

«Именно в этого героя, а не в первого встречного красивого мальчика влюбился Ашенбах, и это может иметь лишь приблизительное отношение к „гомоэротической страсти“» [22, с. 80].

Следующим после этого важнейшим моментом в предыстории Тадзио как «идеального я» является то, что в новелле «Тяжелый час» (1905) в сознании Шиллера в качестве «идеального я» запечатлевается и фиксируется образ Гете. Поэтому естественным и в то же время парадоксальным звеном между Шиллером из «Тяжелого часа» и Ашенбахом оказывается Гете из первого замысла-варианта «Смерти в Венеции». И еще более парадоксален этот замысел в качестве эпизода предыстории Тадзио.

Как известно, «Смерти в Венеции» предшествовал другой замысел: изначально она представлялась автору совсем иной, чем в действительности получилась — вовсе не «сомнамбулической историей», выявляющей «скрытые душевные реальности» [20, с. 77], а «гротескно увиденной историй старика Гете», сватающегося к Ульрике фон Леветцгов, «со всеми комично-ужасными, до крайности скандальными, вызывающими одновременно благоговение и смех... болезненными ситуациями» этой истории. То есть нечто очень традиционное для ранних новелл — очередной, так сказать, мучительный гротеск, неизбежно отчуждаемым героем которого был бы, однако, герой «идеального я». Такой замысел (который Х. Визлинг достаточно справедливо называет «отцеубийством» [20, с. 218]), служил бы не «алхимической активизации» «я», не возведению его к великому прообразу (Гете) путем преодоления собственной проблематики, но тому, чтобы узаконить эту проблематику, сделав опорой ей чужое величие, низведенное из своего мифического состояния в мучительно-несовершенную область «голой психологии» [23, с. 49] (выражение из записной книжки Томаса Манна). За то, что получилось нечто совсем иное — «Смерть в Венеции» — нам следует быть благодарными в первую очередь реальному венецианскому переживанию Томаса Манна (см. [24, с. 871—873]) и, как следствие, смене Ульрики фон Леветцгов на мальчика Тадзио. Эта смена не только позволила подключить к работе античный элемент и не только приблизила замысел новеллы к более естественной для Томаса Манна чувственной сфере «половой амбивалентности» [4, с. 162], но и вернула манновскому герою из метафизической перспективы будденбровского озарения его «идеальное я». Пафос «страсти как унижения и развенчания» сформировал внешний содержательный слой произведения; в своем же наиболее глубоком, интимном пласте «Смерть в Венеции» являет собой мифическую историю об обретении «идеального я».

Этот пласт новеллы сказывается со всей полнотой и определенностью уже в той ответной симпатии, которую испытывает к Ашенбаху Тадзио (и которая в контексте всего творчества Томаса Манна как бы предвещает последующий прорыв из антиномии «духа» и «жизни»). Потрясенный обращенной к нему улыбкой Тадзио, Ашенбах «бежит от света террасы и сада в темноту, в дальний угол парка» и там, бросившись «на скамейку, и вне себя от возбуждения» шепчет «извечную формулу желания» [10, т. 7, с. 501]. И словно об этом же самом эпизоде говорит, обращаясь к самому себе, Томас Манн в другом своем произведении — «Песне о ребенке» (перевод А. Исаевой):

И, потрясенный, лежал ты, лицом уткнувшись в ладони;
Полнилась гимном душа и вылиться в песню рвалась,
Слезы застлали твой взор... Но, увы, ничего не свершилось,
Труд начался кропотливый, усердные поиски формы,
И вдохновенная песнь свелась к поучительной притче

[10, т. 8, с. 96]

Последние строки относятся уже к самой новелле, однако справедливость их мы считаем нужным поставить под сомнение. Если эта «вдохновенная песнь» (точнее, «опьяненная» — «trunkene Lied») и «свелась к поучительной притче»,