

© 2017 г. В.М. Толмачёв

*Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова  
Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 15 апреля 2017 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2017 г.*

DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-118-137

**Аннотация:** В статье ставится вопрос о параметрах символизма Томаса Манна, а также о манновской трактовке кризиса европейского духа. В связи с этим определены значение Ф. Ницше для Манна, переклички с произведениями О. Уайлда, А. Жида. «Будденброки» прочитаны как роман о конце немецкого Ренессанса; двойственность современного художника показана на примере новеллы «Тонио Крёгер»; парадоксы эротизма проанализированы на примере новеллы «Смерть в Венеции».

**Ключевые слова:** Томас Манн, немецкий символизм, конфликт бюргера и художника, здоровье и болезнь в романе «Будденброки», границы творчества в новелле «Тонио Крёгер», эротика в новелле «Смерть в Венеции».

**Информация об авторе:** Василий Михайлович Толмачёв — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 Москва, Россия.

**E-mail:** [tolmatchoff@hotmail.com](mailto:tolmatchoff@hotmail.com)



## ON THE SYMBOLISM OF THOMAS MANN

© 2017. V.M. Tolmatchoff

*Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russia*

*Received: April 15, 2017*

*Date of publication: September 25, 2017*

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**Abstract:** The essay discusses Thomas Mann's symbolism and its parameters as well as Mann's interpretation of the crisis of European spiritual values. The author examines the role of Nietzsche in Mann's heritage as well as interconnections between Mann and Wilde, Mann and Gide. *Buddenbrooks* is interpreted as a novel about the end of the German Renaissance; duality of the modern artist is shown on the example of "Tonio Kröger" while the paradoxes of his eroticism are analyzed on the example of "Der Tod in Venedig."

**Keywords:** Thomas Mann, German symbolism, conflict between *bürger* and artist, health and sickness in *Buddenbrooks*, the limits of art in "Tonio Kröger," eroticism in "Der Tod in Venedig."

**Information about the author:** Vasily M. Tolmatchoff, DSc in Philology, Professor, chairman of department of history of foreign literature, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gori, 1/51, 119991 Moscow, Russia.

**E-mail:** tolmatchoff@hotmail.com

Вопрос именно о символизме Томаса Манна в отечественной науке практически не ставился. Основных причин тому несколько — особенности советского и постсоветского понимания реализма-гуманизма (в подобном контексте Манну отводилась и отводится важнейшая роль, но при этом он как художник становится весьма плоским, «усмиренным»), специфика понятийного словаря российской германистики (где сфера символизма как явления, якобы связанного с опытом прежде всего французской литературы или «обязательного» направленного влияния французских поэтов, чаще всего ограничивается творчеством С. Георге или, да и то весьма робко, Р.М. Рильке, — и тем более, что немецкие дефиниции творчества рубежа веков, апеллируя, скажем, к «модерну», «неоромантизму», «неоклассицизму», ряду других нестойких обозначений, избегали определение символизм), а также неразработанность вопроса о параметрах символизма, увиденного в связи с немецкой литературой как в международном масштабе (см. редкое исключение из этого общего правила: [6]), так и применительно к прозе. Опираясь на наше понимание символизма [13; 5; 7; 8; 9; 10; 11; 14; 2; 12], попробуем восполнить этот пробел на материале предвоенного творчества Т. Манна, хотя связь с символистской традицией, на наш взгляд, сохранилась и в более позднем манновском творчестве.

Творчество Томаса Манна при кажущейся взвешенности его манеры, как бы навсегда сложившейся по опубликованию романа «Будденброки» (1901), обладает немалым нервическим напряжением. Его поддерживает весьма непростой диалог писателя с самим собой. Тема этого диалога — пробуждение в бургере художника, носителя «духа музыки». С одной сто-

роны, приобщение к этой глубинной стихии первично-поэтического рода внушает ему радость творения, с другой, отчуждает от других людей и самого себя как «просто человека», грозит его нравственному и психическому существованию.

Настойчиво обыгрывая важнейшие источники своего вдохновения (образ Фауста-художника; вагнеровское тристанизольдовское сближение любви и смерти; ницшевская поэтизация «смерти Бога» и человекобожия), Т. Манн не только нашел интеллектуальные маски для тех или иных событий своей биографии, но и откликнулся как писатель на центральную тему европейского символизма — тему глубинного кризиса европейской культуры. Он распознается прежде всего человеком Творчества, который под покровом буржуазных прогресса, благополучия, «здоровья», истертых слов, всех видов идеологического и творческого утилитаризма распознает приметы «конца века», приближающегося разгула стихии, а также пытается обратить эти мучительно переживаемые «размыв контуров», «декаданс», «болезнь» в пролог зорь, открываемых именно Поэтом новых горизонтов бытия.

Поле артистической рефлексии Т. Манна — трагическая попытка самопонимания под знаком смены органической эпохи на критическую, где истинное бюргерство, восходящее в виде немецкой народной идеи к Реформации (эквиваленту северного Ренессанса), если и может сохраниться, и в этом рок культуры, то лишь в виде аутсайдера, «иностранца» — художника. Один из манновских «художников в юности» неслучайно наделен немецкой фамилией (Крёгер) и «ненемецким» именем (Тони). Творчество Манна может рассматриваться поэтому как проблема и проблематичность бытия самого Манна: *двойника* — одновременно бюргера и художника, консерватора и либерала, идеолога и эстета, столпа буржуазного общества и преступника (носителя тайной вины), как серия интеллектуальных и поэтических приближений к своему «другому» (другим) «я», «невыразимому».

Все ключевые тексты Манна — так или иначе о творце и творчестве, о пересмотре границ искусства (соотношение искусства и жизни, искусства и морали, искусства и зла), его многозначности и неразрешимых в конечном счете дуализмах (эрос и танатос, дух и тело, хаос и порядок, мораль и преступление).

И в этом смысле он, конечно же, как символист европейского масштаба, современник, к примеру, А. Жида и О. Уайлда, Г. Д'Аннунцио и

М. Пруста, Р.М. Рильке и К. Гамсуна (с которыми легко сопоставим), так и автор, давший своему символизму немецкое, и во многом вдохновленное Ф. Ницше, неоромантически-фаустианское прочтение. Опыт сближения со своим даймоном (см. пронизательное название эссеистической книги С. Цвейга «Борьба с демоном»), пакт с ним давался Манну, насколько можно судить по его романам, новеллам, записным книжкам, непросто, нередко был связан с образом болезни, «ныряния вглубь», самоубийства.

У этого потомственного бюргера, человека, исходно словно не предназначенного для писательской судьбы, периодически давали о себе знать некие комплекс вины, очарованность смертью. «Больны» и Ганно Будденброк, и Тонио Крёгер, и Густав Ашенбах, и Ганс Касторп («Волшебная гора»), и Адриан Леверкюн («Доктор Фаустус»). Но болезнь здесь и высокое состояние духа... Без преувеличения, болея собой, Т. Манн болел Германией (тема книги «Рассуждения аполитичного»), болел братом Генрихом (их ссора в годы Первой мировой войны не прошла бесследно), детьми (Клаус Манн покончил с собой в 1949 г.), болел своими «вечными спутниками» (Гёте, Шопенгауэр, Вагнер, Ницше, Фрейд).

В этом смысле Т. Манн, несмотря на обостренное германофильство и сосредоточенность на взлетах и провалах немецкой фаустианской идеи, один из самых русских европейских авторов. На свой манер восприняв Л. Толстого, Ф. Достоевского, он, сохраняя индивидуальность, говорил по существу на одном языке с Д. Мережковским, А. Блоком, А. Белым, Вяч. Ивановым, Н. Бердяевым. Сближает их, помимо частных сходжений, напряженное внимание к тому, что А. Блок в докладе 1919 г. назвал «крушением гуманизма», а Н. Бердяев в 1924 г. — «концом Ренессанса» (книга «Новое средневековье»): «По всем признакам мы выступили из дневной исторической эпохи и вступили в эпоху ночную. Это чувствуют наиболее чуткие люди. Плохо ли это, мрачно ли это, пессимистично ли это? Самая постановка такого рода вопросов совершенно неверна... человечество ищет новой символики... Мы живем в эпоху обнажений и разоблачений» [1, с. 223, 225, 229].

Для большинства читателей роман «Будденброки: История гибели одного семейства» был и не без некоторых оснований остается сагой о четырех поколениях одной семьи (приблизительно между 1835 и 1880 гг.), в которой описания быта, нравов перемежаются с различными сценами, как

отчасти комичными (история женитьбы Тони на Грюнлихе), так и трагическими (смерть старой консульши). В силу определенной иронии именно по таким образам немцев зарубежная аудитория долгое время будет составлять свое представление о Германии, немецком...

Читатель же, в большей или меньшей степени знакомый с обстоятельствами жизни Т. Манна, ощущает, что роман является отнюдь не опытом элегичного национального бытописательства. С одной стороны, это ответ молодого автора на вызов «литературы прорыва», натурализма скандинавских авторов (Г. Банг), с другой — апология того, как становятся художниками в нехудожнической среде. В соответствии с натуралистской мифологией, которую Манн во многом разделяет, Будденброки от поколения к поколению вырождаются. Правда, слабея в одном, и исторически главным для себя (торговля зерном в ганзейском городе, духовном продолжении Реформации), они начинают проявлять себя эстетически, демонстрируют гибельную для продолжения рода «тонкость нервов». Таково неожиданное для практического человека желание взять в жены «иностранку» (именно в роли чуждого бюргерскому миру элемента выведена музицирующая Герда, мать Ганно), читать шопенгауэровскую книгу «Мир как воля и представление» (консул Томас Будденброк), интересоваться театром (Христиан Будденброк) или всецело посвятить себя музыке (Ганно). Разумеется, что созерцатель, приоткрывший завесу мира, впитавший в себя бациллу «небытия», и тем более музыкант, играющий романтическую музыку (музыку смерти), нежизнеспособны, поскольку идут против естества, будденбровской (бюргерской) природы.

По мере нарастания этого мотива (отречение от практической жизни) роман начинает читаться как повествование об уходе в прошлое некоего золотого века (что также не противоречит интересам натурализма), «детства». Им до поры до времени было бюргерство, защищенное стенами города (для старого Любека образ «внутри стен» более чем реален), богатого дома, сословного снобизма. В нем сочетаются деловитость (тщательное ведение торговых книг и, по аналогии, записей в семейной Библии), своеобразное эпикурейство, любовь к навсегда заведенным ритуалам. И вот, в этот мир, где, казалось бы, вечно «плодятся и размножаются», «вечно торгуют», «вечно играют», где фигурируют *бессмертные* торговый дом, люди, вещи (Иоганн Будденброк с его Библией, семейный доктор Грабов, массив-

ная серебряная салатница), приходят упадок, разорение, смерть. Старшие Будденброки, олицетворение всего *естественного*, к этому не готовы. Сцена смерти старой консульши — одна из самых сильных в романе. Тело, пораженное недугом, уже сдалось, но сознание долгое время не желает расставаться со всем земным. Однако эта кончина по-своему героична.

По мере того как эпический театр жизни становится иллюзорным, меняется в романе и образ смерти. На смену бывшей ключом деловой энергии, гармоничным женитьбам, кончинам в окружении родных приходят усталость, бесконечные разводы (Тони Будденброк), одинокая гибель на улице из-за *большого зуба* (Томас). Здесь следует упомянуть и другое обстоятельство. Будденброки в годы процветания олицетворяют негоциантов старого типа. Этих людей Ганзы интересует дело и действие как таковые, они стихийно свободны, а потому уверены в себе, по-своему честны. Новое же поколение торговцев (его олицетворяют Хагенштремы), уже не торговых аристократов (герб Будденброков — болотистая равнина с одинокой ивой на берегу), а законченных буржуа, интересуют только деньги и их символы (одежда, дом). Ради них они идут на обман, сомнительные сделки, спекуляции. В качестве примет наступления капиталистической цивилизации в романе фигурируют не только характерные для мира натурализма безналичный расчет (франкфуртский капитал), железные дороги, тротуары, увлечение театром, вульгарность нуворишей, но и массы, массовое. Золотой век людей, в которых действие и дух нерасторжимо связаны (учитывая историю Любека, Манн имеет в виду «ренессансный», в его понимании лютеровско-дюреровский тип немца), начинает активно уходить в прошлое после 1848 г. Революция в Любеке показана в романе несколькими энергичными штрихами. Их цель — показать, что права Будденброков мира Будденброков на глубине поколеблены и что цельной личности, открытой миру, природе, делу, противостоит ограниченная городская толпа.

Подобный антилиберальный акцент (Манн неслучайно ценил К. Гамсуна) помогает понять, как Т. Манн модифицирует натурализм. Его критика современности перерастает из социально-биологической в духовно-психологическую и культурологическую. И ее главные темы — конфликт культуры и цивилизации, культа и культуры, а также опыт самокритики как самопознания. Нельзя не заметить, что никто из поздних Будденброков не осуждается за их «падение». Даже Христиан в желтом клетчатом костюме

(деталь, словно заимствованная из гамсуновских «Мистерий») выведен под знаком своего рода вечности. Через эти фигуры, даже через их слабость действует рок северной культуры, пережившей свою материальную кульминацию, но все еще способной спеть свою лебединую песнь на территории творчества. В докладе с характерным названием («Любек как форма духовной жизни», *Lübeck als geistige Lebensform*, 1926) Манн говорит о «Будденброках» как о «натуралистическом романе, интернациональном по литературной форме», сочетающем «пессимистическую метафизику с сатирической характеристикой» [3, т. 9, с. 72]. Уже в этом смысле бюргерство в «Будденброках» не столько конкретно-историческое, социальное, топографическое понятие, сколько гештальт, форма мировидения, духовного пейзажа, — составная часть «духовной истории немецкого бюргерства вообще» [3, т. 9, с. 77]. Подобный идеалистический индивидуализм, квинтэссенцию которого Манн находит в Гёте, охватывает, в его оценке (см. также доклад «Гёте как представитель бюргерской эпохи», *Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters*, 1932), четыре столетия (XV–XIX вв.). За ним — музыкальный порыв к бесконечности («мощная энтелехия»), имперская открытость миру, а также принадлежность органическому началу, стихии жизни, которая, противясь формализации, «не дает [подлинному бюргеру. — В.Т.] себя увлечь ни вправо, ни влево...» [3, т. 9, с. 91].

Речь, таким образом, идет в «Будденброках» об архетипичном — и о «конце северного Ренессанса» и, согласно логике ницшевского понимания нигилизма, об отпадении культуры от культа, торжестве познания над жизнью и волей, о трагической остановке *роста*. Упоминание Ницше в этом контексте не случайно. Его сочинения с середины 1890-х гг. стали для Манна тем «магическим экраном», «другим я», на которые он осознанно или неосознанно проецировал свои самые сокровенные мысли и переживания.

В эссе «Философия Ницше в свете нашего опыта» (1947) Манн отмечает, что Ницше был «крупнейшим критиком и культурфилософом, первоклассным, европейского масштаба прозаиком и эссеистом шопенгауэровской школы... <...> Философия не холодное абстрагирование, нет, это переживание, страдание, самопожертвование во имя человечества; и Ницше знал это и был сам тому примером. И хотя путь его был ложен... его любовь все же принадлежала будущему, и грядущие поколения, точно так же, как и мы, чья молодость обязана ему столь многим, еще долго будет прико-



ываться взглядом к этому образу, исполненному хрупкого и внушающего уважение трагизма, озаренному грозными зарницами перевала, разделяющему два столетия» [3, т. 10, с. 355–356, 391].

Ницшевский пласт «Будденброков» связан с темами апологии жизни (органической целостности культуры) и болезненности современного гения. Именно поэтому роман может считаться городской хроникой по форме и философическим рассуждением по глубинному содержанию. Во времена Иоганна Будденброка-старшего сама жизнь была искусством, полновесным проявлением бюргерского гения. Раздвоение бюргера на делателя и созерцателя, лишение жизни спонтанности являются, по логике повествования, главными приметами духовно-исторического кризиса. Бюргер, выражаясь иначе, лишается дееспособности в той степени, в какой в нем убывает бюргерский дионисизм — та *этическая* веселость духа, которая предшествует всякому поступку. Это особый, отличный от церковного, катехизис веры. На его наличие в классическом бюргере намекается уже в первой главе романа. Мало-помалу эта сила (наличие которой в прошлом Манн вслед за Ницше берет за поэтическую аксиому) начинает слабеть. И напротив, *эстетическое* начало, романтика заявляют о себе все сильнее и сильнее. Томас Будденброк на первый взгляд мало отличается от отца и деда (основателя торгового дома). Однако при ближайшем рассмотрении перед нами психологически иной склад личности. Дело для него долг, обязанность — традиция, получившая формализацию, застывшая. Этот трудноуловимый, но очень существенный, согласно Манну, сдвиг лишает его радости созидания. Томас психологически двойственен: торговец в нем приходит в противоречие с эстетом (умное лицо, «копанье в собственной душе», усы по французской моде, портсигар с тонко инкрустированной крышечкой, чтение Шопенгауэра и т. п.), невольным актером, который имитирует деятельность, инстинктивно страшась ее. Рядом с Томасом его антипод и в то же время двойник — брат Христиан. Этому «романтизму» передается и физическая болезнь. Под стать ей грязь, дождь, те далеко негероичные (и как бы гиперъестественные) разновидности вечности, которые окружают Томаса перед смертью... Однако болезнь помимо своего прямого значения имеет и переносное: существуют небуржуазные формы здоровья, как существует, помимо плоского существования, углубленное бытие.

Итак, Томас Будденброк оказывается «последним негоциантом», тогда как его в юности умирающий сын Ганно — «первым художником», который влюблен в море, музыку. Философия романа, безусловно трагическая по звучанию, отнюдь не безысходна. Ганно в чем-то ничем не уступает предкам. Ему-таки присуща искра будденброковского «бюргерства». Но он — такова особенность «конца века»! — воспроизводит ее не в физическо-материальной, а в чисто духовной форме, а потому нежизнеспособен. В ином виде подлинное бюргерство в век лжебюргеров сохраниться не может. В то же время Ганно не страшится смерти и даже ищет ее... «Музыка» Будденброков в прямом и переносном смысле покинула храм (средоточие жизни) — мальчика обучает игре на инструменте органист знаменитой любекской Мариенкирхе, — торговую фирму (должна быть продана), дом (куплен Хагенштремами) и устремилась в небытие... Но она, музыка культуры (не конкретной личности!), неуничтожима. В этом Манн по-своему солидарен с Р. Ролланом (см. финал романа «Жан-Кристоф»). Грядет новое, новый цикл.

Концовка романа осталась многими непонятой. Собрание женской части Будденброков (подобие «великих матерей»), описанное в последней главе, намекает на возможность нового катехизиса веры, «нового гуманизма». В этом смысле только что умерший Ганно — Гермес-Тристан, посланник не только ночи, смерти, мучений любви, но и любви освобождающей, того откровения будущего, о котором говорится с полным убеждением, но при этом весьма туманно: «Это сбудется!» Как искатели этого нового света (Тонио Крёгер, Густав Ашенбах, Ганс Касторп, Адриан Леверкюн), так и его загадочные носители (например, поляк Тадзио в «Смерти в Венеции», русская Клавдия Шоша в «Волшебной горе») возникнут в прозе Т. Манна еще не раз.

Роман «Будденброки» содержит лейтмотивы большинства будущих произведений Т. Манна. Лейтмотивен он и по повествовательной технике. Это относится, во-первых, к общему импрессионизму романа, где отсутствует сквозной нарратив — его заменяют в виде фрагментов и «волн» целые 87 главок (они неравномерно распределены по 11 частям, в каждой из них своя ритмически-музыкальная тема), которые, сплетаясь между собой, образуют общее полотно текста. И, во-вторых, — к устойчивым портретным, речевым, а также символическим (вода, дождь как образы смерти, вечности) характеристикам.

В новеллах, непосредственно посвященных творчеству, читатель встречается в одном случае с «художником в юности» («Тонио Крёгер», 1903), а в другом — со стареющим писателем («Смерть в Венеции», 1913). Общим для них является романтически-символистское представление о художнике как одиноком гении, носителе неразрешимого конфликта между творчеством и жизнью. В новелле «Тонио Крёгер» об этом конфликте говорится следующим образом: «Литература не призвание, а проклятие. <...> Когда ты начинаешь чувствовать его на себе? Рано, очень рано. В пору, когда еще нетрудно жить в согласии с Богом и человеком, ты уже видишь на себе клеймо, ощущаешь свою загадочную несхожесть с другими, обычными, положительными людьми; пропасть, зияющая между тобой и окружающими, пропасть неверия, иронии, протеста, познания, бесчувствия становится все глубже и глубже; ты одинок — и ни в какое согласие с людьми прийти уже не можешь. <...> познавать, примечать, наблюдать — с усмешкой откладывать впрок плоды наблюдения даже в те минуты, когда твои руки сплетаются с другими руками, губы ищут других губ, когда чувства помрачают твой взгляд...» (пер. Н. Ман).

«Тонио Крёгер» предлагает развитие темы артиста, отчетливо намеченной в «Будденброках» лишь в заключительных частях. Тонио — продолжение Ганно, с тем лишь отличием, что любекская страница его биографии перевернута. Точнее, он — молодой писатель, живущий на юге, в Мюнхене, достигший известности, но продолжающий вспоминать о детстве, той теперь уже «другой стране», где у него, бургера по плоти, сформировалось небургерское чувство вины, непохожести на других, словом, чувство творческого призвания. Стихийное, несцентрированное, с пробуждением любви сходное, оно сначала обратилось на друга (голубоглазый Ганс Гансен), затем — на белокурую девочку и девушку (Инге Хольм), чтобы в конечном счете стать страданием, одиночеством, гамлетизмом. Таково алиби искусства, любви ко всему без права обладания им. Но белокурым, голубоглазым, танцующим, с аппетитом едящим искусство, внушает инстинктивное опасение. Ганс и Инге, пройдя мимо Крёгера, не узнают своего друга детства. Он — чужой на празднике жизни.

Конфликт бургера (толпа, здоровье) и художника (поэт, болезнь) таким образом — реальность жизни Тонио, стоящего на пороге зрелости (ему около тридцати лет). Параллельно это состояние его внутреннего мира —

инструмент иронии, борьбы с самим собой. То, что для стороннего взгляда является олицетворением завершенности, «моральности» тщательно отделанного художественного текста, для самого художника иллюзорно. Лишь он, этот вечный лицедей, знает сполна, что стоит за этой фикцией и сколь аморальны, преступны исходные импульсы творчества, так или иначе связанные с Дионисом, эротикой, растерзанием Орфея, как знает он, что самовыражение «я» (особый и очень изощренный вид сладострастия) в конечном счете безразлично к материалу, нарциссически холодно. Тонио Крёгер даже сомневается, «мужчина ли художник», постоянно любя, «утверждая человеческое и не имея в нем своей доли»? Эти рассуждения Крёгера, как показывает Т. Манн (переноса наблюдения Ф. Достоевского о преступнике на творческую личность), не лишены некоторых оснований. Когда писатель возвращается на родину после долгих лет отсутствия, его принимают в силу недоразумения за авантюриста. По трагической иронии, Тонио отпускают в тот момент, как только он предъявляет документ своего alter ego — гранки рассказа. То есть Крёгер лишний раз вынужден осознать, что «домой возврата нет», что бюргерский «рай» утрачен... Случайная встреча с Гансом и Инге на взморье лишь укрепляет его в этом трагическом признании.

Обнаруживая глубокое понимание романтического типа творчества (с ним в новелле косвенно соотнесены как Шекспир, так и Ницше), Т. Манн, скорее, проблематизирует его и, проблематизируя, ставит к нему вопросы, чем отрицает.

Поэтому на новелле, повторяющей и несколько расширяющей мотивы (море, музыка, болезнь, художник-бюргер), сюжетные ходы «Будденброков» (связанные с Ганно), лежит несомненная печать эссеизма, автокомментария. По существу, несмотря на наличие нескольких вставных сюжетов, ироническую интонацию, это монологическое рассуждение о поэте, «стоящем между двух миров» и ни в одном «не чувствующем себя дома». Наличие эпизодически напоминающего о себе адресата крёгеровской исповеди (русская художница Лизавета Ивановна, нарекающая Тонио «заблудшим бюргером») не меняет этого обстоятельства. Сократически беседуя прежде всего с самим собой, проводя своеобразный опыт психоанализа, Тонио не только пускается в воспоминания, но и, приоткрывая тайны ночной стороны творчества, пытается оправдаться. Он желал бы верить, что интерес к бюргерам (как материалу творчества), а также бюргерское нача-

ло в нем самом спасут его, не дадут музыке, лирике оторваться от материи, утратить тепло человечности.

По сравнению с «Будденброками» в «Тонио Крёгере» больше говорится об эротическом томлении. У «здоровяков» Инге и Ганса любовь, в восприятии Тонио, гармонична; ее символическое воплощение — танцы. Самому же Крёгеру, «соглядатаю» чужого счастья, она несет боль. Танцы для него — «пошловатая мелодия». Вестницей любви как дисгармонии, особого недуга, рокота моря за окном становится в новелле несколько таинственная фигура — «немного горбатая» датчанка. Встреченная Тонио на танцах, она в какой-то момент теряет сознание от атмосферы зала, буквально наэлектризованной эросом.

Тема эротизма творчества центральная в новелле «Смерть в Венеции». Поначалу новелла была задумана в виде осовремененной истории того, как Гёте в преклонном возрасте страстно полюбил 17-летнюю Ульрику фон Леветцов, встреченную им в курортном Мариенбаде (1821), где она находилась с матерью и сестрами. Затем к мотиву «унижения старости любовной страстью» Т. Манн, по его собственному выражению из письма к К.М. Веберу (4.07.1920), добавил «одно лирически-личное дорожное переживание, надоумившее меня заострить тему “запрещенной любви”...» [4, с. 27]. Писатель не обманывал. Как установили биографы, находясь в Венеции в 1911 г., он открыто восхищался юным польским бароном Владиславом (Владзио) Моесом.

«Двужалость» красоты и пола обыгрывается Т. Манном на примере любви 53-летнего писателя Густава фон Ашенбаха к юному Тадзио (Тадеушу). Ашенбах по сюжету — всегермански и даже всемирно известный прозаик, который посвящен кайзером в дворяне за роман о Фридрихе Пруссом («Майя»). Помимо того, что Ашенбах пишет о монархе, заложившем фундамент новейшей прусской государственности, он сам является олицетворением неуклонной воли, строжайшей творческой дисциплины. Однако, упрямо, чуть ли не механически отсеивая слова и выстраивая их в аполлонически безукоризненном порядке, Ашенбах перестал получать от творчества радость. И вот, «новый Флобер», всем жертвующий ради законченности формы, спасительной «иллюзорности» творчества, встречает на улице Мюнхена загадочного человека с альпийской палкой в руках. Он принимает этого незнакомца с рыжей бородкой («кобольда» с молотком? «Гермеса» с

жезлом? Ницше, бежавшего от немецких «сумерек» в Италию?), который расположился не где-нибудь, а на ступеньках византийской часовни, за вещий знак и отправляется в Венецию. Однако путешествие, задуманное как гигиеническая мера от творческой усталости, оказывается роковым.

В Венеции Ашенбах проходит испытание чем-то в его положении классика, моралиста, верноподданного явно недозволенным. Он влюбляется в четырнадцатилетнего мальчика, прибывшего с семьей на отдых у моря. Этим «катастрофе», «разгулу чувств» символически соответствуют и атмосфера Венеции (города-призрака; города карнавала и роковых романтических страстей; города Байрона и Вагнера; города Аида, смерти, кладбищ всяческих знаменитостей; города музеев, самой музейности цивилизации, из которой ушла, оставив после себя одни декорации, «жизнь» — это ощущение, как известно, испытал А. Блок, посетивший Венецию в 1909 г.), и неожиданно вспыхнувшая эпидемия азиатской холеры. Подобно ордам варваров, она грозит опустошить некогда всемогущий аванпост Запада, но всячески скрывается лицемерными властями. Пир любви во время «чумы» стоит писателю жизни. Когда до Ашенбаха доходят вести о холере, он не стремится покинуть город, не сообщает матери Тадзио об опасности. Никогда он не чувствовал себя столь раскрепощенным, столь радостным, как в минуты созерцания выходящего из воды «божественно прекрасного» Тадзио. Но этому наслаждению приходит конец. В день отъезда польской семьи из Венеции Ашенбах, в последний раз наблюдая своего любимца на пляже, умирает у кромки моря. Физическая причина его смерти — холера, но духовная (и известная только самому писателю) — совсем иного рода. «Потрясенный мир» узнает лишь о первой.

Надо сказать, что в своей новелле Т. Манн коснулся скандальной темы. Чего больше в ашенбаховской «смерти от любви»? Осмысления соответствующей романтической (различные физические и умственные перверсии в художественном мире Байрона, Э. По, Бодлера, Достоевского; «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, который, отметим, умер, находясь в Венеции) и символистской (противоестественное в «Наоборот», «Портрете Дориана Грея», «Имморалисте») образности? Страсти, описанной В. Набоковым на примере Гумберта Гумберта («Лолита», 1959)? Апологии гомосексуальности как особой разновидности эстетизма (в этом ключе экранизировал новеллу в 1971 г. Л. Висконти)? Чего-то глубоко личного, уходящего кор-

нями еще в детство, а затем сублимированного в виде оппозиции бургер (гражданин, восхищающийся искусством, но при этом относящийся к нему с некоторой настороженностью) / художник (личность с «нечистой совестью» — носитель внутренних терзаний, гордо скрываемого страдания)? Обойти эти или подобные им вопросы при чтении новеллы Т. Манна весьма сложно. Разумеется, Ашенбах *болен*, как больны и другие центральные манновские персонажи, что делает бытие, окружающее их, также больным — гротескным, несколько фантастичным, театрализованным.

Но при этом столь же очевидно, что новелла не писалась с целью именно развенчания и осуждения романтического-декадентской личности, как это считалось в советском литературоведении. В то же время она иронична, и «лирическое начало» граничит в ней с «самоотчуждением», самоанализом. Не является она неким исключением из правил у Манна. Прототип Тадзио имеется уже в «Будденброках» (граф Кай). Да и в целом новелла связана с большинством манновских произведений. Именно при работе над ней у немецкого писателя зародился замысел сюжета о «простаке», который, как и Тангейзер, попадает в грот Венеры. Реализацией его со временем стал роман «Волшебная гора».

Итак, «Смерть в Венеции» — один из самых острых, концентрированных у Манна опытов самокритики, «авантюры духа». Главное в новелле — как творчество в целом, так и эротическое, демоническое (согласно сократовскому пониманию) начало в нем. Вне всякого сомнения, Манн утверждает, что демоническое реально. Кому же служит художник, «любя» (будучи ранен стрелой Амура-Эрота-Пана и летя, подобно Психее, на огонь) и «творя», оборачивая «недозволенное» в «дозволенное»? Идеалу, высокому типу красоты или своей слабости? Да и сам эрос, прислужник ли он творчества или его сущность, болезнь (ужас) или здоровье, трагедия или счастье художника, мираж обостренных нервов или реальность?

Заостряя эти вопросы, Т. Манн смотрит на Ашенбаха как бы чужими глазами, иронически. Такой взгляд не столько оценочен, сколько учитывает наследственность героя. Ашенбах двойственен генетически (отец — из потомственного рода силезских офицеров и чиновников, мать — дочь чешского капельмейстера), интеллектуально (он борется с самим собой, с морально недолжным, и лишь сны напоминают ему о звере, притаившемся в чаше). К тому же Ашенбах *иностранец*, отправлен в «другую страну»,

где мысленно вступает в отношения и с другим иностранцем, и через него с *чужим*, ранее неизвестным ему *богом радости*. Чужим он становится и для себя самого, что делает его носителем маски, актером, а Венецию (в лице гондольера, гитариста на улице, парикмахера) — подмостками особого маскарада. Поначалу он дистанцируется от него, испытывая презрение к накрашенному старику, который на пароходике заигрывает с молодежью, но затем сам, приобщаясь к карнавальной стихии, пытается вернуть себе молодость с помощью грима.

Вместе с тем стареющий писатель не показан Дон Жуаном, ярко выраженным соблазнителем — он так и не познакомился с Тадзио. То есть Т. Манн, не избегая иронии, выводит Ашенбаха перед читателем в виде особого платоника, искателя идеала. В его трактовке Манн проявляет себя как сторонник внеморальности творчества, как современник Ф. Ницше и О. Уайлда: поэзия не нравственность, а другое; гений поэзии, который по-символистски приравнивается гению любви, шире границ, разделений (духа и плоти, мужского и женского пола, старика и юноши, этики и эстетики, любви и смерти). Улавливая глубокое, зыбкое, неизведанное в «чуде» телесных форм Тадзио, Ашенбах и мучим чувством вины, и, вопреки всем своим сомнениям, счастлив. В момент счастья он, опьяненный радостью, и умирает, минуя, таким образом, по воле Т. Манна, тот роковой момент, когда романтический идеал и его отражение расходятся, демонстрируя конечную недостижимость мечты.

Итак, страсть писателя показана Т. Манном символичной, имеющей целую радугу оттенков: от порочности, призрачности, смерти до религиозно-творческого экстаза, доступного только художнику. На символичность любви в новелле намекает многое: отголоски мифа об Афродите (два типа поклонения родившейся из морской пены богине — «пошлое», «всенародное» и «небесное»; история любви Ашенбаха разворачивается именно на берегу моря, в присутствии вышедшего из вод «бога» — Тадзио) и Орфее; рассуждения Сократа (они воспроизводятся в сознании Ашенбаха, как будто обращенные лично к нему); гётевские мотивы (юноша на берегу моря); гомосексуальное переименование образа христианской святости (св. Себастьян, пронзенный стрелами).

Подведем итог. Новелла Т. Манна не только сводит вместе самые разные реминисценции (Платон, Сократ, Гёте, Гёльдерлин, А. фон Платен,



Шопенгауэр, Вагнер, Ницше, Г. Малер), не только предлагает новую трактовку знаменитым образам (диалоги Платона, «классическая Вальпургиева ночь», тристанизольдовское тождество любви-смерти), но и загадывает читателям характерно символистскую загадку на тему соотношения искусства и жизни, творчества и эроса. Имеется ли у нее одно-единственное решение? Едва ли. Другое дело, что в отличие от символистов-эстетов («Портрет Дориана Грея» О. Уайлда), настаивавших на превосходстве всего искусственного над естественным, Т. Манн по-неоромантически (в этом он ближе символистам, творившим уже в XX в., — А. Жиду, Г. Д’Аннунцио, К. Гамсуну, Д.Г. Лоренсу) настаивает на вторжении «жизни» в мир прекрасных дам, балаганчиков и картонных невест, отчего, правда, его творцы не утрачивают амбивалентности, присущей всей символистской культуре.

Интеллектуальным комментарием Манна к этому обстоятельству может быть признание, сделанное им в книге «Рассуждения аполитичного» (1918): «Отношения жизни и духа — это крайне деликатные, трудные, волнующие, болезненные, заряженные *иронией и эротикой отношения*... Причем страсть исходит и от духа, и от жизни. Жизнь тоже желает духа. Два мира, взаимоотношения которых эротичны, *без явственной полярности полов*, без того, чтобы один мир представлял мужское начало, а другой — женское — вот что такое жизнь и дух. *Поэтому у них не бывает слияния, а бывает лишь короткая опьяняющая иллюзия слияния и согласия, и между ними царит вечное напряжение без разрешения.... Проблема красоты заключена* в том, что дух воспринимает как “красоту” жизнь, а жизнь — дух» (*пер. С.К. Анта*, курсив Т. Манна).

### Список литературы

- 1 *Бердяев Н.А.* Судьба России. Кризис искусства. М.: Канон; ОИ «Реабилитация», 2004. 351 с.
- 2 Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В.М. Толмачёва, изд. 4-е, перераб. и дополн. М.: Юрайт, 2013. 811 с.
- 3 *Манн Т.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1961.
- 4 *Манн Т.* Письма / изд. подготовил С.К. Апт. М.: Наука, 1975. 463 с.
- 5 *Ришар Л.* Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар, В.Д. Дубе, А. Арнольд, и др.; пер. с фр. Н.В. Кисловой, и др.; науч. ред. В.М. Толмачёв. М.: Республика, 2003. 430 с.
- 6 *Сегал Д.М.* Русский и немецкий символизм в сравнительном освещении // Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. М.: Водолей, 2008. С. 85–223.
- 7 *Толмачёв В.М.* «Незнакомка» А. Блока. Пять разборов. V // Вестник ПСТГУ. Филология. М., 2009. № 2 (16). С. 69–108.
- 8 *Толмачёв В.М.* Гамсун и символизм // Вестник ПСТГУ. Филология. М., 2010. № 2 (20). С. 143–150.
- 9 *Толмачёв В.М.* Лирический цикл «Куст» М. Цветаевой: семь интерпретаций. VII // Вестник ПСТГУ. Филология. М., 2010. № 3 (21). С. 9–23.
- 10 *Толмачёв В.М.* О границах символизма // Вестник ПСТГУ. Филология. Философия. История. М., 2004. № 3. С. 247–267.
- 11 *Толмачёв В.М.* Экспрессионизм, экспрессия, субъективность: О границах экспрессионизма // Вестник ПСТГУ. Филология. М., 2007. № 4. С. 114–142.
- 12 *Элиот Т.С.* Бесплодная земля / изд. подгот. В.М. Толмачёв, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир; Наука, 2014. 528 с.
- 13 Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Кассу Жан, Брюнель Пьер, Клодон Франсис и др.; науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачёв; пер. с фр. Н.В. Кисловой, Н.Т. Пахарьян. М.: Республика, 1999. 432 с.
- 14 *Tolmatchov V.* Sobre as fronteiras do simbolismo // Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental / org. por A. Cavaliere, E. Vassina, N. Silva. São Paulo, 2005. P. 15–35.

## References

- 1 Berdiaev N.A. *Sud'ba Rossii. Krizis iskusstva* [The fate of Russia. The crisis of art]. Moscow, Kanon; OI "Reabilitatsiia" Publ., 2004. 351 p. (In Russ.)
- 2 *Zarubezhnaia literatura kontsa XIX — nachala XX veka* [Foreign literature of the end of the 19<sup>th</sup> — the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries], ed. V.M. Tolmachev, 4<sup>th</sup> edition, revised and with amendments. Moscow, Iurait Publ., 2013. 811 p. (In Russ.)
- 3 Mann T. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collection of works: in 10 vols.]. Moscow, GIKhL Publ., 1959–1961. (In Russ.)
- 4 Mann T. *Pis'ma* [Letters], ed. S.K. Apt. Moscow, Nauka Publ., 1975. 463 p. (In Russ.)
- 5 Richard L. *Entsiklopediia ekspressionizma: Zhivopis' i grafika. Skul'ptura. Arkhitektura. Literatura. Dramaturgiia. Teatr. Kino. Muzyka* [Companion to expressionism: Art and graphic. Sculpture. Architecture. Literature. Drama. Cinema. Music], L. Richard, V.D. Dube, A. Arnol'd and others; trans. from French N.V. Kislova and others; ed. V.M. Tolmachev. Moscow, Respublika Publ., 2003. 430 p. (In Russ.)
- 6 Segal D.M. Russkii i nemetskii simvolizm v sravnitel'nom osveshchenii [Russian and German symbolism in comparative perspective]. *Puti iskusstva: Simvolizm i evropeiskaia kul'tura XX veka* [The paths of art. Symbolism and 20<sup>th</sup> century European culture]. Moscow, Vodoley Publ., 2008, pp. 85–223. (In Russ.)
- 7 Tolmatchoff V.M. "Neznakomka" A. Bloka. Piat' razborov. V. ["The Unknown woman" by Alexander Blok. Five readings]. *Vestnik PSTGU. Filologiiia*. Moscow, 2009, no 2 (16), pp. 69–108. (In Russ.)
- 8 Tolmatchoff V.M. Gamsun i simvolizm [Gamsun and Symbolism]. *Vestnik PSTGU. Filologiiia*. Moscow, 2010, no 2 (20), pp. 143–150. (In Russ.)
- 9 Tolmatchoff V.M. Liricheskii tsikl "Kust" M. Tsvetaevoi: sem' interpretatsii. VII. [Marina Zvetaeva's lyrical circle "Bush": five interpretations]. *Vestnik PSTGU. Filologiiia*. Moscow, 2010, no 3 (21), pp. 9–23. (In Russ.)
- 10 Tolmatchoff V.M. O granitsakh simvolizma [On the limits of symbolism]. *Vestnik PSTGU. Filologiiia. Filosofiiia. Istoriiia*. Moscow, 2004, no 3, pp. 247–267. (In Russ.)
- 11 Tolmatchoff V.M. Ekspressionizm, ekspressiia, sub"ektivnost': O granitsakh ekspressionizma [Expressionism, expression, and subjectivity: on the limits of Expressionism]. *Vestnik PSTGU. Filologiiia*. Moscow, 2007, no 4, pp. 114–142. (In Russ.)
- 12 Eliot T.S. *Besplodnaia zemlia* [The Waste land], ed. V.M. Tolmatchoff, A.Iu. Zinov'eva. Moscow, Ladimir; Nauka Publ., 2014. 528 p. (In Russ.)
- 13 *Entsiklopediia simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka, Kassu Zhan, Briunel' P'er, Klodon Fransis i dr.* [Companion to expressionism: Art and graphic. Sculpture. Architecture. Literature. Drama. Cinema. Music, Jean Cassous, Pierre Brunel, Francis Cloudon, etc.], ed. and foreword V.M. Tolmachev; trans. from French N.V. Kislova, N.T. Pakhsaryan. Moscow, Respublika Publ., 1999. 432 p. (In Russ.)

- 14 Tolmatchov V. Sobre as fronteiras do simbolismo [On the boundaries of symbolism]. *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e occidental* [Symbolism typology in Russian and Western cultures], Org. por A. Cavaliere, E. Vassina, N. Silva. São Paulo, 2005, pp. 15–35. ( In Portuguese)