

Хайнц КОХУТ

ТОМАС МАНН «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ». РАЗРУШЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СУБЛИМАЦИИ⁹

Перевод с немецкого Лисицына К.П. © 2019

Биографический контекст новеллы

Томас Манн родился в 1875 г. в Любеке. Его отец, сенатор и заместитель бургомистра одного из древних городов Ганзы, умер относительно молодым от сепсиса, когда Томасу было 15 лет. Мать писателя родилась в Рио-де-Жанейро в семье немецкого владельца плантациями и бразильянки португальского и креольского происхождения. После ранней смерти обоих родителей мать Томаса Манна в возрасте семи лет была отправлена в Любек, где с тех пор и жила. В девичестве она считалась очень красивой, вопреки ее необычному для Северной Германии, экзотическому южному типу. Томас был вторым из пяти детей, из которых старший Генрих тоже стал великим писателем.

Раннее детство Томаса Манна прошло в основном под влиянием женщин. Семья была зажиточной и проводила летние месяцы на побережье Балтийского моря. Томас вспоминал, как он неохотно возвращался назад в город, когда лето заканчивалось. Он ненавидел школу и дисциплину, которая была возложена на него. Какое-то время он состоял в гомосексуальной дружбе с одноклассником, по-видимому, мальчиком Хиппе, который описан им в «Волшебной горе». Свою первую большую книгу – роман «Будденброки» Манн написал в 1901 г. в Италии. Он рассказывал, что сильно обжег руку, когда запечатывал пакет с рукописью, чтобы представить ее в издательство.

По результатам медицинского освидетельствования из-за «невроза сердца» Т. Манн дважды освобождался от военной службы. В третий раз он все же попал в армию, но через три месяца был списан из-за тендовагинита.

В 1905 г., в возрасте 30 лет, Томас Манн сочетался браком с Катей Прингсхайм, единственной дочерью уважаемой немецко-еврейской семьи. Его семейная жизнь, по-видимому, была очень счастливой. Из шести детей Манна самая младшая, Элизабет, была его любимицей.

⁹ Kohut H. Thomas Mann 'Tod in Venedig'. Zerfall einer künstlerischen Sublimierung / Kohut H. Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. – S. 173–194.

В 1910 г., за год до того, как была написана «Смерть в Венеции», сестра писателя Карла совершила самоубийство. Это трагическое событие очень сильно потрясло его; много лет спустя отдельные обстоятельства этого события он описал в своем «Докторе Фаустусе» (1947). Так же в 1927 г. – через пять лет после смерти матери – закончила свою жизнь, наложив на себя руки, и его старшая сестра Джулия. Манн, обезопасив себя от сомнений, сказал: «Для сохранения жизни беременность и кормление, кажется, нас сыновей подготовили лучше, чем девочек».

Однако сомнения остались. В какой-то момент, сравнивая себя со своей сестрой Карлой, он находит, что он, всё-таки, очень на нее похож. Он сам, а также и его биографы отмечают некоторую «инерцию ума», «инертность духа» и склонность погружаться во время напряжения в сон. Манн признавался, что каждый раз, когда он с трудом брался за новую работу, то пытался убедить себя, что на её завершение уйдёт мало времени и усилий. Когда она была закончена, он утверждал из чистого суеверия, что она никуда не годится. В конце своей автобиографии Манн писал: «Я подозреваю, что умру в 1945 г., в том же возрасте, что и моя мать». Столь слабо обоснованное утверждение позволяет сделать вывод, что его рациональное Я во время душевной нагрузки было вынуждено уступать архаично-магическому мышлению.

Также и «Смерть в Венеции» возникла во время значительной нагрузки, и данное исследование должно, в частности, обрисовать, как глубоко вытесненный конфликт писателя сначала вышел на поверхность, а затем был сублимирован в художественном шедевре. Первым делом с этой целью необходимо рассмотреть содержание новеллы. В английском переводе она разделена, в соответствии с ранним немецким изданием, на пять частей. Хотя Томас Манн в более поздних изданиях отказался от такой структуры ради большей ясности, следующий обзор должен ориентироваться на эти выделенные автором части.

В первой части у героя новеллы писателя Густава фон Ашенбаха дела идут плохо; он борется за сохранение своей работоспособности и вынужден делать более частые паузы, чтобы восстанавливать свои силы. Для этого он спит в полдень и много гуляет. Прогулка, на которой мы встречаем его в самом начале новеллы, случайно привела его на кладбище.

Тем не менее, у читателя возникает интуитивное впечатление, что это вовсе не случайность, что Ашенбах скорее достиг пункта назначения, исходной цели, и что произошло нечто значимое, predetermined. Это впечатление усиливается ещё и посредством того, что Ашенбах неожиданно видит мужчину, первого из ряда зловещих мужчин, которые встречаются ему на пути в ходе повествования. Читателю с его интуитивно полученным впечатлением кажется, что здесь и позже речь идёт о чем-то мистическом и многозначительном. Писатель достигает нужного эффекта определенными стилистическими приёмами: во-первых, человек появляется на

кладбище так беззвучно и неожиданно, что это в большей степени похоже на галлюцинацию, чем на реально приближающегося человека. Во-вторых, столь сильная чувствительная реакция Ашенбаха на него не соответствует фактическому значению, которое люди, как личности, имеют в представленных в новелле событиях. Это искусный прием, которым достигается то, что читатель связывает мистическое переживание не с рамкой рассказа, а с застреванием самого Ашенбаха. Другими словами, рассказчик дистанцируется от своего героя и описывает человека во власти чувств, находящихся за пределами его разума и контроля. Эта техника очень характерна для прозы Томаса Манна. В его поздних романах эта дистанция увеличивается ещё более явно посредством иронического представления. Третий искусный прием, который используется в «Смерти в Венеции», чтобы подчеркнуть значение отдельных образов, которые встречаются Ашенбаху, это их сверхточный рисунок, который, однако, не соизмерим с их явным значением для героя или рассказа в целом.

Вернемся к повествованию. Мужчина на кладбище поднял голову, так что на его худой и голой шее сильно выступил кадык. Он рыжий с молочно-белой веснушчатой кожей. Стоя, на верхней ступеньке кладбищенской часовни, «он смотрел вдаль своими белесыми глазами с красными ресницами». «В его позе ... было что-то высокомерно созерцательное, смелое, дикое даже»; «...губы его казались слишком короткими оттянутые кверху и книзу до такой степени, что обнажили дёсны, из которых торчали белые длинные зубы»¹⁰. Внезапно Ашенбах, который непроизвольно разглядывал мужчину, замечает сильную враждебность во взгляде иностранца, отворачивается и быстро уходит прочь. Он «...ощутил, как ...необъяснимое томление овладело им»¹¹, желание путешествовать, которое охватило его настолько внезапно, что «оно налетело на него как приступ лихорадки, обернулось туманящей разум страстью... Он... видел: ландшафт, тропические болота; <...> видел среди узловатых стволов бамбука искрящиеся огоньки – глаза притаившегося тигра, – и сердце его билось от ужаса и непостижимого влечения <...>. Затем видение погасло, и Ашенбах, покачив головой, вновь зашагал вдоль заборов...»¹² И его усвоенная смолоду самодисциплина взяла верх. Видеть новые удалённые места – это была «тоска ... по новизне, ...жажда освобождения, сбросить с себя бремя, забыться...»¹³ Встреча с иностранцем возбудила чувства, следовавшие друг за другом: первое – чуждый Я, препятствующий импульс и затем замена его благоразумным Я-синтонным решением предпринять поездку.

¹⁰ Манн. Т. Собрание сочинений: в 10-ти тт. – Т. 7. Рассказы. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1960. – С. 450 (здесь и далее – прим. переводчика).

¹¹ Там же.

¹² Там же. С. 451.

¹³ Там же. С. 452.

Вторая часть начинается с описания личности Густава фон Ашенбаха и его жизни. Невозможно не предположить, что автор совершенно осознанно черпает сведения из своей собственной биографии. Такая деталь как иностранное происхождение матери лишь прозрачно завуалирована. Внешностью Ашенбах обязан некоторым признакам иностранной расы своей матери, дочери чешского капельмейстера. Так же и другие черты кажутся читателю известными из «Жизненного плана» Манна, прежде всего, описание борьбы, которую Ашенбах должен вести против внутренних сил, мешающих его художественной креативности. Это звучит как вырвавшаяся из собственного сердца автора жалоба, когда он говорит о своем герое: «...ещё юношей, со всех сторон призываемый к подвигу <...> он не знал досуга и беспечной молодости»¹⁴ Но Густав фон Ашенбах принуждал себя вопреки внутреннему сопротивлению к работе и подчинял себя твердым привычкам, чтобы сохранить свою трудоспособность: «В сорок, в пятьдесят лет, в том возрасте, когда другие растрачивают время, предаются сумасбродствам, безумно откладывают выполнение заветных планов, он начинал день с того, что подставлял спину под струи холодной воды, и затем, установив в серебряных подсвечниках по обе стороны рукописи две высокие восковые свечи, в продолжение нескольких часов честно и ревниво приносил в жертву искусству накопленные во сне силы»¹⁵ Поведение Ашенбаха указывает на мазохистскую страдальческую гордость. Его новый тип героя – это святой Себастьян, который «...в горделивой стыдливости стискивает зубы и стоит, не шевелясь, когда мечи и копья пронзают... тело»¹⁶ Его стиль характеризуется изящным самообладанием; «...до последнего вздоха скрывающее от людских глаз свою внутреннюю опустошенность, свой биологический распад... Густав Ашенбах был поэтом тех, кто работает на грани изнеможения, перегруженных, уже износившихся, но ещё не рухнувших под бременем, всех ...этих моралистов действия»¹⁷ Мы узнаем, что избранные страницы его работ, были включены ведомством народного просвещения в школьные хрестоматии, что кайзер ему как певцу «Фридриха» на пятидесятую годовщину пожаловал дворянство.

Другая сторона характера не автобиографична. После короткого, счастливого брака его жена умерла¹⁸. У него была уже замужняя дочь, а сына никогда не было. Создается впечатление, что эти отдельные детали из жизни Ашенбаха, включая его преклонный возраст, определили путь для постепенного прогрессивного

¹⁴ Манн. Т. Указ. соч. С. 455.

¹⁵ Там же. С. 455–456.

¹⁶ Там же. С. 457.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Во время написания новеллы, Катя, супруга Манна, должна была отправиться в Швейцарский санаторий для лечения лёгочного заболевания (прим. автора).

разрешения умеренной и наделённой разумом силы его личности. Также пытается писатель привести оправдательные основания и для своего героя, показывая, что он ни в коей мере не проявляет внимания или эмоционального отношения к своему преклонному возрасту¹⁹.

С другой стороны, это указывает на то, что описание Ашенбаха схоже с портретом рожденного в Богемии композитора Густава Малера, который умер как раз во время зарождения новеллы. Дальнейшее указание на Малера – это имя Густав и, вероятно, введение богемского капельмейстера в качестве предка по линии матери.

В третьей части излагается «благоразумное бегство» от мужчины, работавшего в то время на кладбище. И снова читателя охватывает впечатление предопределенности, ощущение, что разум беспомощен перед бесконечно более мощными иррациональными силами, и, что, человек на кладбище имеет власть над самим Ашенбахом, от которой не может быть никакого средства, кроме бегства.

Внешне Ашенбах, кажется, действует очень рационально. Он рассчитывает время путешествия на несколько недель и твёрдо говорит самому себе, что нуждается в расслаблении и отдохнувшим возвратится к своей работе. Прежде всего, он планирует остановиться на небольшом острове в Адриатическом море; но вспомнив название новеллы, мы можем предвидеть, что настоящее место назначения – другое. Так и происходит: погода плохая, общество в отеле скучное, и Ашенбаху становится ясно, что его тянет в Венецию.

Но он не может ускользнуть от мужчины с кладбища. На пароходе в Венецию у него происходит другая встреча, напоминающая о бесполезности его бегства. Мужчина на корабле, по-молодежному одетый, оказался щеголем с гримом на щеках, париком и кольцами на пальцах. Когда он смеялся, то показывал «...желтые... зубы, которые он скалил в улыбке, – дешёвое изделие дантиста»²⁰. Изображая смех, старик бросает вызов своей молодости. Ашенбаха охватывает ощущение, что «...начинает уродливо и странно искажаться мир»²¹, когда он наблюдает за отталкивающим и дразнящим жеманством старика с его молодыми попутчиками.

Он пытается избежать его, перебравшись на другую сторону корабля; и, в конце концов, его спасает сон. Ещё раз он видит старого щеголя, когда покидает корабль. Тот был пьян, раскачивался, бормотал глупые слова, облизывал углы рта и досаждал

¹⁹ Вероятно, здесь это можно сравнивать с механизмом сновидений, где мы не смогли сдать экзамены, которые на самом деле давно выдержали. Дезинтеграция Ашенбаха, по-видимому, основывается на том, что у него нет объективных связей с реальностью. Это могло служить Манну самоутрачением, потому что он знал, что бросает вызов временной уединенности благодаря чувственным отношениям, которые связывали его с семьей. Они были достаточно сильны, чтобы охранять его перед судьбой Ашенбаха (прим. автора).

²⁰ Манн. Т. Указ. соч. С. 463.

²¹ Там же. С. 454.

Ашенбаху разговорами о Венеции, как будто речь шла о любви к женщине, а не к городу; «...мои комплименты», лепетал он, «душечка, милочка, красotka... И тут у него вставная челюсть соскакивает на нижнюю губу»²².

Третья встреча у Ашенбаха происходит после прибытия в Венецию, а именно с гондольером, который перевозит его, вопреки его воле, непосредственно на Лидо. В противоположность щеголю на корабле, этот мужчина подобен скорее мужчине на кладбище; гондольер изображается как зловещее явление. Гондола – это «...такое черное, каким из всех вещей на свете бывают только гробы»; человек «был... с неприятной, даже свирепой физиономией»²³. Он бормотал что-то себе под нос, во время усиленной гребли он «поджимал губы, обнажая два ряда белых зубов»²⁴. У Ашенбаха шевельнулась мысль, что он, вероятно, попал в руки преступника, но, как и прежде, он остался пассивным, несмотря на возникший страх. Расслабленный и мечтательный «он предоставил вещам идти, как они идут...»²⁵ С ним не случится ничего плохого. Но, приехав на Лидо, он выяснил, что его опасения были полностью обоснованными: оказалось, что гондольер «дурной человек, ... человек без патента!»²⁶, которого ожидала полиция.

После этих встреч сцена приготовлена к созданию контраста для того, что является в другом смысле целью этого путешествия. Едва Ашенбах остановился в отеле, как тут же происходит решающее событие. Противопоставление не могло быть выражено более ярко. Целью поездки является Тадзио, четырнадцатилетний польский мальчик утонченной красоты. Его лицо ...бледное и изящно очерченное <...> и выражением ...божественной серьёзности... при чистейшем совершенстве формы»²⁷. В отличие от брата, три старшие сестры мальчика описаны в унижительном, снисходительном, почти жалком тоне. Тадзио – явно любимец матери и гувернантки, и это отражено в его богатой одежде и его веселой беспечности. Наряд сестёр, напротив, был «незатейлив <...> скорее даже уродовал». «Из-за строгого монастырского платья... фигуры их казались приземистыми и лишёнными грации»²⁸ и их поведение выражало жесткость подчинения. Ашенбах пришёл к выводу, что мальчик – «...просто забалованный любимчик, привычный к потачкам и задабриванию»²⁹. Важно отметить, что в смысле нарциссического исполнения желания, основной акцент делается на ребенке. Отец нигде не встречался. Осанка матери – «холодная и величественная»;

²² Манн. Т. Указ. соч. С. 467.

²³ Там же. С. 467–468.

²⁴ Там же. С. 468.

²⁵ Там же. С. 469.

²⁶ Там же. С. 470.

²⁷ Там же. С. 472–473.

²⁸ Там же. С. 473.

²⁹ Там же. С. 473–474.

она показывает, что «...равнозначна хорошему вкусу повсюду, где благочестие неотъемлемо от аристократизма»³⁰. Нечто «сказочно пышное» придавали её внешнему виду украшения: «...тройная, очень длинная нить крупных как вишни, матово мерцающих жемчужин»³¹.

У Густава Ашенбаха изначально создается впечатление, что поведение Тадзио не осознано. Однако почти сразу возникают предсознательные сигналы страха. Он устал, в следующую ночь рано лёг спать и, несмотря на яркие сновидения, проспал всю ночь. Он возложил ответственность на погоду за то, что «стучит у него в висках и тяжелеют веки»³². Он не уверен, должен ли оставаться в Венеции, поэтому полностью не распаковывает чемоданы. Но всё напрасно, восхищение его растёт. Он длительно наблюдает за Тадзио, сначала при случайных встречах, а затем, когда силы его сопротивления ослабевают, он страстно следует за ним так часто, как только может. Тем не менее, он ни разу не заговорил с ним, когда оставался один.

Изнурительная любовь к Тадзио находит выражение в любви Ашенбаха к морю; он любил море «...из потребности в покое, присущей самоотверженно работающему художнику, который всегда стремится прильнуть к груди простого, стихийного <...>; из запретного, прямо противоположного сути его работы и поэтому тем более соблазнительного тяготения к неразделенному, безмерному, вечному, к тому, что зовётся Ничто»³³. Как из одного Ничто появилось совершенство красоты Тадзио – «...разве Ничто не одна из форм совершенства?»³⁴ Ашенбах обратил внимание, что у мальчика не абсолютно здоровые зубы, и с чувством удовлетворения, которому он не осмелился дать отчет, он приходит к выводу, что мальчик «слабый и болезненный, вероятно, не доживёт до старости»³⁵.

Ашенбах не отказывается от борьбы без окончательного сопротивления. Чтобы обмануть себя, будто он не может терпеть климат, который делает его больным, он предпринимает смелую попытку убежать из Венеции и от своей растущей влюбленности, но он не в состоянии оторваться. Он ощущает запах бактерицидного средства, получает знак угрожающей инфекционной опасности, «...этой недоброй тайны, сливавшейся с его собственной сокровенной тайной»³⁶. Определенные предупреждения, напечатанные в немецких газетах, отрицаются органами власти. Но, «страсти, как преступлению, нестерпима благополучная упорядоченность будней»³⁷. Все в нем

³⁰ Манн. Т. Указ. соч. С. 474.

³¹ Там же. С. 474.

³² Там же. С. 474–476.

²⁵ Там же. С. 478.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. С. 482.

³⁶ Там же. С. 503.

³⁷ Там же.

ищет шанса остаться, и все, что писатель может сделать, – это предоставить своему герою предлог, который позволит ему еще немного отсрочить момент прозрения.

Наступает момент, в котором исключается самообман: Ашенбах, по-видимому, вследствие внезапного изменения мнения, решает остаться; «...тоска и тревога сжимали его сердце»³⁸. С глубокой, невероятной радостью, он отдаётся регрессивной болезни своего чувства. Так же как распадаются его моральная и рациональная защиты, он больше не чувствует потребность и больше не имеет силы обманывать себя в своих истинных причинах. Он признаёт, что это было ради Тадзио, расставание с которым оказалось просто невозможно.

В четвертой части Ашенбах больше не пытается обманывать себя. Он уступает своей страсти к Тадзио, он принимает её и пользуется ей. Он может видеть мальчика много раз в день. Встречи происходят иногда случайно, однако, часто и преднамеренно и с большой хитростью. Единственные защитные барьеры, от которых Ашенбах не отказывается до конца, даже во сне, это выразительные средства, которыми его как художника снабдила жизнь: сублимация и идеализация. Взгляд красивого мальчика подводит его к философским размышлениям о прекрасном. Он вызывает в памяти античный пример любви – любви Сократа к Федру. Он написал эссе о проблеме «культуры и вкуса», попытался во время описания перевести красоту Тадзио в свой стиль. Но его оборонительная борьба только частично успешна, и движущие силы не могут быть полностью десексуализованы. После завершения короткой работы Ашенбах чувствует себя истощённым, как после разврата.

Скоро Тадзио замечает, насколько он очаровывает Ахенбаха, и между ними происходит безмолвное понимание. Когда Ашенбах обнаруживает небольшие признаки ответа, тайного понимания, он не может скрывать восхищения и ослабить свой восторг. Поведение ребенка чудесно, но так соблазнительно. Неожиданная встреча с Тадзио и его миловидной улыбкой стоили ему его последних резервов. Ашенбах спасается в темноте парка, бросается на скамейку и: «он шептал извечную формулу желания, презренную, невысказанную здесь, абсурдную, смешную, но и священную, и вопреки всему достойную: "Я люблю тебя!"»³⁹.

В заключительной части, любовь Ашенбаха и разрушительное действие, которое она оказывает на его личность, описываются в окончательной фазе, где преимущественно речь идёт о внешнем событии, а именно, эпидемии холеры, которая вспыхнула в Венеции. Население и органы власти пытаются скрывать беду, так как, пожалуй, знают, что иностранцы тут же уедут, как только узнают об этом. Однако правда все больше и больше просачивается, и отель пустеет. Тадзио и его семья,

³⁸ Манн. Т. Указ. соч. С. 504.

³⁹ Там же. С. 501.

кажется, ничего не подозревают и остаются. Также остается и Ашенбах, который видит в болезни города подходящую почву для своей душевной болезни, для страсти, которая лежит глубже его рациональной личности. Поражение разума и самообладания теперь основательно закреплено. Однажды ночью он прислоняет голову к двери спальни Тадзио, едва ли в состоянии оторваться от неё, «...забыв, что его могут увидеть, застать в этом безумном положении»⁴⁰. Этого не происходит, но он был замечен в других случаях, и он не раз видит, как мать и гувернантка отзывают мальчика от близкого общения с ним под разными предложениями. Напротив, гордость его слабо противится, его инстинктивное желание больше не возрастает.

Теперь к встречам Ашенбаха с человеком на кладбище, щеголем на корабле и гондольером добавляется четвертая, также с мужской, символической фигурой, уличного музыканта. Многие черты, которые автор придает ему, нам знакомы. Он рыжеволосый, вены на лбу набухают от напряжения, его жестикуляция, его «...манера лукаво подмигивать и кончиком языка быстро касаться уголков рта»⁴¹, «...тощая шея с большим, отталкивающе обнаженным кадыком»⁴² позволяют ему казаться brutальным, дерзким и предсудительным. После кладбища, старческой перверсии, похожей на гроб гондолы, Ашенбах встречается с последним символическим представлением регрессии и растворения в запахе карболовой кислоты – запахе смерти, который исходит из одежды уличного певца.

Хотя Ашенбах уже знает полную правду об эпидемии в Венеции, он не предупреждает мать Тадзио. Он снова воображает, что Тадзио скоро умрет, и мысль эта не противоречит его любви, даже наполняет его странным удовлетворением. В конце повести, незадолго до смерти у Ашенбаха было кошмарное сновидение. «Местом действия была... его душа, а всё происшедшее ворвалось извне, разом сломив его сопротивление – упорное сопротивление интеллекта, пронеслось над ним и обратило его бытие, культуру его жизни в прах и пепел»⁴³. Чувства, которые наполняли его – это «страх и вожделение и полное ужаса любопытство к тому, что должно совершиться»⁴⁴. Он слышит, как приближается «...топот, гудение, смешанный шум: стук, скаканье, глухие раскаты, пронзительные вскрики и вой – протяжное "у"⁴⁵ – равное польскому имени Тадзиу».

«Но он знал слово, тёмное, хотя и давнее имя тому, что надвигалось: "Чуждый бог". Зной затлел, заклубился, и он увидел горную местность, похожую на ту, где

⁴⁰ Манн. Т. Указ. соч. С. 505.

⁴¹ Там же. С. 510.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 505.

⁴⁴ Там же. С. 517.

⁴⁵ Там же.

стоял загородный дом... Женщины, путаясь в длинных одеждах из звериных шкур, которые свисали у них с пояса... с криками несли в обеих руках свои груди. Мужчины с рогами на голове, со звериными шкурами на чреслах и мохнатой кожей... яростно били в медные тимпаны и литавры, в то время как упитанные мальчики, цепляясь за рога козлов, подгоняли их увитыми зеленью жезлами и взвизгивали при их нелепых прыжках... Велико было его омерзение, велик страх, честное стремление до последнего вздоха защищать своё от этого чужого, враждебного достоинству и твёрдости духа... голова шла кругом, ярость охватила его, ослепление, пьяное сладострастие, и его душа возжелала примкнуть к хороводу бога. Непристойный символ, гигантский, деревянный, был открыт и поднят кверху; ещё разнузданнее заорали вокруг <...>. С пеной у рта они бесновались... с кряхтением вонзали острые жезлы в тела близстоящих и слизывали выступавшую кровь<...>: они были он, когда, рассвирепев, бросались на животных, убивали их... когда на изрытой... земле началось повальное совокупление – жертва богу. И его душа вкусила блуда и неистовства гибели»⁴⁶.

Сновидение отражает меру духовного падения Ашенбаха. Крушение норм его деятельной жизни не характерно, но, тем не менее, постыдно. Тому, что ещё недавно возбуждало его презрение, когда он видел это в другом, теперь он предается сам.

Вскоре после этого происходит неизбежное. На одной из своих прогулок, пытаясь следовать за Тадзио, он заблудился. Изнуренный от жары, для освежения, он купил себе несколько переспелых и мягких ягод земляники, с которыми, очевидно, принял смертельные микробы. Через два дня, уже серьезно больной, он узнает, что семья Тадзио собирается покинуть Венецию. Он видит его еще раз на пляже. Последнее впечатление умирающего писателя, символизирующее идеализируемую им смерть, – это Тадзио, который идёт вглубь открытого моря, поднимает руку и машет ему, как будто хочет пригласить его следовать за ним в «роковое и необозримое».

Анализ новеллы

Далее следует провести анализ повествования: литературный труд Манна необходимо, прежде всего, рассмотреть, как попытку писателя сообщить об опасных личностных конфликтах. В изложении содержания подчеркиваются те аспекты новеллы, которые, по-видимому, выражают особенно значительные бессознательные и предсознательные психологические конstellляции. Также были упомянуты некоторые биографические данные Т. Манна, которые позволяют простроить связи между писателем и его произведениями. Теперь следует добавить дополнительную информацию об особых обстоятельствах написания «Смерти в Венеции».

⁴⁶ Манн. Т. Указ. соч. С. 517–519.

Новелла, написанная Манном в 1911 г., впервые появляется в "Neuen Rundschau"⁴⁷. Томасу Манну тогда было 36 лет. Примерно 6 лет, как он женат. Прошёл уже 21 год, как умер его отец. Мать была еще жива, но его сестра Карла незадолго до этого покончила с собой. Недавно писатель посетил Венецию и на этом фоне разработал сюжет новеллы. Эпидемия холеры и отношение к ней венецианских властей были фактическими событиями недавнего прошлого. В 1911 г. туберкулез супруги Кати стал личной встречей Манна с инфекционным заболеванием. Когда он работал над «Смертью в Венеции» и жил со своими детьми в городе Тольце, она находилась в санатории.

Как уже упоминалось, композитор Малер должен был быть вплетен в повествование. Заманчиво спекулировать о мотивах, которые побудили Манна к заимствованию некоторых черт Малера для фигуры своего героя. Единственной очевидной связью является тот факт, что Малер умер в 1911 году, т.е. в год написания «Смерти в Венеции». Можно было бы предположить, что либо существовали личные отношения между Манном и Малером, либо писатель руководствовался глубокими, возможно, интуитивными знаниями о личности Малера, чтобы перенять некоторые внешние черты и показать более глубокое сходство между Малером и Ашенбахом. Было бы интересно выяснить причины особого значения смерти Малера для Томаса Манна⁴⁸.

Но теперь мы обладаем важной информацией, которой у нас не было раньше. Прежде чем полностью разработать художественную идею, которую он выразил в новелле «Смерть в Венеции», Манн был занят другой темой. Мы знаем, что изначально он хотел написать об эпизоде из жизни Гёте, а именно, о любви прославленного 74-летнего поэта к молодой девушке, которая по сравнению с ним была почти ребенком, Ульрике Левецовой – ей было всего 17 лет. Как известно, Гёте, в конце концов, удалось разорвать отношения. Поэтическая трилогия «Мариенбахская Элегия» – бессмертный документ этой страсти.

Как уже упоминалось, тема смерти встречается очень часто в работах Манна. Первый рассказ, который он написал (в возрасте 16 или 17 лет, примерно через год после смерти своего отца), называется «Смерть». Можно без преувеличения сказать, что почти во всех следующих произведениях смерть оставалась главной темой и

⁴⁷ Neuen Rundschau – название немецкого издательства (прим. переводчика).

⁴⁸ Из письма Фрейда к Райку явствует, что Малер консультировался у Фрейда: «...были проанализированы ... его страдания». Это произошло незадолго до смерти Малера. Фрейд интерпретировал, что Малер «отвёл либидо от своей жены»; он упоминает о навязчивом неврозе Малера. Последнее особенно интересно в отношении навязчивых черт у Манна, которые должны быть обсуждены в настоящее время. Тем не менее, дирижёр Бруно Вальтер, который очень хорошо знал, как Манна, так и Малера, был твёрдо убеждён, что Манн и Малер никогда лично не встречались друг с другом (Бруно Вальтер в письме к автору статьи 13 декабря 1956) (прим. автора).

проявлялась, либо как внезапное событие, либо – в более запутанной форме – как повторяющиеся метафизические спекуляции.

Но не только частота встречаемости в произведениях Манна указывает нам на важность для него темы смерти. Специфические линии связи с автором также могут быть прослежены от его главных персонажей, которые часто имеют четкие автобиографические черты, особенно когда речь идет о жизни и проблемах писателя. Отношения этих выдуманных личностей к жизни и смерти является важным источником информации об авторе, который их создал. В рассказе «Тонио Крёгер», как и в других ранних произведениях Т. Манна, смерть или стремление к смерти на самом деле не является основной темой, скорее, она появляется здесь в форме аристократического отрицания жизни.

Тонио Крёгер чувствует необходимость отстраниться как можно дальше от жизни; он может быть творчески активным и продуктивным только, если перестанет жить среди людей. Если подросток в защитной борьбе с непреодолимыми требованиями влечений занимает такую позицию, мы склонны считать это чем-то временным. Как подчеркивает Анна Фрейд, аскезу можно рассмотреть, как нормальное явление юности. Однако автором «Смерти в Венеции» был зрелый мужчина 36 лет с женой и детьми. Герои произведений Манна заражены философией Шопенгауэра и Ницше, которая сводит на нет прогресс, и верят немецким романтикам, отмечавшим сходство между красотой и смертью. Романтичный художник должен символически умереть, чтобы суметь создать великолепное произведение. Эта тенденция главного героя становится особенно очевидной в «Смерти в Венеции». Уже само имя Ашенбах⁴⁹ создает ассоциации с рекой, которая в классической мифологии отделяет землю живых от царства мертвых. Для того чтобы иметь возможность работать в ночное время, Ашенбах вначале должен церемониально установить две горящие свечи перед манускриптом – расположение, которое в комнате, несомненно, напоминает о смерти. Также он чувствует себя вынужденным защищать свое тело и испытывает сильную потребность в изоляции. Ко времени написания этой новеллы умерли только два важных члена семьи автора: отец, скончавшийся много лет назад, и прекрасная сестра Карла, которая незадолго до этого покончила жизнь самоубийством. Вначале мы склонны были считать, что должна иметь место его идентификация с мертвым отцом, но не с Карлой. Это произошло по той простой причине, что герои более ранних романов и новелл, предшествовавших самоубийству Карлы, также борются с подобными проблемами. Но помимо этих негативных оснований, которые исключают сестру, ничего не говорит о роли отца. Некоторые доказательства могут быть получены из самой новеллы.

⁴⁹ Фамилия Ашенбах происходит от немецкого слова *asche* – пепел (прим. переводчика).

Литературоведы сходятся во мнении, что четыре мужчины, которых встречает Ашенбах, являются предвестниками его надвигающейся смерти, и в этом можно убедиться, так как этот символизм был намеренно введен Манном в повествование. Вопреки этой гипотезе здесь следует дать интерпретацию. Эти четыре манифестации – проявления внутренних душевных сил, которые Ашенбах проецирует на встречаемых им людей, когда начинают разрушаться барьеры его вытеснения. Поэтому четверо мужчин – это проекции, защищающие Я-сознание от прорвавшегося старого чувства вины и страха, которые магическим образом воспринимаются как угрожающая фигура отца, восставшая из гроба. Три из четырёх образов – мужчина на кладбище, старый щеголь на корабле и гондольер – изображены в новелле с обнаженными зубами. Всё это наводит на мысль о черепе, речь о котором уже шла выше. Гондольер в своей черной гондоле выглядит как фигура из мифологии, Харон, который перевозит через Стикс мертвых в Гадес. Первый человек появляется на кладбище как внезапная галлюцинация – недвусмысленный портрет выздоровления. Одежда последнего, уличного певца, несёт в себе запах смерти. Все личности, за исключением щеголя на корабле, описаны как сильные и угрожающие, что позволяет, более или менее ясно, сделать вывод о свободной и несдержанной агрессии и сексуальности. Если мы внимательно прочитаем описание уличного певца, у которого вены на лбу вздулись, то в этой детали мы можем обратить внимание на один или оба признака страшного отца, а, именно, на сексуальное возбуждение или гнев. Старомодный старик, кичащийся притворной молодостью, также напоминает о воскресших мертвых. Меняющиеся комбинации страха и презрения, которые ощущает Ашенбах во время этих столкновений, являются выражением изначальной ненависти к фигуре отца, смешанной с вторичным страхом возмездия со стороны сильных мира сего. Также это может быть реакция на возникающие суеверные страхи, связанные с выздоровлением, например, как попытка успокоиться, сделав опасное смешным.

В этой связи интересно вспомнить признание Манна, что он никогда не сможет быть полностью свободным от суеверных идей. Поэтому день и час его рождения всегда имели особое значение, некоторые числа были для него чем-то мистическим. И тот факт, что его дети, как он говорит, появились «как три рифмованные и похожие на круг пары – девочка, мальчик, мальчик, девочка, девочка, мальчик», стал для него счастливым предначертанием. Для личностей с навязчивостью очень характерны такие суеверия, как, однако, и глубокий уровень понимания. Это известный факт, что архаическое Я пациента с неврозом навязчивых состояний особенно склонно верить в магическую власть смерти.

Другая особенность личности с навязчивостью – это господство сильной амбивалентной позиции, особенно по отношению к отцу и отцовским фигурам. В этом контексте проливается свет на озабоченность Манна старым Гёте, который, без-

условно, для каждого немецкого писателя представляет собой отцовскую фигуру. Доказанный факт, что мотив обмана старым Гёте молодой девушки занимал писателя до того, как была предпринята попытка написания им истории Ашенбаха. И история эта добавляет, хотя и косвенно, доказательство предположения о том, что основной причиной написания новеллы «Смерти в Венеции» является конфликт писателя с отцом. Уважение к Гёте обычно мешает биографам взглянуть на нелепые аспекты его последнего романа; трагическая безнадежность этой связи уже описывалась выше. В «Смерти в Венеции» также упоминаются эти два взгляда: первый в представлении безудержного, смешного и отвратительного образа старого щеголя на корабле. В последнем видно отношение автора к страсти Ашенбаха к Тадзио.

В общем, можно установить, что тема смерти отца в новелле рассматривается следующим образом: фигура отца – неоднозначна. Она раскалывается на почитаемую и презираемую, а эти противоположные чувства, которые изначально были направлены на один и тот же объект, изолируются – типичный для невроза навязчивых состояний механизм защиты. Плохого, угрожающего, сексуально активного отца воплощают четыре мужчины, которых встречает Ашенбах. С хорошим отцом, который воздерживается от всех этих угроз, наказаний и гетеросексуальной любви – т.е. с отцом, который любит только сына, Ашенбах отождествляет самого себя, показывая в своей любви к Тадзио, что он хотел бы получить от своего отца. Однако эта стратегия не была полностью исследована: амбивалентность Ашенбаха усугубляется нарциссическим, завистливым осознанием того, что кто-то другой получает то, что он сам хотел бы иметь, и враждебные, разрушительные элементы проникают в его чувства к Тадзио. Он не только чувствует своеобразное удовлетворение, когда думает, что Тадзио скоро умрет, но и косвенно подвергает любимого мальчика большой опасности, не предупреждая его родственников об эпидемии. В целом, однако, верно, что деструктивные импульсы по отношению к Тадзио являются вторичными. Они выходят на поверхность лишь в том случае, если нарциссическое отождествление с Тадзио остается несовершенным. И, следовательно, наслаждение, которое вызывает в нем мальчик, все же неотделимо от зависти. Но основная враждебность направлена не против мальчика (как ревность по отношению к брату), а против ненавистного отцовского образа. Дикость этой ненависти раскрывается в последнем кошмарном сне Ашенбаха, в его неудачной борьбе с плохим отцом – этим «чужим богом» варваров, непристойным сексуальным символом, тотемным животным, которого убивают и пожирают. Согласно закону Талионова права, который является для архаичного Я навязчивым и нерушимым авторитетом, убийство порождает жажду смерти, и поэтому Ашенбах обязан умереть.

Однако решающей опасностью для системы психологических защит Ашенбаха являются не ненависть к отцу, не следы враждебной зависти к Тадзио, а, скорее,

крах сублимации гомосексуальной нежности и почти неудержимый порыв несублимированного гомосексуального желания стареющего мужчины. Последний сон Ашенбаха – выражение разрушающейся сублимации; он изображает крах «культуры его жизни», который приводит к опустошённости и уничтожению.

Материал, которым питается этот сон, происходит из трех разных источников. Во-первых, мы обнаруживаем сублимированную активность «Я»; она ответственна за формальную структуру сновидения, которая сохраняет художественное и безличное и кажется великой фантазией классической мифологии. Во-вторых, мы узнаем образ личности Ашенбаха в дезинтеграции; теперь особенно это выражается в его не завуалированном сексуальном желании. Ранее сладкий звук имени Тадзио теперь превратился в «вой». В-третьих, мы можем сделать вывод о травматическом воздействии на основании изображения первичной сцены, половой акт в которой оказал влияние на ребенка. Это последовательно и чётко описано: любопытство, растущее сексуальное напряжение, желание принять участие в сексуальных действиях и страх быть уничтоженным, благодаря участию в садистских, неверно истолкованных, действиях взрослых. Не может быть никаких сомнений в том, что гомосексуальная страсть и боязнь должны происходить из опыта, при котором ребенок частично отождествил себя с матерью и вынужден добиваться сексуальной любви отца. Страх кастрации (смерти), пробуждаемый желанием участвовать в насильственной деятельности взрослых, но, особенно, благодаря пассивному подчинению отцу, в конечном итоге должен был привести к тому, что ребенок отказался от либидинозного стремления; так у Ашенбаха это, возможно, привело к созданию «культуры своей жизни». Итак, не исключено, что мы можем обнаружить истоки формы художественного мастерства Ашенбаха в первичной сцене, которая была пережита как опасная. В начале первичной сцены ребенок – чистый наблюдатель, ему еще не угрожают травматическое перевозбуждение, пассивность и страх стать искаленным. Не может ли быть так, что когда опасность становится слишком большой, ребенок возвращается к первоначальной роли эмоционально не вовлеченного наблюдателя посредством душевного балансирования, а последующая обработка травматического перевозбуждения защитными механизмами вносит что-то существенное в развитие творческой сублимации?

Чтобы избежать недоразумений: эти соображения ни в коем случае не должны давать полного объяснения художественному творчеству, даже внутри границ, которые обычно относятся к генетическим конструкциям. Гипотеза о том, что художественное творчество связано с принципом женственности, что в некоторых случаях художественная креативность питается сублимационной энергией инфантильных желаний, не нуждается в новом подтверждении представленным здесь материалом. Это вполне возможно, достаточно сказать, что гомосексуальная структура Ашенба-

ха и идентификация с женщиной хорошо совместимы со старой, давно известной психоаналитической гипотезой о том, что увеличение и уменьшение творческого потенциала, кажется, идут рука об руку с преобладанием сублимированных и десублимированных гомосексуальных устремлений.

Гипотеза, представленная здесь, относится к определенным аспектам художественной позиции, продемонстрированной на индивидуальном примере. Переживания первичной сцены, которые приводят к переносу, опасному пассивно защищающему желанию и страху кастрации, могут заставить ребенка вернуться к эмоциональному равновесию, которое имело место в начале опыта, и могут подготовить эмоциональную почву для развития наблюдательного, описательного художественного подхода. Эта гипотеза, кажется, особенно совместима с некоторыми особенностями стиля произведений Томаса Манна, а именно с его отрешенностью и иронией. Не исключено, что подобные этим размышления применимы и к другим творческим личностям, и что вообще такой генетический фактор связан с развитием иронической позиции по отношению к жизни.

В дополнение к представлению проблем, возникающих в связи с идентификацией с матерью (и амбивалентно-пассивной позицией по отношению к отцу), движение в сторону объединения с матерью также можно найти в других произведениях Т. Манна. Однако это желание более вытеснено и, кажется, вызывает более сильное чувство вины, чем амбивалентное отношение к отцу. Поэтому оно редко встречается в сублимированной «Я»-синтонной форме объектной любви, и если встречаются примеры такого рода, то они ни в коем случае не являются разумными. Можно спекулировать о том, не содержат ли славянские черты имени Тадзио (Пшибыслава Хиппи и Клавдии Чаучарт в «Волшебной горе») намек на успешно сублимированную любовь к матери, которая в реальности также была экзотическим типом. Почти всегда, когда мы встречаемся с желанием матери, мы находим его либо в неопределенной, глубоко символической форме, либо в регрессивной идентификационной форме, но не как любовь к объекту. В то же время, однако, существует также некоторая форма наказания, обычно в форме смерти или болезни, явно выраженной или подразумеваемой. Это касается не только литературного творчества Манна, но и его жизненной практики, как это можно увидеть из суеверного предсказания, что он умрет в 1945 г., то есть в возрасте своей матери.

Желание объединиться с матерью в упомянутой выше форме все чаще выражается в регрессивной, диффузной и глубоко символической страсти. Похоже, что это единственный способ, который может допустить в сознание писателя и в сферу его замыслов вину пережитого желания, где оно принимается «Я» с определенной степенью удовольствия. Однако удовольствие довольно меланхолично, потому что во многих произведениях Манна желание по отношению к матери выступает как

страсть к смерти. В «Волшебной горе» это бесконечность прекрасного снежного ландшафта, которым восхищается Ганс Кастопа, и за прельщение которым он платит смертью, замерзая. В «Смерти в Венеции» материнский символ репрезентируется в первую очередь болезнью самого города, от которого Ашенбах не может оторваться: это не только город, но и море, и смерть, вся атмосфера Венеции – самое глубокое стремление Ашенбаха. Когда смерть достигает его, Ашенбах видит, как Тадзио зовет его в открытое море, «в роковое и необозримое». Эта картина не только ясно запечатлевает символическую идентичность смерти и моря, но также доказывает связь между мальчиком Тадзио и мотивом «море – смерть – мать».

Теперь перед нами стоит последняя задача: изучение особых обстоятельств жизни писателя, которые могли активизировать его конфликты и тем самым дать толчок к написанию «Смерти в Венеции». Недавнее самоубийство сестры Карлы, давней соперницы за любовь родителей, могло вызвать у него чувство вины. Возможно, Карла также была объектом стремлений Манна, перемещённых с матери на сестру, предположение, подкрепленное фактом, что в новелле «Кровь Вельсунгов» (1905) был отражен мотив инцеста брата и сестры.

Возможно, более важным было заболевание его супруги, Кати, которое случилось в это время. И это, вероятно, привело к тому, что у писателя возникли более тесные эмоциональные связи с его еще маленькими детьми. Также можно допустить, что с болезнью его жены был связан период полового воздержания. А это, в свою очередь, привело к более сильным конфликтам и гомосексуальной регрессии.

Если поближе познакомиться с порядком его произведений, то, по-видимому, можно обнаружить, что с ростом его успеха как писателя и, как следствие, стабилизацией его положения как супруга и отца, первоначальная «симпатия к благородству смерти» все больше и больше компенсируется активным участием и жизнеутверждением. Такую позитивную позицию по отношению к жизни можно найти в большинстве произведений Манна после первой мировой войны. Сетембрини в «Волшебной горе» является безоговорочным защитником активного участия в жизни и явным врагом любой симпатии к смерти и болезни. И не может быть никаких сомнений в том, что сознательно писатель симпатизирует ему, а не Нафта, его противнику. Темы смерти и болезни господствуют вплоть до последних произведений, несмотря на восхитительно мужественную позицию писателя в отношении политических событий до и во время второй мировой войны.

В предисловии к тому рассказов Достоевского Томас Манн отмечал, что импульс к творческим достижениям исходил у великого русского писателя из глубокого чувства вины, и что его литературное творчество можно понимать, как искупление. Гловер упоминает, что некоторые невротики с навязчивостью опасаются, что анализ может разрушить их способность сублимировать энергию, и что они, очевидно, приравни-

вают свою сублимированную деятельность к сексуальному потенциалу. Проблемой всей жизни Т. Манна стала борьба за сохранение своего художественного творчества. Казалось, что творчеству всегда что-то угрожает, и писатель пытался поддерживать его при помощи суеверных, магических практик.

Как ни парадоксально, успешная сублимация пассивно-женского подхода к художественному творчеству может пробудить чувство вины в сфере мужской активности⁵⁰. И как герой-художник одного из последних романов «Доктор Фаустус» (1947), продавший душу дьяволу (речь идёт о болезни и преждевременной смерти ради расширения полосы активной жизни и художественного творчества), кажется, приводит к самому Томасу Манну, так же угрожающий отец в новелле наводит на мысль, что успехи писателя на самом деле соответствуют его сублимациям. Такие образы, как Ашенбах в «Смерти Венеции» и Леверкюн в «Докторе Фаустусе», дали возможность Томасу Манну жить, творить и работать, ибо они взяли на себя его страдания.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Beier L.* The Concept and Function of Death in the Works of Thomas Mann. – Philadelphia, 1932.
2. *Elosser A.* Thomas Mann. Sein Leben und sein Werk. – Berlin: S. Fischer, 1925.
3. *Freud A.* Das Ich und die Abwehrmechanismen. – Muenchen: Kindler, 1964.
4. *Glover E.* The Thechnique of Psychoanalysis. – N. Y.: Int. Universities Press, 1955.
5. *Havenstein M.* Thomas Mann, der Dichter und Schriftsteller. – Berlin: Wiegand & Grieben, 1927.
6. *Kasdorff J.* Der Todesgedanke im Werke Thomas Manns. – Leipzig: H. Eichblatt, 1932.
7. *Mann T.* Waelsungenblut / Mann T. Erzaehlungen. – Frankfurt: S. Fischer, 1959.
8. *Mann T.* Betrachtungen eines Unpolitischen. – Berlin: S. Fischer, 1918.
9. *Mann T.* Lebensabriss // Die neue Rundschau. – Berlin: S. Fischer, 1930. – S. 732 ff.
10. *Mann T.* Dostojewski – mit Massen. Einleitung zu einem englischen Auswahlband Dostojewskischer Erzäehlungen // Die neue Rundschau. – Vol. 4. – 1946.
11. *Reik T.* The Haunting Melody. – N. Y.: Farrar, Straus & Young, 1951.
12. *Stekel W.* Betrachtung zur Traumdeutung // Psychoanalytischer und psychopathologischer Forschungen. – 1909. – Vol. I. – S. 458.

⁵⁰ В связи с этим следует вспомнить, что Манн сильно обжёг руку, когда запечатывал пакет с манускриптом «Будденброков», который должен был принести ему известность. Также необходимо подумать о церемонии магического покаяния, которая характеризует трудовые привычки Ашенбаха (прим. автора).