

то далеко не во всем, и зачастую ее переполняет не только гимнический восторг, но и тайная, ничуть не нравоучительная лирика глубоко переживаемой внутриавторской слитности и солидарности Ашенбаха и Тадзио. Так, в сцене с бродячими музыкантами, где «бледный, безбородый и курносый» музыкант в «двусмысленной и предосудительной» манере, словно бы обращенной к Ашенбаху и его страсти, исполняет свой сольный номер — так вот, в этой сцене среди всеобщего хохота, «оживления и рассеяния» только двое слушателей остаются серьезными — это Ашенбах и Тадзио: «...любимый, ответив на его взгляд, остался серьезным, словно сообразуясь с его поведением, его выражением лица; общее настроение не захватило его, потому что и Ашенбах не был им захвачен» [10, т. 7, с. 512]. В этом эпизоде они словно бы охраняют интимную и истинную тайну своего единства, своих подлинных отношений — отношений манновского героя и его «идеального я» — от двусмысленных подмигиваний комедианта, который, как преступник-сообщник и психолог-моралист одновременно, желал бы выставить ситуацию в трезво-предосудительном, «реальном» свете.

Однако ключевой в этом пласте новеллы является финальная ее сцена. Смерть Ашенбаха предстает перед нами вовсе не как бесславный конец нравственно деградировавшего человека, но как некая мистерия искупления, согретая таинственной лирикой и дышащая прощением и оправданием героя. Социо- и культурологически ориентированная критика оказывается совершенно бессильной перед этим финалом и потому предпочитает обходить его молчанием; максимум, что она может сделать, — это позволить повиснуть в воздухе риторическому вопросу: «...не достиг ли все же его герой (Ашенбах — И. Э.) в позитивном смысле некоего мифического состояния, из которого он без страха может перейти в „обетованно-безмерное“ („Verheissungsvoll-Ungeheure“)» [25, с. 210]. В русском переводе этот момент «обетования» совершенно исчез из того пространства, в которое «собрался последовать» за своим психагогом Ашенбах. Поскольку речь вроде бы однозначно идет о смерти, то и постарались сделать из совсем не однозначного манновского определения нечто более явное, превратив «обетованно-безмерное» в «роковое необозримое пространство». В действительности же, в то время как Густав фон Ашенбах умирает, манновский единый протагонист благодаря этому обетованию продолжает жить, и не вне текста, а волшебным образом — внутри его. Жест Тадзио-Гермеса, обращенный к Ашенбаху, — это не морок умиравшего, а «внезапное самораскрытие истинного измерения бытия манновского героя. Сам факт смерти Ашенбаха в этом отношении оказывается механической, внешней данью традициям критического реализма⁶, меж тем как рядом с ней обнаруживается другая, параллельная и более подлинная для манновского героя реальность. Дабы вполне в этом разобраться, обратимся сперва к сцене, когда Ашенбах впервые видит Тадзио на берегу, — сцене, образующей с финалом новеллы единое смысловое и образное целое.

«„Итак, я остаюсь, — думал Ашенбах. — Лучшего мне не найти!“ И, скрестив руки на коленях, он стал смотреть в морскую даль, которая ускользала от его взгляда, ступевывалась, укрываясь от него за однотонной туманной дымкой. Ашенбах любил море по причинам достаточно глубоким: (...) из запретного, прямо противоположного сути его работы и потому тем более соблазнительного тяготения к безмерному, нераздельному, вечному, к тому, что зовется Ничто. Отдохнуть после совершенного — мечта того, кто радуется о хорошем, а разве Ничто не одна из форм совершенства? И вот, когда он так углубился в созерцание пустоты, горизонтальную линию береговой кромки вдруг перерезала человеческая фигура. И когда Ашенбах отвел взор от бесконечного и с усилием сосредоточился, он увидел, что это все тот же красивый мальчик прошел слева от него по песку» [10, т. 7, с. 478, 479].

⁶ Или, как выразился сам Томас Манн в письме К. М. Веберу, «натурализм»: «Георге (...) сказал, что в „См. в В.“ высшее низведено в сферу распада, и он прав: натуралистическую школу я прошел не безнаказанно. Но отречение, хула? Нет» [2, с. 28].