

«СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ» ТОМАСА МАННА: МЕЖДУ ИЛЛЮЗИЕЙ И БЕЗДНОЙ

МАРЬЯНА КОЛОСОВА

Колосова Марьяна Владимировна — студент 4 курса факультета конфликтологии Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Россия.

E-mail: marko.www@mail.ru

В статье проводится метафизический и онтологический анализ произведения немецкого писателя Томаса Манна «Смерть в Венеции», определяются категории духа и формы. Сквозь призму экзистенциальной сопряженности с Ничто выявляется амбивалентность формы, её божественная квинтэссенция абсолютной красоты и деструктивный потенциал. На основе аналитики сюжета рассматривается этическое положение главного героя новеллы, от процесса трансцендирования до развёртывания духовного краха.

Ключевые слова: метафизический анализ, онтологический анализ, дух, форма, этическое положение, трансцендирование.

THOMAS MANN'S "DEATH IN VENICE": BETWEEN ILLUSION AND THE ABYSS

Maryana Kolosova

St.Petersburg University of Humanities and Social Sciences, Russia.

E-mail: marko.www@mail.ru

The article presents a metaphysical and ontological analysis of the work "Death in Venice" by German writer Thomas Mann, for example, the Spirit and the Form. Through the prism of existential connection with nothing is revealed ambivalence of the Form, its divine quintessence of absolute beauty and destructive potential. Based on the analysis of the plot, the ethical position of the main character of the novel is considered from the process of transcendence to the deployment of spiritual collapse.

Key words: metaphysical analysis, ontological analysis, Spirit, Form, ethical position, transcendence.

Топография новеллы

Мой вариант рая...

И. Бродский (Brodskii, 2015, 873)

Название новеллы — «Смерть в Венеции» — еще до начала чтения само словно бы нетерпеливо выдает развязку произведения. Оно раскрывает место действия и разглашает главную тайну: что-то роковое случится с одним из героев, и это не что иное, как смерть. Почему именно в Венеции должен умереть главный герой? Хотя сознание и стремится неуклонно определять собой бытие, а свободный дух находит в себе силы сказать условностям «нет», пространство влияет на людей, в нем находящихся.

В художественной литературе встречаются совершенно необыкновенные «живые» города, которые не могут быть просто декорациями к чьим-то обособленным жизням. Они являются источниками событий, завуалированными искусными провокаторами, соучастниками действий. Таким городом для героев новеллы становится Венеция.

Венеция — особенное место, она прекрасна своим искусством, мраморной статичностью архитектуры, возвышенна и обманчива: «льстивая и подозрительная красавица, — не то сказка, не то капкан для чужеземцев» (Mann, 1997, 107)¹. Это искусственный город, сотворенный в сугубо экономических целях на островах Венецианской лагуны.

¹ Новелла цитируется по изданию: Манн Т. Смерть в Венеции. М: Азбука, Терра-Книжный Клуб, 1997 (Mann, 1997).

«Внешний мир» героев произведения переполнен символами: черные гондолы, похожие на лакированные гробы; удушливая атмосфера распада и гниения; сирокко, приносящий азиатскую холеру и смерть, тотальный хаос; «гнусная» лагуна с ее лихорадочными испарениями; предостерегающий запах дезинфекции; горожане-торговцы, стремящиеся обмануть любого встречного; узкие улицы, которые олицетворяют собою заброшенность, затерянность в лабиринтах судьбы. Весь символизм города несет в себе роковой смысл. Город бросает вызов главному герою и поначалу встречает отпор (писатель понял: «надо уезжать»), однако сопротивление невыносимой обстановке наслаивается на внутреннее возбуждение чувств, вследствие чего гаснет, сменяясь покорностью внешнему.

Писателем все назойливее овладевает странное состояние, которое «может вызвать лишь морской воздух и сирокко», — экзальтированность и в то же время полный упадок сил (Mann, 1997, 66). Но его тщетная попытка уехать оказывается «крестным путем, горестным странствием по глубинам раскаяния» (Mann, 1997, 70), мысль об отъезде и прощании с Венецией навеки кажется художнику «тяжкой, минутами просто невыносимой» (Mann, 1997, 71). Ашенбах не сразу осознает главную причину своего страдания. Однако правда сердца оказывается простой и разрушительной, художник чувствует «буйное волнение крови, радость, душевную боль» (Mann, 1997, 76) и понимает, что отъезд в действительности ему так труден и невыносим из-за польского мальчика Тадзио.

Распад духа главного героя происходит параллельно тайному распаду города. Венеция оказывается больна и корыстно скрывает свой недуг, чтобы удержать туристов. Но, как ни парадоксально, катастрофа города наполняет сердце Ашенбаха удовлетворением. Ведь его всепоглощающая страсть под покровом хаоса получает шанс сбросить оковы стеснения и благопристойности, шагнуть дальше дозволенного. Ей, как и преступлению, «нестерпима благополучная упорядоченность будней», она «не может не радоваться всем признакам распада узаконенного порядка, любому отклонению от нормы, ибо смутно надеется извлечь выгоду из смятения окружающего мира» (Mann, 1997, 103). Венеция становится городом

нравственной распущенности, преступных деяний, а устанавливающаяся в ней обстановка растерянности потворствует развитию тайных желаний художника.

До Венеции

Искусство означает повышенную жизнь. Оно счастливит глубже, пожизняет быстрее...

**Т. Манн «Смерть в Венеции»
(Mann, 1997, 48)**

Признанный и прославленный миром еще при жизни австрийский писатель Густав фон Ашенбах вдохновляется мыслью о путешествии совершенно случайно, когда во время прогулки видит странника на колокольне собора. Развлекаясь чтением речений о загробной жизни и «стараясь погрузиться духовным взором в их прозрачную мистику» (Mann, 1997, 3), Ашенбах полностью предается грезам и случайно обращает свой взор на аскета, стоящего в портике византийской часовни. Его необычный вид «пришельца из дальних краев» (Mann, 1997, 4) возбуждает в Ашенбахе ощущение томления, давно забытую жажду перемены мест и сообщает его мыслям совершенно новый ход.

«Внидут в обитель господ» и «Да светит им свет вечный» — эти молитвенные формулы становятся точкой отсчета в системе координат разворачивающегося произведения. Томас Манн неслучайно выбирает именно эти «многомудрые напутственные речения о загробной жизни» (Mann, 1997, 3) для того, чтобы с их помощью показать суть нравственного состояния главного героя.

В начале «Смерти в Венеции» личность Ашенбаха раскрывается только со стороны сдержанной благопристойности, праведного, самозабвенного, страстного служения искусству, планомерного труда. В его творениях нет спонтанности, ведь они есть результат «отдельных озарений» и упорства, а не случайного порыва. Следуя доводам своего разума, писатель дарит лучшие и самые интенсивные часы своей жизни (сразу после пробуждения) именно работе, он ведет уединенную жизнь в горах и избегает лишних чувственных перипетий.

Ашенбах не растрчивает себя без меры, не стремится отдаться искусству целиком и полностью, без остатка, не поступает безрассудно. Он страстно желает дожить до старости, так как «считает, что истинно великим, всеобъемлющим и по праву почитаемым может быть только то искусство, которому дано было плодотворно и своеобразно проявить себя на всех ступенях человеческого бытия» (Mann, 1997, 15).

Для своих творений писатель-Ашенбах избирает определенный тип главного героя, выражающий смысл его творчества. Символом искусства Ашенбаха становится личность героическая, способная на активное действие и противостояние року, благообразная в страданиях и стойкая вопреки экзистенциальной надломленности бытия. Она является выразителем своеобразной «концепции интеллектуальной и юношеской мужественности», которая «в горделивой стыдливости стискивает зубы и стоит не шевелясь, когда мечи и копья пронзают ей тело» (Mann, 1997, 17). Этот «сугубо индивидуальный» (Mann, 1997, 17) и при этом многократно повторяющийся, излюбленный писателем тип героя становится олицетворением эпохи, выразителем героизма слабых, «моралистов действия» (Mann, 1997, 17). Читатели, желающие «хоть на время обрядиться в величие» (Mann, 1997, 17), находят себя в произведениях Ашенбаха и за это прославляют имя писателя.

Именно обостренное чувство красоты, «пустое, но строгое служение форме», стремление к ее простоте и ровности, благородной прозрачности сообщает произведениям Ашенбаха высокое мастерство и классическую статью.

Лишая себя эмоциональных всплесков и авантур чувства, Ашенбах полностью отдается во власть рационального, мерного, будничного бытия: «писателю кажется, что его творению недостает того пламенного и легкого духа, порождаемого радостью, который больше, чем глубокое содержание» (Mann, 1997, 10).

Реальность и творческий путь художника напоминают грамотно отлаженную, упорядоченную, взвешенную систему, которая, стремясь сохранить гомеостаз, старается исключить все иррациональное, свести на «нет» любое отклонение от заданного вектора.

Но для выживания любой системе нужна осечка, сбой, ино-родный элемент, который будет ее провоцировать и стимулировать дальнейшие действия, не даст ей застыть. Выбывающимся элементом в системе творчества писателя становится спонтанно возникшее «желанье странствовать», видеть мир. Это желание находит на Ашенбаха как «приступ лихорадки» и обора-чивается «туманящей разум страстью» (Mann, 1997, 6).

Лихорадочная болезненность чувственного порыва зиждет-ся на внезапном повороте от рационального положения, пре-жде свойственного его системе, к парадоксальному желанию соединения с новым. Желание туманит разум из-за того, что оно не является закономерным и предусмотренным волей, или хотя бы приближенным к этому, а становится сбоем, нару-шением установленного порядка, поломкой системы. Ашенбах бежит от своей работы, от будней «неизменного, постылого и страстного служения». Он ощущает, что порывом к этому служит «тоска по дальним краям, по новизне, это жажда осво-бодиться, сбросить с себя бремя, забыться» (Mann, 1997, 8).

Таким образом эксплицируется начало эволюции духовно-го мира Ашенбаха. Место умеренной, рациональной жизни в рамках приличий, занимает полярное ей отношение, уста-новленная норма сменяется трансгрессией, через чувственное забытие устремленной в Ничто.

Встреча с «богом»

Чем был этот мальчик — андрогин, бесполое утонченное, возвышенное существо — для писателя? Он казался ему фак-тически *богом*, чей пречистый свет он мог (был достоин!), словно апостолы в момент Преображения Господня, созерцать своими чувственными глазами². Ведь его творческий путь был результатом долгой аскезы и духовного делания, подчинения тела законам духа!

Тяготея к красоте и идеальной чистейшей форме, Ашенбах встречает ее спонтанное проявление в юноше, обладающем безупречной красотой:

² См. Об этом: Palama, 2011. Возможно эта ассоциация с византийскими исихастскими практиками чрезмерна, но чрезмерность ее позволяет обозначить чрезмерность охватившего героя новеллы чувства.

Его лицо, бледное, изящно очерченное, в рамке золотисто-медвяных волос, с прямой линией носа, с очаровательным ртом и выражением прелестной божественной серьезности, напоминало собою греческую скульптуру лучших времен и, при чистейшем совершенстве формы, было так неповторимо и своеобразно обаятельно, что Ашенбах вдруг понял: нигде, ни в природе, ни в пластическом искусстве, не встречалось ему что-либо более счастливо сотворенное» (Mann, 1997, 47).

Богopodobная красота отрока изумляет писателя и вводит его в испуг. Ашенбах не сразу осознает свои чувства и поначалу «перед лицом совершенного творения» прячет взволнованность сердца за личиной холодного профессионального одобрения: «Как красив!» — думал Ашенбах. Именно поэтому перед ним не встает проблема гендера. Мальчик-андрогин не ассоциируется с телесностью и обладанием полом, он является выражением совершенства — «богом».

Ашенбах испытывает восторг, наслаждается созерцанием совершенной красоты юноши и изначально не отождествляет его ни с чем с мирским, наполненным суетой жизни, видит в нем лишь божественно-пустое. Он тщетно пытается противостоять соблазну, отрезвляет себя разумными доводами, старается относиться к мальчику «как к чему-то запретному, недозволенному и непосильному, о чем даже и мечтать не стоит» (Mann, 1997, 72).

«Недозволенность» понятна и естественна, но «непосильность» означает попытку соизмерения, а, значит — уже внутреннее дозволение. Писатель остро ощущает «разрыв между душевным влечением и телесной возможностью» (Mann, 1997, 72), собственное физическое состояние кажется стареющему человеку тяжким, постыдным и недопустимым. В его сердце загораются боль и надежда при виде человеческой юности в самом цвету, украшенной «всеми отблесками красоты». Это «орудие памяти» будоражит мысли о вечном и пробуждает в его сознании ужас перед бренностью и немощью собственного тела.

Но «бог» выказывает антиморальный лик и оказывается способным на провокацию, он подкрепляет и усиливает болезненную страсть писателя. Тадзио испытывает нарциссическое удовлетворение, обнаруживая себя предметом предпочте-

ния и принимая оказываемое ему внимание, он не избегает встречи с писателем и не боится его интереса, не выдает своего поклонника: «по какой-то причине он оглянулся, прежде чем скрыться за дверью, и его необычные, сумеречно-серые глаза встретились со взглядом Ашенбаха (Mann, 1997, 50). С острой радостью писатель замечает, что его участие вовсе не остается без ответа, он видит в глазах Тадзио интерес, пыливость и задумчивый вопрос, расшифровывает его нерешительную походку и «пленительную», «откровенную» улыбку: «губы его медленно раскрылись, и он улыбнулся доверчивой, говорящей, пленительной и откровенной улыбкой» (Mann, 1997, 98).

Сдавшийся писатель теряет собственную идентичность, он становится тенью, отображением бестелесного лица своего любимого: «от глубины души идущая зачарованная, трепетная улыбка, с какой он [Тадзио — М. К.] протягивает руки к отображению собственной красоты, — чуть-чуть горькая из-за безнадежности желания поцеловать манящие губы своей тени, кокетливая, любопытная, немножко вымученная, замороженная и заволаживающая» (Mann, 1997, 98).

Художника одолевают две парадоксальные и глубинные тенденции. Первая есть потребность в покое как закономерный результат перманентной самоотверженной работы, стремление слиться со стихией, достигнуть внутреннего равновесия, «прильнуть к груди простого, стихийного, спасаясь от настойчивой многосложности явлений» (Mann, 1997, 57). Все это оправданно тем, что Т. Манн называет «повышенной жизнью», с которой связано служение искусству, оно «счастливит глубже, пожирает быстрее» (Mann, 1997, 25). Искусство является интенсификацией реальности и должно сменяться временным надеянием, успокоением надорванных чувств.

Однако вторая тенденция, запретная и противоположная созиданию, смыслу деятельности художника, заключает в себе соблазнительную тягу к нераздельному, безмерному, вечному, к тому, что одновременно с тем можно назвать и словом *Ничто*: художника влечет бездна.

Именно из Ничто, аллегорически вписанного в образ бескрайних морских просторов, возникает фигура прекрасного

«благородного бога», она прорезает собой «горизонтальную линию береговой кромки» и пробуждает «половодье чувств». Бессильная вялость сковывает дух Ашенбаха, «чувства же в упоении внимают говору хмельной неимоверной тишины моря» (Mann, 1997, 62). В его воображении возникают картины «изначальных времен», снисходит поэтическая весть о возникновении формы и теогонических процессах рождения богов.

Но сперва Ашенбах испытывает «отеческое благорасположение», его сердце заполняет и захватывает взволнованная нежность «того, кто, ежечасно жертвуя собой, духом своим творит красоту, к тому, кто одарен красотой» (Mann, 1997, 63).

Упорным трудом, сосредоточенным деланием писатель возносит свой дух к совершенству и «творит красоту», достигая идеальной формы. Но представшее перед ним «дитя человеческое», юный красавец и есть *сама* совершенная форма (в один и тот же момент и телесная, и лишенная тела), «счастливно сотворенная природой». И это неожиданное, непредвиденное совпадение пленяет Ашенбаха.

Ашенбах проводит внутреннюю параллель между «суровой и чистой» божественной волей, которая, творя во мраке и хаосе, являет свету свое создание, и его собственной волей художника. Ведь он ощущает в себе то же божественное присутствие, та же воля действует и в нем, когда «зажегшийся разумной страстью, он высвобождает из мраморной глыбы языка стройную форму, которую провидит духом и являет миру как образ и отражение духовной красоты человека» (Mann, 1997, 84).

Стремление к идеальной форме и случайное столкновение с совершенной и спонтанной красотой пробуждает в писателе страх за то, что она бrenна и может исчезнуть, исказиться временем. Форма должна слиться с вечностью в своем лучшем состоянии, чтобы закрепить себя в ней навсегда. Поэтому, приглядевшись к мальчику и осознав, что тот обладает слабым здоровьем, писатель испытывает странное чувство удовлетворения и спокойствия, ведь красота не померкнет. «Он слабый и болезненный, — думал Ашенбах, — верно, не доживет до старости» (Mann, 1997, 65).

Развертывание духовного краха

*Мы не можем взлететь, а можем
лишь сбиться с пути...*

**Т. Манн «Смерть в Венеции»
(Mann, 1997, 132)**

Отвлеченное обожание сменяется болезненной фиксацией, застреванием на объекте бесконечного восхищения. Всегда, за исключением коротких перерывов, прекрасный Тадзио оказывается подле своего почитателя. Ашенбаху уже знакомы «каждая линия, каждый поворот» прекрасного тела, он потворствует своей «радостной взволнованности чувств» и все глубже погружается в изучение внешних черт юноши (Mann, 1997, 82).

Писателю кажется, что созерцая «благородную фигуру», он постигает взором «самое красоту, единственное и чистое совершенство, обитающее мир духа и здесь представшее ему в образе и подобии человеческого» (Mann, 1997, 84). Прелесть юноши вызывает в Ашенбахе чувство благоговейного поклонения.

Ощущая предел рационального постижения «формы как божественной мысли», писатель осознает, что лишь с помощью чувства и благодаря чувству он способен подняться до истинно высокого созерцания и ощутить духовное зримым.

Ашенбаху думается, что он видит перед собой Гиацинта, который должен умереть, ибо его любят два бога. Согласно греческому мифу, юноша Гиацинт, обладавший невероятной красотой, был одновременно любим Аполлоном и богом западного ветра Зефиром. Когда однажды Аполлон и Гиацинт соревновались в метании диска, Зефир наблюдал за ними с небес. Из ревности он направил брошенный Аполлоном диск в голову Гиацинта, и тот был смертельно ранен. На месте, куда упали капли крови Гиацинта, вырос прекрасный алый цветок, словно обогранный кровью, а на лепестках его запечатлелся стон скорби бога Аполлона (Kun, 2010, 219).

Далеко зашедший в своих грезах Ашенбах терзаем столь же острой завистью к воображаемому сопернику: «он видел диск, который беспощадная ревность метнула в прекрасную голову, и подхватывал, даже бледнел при этом, поникшее тело, и на

цветке, возросшем из сладостной крови, была начертана его бесконечная жалоба» (Mann, 1997, 95).

В своих представлениях он уже ревнует и даже оказывается готовым убить юного Тадзио, почти что уподобляясь Саломее из одноименной пьесы Оскара Уайльда. Юная царевна-танцовщица Саломея влюбляется в божественную и целомудренную красоту пророка Иоканаана, отвергающего ее любовь. И тогда все её устремления с чудовищной одержимостью обращаются на то, чтобы завладеть его головою и поцеловать его рот, на котором она чувствует «острый вкус крови, а может быть вкус любви» (Uail'd, 2010, 63-96). Примечательно, что сам Оскар Уайльд считается одной из ключевых фигур эстетизма — направления в литературе и искусстве, ставящего эстетические ценности выше этических и социальных проблем. Более того, в собственной жизни писателя прослеживается та же тенденция и та же любовь к совершенному, прекрасному, соблазняющему и безнравственному жестокому юноше (Ellman, 2000, 132).

Преступая границы дозволенного, забывая о морали общества, теряя осторожность, не задумываясь о своем положении, Ашенбах, гонимый маниакальной потребностью в слиянии с объектом своего обожания, всюду следует за Тадзио. Художник одержим чувством, мозг и сердце его во хмелю, он шагает вперед, преследует, выслеживает польского мальчика, повинаясь указаниям демона, «который не знает лучшей забавы, чем топтать ногами разум и достоинство человека» (Mann, 1997, 105).

Но в то же время африканская холера, надвигавшаяся на «внешний мир» и грозящая смертью, вселяет в него мысли об очистительном и пристойном поступке, который мог бы вернуть все на круги своя и спасти его заплутавшую душу. Он намеревается предупредить польскую семью о катастрофе в Венеции и просить их скорее уехать, спастись. Однако оказывается, что Ашенбах не может позволить себе отступление назад, данный шаг вновь сделал бы его самым собою, а «для того, кто вне себя, ничего нет страшнее, чем вернуться к себе» (Mann, 1997, 99).

Теперь уже искусство и праведная жизнь ничего не стоят в сравнении с благами хаоса, сулящими наивысшие плотские

наслаждения. Символичным и ужасающим в данном отношении оказывается сон Ашенбаха, «телесно-духовное событие», вне которого он уже не видит себя существующим в мире. «Местом действия была как будто самая его душа, а события ворвались извне, разом сломив его сопротивление — упорное сопротивление интеллекта, пронесли над ним и обратили его бытие, культуру его жизни в прах и пепел. Страх был началом, страх и вождение и полное ужаса любопытство к тому, что должно совершиться» (Mann, 1997, 130).

Ашенбаху снилась вакханалия, неистовый разгул, бешеные пляски под пронзительные вскрики, действие, объяввшее людей, зверей, смешавшее их в обезумевшую необоримую орду. Общее понятие, обозначающее то, что надвигалось, было: «чуждый бог». Венчали действие и пронизывали все низкие звуки флейты. Они влекли настойчиво, бесстыдно и его, «сопротивляющегося и сопричастного празднеству», к безмерности высшей жертвы. В глубоком сне Ашенбаха охватило неистовство, ослепление, пьяное сладострастие, его дух окончательно пал и возжелал примкнуть к хороводу «бога». Все страшные существа «были он» и слились в единое. Так «его душа вкусила блуда и неистовства гибели».

От сна Ашенбах пробуждается «разбитый, обессиленный, безвольно подпавший демону» (Mann, 1997, 133). Теперь он уже не боится изучающих, пристальных взглядов окружающих, людских подозрений, которые более ничего для него не значат. Писателю кажется, что удирающие, разъезжающиеся люди, вообще все живое, бывшее для него помехой, теперь стирается бегством и смертью: «немыслимое и чудовищное казалось ему мыслимым и нравственный закон необязательным» (Mann, 1997, 134).

Художник не может справиться с влечением к бездне. Это влечение можно отрицать, можно «добиться достоинства», но бездна все равно притягивает, к ней стягивается все. Отказавшись от всезнающего и всепрощающего познания, которое «чуждо достоинства и чуждо суровости», не ведает о прочности и форме («оно тянется к бездне, оно и есть бездна»), Ашенбах ищет только красоты. «Только красота божественна и вместе с тем зрима, а значит она путь чувственного, путь художника

к духу» (Mann, 1997, 140), — так рассуждает Ашенбах, представляя себя Сократом говорящим с юным Федром (Platon, 1989, 5). Но, пленяясь чистой и пустой формой, ища только красоты и непринужденности, художник не обращается к божественному, к мудрости, а направляет свой дух к дьявольской разнузданности и пороку, в конечном счете, обернувшись полным грехопадением. На пути красоты «водителем» Ашенбаха дерзостно становится сладкоистомный Эрот, а сам путь превращается в бесповоротное, гибельное движение в беспутье и вожделение: «мы, поэты, не можем быть ни мудрыми, ни достойными... мы неизбежно идем к беспутью, неизбежным и жалким образом предаемся авантюре чувств» (Mann, 1997, 141). Форма и непринужденность приводят к осквернению чувства, они «могут и должны» привести к бездне: «мы ищем только красоты, иными словами — простого, величественного, новой суровости, вторичной непринужденности и формы» (Mann, 1997, 142).

Последние дни жизни Ашенбаха сопровождаются безостановочно усиливавшимся страхом, «ощущением безнадежности и безысходности», распространявшимся как на внешний мир, так и на него самого. Случайно узнав о скором отъезде польской четы, он направляется к морю, чтобы еще раз посмотреть на своего Тадзио, ведь писатель осознает, что он остается один навсегда, «бог» его покидает. В предсмертном полуобморочном состоянии писателю чудится, что «бледный и стройный» психагог указывает ему рукой вдаль и «уносится в роковое необозримое пространство» (Mann, 1997, 147).

Эпилог

Но, может быть, писатель видит красоту именно потому, что умирает, а не умирает, потому что видит ее?

Ашенбаха уничтожает одержимость формой, которую он ложно нарекает божественной, художник долго не замечает «предельной усталости», в которую ввергает его плоть и дух непрестанное напряжение чувства. Ему не удастся ощутить совершенство формы как гибельное и опасное, он обманывается и не может различить подтекста. Последний чувственный порыв перед смертью подтверждает полное душевное падение писателя: он стремится приблизиться

к трансцендентной красоте, но то, за чем он следует, является скорее соблазняющим его «ложным богом». Ашенбах теряет себя, свой дух, свою волю, он до безумия увлечен объектом своих чувств и покорно растворяется в нем, умирает, что описано словами: «как всегда он собрался последовать за ним» (Mann, 1997, 147).

Ашенбах созерцает идеальное заключенным в границы человеческого обличия, но в то же время воспринимает его как формальную сущность. Красота мальчика, вопреки своей случайной воплощенности и единичной предельности, расценивается им как божественно-пустой и вневременный «предмет вообще» (Gusserl', 2000, 106). Но в своем совершенстве он сходен скорее не с наполненностью Бытия, но с Ничто. Возникая словно бы из ниоткуда (писатель замечает мальчика, когда тот появляется на линии морского горизонта), оставаясь внутренне пустым, но при этом имея божественно-прекрасное тело, мальчик совершенен, но в то же время он словно бы не существует, словно выходит из самого Ничто, неожиданно, благодаря этому, становящееся «одной из форм совершенства» (Mann, 1997, 62).

Можно сказать, что уже в самом начале повествования писатель находится под властью «нуминозного» чувства (Otto, 2008, 13). Он очарован своим «богом» и преклоняется перед его абсолютным совершенством, испытывает священный трепет от интенсивного ощущения божественного присутствия. Вместе с тем, духовное восхождение к божественному замещается желанием плотского сближения, слияния в одно. Это желание непристойно, беспутно, богохульно, ведь «бог» дистанцирован от художника. Так «бог» подтверждает свою «ложность», поскольку из несказуемого, апофатического предела он переводится в сферу физического мира, где Ашенбах сопоставляет себя с ним, примеряется к нему.

Ашенбах сам создает и низвергает своего «бога», ощущая между собой и Тадзио непреодолимый разрыв (сначала духовный, потом физический), он осознает, что не способен телесно возвыситься до его прекрасного облика, поэтому ломает предел, мысленно вводя мальчика в свой мир. Ашенбаха губит осознание именно телесного, а не духовного разрыва. Перед лицом сладостной юности ему делается противно собственное стареющее тело. Писатель согласен на любую иллюзию, которая смогла бы хоть немного приблизить его к Тадзио. Поэтому Ашенбах идет к парикмахеру, который

накладывает на него грим и закрашивает седину. Эта иллюзия физического сближения питает мечты писателя, болезненными фантазиями еще больше туманит его рассудок. За маской грима, он все больше уверяет себя, что можно перечеркнуть не только телесный разрыв, но и общественные нормы морали. При этом трансцендентный характер совершенной красоты, пусть даже данной в конкретном телесном воплощении, ощущается им еще и в том, что слово (то есть художественный акт писателя) способно ее лишь воспеть, а не «воссоздать».

Эстетика и искусство оформляют, дают правила, истину, связывают с божественным космическим порядком. Но вдруг мы видим, как совершенство формы, не имеющее никакой отсылки к духовному, но названное божественным, начинает разрушать, ввергать в хаос, в Ничто, становится дьявольским соблазном, оргией, распутством.

Духовное низводится до случайности телесного. И совершенная красота становится просто одним из бранных проявлений себя самой, обреченной на гибель и обрекающей на гибель, а не на спасение, того, кто полностью себя с нею связал и отождествил.

Томас Манн показывает своего героя дисциплинированным, благопристойным, достигающим совершенства в своих произведениях за счет упорного труда, саморегуляции и аскетизма. Однако далее он сталкивается с иной, антиморальной формой, только чувственной, только телесной, безразличной к духовному содержанию и стремящейся «склонить моральное начало под свой гордый самодержавный скипетр» (Mann, 1997, 22).

Таким образом, эстетически воспринимаемая форма амбивалентна, она включает в себе противоречие «двух ликов» в силу того, что имеет прямую корреляцию со своим содержанием — ведь будучи формой, она наполнена содержанием. Одновременно она и нравственна, и безнравственна.

В «Критике способности суждения» Иммануил Кант рассматривает красоту как «символ нравственности» (Kant, 1996, 373). Значит ли это, что красота является лишь эмпирической оболочкой, символом нравственно доброго, безразличным к моральному содержанию, что эстетического переживания

не возникает там, где нет этического начала? Или же мысль Канта не расходится здесь с мыслью Платона, полагающего, что прекрасное «исходит» из благого, поэтому достичь духовного блага можно именно восходя к нему от чувственной красоты?

И все же, увлекшись совершенной формой, представшей в чувственном проявлении, Ашенбах потерял заработанное им и обещанное ему еще в самом начале новеллы право на свет и канул в «роковую бездну», ведомый своим «богом». Он слился с Ничто, «отрицанием всей совокупности сущего» (Khaidegger, 1993, 97), и не смог обрести божественной вечности.

То, что Ашенбах окончательно и бесповоротно лишает себя «света» подтверждает данная Томасом Манном характеристика поглощающего писателя пространства — «роковое», то есть неотвратимое, неизбежное, губительное, смертельное. Это не уход в вечную жизнь, а исчезновение, слияние с бездной. Художник стремился к прекрасной форме, но, в конечном счете, она притянула его к греху и смерти. Он сбился с духовного пути и «не смог взлететь». Как и булгаковский Мастер, Ашенбах заслужил неполноту посмертного бытия души и более — ничто: «он не заслужил света».

REFERENCES

- Brodsii, I. (2015). *Stikhotvoreniya. Mramor. Naberezhnaya neistselimykh* [Poems Marble. Embankment incurable]. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. (in Russian)
- Bulgakov, M. (2015). *Master i Margarita* [Master and Margarita]. St. Petersburg: Azbuka. (in Russian)
- Ellman, R. (2000). *Oskar Uail'd: Biografiya* [Oscar Wilde: Biography]. Moscow: Nezavisimaya gazeta. (in Russian)
- Gusserl', E. (2000). *Logicheskie issledovaniya. Kartezijskie razmyshleniya. Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naya fenomenologiya. Krizis evropeiskogo chelovechestva i filosofii. Filosofiya kak strogaya nauka* [Logical research. Cartesian reflections. The crisis of European sciences and transcendental phenomenology. The crisis of European humanity and philosophy. Philosophy as a strict science]. Moscow: ACT. (in Russian)
- Kant, I. (1996). *Kritika sposobnosti suzhdeniya* [Criticism of judgment]. *Soch. v 8-mi tt.*, T. V. Moscow: Mysl'. (in Russian)
- Khaidegger, M. (1993). *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and Being: Articles and speeches]. Moscow: Respublika. (in Russian)

- Kun, N. (2010). *Legendy i mify Drevnei Gretsii* [Legends and Myths of Ancient Greece]. Moscow: Veche. (in Russian)
- Mann, T. (1997). *Smert' v Venetsii* [Death in Venice]. Moscow: Azbuka, Terra-Knizhnyi Klub. (in Russian)
- Otto, R. (2008). *Svyashchennoe. Ob irratsional'nom v idee bozhestvennogo i ego sootnoshenii s ratsional'nym* [Sacred. About the irrational in the idea of the divine and its relation to the rational]. St. Petersburg: ANO "Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta". (in Russian)
- Palama, G. (2011). *Triady v zashchitu svyashchenno bezmolstvuyushchikh* [The Triads in Defense of the Sacredly Silent]. Moscow: Akademicheskii Proekt. (in Russian)
- Platon (1989). *Fedr.* Moscow: Progress. (in Russian)
- Uail'd, O. (2010). *Salomeya* [Salome]. Moscow: Fortuna EL. (in Russian)