

**А. Л. Вольский**

<https://orcid.org/0000-0002-2274-9667>

✉ [volskij@mail.ru](mailto:volskij@mail.ru)

*Российский государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена  
(Россия, Санкт-Петербург)*

## НЕОРЕНЕССАНС В ТВОРЧЕСТВЕ Т. МАННА

**Аннотация.** Одним из наиболее ярких проектов модернизации в литературе европейского декаданса стал Неоренессанс, в котором увидели шанс на глубокую «переоценку ценностей» и инструмент преодоления культурного кризиса современности. Как и в эпоху веймарской классики, неоренессансный проект модернизировал современность через обращение к формам старой культуры. Наряду с Ж. Мишле и Я. Буркхардтом, открывшими, а по сути сконструировавшими в своих теориях эту культурную эпоху, главными идеологами Неоренессанса были Ф. Ницше, Г. Ибсен, а в России — Д. С. Мережковский, видевшие в нем неосуществленную попытку великого культурного синтеза, воплощения старинной утопии Третьего Царства. В поисках синтетической культуры к теме Ренессанса обращается и Т. Манн. Первым опытом разработки этой темы стала его ранняя новелла «Gladius Dei» (1901), в которой неоренессансный эстетизм подвергается критике с позиций христианского спиритуализма. В драме «Фьоренца» Т. Манн продолжает художественное освоение ренессансной темы в свете проблемы сущности искусства. Проблема подлинности искусства рассматривается в статье на примере эссе «Эротика Микеланджело».

**Ключевые слова:** Т. Манн, «Фьоренца», Ренессанс, Неоренессанс, эстетизм, Третье Царство, чувственно-сверхчувственный синтез

**Благодарности.** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №25-28-00319, <https://rscf.ru/project/25-28-00319>, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

**Для цитирования:** Вольский А. Л. Неоренессанс в творчестве Т. Манна // Шаги / Steps. Т. 12. № 2. 2026. С. 244–257. EDN: NEDVOW.

*Поступило 13 сентября 2025 г.; принято 23 марта 2026 г.*

A. L. Volskiy

<https://orcid.org/0000-0002-2274-9667>

✉ [volskij@mail.ru](mailto:volskij@mail.ru)

Herzen State Pedagogical University of Russia  
(Russia, Saint Petersburg)

## NEO-RENAISSANCE IN THE WORKS OF T. MANN

**Abstract.** One of the most striking modernization projects in the literature of European decadence was Neo-Renaissance, which was seen as an opportunity for a profound “reassessment of values” and a tool for overcoming the cultural crisis of modernity. Similar to the Weimar classical era, the Neo-Renaissance project modernized modernity through an appeal to the forms of old culture. Along with J. Michelet and J. Burckhardt, who discovered and, in fact, constructed this cultural epoch in their theories, the main ideologists of the Neo-Renaissance were F. Nietzsche, H. Ibsen, and in Russia — D. Merezhkovsky, all of whom saw it as an unfulfilled attempt at a great cultural synthesis, the embodiment of the ancient utopia of the “Third Kingdom”. In his search for a synthetic culture, T. Mann also turns to the theme of the Renaissance. His first attempt at developing this topic was his early novel *Gladius Dei* (1901), in which the neo-Renaissance aestheticism of modern culture is criticized from the standpoint of Christian spiritualism. In his drama *Fiorenza* (1904) T. Mann continues his artistic exploration of Renaissance themes in light of the question of the essence of art. The question of the authenticity of art is examined using the essay “On the Erotic in Michelangelo” (1950) as an example.

**Keywords:** T. Mann, *Fiorenza*, Renaissance, Neo-Renaissance, aestheticism, Third Kingdom, sensory-supersensory synthesis

**Acknowledgements.** The research was supported by a grant of the Russian Science Foundation, no. 25-28-00319, <https://rscf.ru/project/25-28-00319>, Russian Christian Academy for Humanities named after F.M. Dostoevsky.

**To cite this article:** Volskiy, A. L. (2026). Neo-Renaissance in the works of T. Mann. *Shagi / Steps*, 12(2), 244–257. EDN: NEDVOW. (In Russian).

*Received September 13, 2025; accepted March 23, 2026*

## I

Метод историзма, согласно которому для понимания сущности того или иного явления следует обратиться к его генезису и исторической эволюции, в модерне был обоснован Гердером и романтиками, получив афористическую форму у Ф. Шлегеля: «Die beste Theorie der Kunst ist ihre Geschichte» — «Лучшая теория искусства — это его история» [Schlegel 1958: 290]. Этот постулат применим и к художественной литературе. Как и для многих писателей XIX в., прошлое становится для Томаса Манна ключом к пониманию современности. Однако в отличие от представителей радикального реализма и натурализма Манн не ограничивается объяснением явлений только на основании их причинно-следственной связи. Он конструирует целостную картину — исторический миф, в котором сущность явления объясняется его генезисом, а само оно осмысливается как многозначный символ, имеющий общечеловеческое значение (см.: [Миллер-Будницкая 1935: 9]).

В «Заметках о романе “Избранник”», написанных уже в поздний период его творчества (1951), Т. Манн говорит, что современная литература представляется ему припоминанием мифа о Западной Цивилизации [Манн 1960с: 370]. Таким припоминанием стали почти все его произведения, в которых речь идет о судьбе бюргерской культуры.

Возникнув в эпоху Возрождения, бюргерская культура достигает расцвета в век Просвещения, а на рубеже XIX–XX вв. переживает свой закат. Поэтому причины современного декаданса следует искать в историческом Ренессансе и в нем же следует искать средства его преодоления. Таким образом, новое обращение к культуре Ренессанса второй половины XIX в., которое получило название *Неоренессанс (ренессансизм)*, было продиктовано декадансом, а точнее поиском выхода из него.

Симптоматично, что художественно-философский образ Ренессанса, каким мы знаем его сегодня, был создан именно декадансом. Это создание началось с термина *Ренессанс*, введенного, как известно, Жюлем Мишле. Французский историк Люсьен Февр, один из отцов так называемой школы «Анналов», писал:

Перечитайте «Прогулки по Риму» Стендаля, вышедшие в 1829 году, «Пармскую обитель» и «Аббатиссу из Кастро», помеченные более поздней датой — 1839 годом. С удивлением вы отметите, что Стендаль не располагал термином, который связывал бы во едино все то (факты и идеи), что содержится для нас в понятии «Возрождение». Перелистайте статьи из [журнала] «Глоб», <...> ни в заглавии, ни в тексте вы не встретите слова, которое стало для нас столь привычным, — слова «Возрождение» [Февр 1991: 377].

Сегодня может показаться странным, что о Ренессансе как отдельной культурно-исторической эпохе не знали ни Мюссе, ни Гюго, ни немецкие романтики, которые так любили это время.

«Открытие» Ренессанса не могло не повлечь за собой опытов его со-держательной интерпретации, среди которых в русле темы данной статьи хотел бы кратко упомянуть лишь некоторые.

В 1860 г. швейцарский искусствовед Я. Буркхардт опубликовал книгу «Культура Возрождения в Италии», в которой обосновал Ренессанс не просто как новое обращение к античности, но как возрождение античного представления о человеке, которого Буркхардт назвал *uomo universale* — «всесторонний человек», обладающий титанической энергией и безграничными возможностями.

Важнейшая роль в формировании концептуального образа Ренессанса принадлежит Ф. Ницше. Для Ницше обращение к Ренессансу (как и к античной трагедии) имело не столько академический, сколько личный смысл. В «Антихристе» Ницше говорит: «...мой вопрос тоже задан Ренессансом» [Ницше 2009: 181]. Ницше видел в Ренессансе исторический шанс утверждения благородных ценностей — силы, красоты и творчества «во внеморальном смысле», «по ту сторону добра и зла» [Ницше 2016].

Однако историческая цель Ренессанса, полагал Ницше, так и не была достигнута. Благородные ценности не победили. Поэтому свою философию он рассматривал как новую попытку завершения ренессансного проекта. В титанических героях эпохи Возрождения Ницше усматривал исторические прообразы грядущего сверхчеловека. И ренессансный проект для Ницше был совсем не археологической, а весьма актуальной антропологической проблемой.

Рецепция Возрождения конца века находилась под сильным обаянием концепции Ницше. Так, С. А. Венгеров, характеризуя умонастроение 1880–1890-х годов, назвал чувство «чрезвычайности» и пафос «отказа от наследства», «переоценки всех ценностей» главными чертами духовной жизни эпохи [Магомедова 1993: 7] Концентрированным выражением рецепции по-ницшеански истолкованного Возрождения стали строки знаменитого стихотворения Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи» (1894):

Ко всем земным страстям бесстрастный,  
Таким останется навек —  
Богов презревший, самовластный,  
Богopodobный человек

[Мережковский 2000: 928]

Важнейшим предшественником манновской концепции Ренессанса был норвежский драматург Генрик Ибсен. В 1873 г. в Дрездене Ибсен завершает начатую еще до франко-прусской войны и Парижской коммуны пьесу «Кесарь и Галилеянин», которую он назвал мировой драмой [Ибсен 1958: 701]. Такое жанровое определение Ибсен выбирает потому, что в любом фрагменте истории видит столкновение двух мировых принципов — плоти и духа, язычества и христианства. Целью исторического процесса является не утверждение античности вопреки христианству, а их синтез,

который Ибсен, следуя старинной мистико-философской традиции, называет Третьим Царством. Утверждение Третьего Царства, в котором будет преодолена антиномия плоти и духа, станет подлинным Ренессансом.

Идеи Ницше, а особенно концепция Третьего Царства в трактовке Ибсена, оказали влияние на Д. С. Мережковского [Фридендер 1995]. В 1895 г. Дмитрий Мережковский публикует первую часть трилогии «Христос и Антихрист» — «Смерть богов. Юлиан Отступник», в которой, следуя за Ибсеном, провозглашает утопию нового культурного синтеза. Ренессансу в узком смысле он посвящает вторую часть трилогии — роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900), а в своей знаменитой книге «Лев Толстой и Достоевский» (1901) интерпретирует творчество великих русских писателей в свете этой антитезы. Как известно, Манн назвал Мережковского «самым гениальным критиком и психологом мирового класса со времен Ницше» [Манн 2009b: 74], читал роман о Леонардо, а книгу о Толстом и Достоевском (наряду с трактатом Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795)) положил в основу собственной концепции литературы, прежде всего в эссе «Гёте и Толстой» (1921–1932) [Манн 1960b].

## II

Вслед за своими предшественниками Т. Манн рассматривает культуру своего времени как проблематичное, т. е. двойственное явление. С одной стороны, он толкует ее как эпоху упадка, но одновременно предчувствует возможность ее плодотворного обновления и возрождения. Специфика этого возрождения состоит в том, что оно должно осуществиться в условиях современного рационализма и с опорой на горький опыт декаданса, что делает Неоренессанс не просто подражанием античности, а качественно новым этапом развития европейской культуры.

В 1894 г. Т. Манн переезжает из родного Любека в Мюнхен. Любек и Мюнхен — города-антиподы. В отличие от северного, ганзейского, купеческого, протестантского и немного чопорного Любека, южнонемецкий Мюнхен — город столичный, католический, художественный. В Мюнхене имелся свой Монмартр — район Швабинг, в котором обосновалась литературно-артистическая богема: Ф. Ведекинд, П. Гейзе, Ст. Георге, Л. Фейхтвангер, Б. Брехт; бесчисленные поэты, писатели, живописцы, музыканты, артисты второго и третьего ряда либо жили в Мюнхене, либо часто его навещали.

С тех пор как в начале XIX в. Наполеон сделал Баварию королевством, а Мюнхен — его столицей, город начал перестраиваться по образцу ренессансных городов, получив прозвище «Флоренция на Изаре» (Isar-Florenz). Неоренессансные здания в Мюнхене имели ренессансные прототипы во Флоренции: Старая пинакотекка — Оспedale дельи инноченти, Баварская государственная библиотека — Палаццо Питти, Зал Полководцев — Лоджия Ланци и т. д.

В раннем рассказе с латинским названием «Gladius Dei» («Меч Божий», 1902) Манн обыгрывает параллель между современным Мюнхеном и ренессансной Флоренцией. Новелла открывается описанием нарядного Мюнхена с повторяющимся лейтмотивом «Мюнхен светился». Кажется, что рассказчик смотрит на город влюбленными глазами образованного гида, подражая интонации и стилю знаменитых путешественников, например, английского искусствоведа Джона Рёскина, опубликовавшего в 1875 г. книгу «Прогулки по Флоренции» (*Mornings in Florence*). Но это чувство обманчиво. В тексте одна за другой появляются детали, которые как бы мимоходом разоблачают восторженные описания рассказчика. Мы узнаем, что толпы туристов снуют по городу бесцельно, движимые безразличным любопытством, из распахнутых окон слышатся музыкальные пассажи «старательных дилетантов», второсортные художники убивают время, флиртуя и флиртуя. Все дышит здесь воздухом легкомыслия и веселья. За изящным художественным фасадом и элегантной красотой скрыт, однако, холодный и трезвый расчет дельцов от искусства. Воплощением коммерческого духа является роскошный художественный магазин г-на Блютенцвейга, наделенный характерным определением — «предприятие, торгующее красотой» (*Schönheitsgeschäft*) [Манн 1960g: 168–170].

В нарядный и беспечный город приходит странный юноша, резко выделяющийся на общем фоне:

Он был без шляпы; это никому не казалось странным — в легкомысленном Мюнхене всякий одевается как ему угодно. На голову у него был надет капюшон широкого черного плаща: этот капюшон закрывал уши, обрамлял исхудалые щеки и спал на низкий, покатый, резко очерченный лоб <...> Темные брови его кустились у тонкой переносицы, крупный, горбатый нос сильно выступал вперед; губы были толстые, мясистые. Когда он подымал карие, близко поставленные глаза, покатый лоб бороздился поперечными морщинами. Взор его выражал умудренность, ограниченность, скорбь. В профиль это лицо было разительно похоже на старый, рукою монаха написанный портрет, хранящийся во Флоренции в тесной, мрачной келье, из которой некогда раздался грозный, всесокрушающий клич, призывавший к борьбе против жизни и ее торжества [Манн 1960g: 171–172].

Перед нами герой новеллы — молодой монах Иероним. Его словесный портрет как экфрасис воспроизводит портрет выдающегося проповедника XV в. Савонаролы кисти его современника Фра Бартоломео.

Проходя мимо магазина Блютенцвейга, Иероним видит в витрине фотографию с изображением полуобнаженной Мадонны, которая кажется ему кощунственной. Он требует немедленно убрать и уничтожить нечестивое изображение. Его разговор с г-ном Блютенцвейгом напоминает спор слепого с глухим. Не принимая вежливых возражений, Иероним с тупой решимостью фанатика стоит на своем. Абсурд нарастает. В итоге

терпению господина Блютенцвейга приходит конец, и исполинский привратник выбрасывает Иеронима на мостовую.

Он не видел обращенных на него любопытных, насмешливых взглядов. Он видел, как вся мишура земная — маскарадные костюмы художников, вазы, стильные украшения и предметы убранства, нагие статуи и женские бюсты, картины, красочно воскресающие язычество, портреты знаменитых красавиц, написанные известными мастерами, роскошно изданные любовные стихи и сочинения, прославляющие искусство — как все это... пылает ярким огнем под радостные клики народа <...>, он видел широкий, осиянный зловещим светом огненный меч, простертый над ликующим городом.

— *Gladius Dei super terram...* (Меч господень над землей... — *Примеч.*) — едва слышно шептали его толстые губы. Выпрямившись во весь рост, гневно сжимая под плащом кулак, он дрожащим голосом пробормотал: — *Cito et velociter!* (Скоро и неукоснительно! (*лат.*). — *Примеч.*) [Манн 1960г: 185].

Видением сожжения суетных произведений искусства завершается рассказ. Последние слова Иеронима «*Gladius Dei super terram...*», которые и дали название рассказу, взяты Томасом Манном из подлинной проповеди Джироламо Савонаролы. Желтоватые облака огня и дыма над Театинерштрассе, которые грезятся полубезумному праведнику, заставляют вспомнить одно из ярчайших и ужаснейших деяний Савонаролы — «костер тщеславия», или «сожжение сует», когда во время его диктатуры на Пьяцца делла Синьория во Флоренции были сожжены безнравственные, по мнению проповедника, произведения искусства. Это событие — дикое и одновременно возвышенное — подробно описано Мережковским в упомянутом романе, который Манн читал, работая над новеллой.

### III

Описанный в рассказе идейный конфликт между аскетическим духом и чувственным искусством получил продолжение в драматическом этюде «Фьоренца» (1904), действие которого происходит в конце XV в. в неоплатонической академии Кареджо близ Флоренции.

Если в новелле «*Gladius Dei*» сквозь современный Мюнхен «просвечивала» ренессансная Флоренция, то в драме, наоборот, эпоха кватроченто становится метафорой современного декаданса: не случайно действие драмы (8 апреля 1492 г.) происходит в день смерти правителя Флоренции Лоренцо Медичи по прозвищу Великолепный.

Хронологическая контаминация — осознанный художественный прием, преследующий две цели. С одной стороны, обращаясь к Ренессансу, Томас Манн хочет понять истоки бюргерской культуры, с другой стороны, любая историческая эпоха рассматривается им как проявление вневременного мифа.

В драме «Фьоренца» чувственный мир выступает под маской искусства и представлен художниками, поэтами и философами неоплатонической академии Кареджо. С большим мастерством Томас Манн изображает индивидуальный портрет и характер каждого из них, но объединяет их одно — безудержная жажда чувственных наслаждений. Спустя четыре года в письме, посвященном «Фьоренце», Т. Манн охарактеризовал «представителей языческой красоты как забавную компанию “вралей, скоморохов, фавнов и младенцев”» [Адмони, Сильман 1960: 104].

По контрасту с их пестрой толпой изображен правитель Флоренции Лоренцо Великолепный. Только он исповедует философию подлинного эстетизма, бескорыстно преклоняясь перед красотой.

Лоренцо Великолепный — не раб плоти, а ее господин: среди всеобщего разгула страстей он остается бесстрастным, среди пьяных трезвым, подобно богу Дионису, с которым его сравнивают. Признаком его бесстрастия является отсутствие обоняния. «Я боготворил чувственность — говорит он, — и лишен сладостного чувства обоняния. Мне неведом аромат розы, аромат женщины» [Манн 1960f: 404]. Лоренцо ищет не чувственных, а чисто эстетических переживаний. В традициях идеализма А. Шопенгауэр определяет эстетическое созерцание как безвольное (*willenlos*), т. е. воспринимающее вещи не в качестве импульсов, детерминированных волей, а в качестве представлений [Rasch 1986: 59]. Эстетическое переживание становится у него принципом жизнотворчества:

Природа вложила в меня буйные страсти, но даже опьянение, даже разгул я заставил подчиниться стройному ритму. Чадная алчность, неистовство, мрачная похоть владели душой моей, но в светлое пламя сумел я разжечь их... [Манн 1960f: 404].

Образ его души — «светлое пламя», символ творчества, преображающего дионисический хаос в аполлонический свет.

Между тем Т. Манн указывает на ограниченность и проблематичность его эстетизма. Окончание работы над драмой приходится на время создания художественного манифеста Манна — статьи «Бильзе и я», в которой он определил свой художественный метод как одухотворение жизни через творчество [Манн 1960a: 11]. Однако во «Фьоренце» одухотворение как чисто эстетическое оправдание мира подвержено сомнению. «Во “Фьоренце”, — замечает С. К. Апт, — “искусство” и “дух” должны, по замыслу автора, предстать понятиями альтернативными, взаимоисключающими» [Апт 1986: 7].

Действительно, эстетическое оправдание мира является в пьесе проблематичным. Мы узнаем, что во Флоренции не все благополучно. Праздник жизни идет за чужой счет и оплачивается разорением семейств и государства. Эстетическое оправдание мира без его этического оправдания иллюзорно. В глубине души обитатели Кареджо сознают, что истина культуры сама по себе недостаточна и требует оправдания более высокой истиной — истиной веры. Их мысли и слова, даже против их собственной

воли, сворачивают на нищего монаха, брата Джироламо, который является в финале пьесы как судья их нечистой совести.

Джироламо Савонарола, реформатор Церкви, монах и проповедник, выдающийся предшественник Мартина Лютера, выступает здесь как антипод Лоренцо Великолепного. Его аскетическая духовность отрицает чувственную красоту, в которой он видит только оболочку греха и беззакония. Он говорит:

Я видел! Видел, что таится за обманчивой красотой! <...> То было в Ферраре. Я был совсем еще ребенком <...> Я увидел замок гордых Эсте, увидел властелина его, с приятелями, женщинами, карликами, шутами <...> — за пиршественным столом. Вокруг была музыка, и благовония, и пляски, и неопишное изобилие... Но время от времени сквозь шумный разгул слышался иной звук — тихий, жутко-приглушенный: звук, мучениями исторгаемый <...> из страшных подземелий, где томились узники. <...> Тогда мне почудилось внезапно, будто я немедля задохнулся от ненависти и противления ... [Манн 1960f: 401–402]

Действительно, эстетизм, развивая учение о красоте во внеморальном смысле, разрушил то триединство истины, добра и красоты, которое под именем калокагатии утверждалось с античности вплоть до веймарского классицизма.

Проблема соотношения эстетики и этики в этой пьесе Т. Манна может рассматриваться как часть общеевропейской полемики на тему эстетизма и чистого искусства, одним из самых ярких примеров которой стала статья Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (1897–1898). С полемической страстностью, не уступающей страстности Савонаролы, Толстой обвиняет современное искусство в утрате религиозно-нравственного смысла, а современных художников — в предательстве его идеалов. Движущей причиной поддельного искусства (а таковым, по Толстому, является почти все современное искусство, включая Ибсена, Золя и Метерлинка, и — что немаловажно — его собственное) являются корысть и тщеславие.

Под инвективами Толстого мог бы подписаться и Савонарола. В образе Мадонн художники кватроченто изображают «тучных коров», т. е. куртизанок и гетер. Рассматривая эволюцию Ренессанса, Н. А. Бердяев отмечает, что синтез этического и эстетического начал, который вдохновлял еще художников треченто, в эпоху кватроченто уже распался. Плотское начало в искусстве начало вытеснять духовность. В образе Мадонн художники изображали уже просто красивых женщин — «Его (Боттичелли. — А. В.) Венеры всегда походили на Мадонн, как Мадонны его походили на Венер» [Бердяев 1994: 224].

Савонарола был одним из ближайших предшественников Мартина Лютера. Символист и философ Н. М. Минский назвал Льва Толстого «русским Лютером» [Минский 1910: 19]. Ницше полагал, что Ренессанс как эстетическая религия был погублен моралистом Лютером, спасшим христианство от неминуемой гибели. По Ницше, Лютер был создателем

самой моралистической и потому самой лицемерной из всех религий — протестантизма [Ницше 2009: 181–182]. Можно вообразить, что если бы Ницше прочитал статью Толстого, то заклеил бы ее как современную форму лютеранства, но только еще более лживую и извращенную, потому что ее автором был человек, некогда создавший великое искусство, но променявший его на «Хижину дяди Тома»<sup>1</sup> [Манн 1960d: 624]. В предисловии к «Русской антологии» Манн говорит, что, отвергнув собственное искусство и отдав его на откуп бездарностям типа миссис Бичер-Стоу, Толстой совершил духовное предательство и духовное самоубийство, как ранее это сделал Гоголь [Манн 2009: 75].

Присмотримся к той истине, которую несет Савонарола. Грешная Фьоренца, по его словам, обречена и очистить ее может только смерть. Он хочет, по его собственному выражению, «сокрушить крылья жизни» [Манн 1960f: 408]. «Я люблю огонь» — таковы его последние слова [Там же: 410]. Нетрудно догадаться, что в огне, который Савонарола уготовил Фьоренце, сгорят не только ее грехи, но и сама Фьоренца.

Ницше назвал Наполеона синтезом нечеловека и сверхчеловека. Эту характеристику можно отнести к брату Джироламо и его безликой пастве, которую в пьесе называют «капюшонами». В эссе «Братец Гитлер» (1939), написанном спустя 35 лет после «Фьоренцы», Т. Манн писал:

Я был очень молод, когда во «Фьоренце» обрушил на власть красоты и образованности социально-религиозный фанатизм монаха, провозглашавшего «чудо возрожденной естественности» [Манн 2009: 292].

В финале пьесы языческий мир взывает к христианскому, напоминая об их братстве. Идея, что Дионис и Христос — братья, восходит к раннему модерну, с наибольшей отчетливостью она выражена в поэзии Ф. Гёльдерлина. О союзе эллинства и назарейства мечтал Генрих Гейне. Религия плоти и религия духа должны вновь соединиться. В утопии их синтеза Т. Манн в предисловии к «Русской антологии» усматривал главную тему немецкой литературы [Манн 2009:75]. Во «Фьоренце» утопия остается неосуществленной: светлый огонь Лоренцо гибнет в черном огне Савонаролы.

В статье о Мережковском (1909) Александр Блок писал:

...совершенно ясно, что он (Мережковский. — А. В.) любит всю культуру и стоит за нее, что он не войдет в Град Небесный, пока не будет оправдано все земное — от «слезинки ребенка» до «Венеры Милосской» [Блок 1962: 364].

Эти слова можно отнести и к Томасу Манну.

---

<sup>1</sup> Роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» Л. Н. Толстой, как известно, любил, а его автора ставил выше Шекспира.

## IV

Синтез этического и эстетического начал означает не простое соединение риторики и морали, но обнаружение в самом искусстве нравственного фундамента, который бы его оправдал. Между гедонизмом под маской искусства и аскетическим отрицанием искусства, по мысли Томаса Манна, существует подлинное, глубокое, серьезное искусство. Образец такого искусства Томас Манн находит в творчестве Микеланджело, которому он посвятил позднее эссе «Эротика Микеланджело» (1950), где показывает, что подлинное искусство не отрицает чувственность, но, напротив, основано на ней. Он изображает Микеланджело чувственным человеком, влюбленным в прекрасные тела и формы. Любовь к красоте сочеталась у Микеланджело с собственным физическим уродством, а с годами еще и со старостью. Эротика Микеланджело, пишет Манн, «основана на принципиальной противоположности красоты и безобразной старости» [Манн 1961: 462]. Уродство Микеланджело — это не просто эмпирический факт, а символ отчужденности художника от природы и гармонии. Однако физическое уродство было у этого гения не только источником страдания, но и радости, ибо побуждало его всегда стремиться к красоте, искать ее воплощения в сфере искусства и поэзии. «Моя радость — моя меланхолия», — говорит Микеланджело в одном из своих самых знаменитых сонетов.

Тип художника, лишённого гармонии, но страстно стремящегося к ней, был теоретически осмыслен Ф. Шиллером в его знаменитом эссе «О наивной и сентиментальной поэзии». Микеланджело показан Манном как архетип сентиментального художника. Однако сама идея сентиментального искусства восходит к античности — к мифу об Эросе, каким его пересказал Платон в диалоге «Пир». Согласно Платону, Эрос, сын Пороса и Пении, богатства и бедности, существо демоническое, посредник между миром богов и людей. Он от природы безобразен, но именно это побуждает его стремиться к прекрасному и овладеть им [Платон 1993: 203–204]. К мифу об Эросе Манн обращался не раз. Лоренцо Великолепный говорит:

Властелином красоты меня называют <...> Но сам я безобразен.  
<...> Я урод, я немощен от рождения. <...> Если б я родился красивым, я никогда бы не сумел стать властелином красоты [Манн 1960f: 404].

Подлинным властелином красоты стал и Микеланджело, преобразивший земное страдание в формы небесной красоты. Такое героическое страдание во имя красоты и образует тот нравственный фундамент искусства, который соединяет эстетическую форму с этическим содержанием.

Ведь что значит это громкое слово *этика*? В эссе о Ницше Томас Манн цитирует слова немецкого философа о том, что ценность человека измеряется мерой страдания, которое он способен преодолеть. Высшей мерой этики оказывается жертвенный героизм. Умирая в этой жизни и творя

образ новой жизни, художник становится как бы сакральной жертвой. Образ такой жертвы И. В. Гёте показал в ренессансной драме «Торквато Тассо»:

Кто шелковичному червю пред смертью  
Прясти его одежду запретит?  
Он выпрягает дорогую ткань  
Из недр своих и бросит труд не прежде,  
Чем заключит себя в своей гробнице,  
О, пусть и нам дарует добрый бог  
Завидный жребий этого червя,  
Чтоб радостно и быстро развернуть  
Крыла в долине солнечной!

[Гете 1977: 301]

В образе шелковичного червя, в муках выпрядающего из себя новую жизнь, Гёте выразил внутренний закон искусства. В стихотворении «Блаженное томление» он дал его окончательную формулу: «И доколь ты не поймешь: / Смерть для жизни новой, / Хмурым гостем ты живешь / На земле суровой» [Гете 1988: 19].

Слова «Умри и возродись» (*Stirb und werde*) — таков принцип бытия настоящего художника и одновременно краткая формула того явления, которое называется Ренессансом. Неоренессанс как направление культуры рубежа XIX–XX вв. был порожден кризисом гуманизма эпохи *fin de siècle* и одновременно стал инструментом его преодоления.

### Источники

- Бердяев 1994 — *Бердяев Н. А.* Смысл творчества // Бердяев Н. *Философия творчества, культуры и искусства*: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 3–341.
- Блок 1962 — *Блок А. А.* Мережковский // Блок А. А. *Собр. соч.*: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. 5. М.; Л.: Худ. лит., 1962. С. 360–366.
- Гете 1978 — *Гете И. В.* Торквато Тассо // Гете И. В. *Собр. соч.*: В 10 т. / Пер. с нем.; Под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. Т. 5. М.: Худ. лит., 1977. С. 207–312.
- Гете 1988 — *Гете И. В.* Западно-восточный диван / Изд. подгот. И. С. Брагинский, А. В. Михайлов. М.: Наука, 1988.
- Ибсен 1958 — *Ибсен Г.* *Собр. соч.*: В 4 т. / Пер. с норвеж.; Общ. ред. В. Г. Адмони. Т. 4: Пьесы (1888–1899), стихотворения, статьи и речи, письма. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1958.
- Манн 1960а — *Манн Т.* Бильзе и я // Манн Т. *Собр. соч.*: В 10 т. / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. Т. 9. М.: Художественная литература, 1960. С. 7–19.
- Манн 1960б — *Манн Т.* Гете и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма // Манн Т. *Собр. соч.*: В 10 т. / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. Т. 9. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 487–606.

- Манн 1960с — *Манн Т.* Заметки о романе «Избранник» // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9 / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 365–370.
- Манн 1960d — *Манн Т.* Толстой (К столетию со дня рождения) // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова Т. 7. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 620–627.
- Манн 1960d — *Манн Т.* У пророка // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова Т. 7. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 284–293.
- Манн 1960f — *Манн Т.* Фьоренца // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова Т. 7. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 294–410.
- Манн 1960g — *Манн Т.* Gladius Dei // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова Т. 7. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1960. С. 168–185.
- Манн 1961 — *Манн Т.* Эротика Микеланджело // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10 / Пер. с нем.; Под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1961. С. 456–467.
- Манн 2009a — *Манн Т.* Братец Гитлер // Манн Т. Аристократия духа: Сб. очерков, статей и эссе / [Пер. с нем. С. Апта и др.]; Сост., пред. и общ. ред. И. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. С. 289–295.
- Манн 2009b — *Манн Т.* Русская антология // Манн Т. Аристократия духа: Сб. очерков, статей и эссе / [Пер. с нем. С. Апта и др.]; Сост., пред. и общ. ред. И. Эбаноидзе. М.: Культурная революция, 2009. С. 69–80.
- Мережковский 2000 — *Мережковский Д. С.* Стихотворения и поэмы / [Вступ. ст., сост., примеч. К. А. Кумпан]. СПб.: Гуманитар. агентство «Академ. проект», 2000.
- Минский 1910 — *Минский Н.* Лев Толстой и реформация // Минский Н. М. Толстой и реформация. Идеи «Саломеи». М.: Заря, 1910.
- Ницше 2009 — *Ницше Ф.* Антихрист // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 6 / Пер. с нем. Ю. М. Антоновского и др. М.: Культурная Революция, 2009. С. 109–184.
- Ницше 2016 — *Ницше Ф.* Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей (черновики и наброски из наследия Фридриха Ницше 1883–1888 годов в редакции Элизабет Фёрстер-Ницше и Петера Гаста) / Пер. с нем. М.: Культурная революция, 2016.
- Платон 1993 — *Платон.* Собр. соч.: В 4 т. / Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева, А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. Т. 2. М.: Мысль, 1993.
- Schlegel 1958 — *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* / Hrsg. von E. Behler, J.-J. Anstett, H. Eichner. Bd. 2. Paderborn: F. Schöningh, 1958.

## Литература

- Адмони, Сильман 1960 — *Адмони, В., Сильман Т.* Томас Манн: Очерк творчества. Л.: Сов. писатель, 1960.
- Апт 1986 — *Апт С.* В искусстве и жизни // Манн Т. Художник и общество: Статьи и письма / Пер. с нем., сост. и предисл. С. Апта. М.: Радуга, 1986. С. 5–20.
- Магомедова 1993 — *Магомедова Д. М.* О Д. С. Мережковском и его романе «Юлиан Отступник» // Мережковский Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник. М.: Худ. лит., 1993. С. 3–14.
- Миллер-Будницкая 1935 — *Миллер-Будницкая Р. М.* Гибель цивилизации. Философия культуры Т. Манна // Литературный критик. 1935. № 6. С. 130–148.

- Февр 1991 — *Февр Л.* Бои за историю / Пер. А. А. Бобовича и др. М.: Наука, 1991.
- Фридлиндер 1995 — *Фридлиндер Г. М. Д. С.* Мережковский и Генрик Ибсен (У истоков религиозно-философских идей Мережковского) // Фридлиндер Г. М. Пушкин. Достоевский. Серебряный век. СПб.: Наука, 1995. С. 411–434.
- Rasch 1986 — *Rasch W.* Die literarische Décadence um 1900. München: Beck, 1986.

## References

- Admoni, V., & Sil'man, T. (1960). *Tomas Mann: Oчерk tvorchestva* [Thomas Mann: An essay on his creative work]. Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Apt, S. (1986). V iskusstve i zhizni [In art and life]. In S. Apt (Trans., Ed., Intro.). *Mann T. Khudozhnik i obshchestvo: Stat'i i pis'ma* (pp. 5–20). Raduga. (In Russian).
- Febvre, L. (1953). *Combats pour l'histoire*. Armand Colin.
- Fridlender, G. M. (1995). D. S. Merezhkovskii i Genrik Ibsen (U istokov religiozno-filosofskikh idei Merezhkovskogo) [D. S. Merezhkovsky and Henrik Ibsen (At the origins of Merezhkovsky's religious and philosophical ideas)]. In G. M. Fridlender. *Pushkin. Dostoevskii. Serebrianyi vek* (pp. 411–434). Nauka. (In Russian).
- Magomedova, D. M. (1993). D. S. Merezhkovskii i ego roman "Iulian Ostupnik" [D. S. Merezhkovsky and his novel *Julian the Apostate*]. In D. S. Merezhkovskii. *Smert' bogov. Iulian Ostupnik* (pp. 3–14). Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Miller-Budnitskaia, R. M. (1935). Gibel' tsivilizatsii. Filosofia kul'tury T. Manna [The death of civilization. Philosophy of culture by T. Mann]. *Literaturnyi kritik*, 1935(6), 130–148. (In Russian).
- Rasch, W. (1986). *Die literarische Décadence um 1900*. Beck.

## Информация об авторе

**Алексей Львович Вольский**  
доктор филологических наук  
профессор, кафедра зарубежной  
литературы, Российский  
государственный педагогический  
университет им. А. И. Герцена  
Россия, 191186, Санкт-Петербург,  
Набережная реки Мойки, д. 48  
✉ [volskij@mail.ru](mailto:volskij@mail.ru)

## Information about the author

**Alexey Lvovich Volskiy**  
Dr. Sci. (Philology)  
Professor, Department of Foreign  
Literatures, Herzen State Pedagogical  
University of Russia  
Russia, 191186, Saint Petersburg, Moika  
River Emb., 48  
✉ [volskij@mail.ru](mailto:volskij@mail.ru)