

В поисках утраченной грации: Генрих фон Клейст и Томас Манн

Селезнева Елена Владимировна

старший преподаватель, кафедра иностранных языков факультета гуманитарных и социальных наук,
Российский университет дружбы народов

117198, Россия, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, 10/2, оф. 502

✉ e-selesn@yandex.ru



[Статья из рубрики "Всемирная литература"](#)

Аннотация.

В данной статье рассматривается вопрос о влиянии эстетических идей и образного языка эссе Г. фон Клейста «О театре марионеток» на раннее творчество Т. Манна, который возникает в связи с тем, что рассматриваемое в эссе Клейста отрицательное отношение рефлексии и грации созвучно проблеме соотношения познания и творчества, неотступно занимавшей Т. Манна в течение всей его жизни. Впервые опубликованное в 1810 г., эссе «О театре марионеток» осталось неоцененным и практически незамеченным. Тем неожиданнее и вместе с тем показательнее представляется всплеск интереса к этому небольшому прозаическому тексту в начале XX в. Образы, идеи, метафизика эссе находят отражение в творчестве Р. Рильке, Г. фон Гофмансталя, Г. Гауптмана, Т. Манна. Используя метод сопоставительного анализа, автор статьи показывает, что ряд повторяющихся в ранних новеллах Т. Манна образов и мотивов: неуверенность и неуклюжесть одних и беззаботная грациозность других персонажей, тщетность и смехотворность подражания идеальному образцу, – являются наглядным воплощением основной метафизической идеи эссе Клейста о разрушающем действии сознания на грацию. Это позволяет прийти к заключению, что противоположные, даже враждебные друг другу понятия, какими у Т. Манна являются дух, познание с одной и жизнь с другой стороны, сопоставимы с понятиями рефлексии и грации у Клейста, а захватывающему метафизическому выводу эссе о необходимости повторного вкушения от древа познания соответствует стремление манновских героев-художников вновь обрести наивность и непринужденность.

Ключевые слова: немецкая литература, литературные влияния, Томас Манн, Генрих фон Клейст, наивное и сентиментальное, рефлексия, художник и творчество, О театре марионеток, Тонио Крегер, Смерть в Венеции

DOI:

10.25136/2409-8698.2019.1.28699

Дата направления в редакцию:

25-01-2019

Дата рецензирования:

19-01-2019

Дата публикации:

28-01-2019

«С творчеством Генриха фон Клейста я познакомился рано, и оно произвело на меня сильнейшее впечатление, к которому, проверяя и обновляя его, я возвращался в течение всей моей жизни» [\[13\]](#), – писал Т. Манн в октябре 1927 г., участвуя в опросе, который проводился в связи с празднованием 150-летия со дня рождения Клейста. В появившейся более четверти века спустя статье «Генрих фон Клейст и его повести» Т. Манн называет Клейста «одним из самых больших, самых смелых, самых выдающихся писателей немецкого языка, драматургом, не имеющим себе равных, и как прозаик ... тоже совершенно единичным» [\[3, с. 235\]](#). Особое место в творческом наследии романтика Т. Манн отводит эссе «О театре марионеток», называя его «шедевром эстетической метафизики» [\[3, с. 236\]](#).

Эссе Клейста построено в форме диалога, где собеседником рассказчика оказывается некий господин Ц., танцовщик городской оперы, часто посещающий представления театра марионеток. Искусно пользуясь недоверием собеседника и тем любопытством, которое в нем вызывает парадоксальное утверждение о превосходстве марионетки над человеком, господин Ц. не только убеждает собеседника в истинности своих оригинальных идей, но и подталкивает его к не менее парадоксальному выводу.

Прежде всего любитель представлений театра марионеток объясняет устройство куклы с его главной особенностью – наличием внутри фигурки постоянного центра тяжести, которым управляет машинист. Центр тяжести куклы перемещается по прямой, остальные же ее члены, над которыми машинист не властен, являясь маятниками, описывают кривые, и таким образом даже самое простое движение марионетки превращается в подобие танца. Линия, описываемая центром тяжести куклы, является «путем души танцовщика» [\[2, с. 513\]](#). Чтобы верно ее вычислить, машинист должен мысленно перенестись в центр тяжести марионетки. Тем не менее марионетка может быть избавлена даже от этой последней частицы духовности, если человека, приводящего ее в движение, заменит механизм.

Далее господин Ц. указывает на два неоспоримых преимущества куклы перед танцовщиком-человеком: это антигравность, то есть способность преодолевать силу притяжения, и отсутствие жеманства, поскольку жеманство вызывается рефлексией и «появляется тогда, когда душа (*vis motrix*) находится не в центре тяжести движения, а в какой-либо иной точке» [\[2, с. 515\]](#). Это весьма часто, по мнению господина Ц., можно наблюдать у живых танцовщиков. Подобный беспорядок, поясняет он, неизбежен «с тех пор, как мы вкусили от древа познания» [\[2, с. 515\]](#). Таким образом сознание, рефлексия как источник сомнений и неуверенности (душа подверженного рефлексии находится не в центре тяжести) разрушает естественную грацию человека. Для того чтобы вновь обрести утраченную грацию, тождественную у Клейста райской невинности, человек, для которого рай закрыт, должен обогнуть мир и посмотреть, «нет ли лазейки где-нибудь сзади» [\[2, с. 515\]](#). Предлагая столь необычное решение, господин Ц. предвосхищает итоговый вывод рассказчика.

В подтверждение того, что и ему хорошо известно о губительном воздействии сознания

на естественную грацию человека, рассказчик сообщает о досадном происшествии, в одночасье лишившем его знакомого, молодого человека необыкновенной привлекательности, всех его прелестных черт. Случилось это после купания, когда юноша, поставивший ногу на скамейку, чтоб вытереть ее, случайно бросил взгляд в зеркало и заметил, что его поза напоминает позу известной статуи (речь идет о «Мальчике, вынимающем занозу»). Он поделился своим наблюдением со спутником, но тот, то ли чтобы испытать уверенность его грации, то ли чтобы немного умерить, ему же на пользу, его тщеславие, высмеял молодого человека. Раздосадованный насмешкой, юноша попытался повторить свой жест, но его ждала неудача. С тех пор несчастный проводил перед зеркалом целые дни, постепенно лишаясь всех своих привлекательных черт. О происшедшем с незадачливым юношей рассказчик говорит как о потере невинности и тщетных попытках «вновь обрести ее утраченный рай» [\[2, с. 516\]](#), что указывает на символическое значение данного эпизода.

О превосходстве над человеком существа, подобно марионетке лишенного способности к рефлексии, свидетельствует и удивительный рассказ господина Ц. о непобедимом медведе-фехтовальщике. В этом эпизоде Клейст напрямую расширяет смысловой горизонт эссе, представлявшегося вначале лишь эстетической студией: животное и человек сходятся в поединке, в котором при других условиях могла бы идти речь о жизни и смерти. Человек, способный «жеманиться» и делать ложные выпады, не в силах ввести в заблуждение медведя – для него ложных ударов просто не существует, поскольку он сам неспособен к рефлексии и его душа всегда находится только в центре тяжести движения. «Глядя в глаза мне, – так описывает господин Ц. свой странный поединок, – словно видел в них мою душу, он стоял с поднятой для удара лапой и, если мои выпады были обманными, не шевелился» [\[2, с. 518\]](#).

Отсюда танцовщик заключает, что «...чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация...» [\[2, с. 518\]](#). (В оригинальном тексте речь идет о рефлексии (Reflexion), что не вполне тождественно «рассудку»).

Называя эссе Клейста блестящим примером эстетической метафизики, Т. Манн точно описывает структуру эссе, в котором можно выделить эстетический и метафизический уровни, неразрывно связанные друг с другом. Эстетическая сторона сочинения, как это было показано выше, рассматривает понятия рефлексии и грации. Там же, где говорится о возможном преодолении губительного, разлагающего действия рефлексии, расширении сознания до бесконечности рассуждения поднимаются до более высокого, метафизического уровня обобщения.

Совершенным изяществом, грацией, согласно мысли Клейста, обладают Бог как бесконечное сознание, человек до изгнания из рая, ведомое инстинктом животное и марионетка как абсолютное отсутствие сознания. Человеку с его конечным, половинчатым сознанием совершенная грация недоступна, поскольку ее разрушает рефлексия. В сфере совершенной грации «...человек просто не в силах даже только сравняться ... с марионеткой. Лишь боги могут тягаться с материей на этом поприще, и здесь та точка, где сходятся оба конца кольцеобразного мира». [\[2, с. 516\]](#). Человек не может сравняться с марионеткой, отказавшись от сознания и обратив историю вспять, но ему открыт путь к безграничному сознанию, возвращение в райское состояние невинности ведет не через отрицание сознания к бессознательности марионетки, но через бесконечность к безграничному сознанию Бога.

Основным стилистическим приемом, используемым в эссе о марионетках, оказывается парадокс; действительно, именно сознание, которое привело к утрате человеком его естественной грации, должно вернуть ему райскую невинность – человек должен вторично вкусить от древа познания. Этот вывод призваны подтвердить два не менее парадоксальных сравнения: «... как две линии, пересекающиеся по одну сторону от какой-либо точки, пройдя через бесконечность, пересекаются вдруг по другую сторону от нее или как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, оказывается вдруг снова вплотную перед нами, так возвращается и грация, когда познание словно бы пройдет через бесконечность» [\[2, с. 518\]](#).

Итак, естественная грация, присущая человеку лишь в состоянии райской невинности, противопоставляется сознанию и рефлексии, «последней главой истории мира» [\[2, с. 518\]](#), по Клейсту, будет обретение утраченной невинности, а следовательно и совершенной грации, которое станет возможным, если человек вновь вкусит от древа познания, совершив для этого путешествие вокруг Земли.

Эссе «О театре марионеток» было опубликовано в 1810 г. в четырех выпусках «Берлинер абендблеттер», газеты, издателем и редактором которой был сам Клейст. Каждая из частей, входившая в один выпуск, представляла собой логически заверченный фрагмент – объяснение устройства механизма марионетки, рассуждения о ее преимуществах перед живыми танцорами, рассказ о молодом купальщике и, наконец, рассказ об искусном в фехтовании медведе вместе с завершающим метафизическим выводом.

Клейст, бывший автором большинства появлявшихся в «Берлинер абендблеттер» статей, обычно публиковал их под различными псевдонимами, эссе же он подписал собственными инициалами – Н. в. К. Из этого можно заключить, что своему эстетическому опыту он придавал особое значение. Тем не менее эта публикация прошла незамеченной – тем более неожиданным и вместе с тем показательным представляется всплеск интереса к эстетическому фрагменту Клейста в начале XX века. Образы, идеи, метафизика эссе находят отражение в творчестве Р. Рильке, Г. Гауптмана, А. Шницлера, Г. фон Гофмансталя и, конечно же, Т. Манна. Так, говоря о несомненном влиянии эссе о марионетках на творчество последнего, Г. Райс отмечает: «широко разветвленный комплекс мотивов, охватывающий восходящие к эссе Клейста понятия невинности, грации, грехопадения и рая, позволяет говорить о влиянии эссе о марионетках даже там, где имя Клейста не названо» [\[15\]](#).

В одной из первых записных книжек Т. Манна обнаруживается любопытная запись, сделанная в 1897 г. во время пребывания Томаса и Генриха Маннов в Италии. Т. Манн пишет о том, что, случайно став свидетелем беседы двух итальянцев, он был привлечен необычайной уверенностью принимаемых одним из собеседников поз и его нескрываемым самолюбованием. Это наивное актерство подталкивает начинающего писателя к следующему наблюдению: «Я, стоя наверху у моего окна, позволю себе заметить, что «уверенная походка» в большинстве случаев связана с глупостью, что наличие определенной доли ума делает ее невозможной и что ум должен подняться на очень высокую ступень, чтобы уверенная походка вновь сделалась возможной.

У здорового и «обыкновенного» человека о двух твердо стоящих на земле ногах, с прямым взором, невозмутимым как у коровы, – у него уверенная походка, это совершенно ясно. Наличию же определенной доли образованности, душевной чуткости и способности проникать в приводящую в замешательство сложность человеческих

отношений, в их мрачные и тягостные перипетии, напротив того, очень редко сопутствует крепость нервов, необходимая для «уверенной походки». И мне хотелось бы верить, что нужна ясная, все проникающая и упорядочивающая сила духа, равная силе духа Гете, чтобы все же иметь «уверенную походку» [\[14\]](#).

А. Рудольф обращает внимание на внутреннее сходство, распространяющееся как на используемые образы, так и на логическую структуру этой заметки и эссе о марионетках [\[16\]](#). Также как и Клейст, Т. Манн усматривает отрицательную зависимость между рефлексией и уверенностью движений, но, как и в эссе, из этого не следует вывода об отрицании сознания, напротив, Т. Манн замечает, что «ум должен подняться на очень высокую ступень», что вновь сделает «уверенную походку» возможной. Таким образом, Томас Манн, как и Клейст, полагает, что развитие сознания должно пройти три стадии, с тем чтобы от глупости «обыкновенного человека», твердо стоящего на земле, через разлад и неуверенность, которые привносит «способность проникать в приводящую в замешательство сложность человеческих отношений», прийти к совершенству, представляющемуся гармоничным сочетанием уверенной походки и все проникающей силы духа, которую Т. Манн видит олицетворенной в Гете.

Как предполагает Г. Ленерт, запись, сделанная Т. Манном во время пребывания в Италии, непосредственно связана с замыслом рассказа «Паяц», опубликованного осенью 1897 года [\[12\]](#). В этом рассказе Т. Манн впервые представляет антитезу «художник» – «бюргер», однако еще не использует ставшую впоследствии привычной цветовую символику. Главной особенностью, главным атрибутом и отличительным признаком представителей «жизни» оказываются не голубые глаза и белокурые волосы, а грациозность и изящество движений, легкая поступь, которой они идут по жизни. Изящество и непосредственность остаются у Т. Манна неотъемлемой чертой всех представителей «жизни», от беззаботного велосипедиста, так некстати встреченного Лобготтом Пипзамом по дороге на кладбище, до бездумно-талантливого скрипача Руди Швердтфегера и ангелоподобного Непомука-Эхо из романа «Доктор Фаустус».

Уверенной, грациозной походкой ступает жизнь, между тем как отринутые ею представители «духа», все эти несчастные, пропадающие, чудачки и полупомешанные ранних рассказов Т. Манна, лишены уверенности и непринужденности. «Слегка сутулясь, обеими руками придерживая трость на спине» [\[8\]](#), точно пытаюсь таким образом обрести недостающую ему устойчивость, прогуливается по площади св. Марка разочарованный путешественник, взгляд которого всегда обращен внутрь; неуклюж адвокат Якоби, сопровождающий на прогулках жену, выступающую «восхитительно упругой походкой» [\[5\]](#); «медленно, понуро, опираясь на черную трость» [\[4\]](#) ковыляет несчастный Пипзам.

Одним из первых в ряду этих нелепых и жалких фигур оказывается безымянный герой «Паяца», с течением времени все более убеждающийся в том, что отказавшись от деятельной жизни и выбрав существование «художника», он утратил уверенность обыкновенных людей, к которым когда-то, «по праву или не по праву», принадлежал. Сцена, в которой неловкость «паяца» представлена наиболее очевидно, обнаруживает ряд характерных совпадений со вставным эпизодом эссе Клейста – историей тщеславного купальщика. Как и купальщик Клейста, герой рассказа пытается действовать уверенно и непринужденно – «Вот теперь должно выясниться, располагаю ли я еще некоторой долей жизнерадостной уверенности и светской любезности» [\[6, с. 70\]](#) – но, видя тщетность своих усилий, краснеет от негодования и стыда, становясь смешным и жалким.

Эпизод с купальщиком, чьи попытки воспроизвести позу античной статуи оказываются столь неудачны, что вызывают у его спутника смех, связывает с рассказом Т. Манна и тема лишенного таланта подражания. Заданная в самом названии рассказа, эта тема возникает каждый раз, когда речь заходит о попытках «паяца» придать своим переживаниям музыкальную или литературную форму, – все они заведомо обречены на неудачу, поскольку даже переживать он может лишь «в духе той или иной книги» [\[6, с. 50\]](#). Паяц оказывается способным только до изнеможения копаться в собственной истории – здесь Т. Манн, как это было намечено им в итальянской заметке, противопоставляет рефлексию и познание «уверенной походке» и способности к «счастливому актерству».

«Познавательная брезгливость» отравляет существование и самого известного героя раннего творчества Т. Манна – Тонио Крегера, любекского «бюргера» и мюнхенского «художника». Уже в экспозиции новеллы «Тонио Крегер» можно найти аллюзии на эссе Клейста. Так, о белокуром Гансе Гансене, смотревшем на мир открыто и ясно, поскольку его внутренняя гармония не была губительно затронута рефлексией, говорится, что ступал он «упруго и четко». Походка темноволосого и темноглазого Тонио, напротив, представлена как небрежная и неровная. Ощущение неустойчивости, словно бы вызванной смещением центра тяжести, исходящее от всего облика Тонио, также усиливает описание характерной для него манеры склонять голову набок и хмурить брови. Это описание почти дословно повторяется в начале третьей части новеллы, приобретая метафорическое значение: «Он шел дорогой, которой ему суждено было идти, шел несколько развинченными и неровными шагами и, потихоньку насвистывая, склонив голову набок, вглядывался вдаль....» [\[10, с. 211\]](#).

Урок танцев является еще более убедительной иллюстрацией общей для эссе Клейста и новеллы Т. Манна идеи о губительном воздействии сознания на грацию. Беззаботные представители «жизни», белокурые и голубоглазые, танцуют легко и изящно, в то время как темноглазая Магдалена Вермерен, которой интересны стихи Тонио, постоянно падает, а сам Тонио присоединяется к *moulinet des dames*, вызывая всеобщий смех. Образцом совершенства и изящества оказывается учитель танцев господин Кнаак, обладатель «упругой, гибкой, плавной, победоносной» походки. Способность господина Кнаака внезапно отрываться от пола и невероятно быстро кружить ногой в воздухе, поражая этим публику, заставляет вспомнить об антигравности марионетки, свойстве, которое как явное преимущество куклы перед человеком превозносит танцовщик из эссе Клейста.

Внимательно присматривающийся к учителю танцев Тонио замечает: «Но до чего же спокойный и невозмутимый взор у господина Кнаака! Его глаза не проникают в глубь вещей – там слишком много сложного и печального; они знают только одно, что они карие и красивые! Поэтому-то он и держится так горделиво. Конечно, надо быть глупцом, чтобы выступать столь осанисто» [\[10, с. 106\]](#) – в этой фразе Т. Манн, как и Клейст в своем эссе о марионетках, ставит знак равенства между грациозностью, изяществом и отсутствием способности к рефлексии.

Следуя классически-романтической традиции, Тонио представляет действие «сентиментального», в шиллеровском понимании, искусства как утрату наивности: «Царство искусства на земле расширяется, а царство здоровья и простодушия (*Naivität*) становится все меньше. Надо было бы тщательно оберегать то, что еще осталось от него, а не стараться обольщать поэзией людей, которым всего интереснее книги о лошадях, иллюстрированные моментальными фотографиями» [\[10, с. 226\]](#). В разговоре с русской

художницей Лизаветой Ивановной Тонио утверждает, что его искусство близко только людям «с неловким телом и нежной душой, ...которые, так сказать, вечно падают» [\[10, с. 225\]](#), при этом используемое им сравнение близко образному языку эссе о марионетках. О том, что искусство Тонио, согретое любовью к голубоглазым и грациозным, все же предназначено этим людям с неловким телом, говорит сцена, разыгрываемая на празднике в Аальсгаарде, где Тонио помогает упавшей во время танца темноглазой девушке, похожей на Магдалену Вермерен, подняться.

Избавиться от проклятия «познавательной брезгливости» и вновь обрести способность к творчеству Тонио помогает путешествие, ведущее в его родной город. Рассказывая Лизавете о задуманной поездке, Тонио признается, краснея при этом, что решил проехать через свою «исходную точку», и эта фраза напоминает о попытке обогнуть мир, призванной, по мысли философствующего танцовщика из эссе о марионетках, вновь привести человека в рай.

Действительно, совершив свое «путешествие вокруг Земли», Тонио пишет художнице письмо, начинающееся словами: «Милая Лизавета, обительница далекой Аркадии, куда скоро ворочусь и я!» [\[10, с. 257\]](#), вызывая подобным обращением представление о мире простоты и невинности, идиллическом райском состоянии, когда человек живет «в ладу с Богом и людьми» [\[10, с. 253\]](#).

О новелле «Смерть в Венеции» Т. Манн писал, что она есть «ни что иное как «Тонио Крегер», но рассказанный на более высокой возрастной ступени» [\[7\]](#). Здесь Т. Манн показывает более полный и логически завершенный вариант судьбы современного художника и по-иному обыгрывает тему путешествия вокруг Земли в поисках утраченной грации, являя в образе Густава фон Ашенбаха Тонио Крегера, достигшего успеха и признания на литературном поприще, но не сумевшего уберечься от опасностей, которые таит в себе сомнительное служение искусству.

В первой части новеллы показан не добившийся успеха у критики и публики мастер, избранные страницы произведений которого включены в школьные хрестоматии, а художник, переживающий мучительный кризис. Его причины раскрываются в ретроспективном рассказе о творческом становлении Ашенбаха, в котором Томас Манн вновь противопоставляет искусство и познание, литературу и критику. Так, Ашенбаху удается преодолеть смятение и разочарование, которое могло бы вызвать рано открывшееся ему знание о «сомнительной сущности искусства и служения ему» [\[9, с. 458\]](#). Он готов – в этом герой «Смерти в Венеции» противопоставлен Тонио Крегеру с его неуверенной походкой и склоненной набок головой – «отрицать знание, бежать его, с высоко поднятой головой чрез него переступить, коль скоро оно способно умерить, ослабить, обесчестить волю» [\[9, с. 458\]](#).

Представляется, что Ашенбаху удастся достичь высшей ступени художественного совершенства, которое Т. Манн видит в соединении всепроникающей силы духа и «уверенной походки». Говоря о «нашумевшем» рассказе Ашенбаха «Ничтожный», Т. Манн прибегает к выражению «чудо возрожденной непосредственности» (Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit), формуле, идеально воплощающей высшую цель современного «сентиментального» художника – соединение знания и наивности: «...то, что здесь готовилось, нет, что здесь уже свершилось, было тем «чудом возрожденного простодушия», о котором немного позднее решительно, хотя и не без некоей таинственной завуалированности, говорилось в диалоге того же автора» [\[9, с. 459\]](#). Под

«диалогом» подразумевается драма самого Т. Манна «Фьоренца», в которой о «чуде возрожденной непосредственности» говорит страстный проповедник Савонарола: «Я избранник. Я имею право, познав, желать по-прежнему – ибо мне надлежит быть сильным. ...Вы зрите чудо вновь обретенной бездумности (Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit)» [\[11, с. 405\]](#). Примечательно, что Т. Манн в скрытой форме указывает на родство своих персонажей, Ашенбаха и Савонаролы, упоминая в числе предков Ашенбаха, главным образом офицеров и чиновников, и некоего пылкого проповедника.

Но творчество «по ту сторону разрешающего и сдерживающего постижения» оказывается творчеством на грани возможного и ведет к угасанию вдохновения. Источником вновь обретенной творческой силы для Ашенбаха оказывается зримое совершенство – божественно прекрасный мальчик Тадзио. Уже при первом описании Тадзио возникает сравнение с известной античной скульптурой, которое М. Бент называет «образом-цитатой» [\[1\]](#) из статьи Клейста: «Никто не решался прикоснуться ножницами к его чудесным волосам; как у «Мальчика, вынимающего занозу», они кудрями спадали ему на лоб, на уши, спускались с затылка на шею» [\[9, с. 473\]](#). То, что воплощением пластической, чувственной красоты Т. Манн выбирает именно этот образ, указывает на несомненное влияние на автора «Смерти в Венеции» сочинения Клейста о марионетках с его рассказом о тщеславном купальщике. Упомянутая во вставном эпизоде эссе о марионетках скульптура оказывается одним из центральных символических образов венецианской новеллы – призванный воплотить все чувственное, наглядно-прекрасное, «жизнь», образ «Мальчика, вынимающего занозу» противопоставлен образу св. Себастьяна, воплощающему аскетизм, «дух», знаменитую ашенбаховскую «выдержку».

В новелле также возникает мотив зеркала и связанная с ним тема подражания, играющие столь важную роль в эпизоде с купальщиком из эссе о марионетках. Ашенбах, являвший в своих произведениях идеальную форму как «образ и отражение духовной красоты человека», видит в Тадзио воплощение красоты и совершенства и стремится работать в его присутствии, беря за образец совершенный облик мальчика. Тема подражания получает также конкретную, иронически-снижающую реализацию: Ашенбах пытается и внешне подражать очарованию юности. Он часами простаивает перед зеркалом, рассматривая свое стареющее лицо, и, наконец, позволяет ловкому парикмахеру превратить себя в «искусственного юношу».

Ашенбах уверен в том, что заставив свой стиль следовать за линиями «богоподобного» тела, он обретает не только потерянное вдохновение, но и «вторичную непринужденность» – идеальное состояние, для которого характерно гармоничное равновесие духа и формы, знания и воли, нравственного и чувственного. Но современному, «сентиментальному» художнику, каким его показывает Т. Манн, не дано достичь подобной гармонии, поэтому и «путешествие вокруг Земли» приводит Ашенбаха в зараженный холерой город. «Форма и непринужденность, – говорит Сократ в воображаемом Ашенбахом диалоге, – ведут к пьяному угару и вожделению и могут толкнуть благородного на такое мерзостное осквернение чувства, которое клянет его собственная суровость, они могут и должны привести его к бездне» [\[9, с. 524\]](#).

Таким образом, нами установлено влияние эстетических идей и образного языка эссе Г. фон Клейста «О театре марионеток» на проблематику и структуру ранних рассказов и новелл Т. Манна, от записи 1897 г. об «уверенной походке» до «Смерти в Венеции», новелле, в которой Т. Манн, оставляя своего Ашенбаха умирать под языческим небом Италии, на тридцать лет прощается с героем-художником. Противоположные, даже

враждебные друг другу понятия, какими у Т. Манна являются дух, познание, с одной и жизнь с другой стороны, сопоставимы с понятиями рефлексии и грации у Клейста; захватывающему метафизическому выводу эссе о необходимости повторного вкушения от древа познания соответствует стремление героев Т. Манна к «вторичной непринужденности».

Библиография

1. Бент М.В. Традиции Шиллера и Клейста в концепции культуры Т. Манна // Вестник Челябинского ун-та. Сер. 2. Филология. 1997. № 1. С. 135.
2. Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М.: Художественная литература, 1977.
3. Манн Т. Генрих фон Клейст и его рассказы / Пер. и вступление С. Апта // Иностранная литература. 2003. № 9. С. 234-244.
4. Манн Т. Дорога на кладбище // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 115.
5. Манн Т. Луизхен // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 89.
6. Манн Т. Паяц // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 41-75.
7. Манн Т. Письма. М.: Наука, 1975. С. 34.
8. Манн Т. Разочарование // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 7.
9. Манн Т. Смерть в Венеции // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 448-526.
10. Манн Т. Тонио Крегер // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 194-259.
11. Манн Т. Фьоренца // Манн Т. Собр. соч. в 10-ти тт. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 405.
12. Lehnert H. Thomas Mann: Fiktion, Mythos, Religion. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968. S. 53.
13. Mann Th. Gesammelte Werke in XIII Bd. Frankfurt a. Main, 1974. Bd. XIII, S. 828.
14. Mann Th. Notizbücher I-VI. / Hrsg. von H. Wysling. Frankfurt a. Main, 1991. S. 73.
15. Reiss G. Sündenfall-Modell und Romanform. Zur Integration von Kleists Marionettentheater Thematik im Werk Thomas Manns // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. Stuttgart, 1969. S. 429.
16. Rudolph A. Lebendige Wirkungsgeschichte. Heinrich von Kleists Aufsatz Über das Marionettentheater – ein Muster der Ästhetischen und geschichtlichen Selbstverständigung Thomas Manns // Beiträge zur Kleist-Forschung. Frankfurt (Oder). 1988. S. 41.
17. Weigant P. Thomas Mann's Tonio Kröger and Kleist's Über das Marionettentheater // Symposium. 1958. Vol. XII. P. 133.