

СТАТЬИ



Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

«ДОКТОР ФАУСТУС» Т. МАННА И «БЕСЫ» ДОСТОЕВСКОГО*

1

Есть два типа художников: одни обладают устойчивой любовью к духовной и литературной традиции и поэтому предпочитают обрабатывать традиционные сюжеты и ситуации, стремясь к новой, оригинальной, соответствующей духовным запросам эпохи их интерпретации (или многократно варьируя в своем творчестве сходные типы и положения). Другие ставят перед собой задачу в каждом произведении разрабатывать новые сюжетные ситуации и схемы.

Как мне представляется, Томас Манн — как романист — принадлежит к первому типу. Уже его роман «Будденброки» был своеобразной, специфически немецкой разработкой темы, которой Эмиль Золя посвятил свою двадцатитомную серию романов о Ругон-Маккарах. В «Волшебной горе» очевидна ее сюжетная связь с легендой о Тангейзере. В «Лотте в Веймаре» Томас Манн воспользовался в качестве главного сюжетного узла отношениями Гете и Шарлотты Кестнер. В «Иосифе и его братьях» он не только обратился в качестве основы романа к библейским мотивам, но и спустя почти 200 лет повторил попытку молодого Гете, который, как он рассказывает в «Поэзии и правде», в юношеские годы пытался дать свою трактовку истории библейского Иосифа Прекрасного. В основе «Доктора Фаустуса» лежит история современного волшебника и чернокнижника, предки которо-

* Это немного дополненный и измененный текст доклада, с которым Г. М. Фридендер выступил в Германии летом 1995 г. Ученый несколько раз обращался к особенно волновавшей его теме «Достоевский и Томас Манн». Настоящая работа должна была стать частью большого и многоаспектного исследования, завершить которое, к сожалению, Г. М. Фридендер не успел. Редакция, готовя текст доклада к публикации, сочла возможным, учитывая интересы отечественного читателя, ограничиться русским переводом цитат из произведений Т. Манна. Все цитаты даны в переводе Г. М. Фридендера; исключения особо оговорены в тексте. — *Ред.*

го — герой немецкой средневековой кукольной комедии и народной книги о Фаусте, Гете и Иван Карамазов Достоевского (которого еще Сергей Булгаков назвал «русским Фаустом»). Наконец, в «Похождениях Феликса Крулля», при всем их озорстве, неповторимой свежести и оригинальности, легко обнаруживается жанровая связь с «Историей Ласарильо с Тормеса», плутовскими романами типа «Гусмана де Альфараче» М. Алемана, произведений Ф. Кеведо и А. Р. Лесажа.

Заостряя внимание на этой особенности романов Т. Манна, я вовсе не хочу умалить его писательского величия. Я считаю Т. Манна крупнейшим немецким романистом XX в. и одним из величайших романистов мировой литературы всего нашего столетия, да и всех времен. Кроме того, говоря о преданности Т. Манна литературной традиции, я говорю только о его романах, а не о его новеллистике. За исключением «малого» романа Т. Манна «Избранник», новелл о Шиллере и Моисее («Закон») и драмы «Фиоренца», новеллы Т. Манна, как правило, имеют либо явно биографическую основу, либо построены на свободном творческом воображении. То же самое относится к роману «Королевское высочество». К тому же не следует забывать о том, что великие средневековые мастера и художники Возрождения от Чимабуэ, Дуччо и Джотто до Леонардо, Рафаэля и Микеланджело также писали картины и создавали статуи на «готовые» библейские сюжеты. И то же самое относится к Эсхилу, Софоклу и Еврипиду, трагедии которых основаны на мифологических сюжетах, а также средневековым эпикам, трубадурам и миннезингерам, Шекспиру, Кальдерону, Мильтону, Гете, Шиллеру и многим другим величайшим представителям мировой литературы. А в русской литературе — у Пушкина, Лермонтова, Достоевского — мы постоянно имеем дело и с обращением к традиционным мотивам, и с повторением сходных героев и сюжетных ситуаций. Так что творчество Т. Манна скорее подтверждает правило, чем составляет исключение из него.

В одном из ранних писем к Курту Мартенсу от 28 марта 1906 г. Т. Манн утверждает, что способность «свободно выдумывать персонажи и интриги не является критерием писательского дарования». «Я утверждаю, что величайшие писатели никогда в жизни ничего не выдумывали, а только наполняли своей душой и преобразовывали уже известное», — продолжает писатель. При этом из текста письма видно, что под «известным» Т. Манн понимал не только сюжеты и схемы, которыми писатель обязан литературной традиции, но и автобиографические мотивы, пережитое им лично, а равно и материал, почерпнутый из газетной хроники и из современной исторической действительности. «Сюжет ведь бесконечно безразличен», — писал он еще раньше, в письме от 14 марта 1902 г., адресованном Хильде Дистель, — том самом письме, в котором он просил ее «подробно», «точно» и «обстоятельно» описать ему детали «мрачной истории», о которой недавно писали газеты, — истории молодого музыканта из придворного оркестра и светской дамы, после театра застрелившей его в вагоне дрезденского трамвая из ревности, — происшествия, которое позднее — через 40 лет — легло в основу трагической развязки отношений

Инес Инститорис и скрипача Руди Швердтфегера в «Докторе Фаустусе». Таким образом, уже в это время в сознании автора отложились первые эпизоды его будущего романа, в котором сложным образом мотивы легенды о Фаусте объединены с деталями, почерпнутыми автором из своего жизненного опыта, событий истории и современности. Мы можем на основании этого письма сказать, что материал, который он подверг художественной обработке и сплавил воедино в «Докторе Фаустусе» (первый — трехстрочный — план которого относится к 1904 г.), собирался писателем в течение едва ли не всей его литературной деятельности. Причем в состав источников его романа входили не только народная книга о Фаусте и «Фауст» Гете, не только биографии Гуго Вольфа, Ницше и Чайковского, но и трагическая история самоубийства сестры писателя, и символически истолкованная автором смена классической системы немецкого и мирового музыкального искусства новой системой додекафонной музыки, основателем которой был Арнольд Шёнберг, и многочисленные события политической и культурной жизни Германии начиная с 20-х до 40-х гг. XX в., не говоря уже о долготелних размышлениях писателя о сущности «немецкости» и об эволюции немецкой культуры от эпохи Лютера до волновавшей его живой современности времен национал-социализма и второй мировой войны.

Общеизвестно, что Т. Манн хорошо знал и любил «святую» (по его выражению) русскую литературу. «В мои молодые годы я много почерпнул из русской литературной классики, — в первую очередь из Толстого, Тургенева и Чехова и не остался чужд огромному влиянию Достоевского на всю Европу», — писал Т. Манн в письме от 15 апреля 1932 г. доктору Фучику. Как видно из «Размышлений аполитичного», немецкий писатель в юности внимательно прочел и высоко оценил не только романы Достоевского, но и «Дневник писателя». Тем не менее отношение его к Достоевскому было во многом более сложным и противоречивым, чем к Толстому, Тургеневу и Чехову. И хотя некоторые отдаленные следы влияния Достоевского можно обнаружить уже в «Тонио Крёгере» или в «Волшебной горе», эпический мир Толстого был, по признанию Т. Манна, до эпохи второй мировой войны ему ближе, чем мир философско-идеологических романов Достоевского и его художественная апокалиптика. Обостренный интерес к Достоевскому рождался у Т. Манна дважды — в период первой и в годы второй мировой войны. И думается, это не случайно — ибо в обоих случаях речь шла о кризисных моментах в истории Германии, Европы и всего мира. Причем в первый раз внимание Т. Манна привлекли прежде всего размышления Достоевского о роли немецкости и немецких культурных традиций в «Дневнике писателя», а во второй раз — изображение назревающего кризиса «фаустовского» начала европейской культуры в «Бесах» и «Братьях Карамазовых».

Несмотря на двойственное отношение к Достоевскому, этого русского романиста и Т. Манна как художников сближает интерес к необычному, «странному». «Типическое оставляет холодным, лишь воспринятое индивидуально может вывести нас из себя», — замечает

Серенус Цейтблом в «Докторе Фаустусе» (глава 45).¹ Несмотря на любовь Т. Манна к эпической дистанцированности и гармонии, его постоянно притягивало «странное», необычное, дисгармоничное, «граничащее с фантастическим», по выражению Достоевского. Эта любовь к «странному» и необычному ощущается уже в рассказе о Ганно Будденброке. Еще сильнее она проявляется во многих новеллах Т. Манна, в «Волшебной горе», «Иосифе и его братьях» и особенно в «Докторе Фаустусе». Достоевский видел символ предельной концентрации всех неразрешимых, «проклятых» вопросов современной ему общественной жизни в преступлении, потере живой веры в Бога, аморалистическом индивидуализме и самоубийстве. Аналогичную роль в произведениях Т. Манна играют душевные и физические болезни его персонажей. Уже в знаменитой новелле «Смерть в Венеции» предсмертная болезнь Густава фон Ашенбаха, его фантастические галлюцинации и смерть становятся символом внутренних противоречий всей предвоенной эпохи. То же самое происходит в «Волшебной горе», в «Марио и волшебнике» и — в наиболее резкой форме — в «Докторе Фаустусе». Болезненное и фантастическое для Т. Манна, как и для Достоевского, — неотъемлемое свойство изображаемой им реальности.

Следует добавить, что в романах Достоевского огромную роль играют идеи его центральных персонажей. Главные герои его романов — мыслители и идеологи. В спорах между ними и их оппонентами разворачиваются сложные философско-идеологические концепции, решаются основные вопросы человеческого бытия, так же как и «проклятые» вопросы времени. В «Будденброках» (да и вообще в раннем творчестве Т. Манна) дело обстоит иначе. Однако начиная с эпохи создания «Фиоренцы» и особенно «Волшебной горы» немецкий романист также все чаще посвящает страницы своих романов дискуссиям персонажей об основных вопросах бытия и человеческой культуры. Его герои — Лоренцо Великолепный и Савонарола, Сеттембрини и Нафта, а позднее Серенус Цейтблом и Леверкюн — люди, постоянно возвращающиеся к спорам об основных вопросах современности и человеческого бытия в широком смысле слова. Этот интеллектуализм романов Т. Манна, а — в особенности — «Доктора Фаустуса», где обсуждаемые героем вопросы музыкального искусства не только перерастают в целостную теорию построения системы новой — атональной, дисгармонической — музыки, но и в спор об основных этических проблемах человеческого бытия, сближает искусство Т. Манна и Достоевского. Причем вместе с нарастанием интеллектуального начала в романах Т. Манна увеличивается контрастность и антитетичность основных образов и положений, напряженность, свойственная речи его героев, учащается смена лирических и эпически окрашенных эпизодов, смешение в них иронии, трагедии и гротеска — черты, роднящие стиль этих романов со стилем романов Достоевского.

Известный американский славист Роберт Луис Джексон в 1974 г. в докладе, прочитанном на VII Международном съезде славистов в

¹ *Mann Thomas. Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 6. S. 649* (далее цитаты приводятся по этому тому в тексте с указанием страницы).

Варшаве, обратил внимание на то, что Адриан Леверкюн Т. Манна объединяет в себе не только черты Ницше, Чайковского, Гуго Вольфа и многих других мыслителей и музыкантов второй половины XIX и начала XX столетия, но и ряда литературных прототипов, в том числе пушкинского Сальери.² К ним следует прибавить, думается, гофмановского Медарда из «Эликсиров Сатаны», а также некоторых других героев новелл немецких романтиков, — в первую очередь Генриха Клейста и того же Гофмана. Возможно, что в «Докторе Фаустусе» содержится и полемика с «Жан-Кристофом» Ромена Роллана.

2

Переходя к отражению в «Докторе Фаустусе» мотивов Достоевского, я бы хотел остановиться прежде всего не на романе «Братья Карамазовы» — его значение сам Т. Манн отметил в дневнике и в «Истории создания „Доктора Фаустуса“» (где он рассказывает о том, что роман этот он специально перечитывал в период работы над «Фаустусом», и признает, что сцена беседы Ивана с «его» чертом в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» «Карамазовых» оказала прямое воздействие на аналогичную сцену беседы с чертом в душе Адриана Леверкюна в 25-й главе «Доктора Фаустуса» и на самую обрисовку образа леверкюновского «черта», той внутренней раздвоенности и галлюцинаций героя, с помощью которых автор рисует кульминацию духовного кризиса Леверкюна накануне его душевной болезни), но также на более ранних замыслах Достоевского от «Жития великого грешника» и «Бесов» до «Подростка». При этом я должен оговориться, что на влиянии композиции и проблематики «Бесов» на «Доктора Фаустуса» мне уже приходилось бегло останавливаться более 15 лет тому назад в статье «Достоевский и Томас Манн»³ и в моей книге «Достоевский и мировая литература».⁴ Но на этот раз я не буду повторять то, что было сказано мною раньше, а постараюсь дополнить свои прежние наблюдения новыми.

Начну с того, что, как видно из дневников Т. Манна, в период, предшествующий началу писания «Фаустуса», и в годы завершения и отделки этого романа он дважды обращался к «Бесам». В первый раз он перечитал их в августе—сентябре 1940 г. и при этом занес в дневник ряд замечаний о романе Достоевского, в определенной мере предвосхищающих размышления, получившие воплощение в «Фаустусе»: «Болезненное величие. Ставрогин и Лиза — в высшей степени жутко и монструозно. Гениальны политические предвосхищения. Рус-

² Jackson R. L. Miltonic Imagery and Structure in Puškin's «Mozart and Sagleri» // VII Międzynarodowy Kongres Slavistów. Streszczenia referatów i komunikatów. Warszawa, 1973. P. 468.

³ Фридлендер Г. М. Достоевский и Томас Манн // Известия Академии наук СССР. Серия языка и литературы. 1977. Т. 26, № 4. С. 314—324.

⁴ Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература. Л., 1985 С. 400—423. Ср. Фридлендер Г. М. Достоевский, немецкая и австрийская проза // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978 С. 117—174.

ский национализм по своему облику приобретает двусмысленное освещение... Болезнь титанизма ведет ко взгляду на цивилизацию как на пустое шутовство». И далее: «Закончил грандиозные „Бесы”».⁵

Экземпляр «Бесов» из библиотеки Т. Манна в Цюрихе испещрен его многочисленными рукописными пометами.

Во второй раз Т. Манн перечитывает «Бесы» в период с марта по май 1945 г. Тогда же он читает на английском языке «Исповедь Ставрогина». Вызванные этим вторичным обращением к «Бесам» размышления о Достоевском отразились в статье «Достоевский — хотя и в меру» (1946), где, признавая, что наряду с Гете и Толстым Достоевский и Ницше были его главными духовными воспитателями, Т. Манн, только что закончивший работу над «Доктором Фаустусом», специально останавливается на Ставрогине, «самой, может быть, привлекательной, хотя и не менее жуткой фигуре мировой литературы»⁶ — определение, в скрытом подтексте которого звучит осознание автором тесного сродства «демонизма» Ставрогина и Леверкюна.

Далее: в прежних моих работах о Т. Манне и Достоевском я рассматривал Т. Манна и Достоевского намеренно только как художников, оставляя в стороне вопрос о Т. Манне и Достоевском — публицистах, и прежде всего об интерпретации в «Записках аполитичного» Т. Манна, писавшихся в обстановке первой мировой войны 1914—1918 гг., публицистических идей Достоевского, высказанных последним в январе 1877 г. в главке «Дневника писателя» «Три идеи». Однако сегодня, не ставя своей целью очертить — хотя бы кратко — ни эволюции общественно-политических взглядов Достоевского, ни эволюции общественно-политических убеждений Т. Манна, мне кажется важным и показательным для характеристики творческой личности обоих этих великих писателей отметить, что оба они — и, думается, не случайно — выступали и как художники, и как мыслители, как публицисты, причем их художественное творчество и публицистика дополняли и оплодотворяли друг друга. Достоевский высоко ценил русскую духовность, жизнеутверждающие и гуманистические традиции русской культуры и литературы. И именно это позволило ему и в его романах, и в «Дневнике писателя» гениально обрисовать высокие духовные потенции русского народа и вместе с тем выступить в качестве беспощадного судьи искушений, соблазнов и нравственных болезней своих героев. То же самое можно с известным правом сказать и о Т. Манне. Поклонник той немецкой духовности, которую он (опираясь на Достоевского!) стремился прославить в «Записках аполитичного», позднее бесстрашно и непримиримо обратился к духовным болезням своей собственной родины в годы, когда ее охватила бесовщина национал-социализма. И, думается, это роднит отношение Т. Манна к Гете как центральной фигуре всей немецкой культуры с отношением Достоевского к Пушкину.

На первый взгляд может показаться, что «Бесы» Достоевского и «Доктор Фаустус» Т. Манна не имеют ничего общего. «Бесы» посвя-

⁵ *Mann Th.* Tagebücher. 1940—1943. Frankfurt am Main, 1982. S. 150—151, 152.

⁶ *Mann Th.* Gesammelte Werke. Berlin, 1955. Bd 10. S. 623.

щены тем страшным и гибельным для России последствиям, которые, как гениально угадал Достоевский, несло России и всему человечеству перерождение социализма из мирного чисто теоретического учения, увлечению идеями которого сам Достоевский отдал дань в свои молодые годы, в политический иезуитизм, возглавляемый шайкой преступников, открыто проповедующих насилие и обман и являющихся прямыми предтечами русской революции, большевистского и национал-социалистического тоталитаризма, современного национал-шовинизма, терроризма и экстремизма. «Доктор Фаустус» же, хотя он написан в годы второй мировой войны и хроникер, излагающий основные события этого романа, открыто отзывается в нем на трагические последствия для Германии преступлений ее тогдашних национал-социалистических верхов, посвящен фигуре немецкого музыканта-авангардиста Адриана Леверкюна, трагическая судьба которого связана с кризисом европейского культурного сознания и который предельно далек от всякого соприкосновения с политической грязью и кровью своей эпохи. И все же основная проблематика этих двух романов в понимании Т. Манна непосредственно связывает их друг с другом. Ибо основой как тех политических преступлений, на путь которых герои «Бесов» толкнули Россию, так и трагедии героя «Доктора Фаустуса» Адриана Леверкюна является отречение от тех религиозных и гуманистических ценностей, которые составляли основу как политической, так и культурной жизни, без которых не может существовать европейская христианская цивилизация.

Как и «Бесы» Достоевского, «Доктор Фаустус» — роман о «бесовстве». Бесовство это — по Т. Манну — охватило в описываемую им в романе эпоху как его героя, так и политическую жизнь немецкого народа. И вместе с этим бесовство это уходит своими корнями в родословную его несчастного героя и в историческое прошлое Германии. Ибо Адриан Леверкюн в понимании Т. Манна не только сын своего отца — хозяина деревенского подворья и в то же время своеобразного экспериментатора и алхимика, но и отдаленный потомок многих поколений людей Германии начиная с эпохи Реформации и немецкого Возрождения XV—XVI вв., колебавшихся между верой в традиционные культурные ценности, поэтической набожностью и всяческими соблазнами. Недаром роман о его жизни, болезни и смерти называется «Доктор Фаустус», а сам он в подводном течении романа уподобляется герою немецкой народной книги о Фаусте — средневековому волхву и чернокнижнику. Именно так характеризует Адриана Леверкюна и его страшный собеседник — черт — в беседе с ним.

Подобно «Бесам» Достоевского, «Доктор Фаустус» — роман-хроника. У Достоевского создатель этой хроники — Антон Лаврентьевич Г—в, друг и наперсник Степана Трофимовича Верховенского, у Т. Манна — старый друг Адриана Леверкюна — Серенус Цейтблом. С главными героями они находятся в различных отношениях: Антон Лаврентьевич — человек молодой, но далекий от главного героя «Бесов» Николая Ставрогина; Цейтблом же родился в том же городе, где Леверкюн, и был непосредственным свидетелем всех основных событий его жизни. Антон Лаврентьевич начинает свою хронику сразу

же после пережитых им «недавних и столь странных событий», а Цейтблом — три года спустя после смерти своего несчастного друга, в 1943 г. Тем не менее обоих этих хронистов объединяет и одно важное обстоятельство: так как Антон Лаврентьевич не мог быть свидетелем всех событий жизни города, о которых он повествует, и не был лично знаком со многими их участниками, он дополняет лично им увиденное и пережитое тем, что ему довелось узнать от других участников событий или услышать о них. То же самое относится к Цейтблому.

Но не только композиционная форма романа-хроники, потребовавшая введения в роман фигуры рассказчика-хроникера, связывает «Доктора Фаустуса» с «Бесами» Достоевского. Не менее важно и то, что в центре обоих этих «романов эпохи» стоят фигуры двух «великих грешников» — Николая Ставрогина в «Бесах» и Адриана Леверкюна в «Докторе Фаустусе». Первый из них — «великий грешник» XIX, а второй — «великий грешник» XX в. Причем, несмотря на все различие их общественного происхождения и их характеров, их личная трагическая судьба имеет сходные истоки. Ибо оба они — дерзкие вероотступники, посягнувшие на те основы человеческого бытия, на религиозные и моральные устои людского существования, которые, согласно убеждениям Достоевского и Т. Манна, являются вековыми и нерушимыми. Неизбежной расплатой за посягательство на эти устои является духовная, а затем и физическая гибель Ставрогина и Леверкюна.

Рассматривая образы Ставрогина и Леверкюна как родственные друг другу функционально образы двух «великих грешников», я меньше всего хотел бы, чтобы меня поняли так, что, по моему мнению, образ Леверкюна в той или иной мере навеян фигурой Ставрогина. Фигуры этих двух героев глубоко национальны и имеют разный культурно-исторический смысл. К тому же уже в знаменитой новелле «Тонио Крёгер» герой пишет в своем завершающем ее письме к Лизавете: «Я готов восхищаться теми гордыми и холодными, которые совершают величественные авантюры в области демонически-прекрасного, презирая „человеческое“, — но я не завидую им. Ибо если и есть нечто, способное сделать из литератора поэта, то это подобная моей бюргерская любовь к человеческому, живому и обыкновенному. Все тепло, вся доброта души, весь юмор истекают из нее...».⁷ От этих слов героя новеллы молодого Т. Манна к его позднему суду над Леверкюном ведет прямой путь. А в написанной три года спустя «Фиоренце» (1904) Т. Манн равно осуждает и внешне импозантный, но внутренне бездушный эстетизм Лоренцо Великолепного, и мрачную страсть к разрушению, владеющую Савонаролой, ибо оба они лишены чувства любви к людям и, несмотря на свой антагонизм, равно презирая их, видят в них лишь пьедестал для утверждения своей власти над ними и для осуществления своих властолюбивых политических помыслов, антигуманных по своему духу.

Как известно, «Бесы» были задуманы Достоевским первоначально

⁷ Ibid. Berlin, 1955. Bd 9. S. 271.

как политический роман, фабульной основой для которого послужило так называемое «нечаевское дело». В это время главным героем романа он намеревался сделать художественного двойника русского революционера, заговорщика-авантюриста Сергея Нечаева, который, заручившись поддержкой двух «людей сороковых годов», ветеранов тогдашнего русского освободительного движения — Бакунина и Огарева, цинично использовал эту поддержку в своих властолюбивых целях, пытаясь при помощи обмана, насилия и пролития крови посеять в стране зловещие семена беспорядка и разрушения. Однако в дальнейшем ходе работы замысел романа изменился и усложнился, и его главным героем стал Николай Ставрогин.

В отличие от Петра Верховенского, в образе которого Достоевский слил черты Нечаева и Петрашевского с чертами гоголевского Хлестакова, фигура Ставрогина имеет глубоко трагический характер. Это не «мелкий бес» и «мошенник», подобный Петру Верховенскому, но «барич» и «аристократ духа» — «демоническая натура» или своеобразный «сверхчеловек», каким он грезился Байрону, Лермонтову, Ницше и другим романтически настроенным поэтам и мыслителям XIX и XX вв., да и более ранних времен. Он — творец и инициатор всех тех идей, которыми одержимы все остальные герои «Бесов» — Кириллов, Шатов, Петр Верховенский и др. Но вместе с тем в душе его царит мертвящая, роковая пустота. И идею «русского Бога», и идеи богоборчества, хаоса и разрушения он в разные моменты своей жизни передает каждому из очередных своих адептов. И в то же время, внушая им глубокую, фанатическую веру в каждую из этих идей, сам он остается к ним *абсолютно равнодушен*. Его всеобъемлющий нигилизм — в отличие от вызывающего и дерзкого нигилизма тургеневского Базарова — символ той неизлечимой болезни, которая, согласно диагнозу Достоевского, составляет главную болезнь образованного человека XIX в., — потерю веры в живого Бога и божественность Его творения. Любые идеи — самые возвышенные и наиболее низменные — для Ставрогина всего лишь холодная игра ума. Вызывая глубокое преклонение у всех героинь романа, сам он лишен каких-либо сердечных чувств к ним и способен лишь на самый низменный разврат. И недаром в черновиках романа именно в галлюцинациях Ставрогина (которые Достоевский позднее передал Ивану Карамазову) ему является тот черт — символ его внутреннего омертвения и опустошенности, который возрождается в «Братьях Карамазовых» и «Докторе Фаустусе».

Таковы нити, связывающие трагические образы Ставрогина и Леркюна. Если нигилизм первого из них воплощает стадию развития нигилизма и потерю живой веры в божественность человека и мироздания, созданных Творцом, в сердцах людей из аристократического общества XIX в., то нигилизм второго — символ следующей стадии этого процесса — той стадии, когда идея живого Бога покидает художественную элиту XX в., в сознании которой искусство теряет свой боговдохновенный характер и превращается в своеобразную интеллектуальную игру одинокой, внутренне холодной и потерянной в чуждом ей мире человеческой личности. Божественно-вдохновенное,

живое и человеческое превращается в ее творениях в пародию или в иронический персифляж, исполненные глубокой скорбью и отчаянием.

Есть между романами-хрониками Достоевского и Т. Манна и различия. Достоевский в «Бесах» ограничивается рассказом о происшествиях, имевших место в *одном* городе. Однако из двух эпиграфов к его роману и из его эпилога очевидно, что речь в нем идет о болезненных явлениях, имевших место не в этом лишь городе, но во всей России. Т. Манн же заставляет Цейтблома, отдавая основное внимание Леверкюну и его трагическому жизненному пути, в то же время открыто отзываться на трагедию самой Германии в 1940—1945 гг., события, происходящие в которой, сложным образом сопрягаются в сознании Цейтблома с историей искушения и грехопадения его несчастного друга.

Как известно, в «Братьях Карамазовых» трагическая предыстория жизни Ивана Карамазова автором не рассказана. Он предстает перед читателем сразу таким, каким мы узнаем его из ответных реплик героя на слова Зосимы во время открывающей роман встречи героев в монастыре, а затем из беседы его с Алешей в главе «Бунт». В «Бесах» по первоначальному плану автора дело должно было обстоять иначе. Здесь предыстория Ставрогина должна была послужить основой его исповеди, которая содержалась в главе «У Тихона». Достоевский вынужден был изъять ее из печатного текста романа по требованию Каткова. В «Докторе Фаустусе» же Т. Манн, следуя по пути немецкого романа воспитания, дает возможность Цейтблому воспроизвести перед нами весь жизненный путь Леверкюна. Его безумие и его беседа с чертом в центральной (25-й) главе романа, в отличие от «Братьев Карамазовых», *завершают* здесь историю грехопадения героя, подобно тому, как намеревался представить судьбу Ставрогина Достоевский до того, как из «Бесов», по настоянию Каткова, была изъята глава, представляющая собой задержанную экспозицию, где автор освещал начальные вехи трагического пути своего героя до его появления на страницах романа.

Несомненно, что автору «Доктора Фаустуса» глава «У Тихона» (или так называемая «Исповедь Ставрогина») к моменту, когда он приступил к написанию своего романа, была известна. Отсюда, разумеется, никак не следует, что те два испытания, которым подверг себя в молодости Ставрогин, — насилие, совершенное над Матрешей, и брак с Хромоможкой, повлияли на сходное в чем-то «демоническое» испытание, которому подверг себя Леверкюн по собственному желанию, вопреки предостережению «гетеры Эсмеральды», вступив в союз с нею, — т. е. подсказали Т. Манну одно из центральных событий, сыгравших роковую роль в жизни его героя. Оно подсказано, скорее, биографией Ницше. Тем не менее, думается, «Исповедь Ставрогина» своей композиционной ролью оказала определенное влияние на историю жизни Леверкюна и на его исповедь, ее завершающую. «Я из сердца взял его», — заметил Достоевский о Ставрогине (29₁, 149). Слова эти — свидетельство того, что Ставрогин был для автора трагической фигурой, к которой он относился не с ненавистью и отвращением, а с любовью и жалостью. То же можно сказать об отношении Т. Манна к его

несчастному герою. Он и сам признавался в одном из писем, что Цейтблом и Леверкюн — это две половины его существа.

Важно помнить и о том, что «Бесы» были написаны после длительных размышлений Достоевского над другими, неосуществленными, замыслами — «Атеизмом» и «Житием великого грешника». С образом героя «Жития великого грешника» непосредственно был связан в сознании Достоевского и образ Ставрогина, задуманного автором как трансформация образа «великого грешника». Эволюция замыслов Достоевского от «Жития великого грешника» к созданию «Бесов» и образа Ставрогина (самое имя которого содержит в себе намек на трагический характер судьбы героя этого романа) была известна Т. Манну из биографии Достоевского Карла Нетцеля и других доступных ему источников. Но ведь и герой «Доктора Фаустуса» также «великий грешник». И роман о нем мы можем с полным правом охарактеризовать как роман немецкого писателя XX в. на завещанную ему Достоевским тему «великого грешника» — не русской, а немецкой истории, а также на тему «болезни» Германии и трагедии всей европейской культуры.

Каждый читатель «Бесов» хорошо помнит слова из Апокалипсиса, которые Достоевский сперва привел в «Исповеди Ставрогина», а после ее исключения из романа перенес в последнюю главу «Бесов», где их читает умирающему Степану Трофимовичу книгоноша Софья Матвеевна: «И ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия. Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих. Ибо ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чем не имею нужды, а не знаешь, что ты несчастен, и жалок, и нищ, и слеп, и наг» (10, 497). Эти слова из Апокалипсиса (3: 14—17), как мне уже приходилось указывать, цитирует также Гете в «Годах странствия Вильгельма Мейстера».⁸ Но их же цитирует и Леверкюн в письме к своему учителю музыки Венделю Кречмеру, приводимом Цейтбломом в главе 15 «Доктора Фаустуса»: «Сказано: кто не холоден и не горяч, а только тепл, тот отринут и проклят. Теплым я себя не считаю, я холоден, но для суждения о себе самом я испрашиваю себе независимость от того, кто дарит благодатью или проклятьем» (С. 177; пер. С. Апта и Н. Ман). Несомненно, что, вводя в «Доктора Фаустуса» эту автохарактеристику Леверкюна, Т. Манн помнил, что цитируемый Леверкюном стих Апокалипсиса приводится в «Бесах» для характеристики Ставрогина и Степана Трофимовича Верховенского. А может быть, немецкий писатель помнил и о том, что его цитирует также Гете в своем знаменитом воспитательном романе, герой которого проходит жизненный путь, противоположный жизненному пути Леверкюна, — не от жизни к искусству (музыке), а от искусства (театра) к жизни.

Как известно, поэма «Житие великого грешника» (и предшествую-

⁸ Фридендер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 13—14. Ср.: Гете И. В. Собр. соч.: В 13 т. М., 1935. Т. 8. С. 185, 438.

ший ей цикл романов «Атеизм») стала истоком не только «Бесов», но и двух последующих романов Достоевского — «Подростка» и «Братьев Карамазовых». И в «Докторе Фаустусе» в определенной мере можно ощутить связь со всеми этими замыслами Достоевского и отдельными эпизодами трех его последних романов.

Так, в своем романе Т. Манн дважды — в главе 14, где он описывает споры товарищей Адриана — немецких студентов-богословов накануне первой мировой войны, а далее в главе 34, где характеризуются настроения и разговоры друзей Леверкюна и Цейтблома в первые послевоенные годы, возвращается к темам соотношения христианства и церкви, церкви и государства, а также к вопросу об особом, специфическом характере «немецкости», немецкой культуры и немецкого чувства жизни, которые представляют собой определенную аналогию разговорам на сходные темы между Ставрогиным и Шатовым. То же самое относится к спорам на тему о взаимоотношении церкви и государства в открывающей «Братьев Карамазовых» сцене в монастыре (у Достоевского, однако, темы эти, разумеется, рассматриваются применительно к вопросам русской культуры, русской церкви и государства, а не к занимающим друзей Леверкюна и Цейтблома темам особенностей духовной, религиозной и политической жизни Германии и отношений со странами Северной и Западной Европы).

Особого места в анализе взаимоотношений Достоевского и Т. Манна как художников заслуживает, думается, и вопрос об искусстве передачи ими средствами художественного слова ткани музыкального произведения. В романе «Доктор Фаустус» устами Цейтблома автор с необычайной художественной силой стремится словами передать читателю ряд музыкальных произведений. Это и соната Бетховена опус 111, и написанная на либретто Цейтблома музыка для оперы на сюжет комедии Шекспира «Тщетные усилия любви», и гротескная оперная сюита Леверкюна на мотивы «Римских деяний», и его оратория «Откровение святого Иоанна Богослова», и его последнее произведение «Жалоба доктора Фаустуса». В определенной мере, характеризуя словами стилистические особенности, композицию и духовное содержание этих произведений, Т. Манн следует традиции «Фантастических новелл в манере Калло» и «Крейслерианы» Гофмана, его параллели между симфониями Гайдна, Моцарта и Бетховена. В XX в. Марсель Пруст в своем романе «В поисках утраченного времени» попытался в свою очередь воссоздать словесно образы музыки любимого композитора юного Марселя — Вентейля. Однако, несмотря на многовековой опыт мировой литературы, стремившейся в лице Вакенродера, Brentано, а позднее Рихарда Вагнера и Ницше слить воедино музыку и словесное искусство, думается, что одним из учителей Т. Манна при создании им словесного образа музыки Леверкюна был Достоевский. Вспомним гротескную музыкальную «шуточку» Лямшина из «Бесов», насыщенный противоположными началами — возвышенно-лирическим и ироническим — пересказ повестей Тургенева «Призраки» и «Довольно» («Мерси») и, в особенности, историю музыканта Ефимова из «Неточки Незвановой» и рассказ композитора Тришатова в «Подростке» о кульминационном эпизоде задуманной им оперы на сюжет гетевского

«Фауста». В то же время между темой музыки в повестях и романах Достоевского и в «Докторе Фаустусе» есть серьезное различие. Достоевский стремится воспроизвести игру Ефимова или замысел сцены покаяния Маргариты из оперы Тришатова на мотивы гетевского «Фауста» средствами художественного слова. Но при этом тема судеб европейской музыки не сплетается для него воедино с культурно-исторической проблемой дегуманизации искусства, его «сумерек», если воспользоваться формулами Ортеги-и-Гассета. Для автора же «Доктора Фаустуса» трагедия его героя — это не только трагедия «гордой» личности индивидуалистического склада, подобной Ставрогину, но и трагедия переоценки этических, художественных и музыкальных ценностей, характерная для XX в. Недаром Т. Манн делает Леверкюна музыкантом-авангардистом, создателем новой двенадцатитонной системы атонального музыкального письма, прототипом которой для него, как я уже упоминал, послужила музыкальная система, разработанная Арнольдом Шёнбергом. Мы сегодня можем соглашаться или не соглашаться с Т. Манном в оценке музыки европейского авангарда, представителем которого выступает в романе главный его герой, — это личное дело каждого из нас. Однако очевидно, что Т. Манн рассматривает музыкальный авангардизм XX в. как символ варваризации культуры, и это объединяет в его глазах музыкальные уроки Кречмера и музыку его героя, в которой холодный, бездушный конструктивизм сменяется лихорадочным иступлением, с политическими тенденциями эпохи, в том числе с доктриной «Action directe» Сореля и идеями национал-социализма.

Дмитрий Карамазов говорил о характерном уже для людей конца XIX в. раздирающем их души влиянии и «идеала Мадонны», и «идеала содомского». Эта тема также нашла свое продолжение и развитие в «Докторе Фаустусе». «Что только здесь не воссоединилось: яд и красота, яд и волшебство, но также волшебство и церковное таинство» (С. 25; пер. С. Апта и Н. Ман), — читаем мы уже в одной из первых глав «Доктора Фаустуса». И далее эта тема служит основой едва ли не всего романа Т. Манна, рисуя трагическую судьбу его героя.

В то же время нельзя еще раз не отметить существенного различия между творческим путем создателя «Доктора Фаустуса» и Достоевским. Достоевский в «Неточке Незвановой» хотел написать своего рода «воспитательный роман». Но задуманный им роман о жизни будущей артистки (или певицы) остался неоконченным. Позднее же, задумав цикл романов «Атеизм», а затем «Житие великого грешника», он намеревался начать их с детства героя, проведя перед глазами всю картину его жизненного развития — от первых шагов его бытия до зрелости (или смерти), но — и, думается, не случайно, — никогда не осуществил этого плана. И хотя в «Бесах», как я уже отмечал, истории формирования характера Ставрогина первоначально была посвящена особая глава, все же эта история должна была здесь быть рассказана *a posteriori*, уже после рассказа о появлении на сцене загадочной фигуры Ставрогина. На протяжении всей своей жизни Достоевский тяготел к лихорадочному, быстрому развитию действия, и для истории формирования его главных героев у него не оставалось места. Роман

же Т. Манна можно охарактеризовать как своеобразное продолжение немецкого «романа воспитания», основы жанра которого были заложены Виландом и Гете, хотя это воспитание и ведет героя Т. Манна к трагической катастрофе, что позволяет воспринимать его роман в известной мере как антитезу «романа воспитания».

И еще одно замечание. Достоевский был эпилептиком. И своего любимого героя — князя Мышкина — князя Христа он наделил своей «священной» болезнью. Но отсюда напрашивается предположение, что, сделав своего героя Адриана Леверкюна жертвой иной — «чертовой», дьяволической болезни, Т. Манн в известной мере противопоставил его тем вдохновенным художникам прошлых веков, которые были больны «священной» болезнью (или преисполнены святости). Достоевский — вслед за Пушкиным и Лермонтовым — считал дар художника родственным дару библейского пророка. Т. Манн же в «Докторе Фаустусе» противопоставляет демоническое и вдохновенное грехом искусство Леверкюна не только гуманистическому искусству создателя 9-й симфонии, но и боговдохновенному, святому искусству Орфея, библейских пророков и христианских вероучителей. Не как носителей «благой веры» христианского вероучения, а как «братьев преступника и сумасшедшего» называет он Леверкюна и других представителей родственного ему культурно-исторического этапа истории культуры и искусства XX в. И, думается, противопоставление «священной» и «дьявольской» болезней, светлого образа художника-пророка и мрачного образа художника-«сатаниста», каким является герой романа «Доктор Фаустус», также входит в сложный контрапункт творческих взаимоотношений Т. Манна и Достоевского.

Завершая изложение выдвигаемой мною параллели между «Житием великого грешника» и «Бесами», с одной стороны, и «Доктором Фаустусом» — с другой, остается повторить в заключение, что и «Бесы», и «Доктор Фаустус» рисуют перед нами жизнь двух «нигилистов», а также и роковые последствия их «нигилизма» для них самих, окружающих их людей и всей культурной, семейной и общественной жизни их родины в целом. Их «нигилизм» — по мысли создателей обоих романов — трагическое, угрожающее всем основам человеческой жизни явление. Его основа — потеря веры в «живую жизнь», в Бога, в завещанные человечеству его историей гуманистические ценности и общезначимые, нерушимые моральные нормы. Трагическая мистерия разрушения и гибели этих норм в искусстве и жизни и их горячая, страстная защита Достоевским в XIX и Т. Манном в XX в. — таково живое зерно, объединяющее между собой пафос жизни и творчества этих двух великих представителей русской и немецкой культур, определяющий их особое значение для нас и нашего времени.