann Th. Briefe 1937—1947. S.617).