

нивается здесь альтруистической влюбленностью «художника» в этот свой противоположный принцип) и достигнув своего зенита, антиномия «духа» и «жизни» исчерпала свою продуктивность, как экзистенциальную, так и художественную, более того, сама оказалась преградой на пути дальнейшей авторской заботы и, в конечном счете, замуровала героя Томаса Манна за той самой стеклянной дверью, через которую Тонио Крегер наблюдал за празднеством «жизни».

Выйти из границ и законов этой антиномии оказывается в последующее десятилетие совершенно невозможным; максимум, что удастся, — это просто калькировать ее в параллельные сферы, например, травестировать из художнического в королевское существование, как это было сделано в романе «Королевское высочество» (1909) — далеко не лучшем произведении Томаса Манна. И потому настоящим чудом является тот прорыв из-за «стеклянной двери», который мы видим в «Смерти в Венеции» и который был бы невозможен без «возрожденной уверенности» Ашенбаха.

Тут очень важен следующий нюанс. Ашенбах вроде бы не совершает в новелле никаких действий, обусловленных этой «возрожденной уверенностью», она вообще относится изначально лишь к его художническому существованию, к собственно предыстории сюжета, вобравшей в себя опыт более ранних героев Томаса Манна. Однако относительно этого опыта она новая, одновременно позитивная и отрицающая ценность: позитивная потому, что делает принципиально возможным прорыв из антиномии «духа» и «жизни», и отрицательная потому, что таит в себе подрыв и отрицание самих художественно-генетических корней Ашенбаха, культуры его жизни. Именно поэтому спасительный прорыв Ашенбаха к «жизни» не может заключаться ни в чем ином, как в разрушении этой культуры, в падении и гибели: само спасение облекается здесь в падение и гибель.

В этом одновременно трагизм и очистительная миссия этой новеллы; «Смерть в Венеции» не только разбита на пять глав, как на пять актов классической трагедии, но и движима логикой трагедии, которая, по замечательному определению Георга Зиммеля, «созревает там, где необходимость уничтожения вырастает из той же самой почвы, из которой выросло то, что предназначено уничтожению, его смысл и ценность» [15, с. 163]. В «Смерти в Венеции» мы видим катарсис автономного комплекса, из которого индивидуируются герои Томаса Манна, смерть Ашенбаха оказывается не просто очередным отчуждением проблематики героев ранних новелл, но ее продуктивным преодолением.

Рядом с вышеочерченным кругом проблем — проблемами отчуждения, антиномии «духа» и «жизни» и «возрожденной уверенностью» — рука об руку следует проблема психологии и мифа⁴. В ранних новеллах Томас Манн во многом опирался на «Entlarvungspsychologie» Ницше, сам механизм отчуждения героев, подобных Фридеману, Паяцу или Шпинелю, можно было бы определить как своего рода психологическую чистку, а антиномия «духа» и «жизни» — продукт в первую очередь рациональный и психологический. Однако со «Смерти в Венеции» начинается поворот в сторону «психологии и мифа», причем возможность этого поворота оказывается заложенной все в той же «возрожденной уверенности» Ашенбаха.

Мы уже отмечали, что Ашенбах вроде бы не совершает в новелле никаких поступков в прямом значении этого слова, в которых могла бы проявиться эта «возрожденная уверенность». И если смотреть с точки зрения, так сказать, типологии поступка, то перед нами — как будто бы фигура из ранних новелл: какой-нибудь Паяц, точно так же тенью крадущийся за Анной Райнер, как Ашенбах — по венецианским улицам за Тадзио, точно так же «сбитый с толку» и боящийся «показаться смешным» после своей неудавшейся попытки заговорить с Анной по-итальянски, как и Ашенбах — после своей попытки заговорить

⁴ Формула «Миф и психология», характеризующая творческий метод позднего Томаса Манна, появляется впервые во второй редакции эссе «Старик Фонтане» [10, т. 9, с. 448] (см. [16, с. 14]).