

стягивающим к своей логике внутренние силы и побуждения Ашенбаха. Это кажется в тот момент, когда Ашенбах-Сократ объясняет Тадзио-Федру: «Итак, красота — путь чувственности к духу, только путь, только средство» [10, т. 7, с. 494]. «С помощью платоновских диалогов Ашенбах хочет рационализировать свои чувства к Тадзио», — замечает Реннер [17, с. 44]. Согласимся с этим наполовину: может быть, и хочет, может быть, и движет им в какой-то момент такое желание, но это — желание безнадежно захмелевшего человека, о котором он в своем опьянении забывает в следующий же миг⁵. В результате же с помощью платоновских диалогов и всего изобилия всплывающих в новелле мифов, он только иррационализует свои чувства. Он не сопоставляет реальность своих чувств с сердцевинной сутью этих мифов, не поверяет себя мифологическим смыслом, но живет в этих мифах, не вживаясь до конца ни в один из них, — как захмелевший гость на многодневном пиру, лаская свой слух красотой разрозненных гармонических звучаний, но уже не в силах уловить связующее их целое. Итак, в мифологической логике, которой препоручает себя Ашенбах, отсутствует генеральная организующая идея — отсутствует его собственный путеводный миф. Миф, который не отрезвил бы его, — ибо для манновского «художника» равно бесперспективны как безоглядное опьянение, так и полная трезвость, — но, так сказать, сделал бы его опьянение зрячим.

Все это было сказано об Ашенбахе. Но не упустим из виду и героя творчества в целом — автономный комплекс личности Томаса Манна. Мы знаем, что манновский герой достигает впоследствии самореализации именно на путях логики мифа — в опьянении, но в «зрячем опьянении» — в следовании своему персональному, путеводному мифу. Каждый раз это — разный герой и разный миф, но каждый раз этот миф об одном и том же: об обетовании, об исполнении обетования, о предназначении и верности ему. Этот миф мы можем назвать мифом Томаса Манна. Однако открытие логики мифа происходит по-настоящему лишь в «Смерти в Венеции» — в новелле, где герой еще не обладает своим мифом. «Смерть в Венеции» оказывается, таким образом, плацдармом использования возможностей логики мифа, а Ашенбах приносится в жертву начавшемуся поиску манновского мифа.

Ашенбах — проблематичный герой, обремененный еще проблематикой «отчуждаемого я», которая есть его прошлое. Поэтому он запрограммирован автономным комплексом на падение и гибель. Сам же по себе он есть тот, кого преодоление самоанализа и поклонение красоте привели к греховному опьянению и внутреннему хаосу. Поэтому единственная истина его судьбы, открывающаяся ему в блуждании по лабиринту мифов, есть эта: «Познание (...) есть бездна. Итак, мы решительно отменяем его и отныне ищем только красоты, иными словами (...) — новой непринужденности и формы. Но форма и непринужденность, Федр, (...) могут и должны привести его к бездне. Нас, поэтов, (...) ведут они к ней — потому что мы не можем взлететь, а можем лишь сбиться с пути» [10, т. 7, с. 524]. Итак, познание есть бездна и отказ от него есть бездна, один из этих путей верен вообще или оба они верны вообще, но оба они неверны для Ашенбаха. Воистину трагическая дилемма, на безрадостной констатации которой останавливаются многие исследователи «Смерти в Венеции». Однако мы не останавливаемся на ней, ибо и Томас Манн на ней не останавливается, а преобразует ее впоследствии в «новый закон судьбы», о котором герой «Иосифа и его братьев» говорит в своей беседе с фараоном: «Можно идти праведным, то есть верным, путем и быть неправедным, то есть неподходящим для этого пути, путником» [19, т. 2, с. 586]. Эта перефразировка судьбы Ашенбаха имеет самое непосредственное отношение к путеводному мифу позднего Томаса Манна, это просто-напросто — оборотная его сторона, речь здесь опять же идет о судьбе и

⁵ Именно потому и нарушается в новелле платоновская логика, происходит, по выражению Э. Шмидта, «паганизация платонизма» [18, с. 54].