**Философские основы публицистики Т. Манна**

Сергей Мельник

Томас Манн известен как писатель. Его романы «Волшебная гора», «Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус», новеллы «Тонио Крегер», «Смерть в Венеции», «Марио и волшебник» принесли ему мировую славу и известность. За самый первый свой роман «Будденброки» (1901) он был удостоен в 1929 году Нобелевской премии. Но не меньшую известность Томасу Манну принесла его публицистика. Его статьи, очерки, эссе – «Этот мир», «Брат Гитлер», «Культура и политика», «Германия и немцы», «Художник и общество» и другие – стали хрестоматийными произведениями, тема которых состояла в том, чтобы вскрыть античеловеческую сущность фашизма, нацизма, шовинизма; и в не меньшей степени в том, чтобы показать, насколько пацифизм и конформизм могут быть чреваты и губительны не только для одного народа, но и для всей человеческой цивилизации. А эссе «Философия Ницше в свете нашего опыта» и по сей день остается произведением, не теряющим своей актуальности и злободневности из-за сложного соединения в нем историко-культурологических, социальных и философских представлений Т. Манна.

Н. Вильмонт в своей статье о немецком писателе «Художник как критик» замечает: «Томас Манн в первую очередь художник. Его философия и критическая мысль неотделимы от того наплыва образов, которые не уставала порождать его творческая фантазия. В этом свете было бы правомерно утверждать, что Томас Манн всего более мыслитель там, где он всего более художник» [1]. Далее автор говорит о манновском феномене – не только как о художнике-философе, но и как о художнике-публицисте – и о неразрывности этих двух ипостасей: «Томас Манн с самого начала своей литературной деятельности, наряду с художественными произведениями – ранним романом «Будденброки», писал также и критико-публицистические статьи – частью и разъяснение собственного творчества, но также и такие, в которых он высказывался о писаниях своих современников, о немецком классическом наследии, о великих памятниках литературы и, наконец, о значительных общественных и общественно-политических событиях своего времени» [2]. Из выше приведенного следует, что Томас Манн, как только стал писателем, одновременно стал и публицистом; что прежде чем стать художником слова, ему потребовалось стать архитектором мысли и выстроить мировоззренческий фундамент, на котором и строилось его творчество.

Сразу же нужно оговориться, что мировоззренческая концепция писателя и публициста Т. Манна менялась. Как отмечают исследователи его творчества В. Адмони, Т. Сильман, А.В. Русакова, М. Кургинян, А. Мидделль, Р. Геринг и другие, Томас Манн эволюционировал на протяжении всей своей литературной жизни. Находясь на реакционно-шовинистических позициях, пребывая в «башне из слоновой кости» первого десятилетия ХХ века, к началу 30-х годов он вступил на совсем иную общественно-политическую стезю. Уже в конце 20-х годов он разрушает старую свою духовную обитель и вырывается из плена иллюзий своих учителей.

Позиции раннего Т. Манна отличались сложностью и глубиной. Первые литературные труды будущего лауреата Нобелевской премии – «Маленький господин Фридеман», «Тристан», «Тонио Крегер», «Будденброки», «Смерть в Венеции», а также статья «Бильзе и я» проникнуты глубоким пессимизмом и нравственно-эстетическими идеями. Эти идеи выражены в контрастах здравого и болезненного, в противопоставлении художника и бюргера, в концепции смерти в искусстве. Герои новелл и первого романа Т. Манна далеко неоднозначные фигуры: на них лежит отпечаток греховности, аморальности, болезненности. Художник в его произведениях, в отличие от обывателя, психологически хрупкая личность, легко ранимая. Нередко окружающий мир его героев жесток и мрачен, а финал жизни трагичен.

При прочтении этих произведений легко предугадывается увлечение раннего Манна немецкими философами А. Шопенгауэром и Ф. Ницше. Чтобы иметь более четкое представление о мировоззренческой позиции Т. Манна того времени, было бы не излишним ознакомиться с основными идеями этих мыслителей XIX столетия.

На фоне крушения грандиозных иллюзий и идеалов, приведших творческую элиту в глубокое разочарование (Л. в. Бетховен, Г. Гейне и др.), и подавления революционных движений 1848 года, несколько притупивших силу идей приоритета социально-исторической активности человека первой половины XIX столетия, – в философии, искусстве этого времени зарождается мысль о беспочвенности и тщетности всех упований на то, что объективное движение мирового процесса гарантирует осуществление собственно человеческих целей, что познание его закономерности может дать человеку надежную ориентацию в действительности. Эта идея усугубляется еще историческим и социальным скептицизмом и пессимизмом масс. Ярким выразителем умонастроения 1820-1850-х годов становится Артур Шопенгауэр. А со второй половины XIX столетия его философские воззрения начинают завоевывать огромную популярность. Само же направление мыслей Шопенгауэра и его последователей обозначается как иррационализм.

Что же лежало в основе его философии? У немецкого философа основополагающим началом мирозданья является стихийная, ничем не ограниченная, ничем не предопределяемая Мировая Воля, которая понимается в его системе как бесконечное стремление. У нее нет основания. Она вне причинности, времени и пространства. Воля – это внутренняя сущность мира, наделенная универсально-космическими функциями. И поэтому все сущее: природа, человек, социальные институты и предметные формы культуры – представляют собой лишь ступени объективизации Воли.

Кантовские априорные формы у Шопенгауэра – время, пространство, категории рассудка – сводятся к единой основе в его монументальной книге «Мир как воля и представление» [3] (т. 1-2, 1819-1844) – к закону достаточного основания. Субъект и объект рассматриваются здесь в качестве соотносительных моментов, из которых мир складывается как представление субъекта. С другой стороны, мир, взятый как «вещь в себе», представляется как слепая, безосновная «воля к жизни», которая дробится в бесконечном множестве «объективаций». Каждой объективации свойственно стремление к абстрактному господству, что выражается в непрекращающейся «войне всех против всех». В то же время множество объективаций воли существуют и как иерархическая целостность, отражающая иерархию идей (понимаемых в платоновском смысле) – адекватных объективаций воли. Высшая ступень в ряду объективаций воли – человек, существо, наделенное разумным познанием. Каждый познающий индивид сознает себя всей волей к жизни, все прочие индивиды существуют в его представлении как нечто зависящее от его существа, что служит источником беспредельного эгоизма человека. Социальная организация (государство) не уничтожает эгоизма, будучи лишь системой сбалансированных частных воль. Преодоление эгоистических импульсов, считает Шопенгауэр, осуществляется в сфере искусства и морали. Искусство создания гения основывается на способности «незаинтересованного созерцания», в котором субъект выступает как «чистый безвольный» субъект, а объект – как идея. Высшая из искусств идея – музыка, имеющая своей целью уже не воспроизведение идей, а непосредственное отражение самой воли [4]. Подчеркивая иллюзорность счастья и неотвратимость страдания, коренящегося в самой «воле к жизни» с ее бессмысленностью, немецкий философ – в противовес Лейбницу – называл существующий мир «наихудшим из существующих». Подлинным основанием морали Шопенгауэр считал чувство сострадания, благодаря которому обманчивая видимость индивидуальности растворяется в сознании единства всего сущего.

Следует отметить, что философия А. Шопенгауэра при его жизни не пользовалась популярностью. Но после смерти мыслителя явилась источником философии жизни, в том числе и «философии жизни» Ф. Ницше. Кроме того, А. Шопенгауэр стал предшественником ряда концепций глубинной психологии (учение о бессознательном, а также учение З. Фрейда, под влиянием идей которого Томас Манн написал статьи «О месте Фрейда в духовной истории современности» (1929), «Фрейд и будущее» (1936) о значении мифа в литературе и в мировой культуре [5].

Уже в самой первой статье Томаса Манна «Бильзе и я» легко предугадывается шопенгауэровское трагическое противостояние искусства всему реальному миру, всякой действительности. Искусство, духовная культура понимается Т. Манном в духе пессимизма немецкого философа, как «сила призывающая человека не к жизни, а к смерти, сферу, куда осознавшая всю тщету земных усилий и буржуазного преуспевания бюргеровская интеллигенция скрывается от духовной опустошенности окружающего ее социального бытия» и т. п. Т. Манн подчеркивает иллюзорность объективаций, а посему окружающий мир представляется ему не из приятных, в нем все построено на явном разладе, что и обуславливает трагический конфликт. При этом публицист усугубляет такое положение художника и мира обывателей (филистеров) тем, что писательское одухотворение изначально противоречит мировоззрению бюргера: «Это может и должно привести к конфликту с достопочтенной действительностью, которая высоко ценит самое себя и ни в коем случае не желает быть скомпрометированной одухотворением» [6]. Ведь все образы поэтического произведения противопоставлены действительности как враждебная сила потому, что прототип всегда чувствует себя оскорбленны, оттого, что «действительность любит, чтобы с ней разговаривали вялыми фразами; художественная точность обозначения приводит ее в бешенство» [7].

В дальнейшем шопенгауэровская философия в публицистике Т. Манна выльется в откровенный шовинизм, что будет особенно четко проявляться на примере сборника «Рассуждения аполитичного» (1918). Это произведение можно назвать поэтическим, потому что в нем публицистом воспевается святость войны 1914 года и оправдывается кровопролитие, которое происходит на этой войне. Т. Манн в своих «Рассуждениях» отстаивает идею собственной избранности, а также избранности всей немецкой нации [8]. Волю Германской империи он навязывает другим народам и настаивает на том, чтобы они ей подчинились во имя собственного блага. Эта война – судьба, и, по мнению публициста, глупо противится ей.

Помимо идей Шопенгауэра, здесь можно увидеть мысли другого немецкого философа – Фридриха Ницше, философских представления которого оказали воздействие на Т. Манна и его произведения в не меньшей степени, чем идеи Шопенгауэра.

В своем первом сочинении «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), в значительной мере посвященном анализу античной трагедии, Ф. Ницше развивает типологии культуры, намеченной Ф. Шиллером, Ф.В. Шеллингом и представителями немецкого романтизма. Сопоставляя два начала бытия и культуры – «дионисийское» (жизненное, оргиестически-буйное и трагическое) и «аполлоновское» (созерцательное, логически членящее, односторонне-интеллектуальное), немецкий философ видит идеал в достижении равновесия этих полярных начал. Уже здесь содержатся зачатки учения Ф. Ницше о бытии как стихийном становлении, развитого позднее в учение «о воле к власти» как присущей всему живому, тяге к самоутверждению, и его утопической философии, обращающейся в поисках идеала досократовской Греции. Эти свои консервативно-романтические взгляды, в том числе и свой волюнтаризм («Несвоевременные размышления», 1873), философ развил в направлении иррационализма. В данном случае будет показательным его обращение к форме эссе в ранних работах. Такие произведения, как «Человеческое, слишком человеческое» (1878), «Утренняя заря» (1881), «Веселая наука» (1882), «По ту сторону добра и зла» (1886), строятся в виде цепи фрагментов и афоризмов. Философия Ф. Ницше приобретает выражение в поэтическом творчестве, легенде, мифе («Так говорил Заратустра», 1883-1884). Немецкий философ пытается преодолеть рациональность философского метода. У него понятия не выстраиваются в систему, а предстают как многозначные символы. Такие понятия, как, например, «жизнь», «воля к власти», являются самим бытием в его динамичности, равно как и страсть, и инстинкт самосохранения и движущая обществом энергия и т.д. В философии Ф. Ницше переплетаются в труднорасчленимом единстве разные, часто противоборствующие мотивы. Его анархическая критика современной буржуазной действительности предстает в виде универсального отчуждения в жизни, которое самим философом осознается как «нигилизм». В мифе о «сверхчеловеке» (культ сильной личности, индивидуалистически преодолевающей буржуазный мир – вне всяких моральных норм и с крайней жестокостью, сочетается с романтической идеей «человека будущего», оставляющего позади современность с ее пороками и ложью). Пытаясь утвердить в противовес реально существующим общественным отношениям «естественный», ничем не сдерживаемый поток «жизни», Ф. Ницше предпринимает ультрарадикальную критику всех «ценностей», в том числе христианство («Антихрист», 1888), обрушивается на демократическую идеологию как закрепляющую «стадные инстинкты», выступает с проповедью эстетического «имморализма» и т.д. Его мироощущение, близкое настроениям «декаданса» (неоромантизма, литературного импрессионизма) конца века особенно заметно в его лирических стихотворениях.

Так, еще в «Бильзе и я» Т. Манн упоминает имя Ф. Ницше, переносит дихотомию философа в свою художественную концепцию враждебности действительности и добавляет в нее присущую Ницше зыбкость границ между искусством и критикой. Нельзя не заметить, что присутствие идей Ницше в концепции искусства Манна еще больше усиливает «разлад между художническим и человеческим миром, который может привести к непримиримым внешним и внутренним конфликтам».

Пиком зачарованности Шопенгауэром и Ницше у Т. Манна стал уже упомянутый публицистический сборник «Рассуждения аполитичного». В этом сборнике, писавшемся во время Первой мировой войны, особенно четко прорисовывалась присущая А. Шопенгауэру националистическо-консервативная позиция Манна: «Experte zu machen, ist beschwerlich. Wenn es mir aber gelungen ist, mir obgleigen Zitaten unsere Radikalisten, Respublikaner, Recht- und Macht-Antithetiker und Revolutionsschulmeister zu ärger, so soll ich mich die Mühe nicht getreuen» [9]. Вслед за ницшевской «священной» связью поэзии войны, художника и солдата, молодой публицист признавал особую избранность Германии: «Der Friede Europas sei nicht international, sondern übernational, er sei kein demokratischer, sondern ein deutscher Friede. Der Friede Europas kann nur beruhen auf dem Siege und der Macht des übernationalen Volkes, des Volkes, das die höchsten universalistischen Überlieferungen, die reichste kosmopolitische Begabung, das tiefste Gefühl das gebildetste,βeuropäischen Verantwortlichkeit sein eigen nennt. Da gerechteste und den Frieden am wahrsten liebende Volk auch das mächtigste, das gebietende sei, – darauf, auf der durch keine Zettelung mehr antastbaren Macht des deutschen Reiches ruhe der Friede Europas» [10]. Ведя полемику с Р. Ролланом, со своим старшим братом Генрихом Манном, антимилитаристски настроенной литературной молодежью Германии, немецкий писатель все свои мысли сводил к настойчивой защите своей независимости, надпартийности, аполитичности, провозглашенной им еще в статье «Бильзе и я». Подобно Ф. Ницше, который называл себя последним аполитичным немцем, молодого публициста не интересует понятие «свобода»: «Я ненавижу политику, – заявляет он в статье, – политическая свобода меня не интересует» [11]. Поэтому демократию публицист отвергал, так как она политика и ненемецкое, как и всякая политика, потому что «это вообще ненемецкое, немецкий бюргер не связан с политикой» [12]. Согласно философским взглядам Ф. Ницше, «жестокость, насилие, рабство, опасность, все злое, страшное, тираническое» служат возвышению человека и его духа, как и их противоположность. Отсюда и провозглашается публицистом аполитичность вместе с ненавистью к «интересам других», к философии национальных преобразований.

Лейтмотивом его «Рассуждений» было противопоставление старой, утомленной «латинской цивилизации» молодой, многообещающей германской культуре. Он писал: «Я убежден, что прогресс, революция, современность, молодость, новизна сегодня находятся в Германии – несмотря на все и всякие обстоятельства, которые усложняют и затемняют ход вещей» [13]. Эта же мысль, но в более оскорбительной форме звучит в письме Т. Манна к французскому деятелю культуры П. Аманну, где немецкий писатель делает замечание по поводу истории Франции, ее духа и культуры [14].

В 1922 году вышло второе издание «Рассуждение аполитичного». Но этот год стал последним, когда Томас Манн высказывал ницшеановское презрение к западной (римской) цивилизации, шопенгауэровское прославление судьбы, мечты о великой, достойной планов Фридриха Германии, которая совершит прорыв в число первых держав мира путем крови и силы. В этом же 1922 году из-под пера публициста выйдет отповедь собственным «Рассуждениям» – «О немецкой республике». В этом своем публицистическом произведении он уже начинает отказываться от своих прежних идей, начинает отворачиваться от своих учителей Ницше и Шопенгауэра, говоря о защите Веймарской республики и о достигнутых ею свободах слова, совести и других правах, зафиксированных в Веймарской конституции. С этого момента Манн-художник и Манн-публицист постепенно становится на противоположный прежнему идеологический путь.

Ведя речь о философских основах в публицистике Т. Манна, о его духовном перерождении и полном в дальнейшем отказе от шопенгауэровского пессимизма и ницшевской философии будущего, невозможно не упомянуть имя другого деятеля культуры и мыслителя, под чьим влиянием немецкий писатель и публицист находился на протяжении всей своей жизни. Идеи и творчество Вильгельма Рихарда Вагнера оказали на Т. Манна такое впечатление, что все написанное им впоследствии носило на себе вагнеровский отпечаток. Так, Томас Манн признается в письмах: «Могучее впечатление в моей юности произвело на меня искусство Рихарда Вагнера, следы которого, как я полагаю, можно найти во всем моем творчестве» [15]. Для того чтобы понять в полной мере зависимость мировоззрения Т. Манна от идей и взглядов немецкого композитора, сыгравшего огромное значение в литературном и публицистическом наследии, следует обратиться к фигуре Р. Вагнера и его работам, где и выражены его основные взгляды.

Вильгельм Рихард Вагнер находился под влиянием различных течений немецкого романтизма. Его первая опера «Феи» принадлежит к тому немецкой романтической оперы. Ранние взгляды он меняет, сблизившись с деятелями буржуазно-либерального движения «Молодая Германия» в середине 1830 годов. Так, в опере «Риенци» отражены освободительно-бунтарские настроения молодого композитора. Однако он снова возвращается к проблематике немецкой романтической оперы и пишет «Летучий голландец», где переплетается фантастическое и реальное. Начиная с этого произведения, Вагнер значительно обновляет традиционные музыкальные средства романтического искусства, намечает пути к созданию непрерывно развивающегося сценического действия, уделяет большое внимание раскрытию психологии героев. В его музыкальной драматургии наблюдается с этого момента повышенная роль лейтмотивов.

В этом отношении проглядывается первая зависимость вагнеровского искусства на творчество немецкого писателя и публициста, который в своем творчестве интенсивно использовал лейтмотивы. Вагнер как бы открыл для Т. Манна возможности лейтмотивов, что, безусловно, обогатило его художественное и публицистическое мастерство (что особенно ярко выражено, например, в романе «Доктор Фаустус», в публицистическом сборнике «Рассуждения аполитичного» [16], в ряде статей («Бильзе и я», «В зеркале», «Любек как форма духовной жизни» и т. п.), в эссе-очерке «Философия Ницше в свете нашего опыта» и др.

В операх «Тангейзер» и «Лоэнгрин», основанных на рыцарском сюжете, Р. Вагнером развивается романтическая тема «двоемирия» – столкновения чувственности и аскетизма, что также было перенято Т. Манном («Смерть в Венеции», «Волшебная гора», «Признания авантюриста Феликса Круля» и др.), так и в публицистическое творчество («Достоевский, но – в меру», «Философия Ницше в свете нашего опыта» и др.). Интересно то, что «двоемирие» в публицистике Манна чаще всего присутствует в очерках и эссе, в которых писатель исследует личности деятелей культуры (Ницше, Толстой, Достоевский и др.). Они преимущественно становятся фигурами знаковыми, так как становятся ключом понимания сложных процессов в культурной и общественно-политической жизни.

В многочисленных произведениях Вагнера выражается протест против лицемерной буржуазной морали, а также утверждается право свободного человеческого чувства (что можно заметить и у Манна в упомянутой уже статье «Бильзе и я»). Кроме того, тема протеста сочетается в операх Вагнера с идеей «искупления» – жертвенного подвига (и это было перенято Манном [17]). Силам зла противопоставлены светлые силы, которыми автор утверждает высшую миссию художника (это также можно увидеть в манновской статье «Бильзе и я», в докладе «Иосиф и его братья» и др.) и показывает в форме его одиночество в современном ему мире.

Олицетворением мирового зла в вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга» явилась власть золота, которой противопоставлены сила любви и геройство подвигов. Борьбу со злом призван вести идеальный народный герой Зигфрид, символизирующий по замыслу композитора социалиста-искупителя. В тетралогии ярко воплощены национальные мифологические и легендарные образы, картины немецкой истории и природы, многое в тетралогии проявляют реакционно-пессимистические тенденции философии А. Шопенгауэра и рефлекционная тенденция Ф. Ницше. Но заслуга Р. Вагнера как новатора, открывшего для европейского искусства германскую мифологию и вместе с нею германский дух, несомненна. Приход Т. Манна в область мифа объясняется этой самой вагнеровской заслугой.

Для успешного синтеза музыки и драматического действия Р. Вагнер, превращая оперу в музыкальную драму, стремился к идейной насыщенности спектакля, к гармоническому взаимоотношению всех его элементов. Непрерывность музыкального драматического развития композитор достигал преодолением расчлененности оперы на отдельные «номера» (арии, ансамбли), заменяя их свободно построенными монологами. Большое внимание он уделял выразительности вокальной декламации, предъявляя к артистам требование глубже раскрыть содержание образа как вокальными, так и артистическими средствами. Особое значение Р. Вагнер придавал симфонизации оперы. Он не только количественно расширял состав оркестра, но и по-новому трактовал его возможности и роль отдельных групп (особенно медных инструментов), что сделало его великим мастером оркестрового колорита. Оркестр в операх Р. Вагнера стал действенным, раскрывающим внутренний смысл приходящего. Важнейший элемент оркестровой партии его опер – сквозные характеристики-лейтмотивы, иногда появляющиеся и в вокальных партиях. Они характеризуют героев, предметы, явления, отражают причинно-следственную связь между ними, обеспечивают музыкальное единство произведения. Как говорилось выше, Т. Манн эти вагнеровские характеристики сумел перенести в свое творчество.

Помимо музыкальных работ Рихард Вагнер писал и теоретические труды, в которых выдвигал тезис об искусстве как «продукте социальной жизни» (что позже разовьется в публицистике Т. Манна наиболее ярко, особенно в статьях «Культура и политика», «Художник и общество»), резко критиковал общественно-политические устои буржуазного общества (как одно из главных его проявлений – капитализм), христианскую церковь и буржуазный театр, призывал к демократизации искусства и считал, что подлинное искусство возможно лишь после революции. Но Р. Вагнер свои политические идеалы в этих работах выражал туманно, абстрактно. В таких теоретических работах 1849-1851 годов, как «Искусство и революция» (1849), «Художественные произведения будущего» (1850), «Обращение к моим друзьям» (1851) и особенно в работе «Опера и драма», Р. Вагнер подверг резкой критике старую оперу, ее условности, разрыв между драматическим содержанием и музыкой. Здесь он выдвинул идею создания музыкальной драмы, в которой музыка становится одним из важнейших средств воплощения содержания. Эта мысль проглядывает и во многих публицистических произведениях Т. Манна с той самой разницей, что музыка становится воплощением человеческого духа, областью его демонического существа, что присуще прежде всего, по Манну, немцам. Эта манновская идея выражается им, например, в сборнике «Рассуждения аполитичного», статье «Германия и немцы», в эссе-очерке «Философия Ницше в свете нашего опыта», романе «Доктор Фаустус» и т. п.

Кроме этого, Р. Вагнер в своих теоретических работах уделял внимание вопросам политики, философии, что делал и Т. Манн в своем художественно-публицистическом творчестве. Вагнер стремился связать художественные явления с жизнью общества, рассматривая буржуазную культуру как упадок цивилизации [18]. В этих своих теоретических работах он выдвигает идейно-эстетические требования, предъявляемые им к искусству. Искусство же он определял как важное средство воспитания народа. Именно эта мысль позволила Т. Манну вырваться из тенет эстетизма и декаданса. Т. Манн в противовес О. Уайльду, Ф. Ницше и другим строителям «башни из слоновой кости» в своей публицистике 30-х годов будет проводить мысль о сопричастности искусства к общественно-политической жизни. А в своих поздних публицистических работах «Германия и немцы», «Философия Ницше в свете нашего опыта» приравняет эстетизм к варварству.

Демократизация искусства и общества, провозглашенная Р. Вагнером, будет идейно продолжена Т. Манном в таких эссе и статьях, как «Теодор Штром», «Гете как представитель бюргерской эпохи», «Культура и политика», «Художник и общество» и др. Своим идейным перерождением Т. Манн обязан именно Р. Вагнеру. Именно революционное творчество Вагнера влило в Манна демократическую струю и помогло отринуться от своей аполитичности, от старых идеологических учителей Шопенгауэра и Ницше, что в итоге сыграло важную роль в становлении зрелого немецкого художника и публициста в полном смысле этого слова, более того – впоследствии помогло найти средство борьбы против фашисткой идеологии.

**\* \* \***

К концу 20-х годов Томас Манн приходит к мысли об ответственности духа, то есть интеллигенции, за практическое воплощение идей. Трезвость рассудка помогла ему выбраться из шовинистско-националистической ямы, которая препятствовала его художественному и публицистическому росту. Он ясно видел, как в Германии на протяжении одного лишь десятилетия (1918-1928) последователи Ницше и Кладеса сумели очень быстро насадить расовые предрассудки, культ силы, жестокости и зла и подготовить немецкий народ к фашизму. Уже тогда он заявляет, что политика должна стать делом каждого, что «башня из слоновой кости» является «анахронической глупостью», что тот художник, который теперь, когда политика так близко касается всех, попытается остаться от нее в стороне, не только не сможет создать ничего нового и ценного, но и поставит под удар свое старое творчество». Итак, Т. Манн начинает бить тревогу за будущность своей страны и мира в целом. Так появляются романы «Волшебная гора» и «Лотта в Веймере». Идея ответственности как философская категория приобретает не менее актуальное и значимое звучание и в публицистике Манна: «Гете как представитель бюргеровской эпохи» (1932), «Страдание и величие Рихарда Вагнера»(1933), «Культура и политика»(1939) и др. В перечисленных выше работах, а также в статьях, очерках и эссе – «Брат Гитлер», «Германия и немцы», «Философия Ницше в свете нашего опыта», «Художник и общество» и др. обнаружились манновское своеобразие и мастерство публициста. В этих произведениях воплотились вся немецкость и рационализм, присущий немцам, – что позволило Т. Манну стать действительно носителем всей немецкой культуры. И таким образом его атифашистская публицистика стала феноменом культурологическим, типично немецким в силу своей исследовательской глубины и чрезвычайной серьезности.

**Список литературы**

1. Вильмонт Н.Н. Художник как критик // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1961. – Т.10. – С. 621.

2. См.: там же.

3. Т. Манн эту книгу называл своей настольной книгой в годы юности (авт.).

4. Ср. статью Т. Манна «Бизьзе и я».

5. «Право же, ранний поклонник "Мира как воли и представления" (так себя называет Т. Манн – С.М) чувствует себя как дома в замечательном трактате, входящем в "Новые лекции по введению в психоанализ" Фрейда и называющемся "Разделение психической личности". Душевная сфера бессознательного, "не-я" описаны там словами, которые вполне, с такой же силой и одновременно с таким же акцентом интеллектуального врачебно-холодного интереса, мог бы употребить Шопенгауэр для своего мрачного царства воли». – см.: Манн Т. Фрейд и будущее // Дружба народов. – 1996. – № 5. – С. 187.

6. Цит по Манн Т. Собр. соч. – М.: Художественная литература, 1960. – Т. 9. – С. 12.

7. См.: там же, с. 18.

8. См.: Mann Th. Betrachtungen eines Unpolitischen. – Berlin-Darmstadt-Wien:Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1961. – S. 94–213.

9. Öèò. по Mann Th. Betrachtungen eines Unpolitischen. – Berlin-Darmstadt-Wien:Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1961. – S. 121.

10. См.: там же, с. 199.

11. Цит. по: Русакова А.В. Томас Манн в поисках нового гуманизма. – С. 45.

12. См.: там же.

13. См.: там же.

14. См.: там же.

15. Цит. по: Русакова А. В. Томас Манн в поисках нового гуманизма. – С. 74.

16. См.: там же.

17. Тема греха и искупления присутствует почти во всех статьях, очерках и эссе Манна антифашисткой направленности. Достаточно вспомнить его «Германию и немцев», «Философию Ницше в свете нашего опыта»: гипертрофированное чувство превосходства над другими нациями как грехопадение немецкого народа и позор и разорение Германии как искупление за свой грех.

18. Т. Манн совершит то же самое в своей публицистике в середине 30-х – начале 40-х годов: он будет рассматривать учение Шопенгауэра, Ницше как идеологический комплекс, из которого развился немецкий фашизм, а также как упадок бюргеровской культуры прошлого столетия и как духовный кризис своего времени.