

предназначении. Ашенбах, таким образом, есть сам по себе неподходящий путник для праведного пути, но и как часть автономного комплекса авторской личности он есть неподходящий путник для праведных путей логики мифа. Однако именно с него начинается отсчет и создание манновского путеводного мифа: «Смерть в Венеции» повествует об оборотной стороне этого мифа — трагедии непредназначенности.

Однако интерпретация этой неразрешимой для Ашенбаха дилеммы и последующего ее развития может выглядеть и несколько иначе, не противореча первой, но вступая с ней во взаимодействие. В первом случае мы сказали: один из путей верен или оба они верны сами по себе; теперь же мы скажем: оба они сами по себе неверны, если не видеть их относительности друг к другу, если знать только крайности и не уметь быть посредником между ними, как это имеет место с Ашенбахом и его предшественниками. Но герой позднего манновского мифа — как раз тот, кто «умеет замолвить слово за дальнее перед горним и за горнее перед дальним, услужливый посредник между землей и небом. Разобщенность ему претит, и, в отличие от всех других, он знает, что можно быть правым и в то же время неправым» [19, т. 2, с. 570]. В этом он сродни тому существу, о котором говорит здесь Иосиф, — богу Гермесу, который соучаствует в создании манновского мифа и, более того, отчасти и является его героем [20, с. 246—252; 17, с. 85—89]. Таким образом, «Смерть в Венеции» опять, уже более непосредственно встает у истоков позднего манновского мифа. Ибо впервые фигура Гермеса появляется у Томаса Манна именно здесь — в образе Тадзио. Напомним: «ловкий этот бог... при всей своей веселости, друг луны, провожающий вниз души умерших» [19, т. 2, с. 570]. В последнем своем качестве он называется «психопомпом» или «психагогом» — сопроводителем душ умерших. И эту функцию Гермеса выполняет в финале новеллы Тадзио, он символизирует Гермеса-Психопомпа, о чем впрямую говорит как самый текст новеллы [10, т. 7, с. 526], так и последующие комментарии автора [2, с. 26].

Здесь мы, наконец, можем обратиться к образу Тадзио — к той многозначной фигуре, лишь воссоединяясь с которой научается герой Томаса Манна своему предназначению быть посредником между «горним и дальним». Тадзио — это не просто красивый польский мальчик и не просто фигура символическая («грезящийся проводник в ничто», как выразился Х. Никлас, см. [21, с. 139]), но — гораздо существеннее — образ, несущий глубоко сокровенное значение для внутренней жизни Томаса Манна, — это, говоря языком психологии, «идеальное я» манновского героя. В раннем творчестве оно персонифицировалось не столько в конкретных персонажей, сколько — в мыслящиеся, грезящиеся героям образы. В новелле «Паяц» этим «идеальным я» был «любимец Господень» — некий «лучезарный» род людей «с отблеском и отсветом солнца в глазах, легкой поступью, грациозно, чарующе и беспечно проходящие сквозь жизнь, и все теснятся вокруг них, все ими восхищаются, восхваляют их, завидуют им и любят...» [10, т. 7, с. 60, 61]. До поры герой новеллы сам причислял себя к «любимцам Господним», полагая, что в условиях идеальной жизненной свободы он будет равен своему «идеальному я». После того, как Паяц потерпел жизненное фиаско, грезящееся «идеальное я» лишь на мгновение является как бы из метафизической перспективы герою другого произведения, романа «Будденброки», сенатору Томасу Будденброку в его ночном озарении: «Где-то в мире подрастает юноша, талантливый, наделенный всем, что нужно для жизни, способный развить свои задатки, статный, не знающий печали, чистый, жестокий, жизнерадостный — один из тех, чья личность делает счастливых еще счастливее, а несчастных повергает в отчаяние, — вот это мой сын. *Это я в скором, в скором времени* — как только смерть освободит меня от жалкого, безумного заблуждения, будто я не столько он, сколько я...» [10, т. 1, с. 695].

Связь этого будденброковского «юноши» с образом Тадзио отметил в 1972 г. Г. Антон. Опираясь понятиями фрейдовской поэтики, он пишет о будденброковском «сне наяву», в котором как герой фигурирует нарциссическое «я».