

личности Ашенбаха, как «многоопытную решимость зрелого мужа и мастера отрицать знание, бежать его, с высоко поднятой головой через него переступить, коль скоро оно способно умерить, ослабить, обесчестить волю», и «неприязнь к непристойному психологизированию века»³, и отказ от «дряблой сострадательности пресловутого речения „все понять — значит все простить“» [10, т. 7, с. 458]. И именно эта «возрожденная уверенность» оборачивается в действии новеллы потерей самоконтроля, бесплодным мифологизированием реальности, в котором для Ашенбаха отсутствует центральный, жизнеорганизующий миф, и в конечном счете неспособностью героя остановиться перед бездной нравственной деградации. Так что, если видеть в «Смерти в Венеции» отражение и предощущение исторических тенденций XX в., то можно даже до некоторой степени согласиться со словами В. Сокола: «...шаг от „возрожденной уверенности“ до „возрожденного варварства“ Blut und Boden, конечно, достаточно велик, однако не настолько велик, как то можно было бы заключить из кропотливой культуры Ашенбаха» [4, с. 199]. И в то же самое время в контексте ранних новелл и перспективе последующего творчества Томаса Манна эта же ашенбаховская «возрожденная уверенность», его отказ от психологизма и способность «переступить через знание» и рефлексии, коль скоро «они способны ослабить, обесчестить волю», оказываются позитивными, более того, спасительными.

«Смерть в Венеции» отделяет от «Тонио Крегера» целое десятилетие творческого кризиса, который наметился, по существу, уже в самом «Тонио Крегере». Дело тут не только в обилии незавершенного и в несовершенстве того, что завершено, но в первую очередь в том, что к «Тонио Крегеру» проблематика раннего творчества Томаса Манна совершенно изжила себя. Это связано во многом с внутренними проблемами Томаса Манна; о некоторых из них речь пойдет ниже. Сумма же этих проблем выразилась в том, что забота автора о своем «я» — движение личной проблематики в целом — приостановилась, по выражению Ф. А. Лубиха, в «абсолютном мертвом пункте» [13, с. 26], которым, как ни парадоксально, оказался «Тонио Крегер». Дабы уяснить это, заглянем на мгновение в предысторию этой новеллы. Герои почти всех ранних рассказов Томаса Манна — от Фридемана до Шпинеля из «Тристана» — были обречены на гибель или посрамление, иными словами, на отчуждение от автономного комплекса личности Томаса Манна. Авторская экзистенциальная забота отталкивала и отчуждала все нежизненное и нежизнеспособное в личности — это была основная форма ее реализации в художественном пространстве. И хотя практически все, что мучительно отталкивалось и уничтожалось в одной новелле, незамедлительно регенерировалось в следующей, все же шла, по выражению Г. Хауга, «ожесточенная борьба за ясность собственного я» [14, с. 1]. Однако параллельно с этим (разумеется, мы рисуем здесь лишь общие, схематичные контуры развития) в ранних новеллах выработывалась формула-антитеза, призванная, в конечном счете, объединив в себе весь комплекс внутренних проблем Томаса Манна, привести их в спокойное и подконтрольное русло.

И в новелле «Тонио Крегер» эта антитеза обрела, наконец, свой окончательный вид, став сама по себе произведением искусства, которым по праву наслаждается читатель новеллы. Мы говорим здесь о так называемой антиномии «духа» и «жизни» или «художника» и «бюргера», которая является вовсе не, как порой считают, исходным пунктом проблематики ранних новелл Томаса Манна и причиной неспособности их героев к взаимодействию с миром, а напротив — рациональной формулой, призванной оправдать и узаконить эту неспособность и обезопасить героя творчества в целом от новых самоотчуждений.

Однако, выполнив эту функцию (невозможность участия в «жизни» узакон-

³ Ф. Лубих в своей книге предполагает, что эта «неприязнь» есть «реакция на недопонятую разъяснительную работу зарождающегося психоанализа» [13, с. 26]. Однако такое толкование решительно опровергается контекстом «Размышлений аполитичного», где словосочетание «непристойный психологизм» характеризует черты «уходящей эпохи» [5, с. 20].