

УДК 82

ДИОНИСИЙСКАЯ И АПОЛЛОНИЙСКАЯ ЗВУКОВАЯ ПАРТИТУРА В «СМЕРТИ В ВЕНЕЦИИ» ТОМАСА МАННА И ЛУКИНО ВИСКОНТИ

© 2017 г.

Е.В. Москвина

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова, Москва

moskvina_ev@mail.ru

Поступила в редакцию 16.06.2016

Анализируются содержательные функции звуков в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции» и в одноименном фильме Лукино Висконти. Терминология кино, делящая фонограмму на три основные сферы (шумы, речь и музыка), применяется для разбора особенностей звукового нарратива новеллы. Прослеживается связь звука с визуальной и смысловой структурой произведений, и при его анализе используется терминология Ф. Ницше, обозначающая аполлонийский, дионисийский и сократический типы культуры. Через звуковые образы Томас Манн в новелле создает сферу дионисийского, которая поглощает героя к концу произведения. В фильме же итальянского режиссера звук, как правило, диететический, а не диететический выполняет функцию гармонизации отношений героя с миром, т. е. обладает аполлонийским потенциалом.

Ключевые слова: диететический, не диететический звук, сократическое, аполлонийское, дионисийское, нарратив, прямая, косвенная, несобственно-прямая речь.

Творчество Томаса Манна подробно изучено германистами, но та область, которая, как правило, остается за пределами интереса исследователей (не только в отношении данного автора), – это звук и его роль в конкретном произведении. Отсутствие специального термина, обозначающего описание звуков и музыки в литературе, лишь подтверждает малый интерес к указанной проблеме, хотя в последнее время появились работы в этой области [1, 2]. Поиск метода изучения звука в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции», а также ее сопоставление с экранизацией Лукино Висконти обусловили использование в статье устоявшейся кинематографической терминологии в отношении звукового строя не только фильма, но и новеллы.

О философии Ницше, оказавшей влияние на творчество писателя, многократно говорил не только сам Томас Манн, но и отечественные и зарубежные исследователи [3–7], поэтому термины, введенные философом в работе «Рождение трагедии из духа музыки», мы будем использовать в устоявшемся, общепринятом смысле.

В новелле «Смерть в Венеции» можно выделить области работы со звуком, сопоставимые с тремя основными областями работы с фонограммой в кино: шумы, речь, музыка. Шумы в ней создаются двумя способами: 1) опосредованно – через визуальный образ, в опыте читателя связанный с устойчивой звуковой ассоциацией, и 2) прямо, когда автор указывает на звук (шум) или его отсутствие, используя соответствующую лексику. Чаще всего опосредованное и прямое звуковедение чередуются, создавая

своеобразный ритм, что особенно заметно в начале новеллы.

Так, с образом многотрудных дорожек парка весной и проезжающих пролеток в воображении возникает звук шагов, копыт, колес экипажей, фырканье животных, разговоры, пение птиц, даже фоновая музыка, хотя в тексте отсутствуют соответствующие лексемы. Этот многослойный звук сменяется прямо обозначенной тишиной (*Beim Aumeister, wohin stillere und stillere Wege ihn geführt; Zufällig fand er den Halteplatz und seine Umgebung von Menschen leer*) [8, S. 10]. Она предшествует другой опосредованной звуковой партитуре в видении Ашенбаха, на смену которой в свою очередь приходит активный звуковой сигнал подъезжающего к остановке трамвая (*während der Lärm der elektrischen Tram die Ungererstraße daher sich näherte* (везде выделено мной. – Е.М.)).

Если исключить музыку и характеристики прямой речи (о них скажем ниже) и проанализировать оставшийся звуковой ряд, на который прямо указывает автор, то становится очевидно, что его внимание сконцентрировано на голосах, звучащих в разных пространствах, чаще всего женских и детских на пляже, смехе, ритмичных ударах волны о борт гондолы и на шуме/бормотании (опять голос!) моря. Несколько раз встречается указание на учащенный пульс Ашенбаха, если можно так сказать, на «внутренний звук». В первом случае речь идет о состоянии, когда герой видит тигра: «[он] чувствовал, как сердце стучит (*pochen*) от ужаса и таинственного желания», во втором – когда он

хочет заговорить с Тадзио: «его сердце, возможно, от быстрой ходьбы, стучит (*schlägt*) как молоток». В первом случае важен учащенный ритм, во втором – сила удара. Нельзя не сказать, что польское имя Тадеуш образовано от греческого *Θαδδαῖος* – «сердце». В обоих случаях на ассоциативном уровне ритм сердца вполне сопоставим с ритмом набегających волн, состояние которых всегда выражено глаголом *schlagen* (das hohle *Aufschlagen* der Wellen gegen den Schnabel der Barke, Das Ruder plätscherte, das Wasser *schlug* dumpf an den Bug, Die Wellen *schlugen* gegen die betonierte Wände des schmalen Kanals, Wasser *schlug* glucksend gegen Holz und Stein), что дает право говорить о символикации данного звукового образа.

Еще одним ярким примером символизации прямо обозначенного звука является эпизод на теплоходе, когда Ашенбах с ужасом наблюдает за поведением «фальшивого юноши», который дважды заставляет героя пережить «сновидческое отчуждение» (*träumerische Entfremdung*) и искажение окружающего мира. Из пограничного состояния героя во второй раз выводит резкий звук набирающего ход корабля: «Снова подступило чувство помраченного сознания, будто мир показывал легкую, но все же настойчивую склонность исказиться в нечто странное и карикатурное, то чувство, отдаться которому полностью воспрепятствовали обстоятельства, т. к. машина, стуча (*stampfende*), снова начала равномерно работать» [8, S. 40]. Таким образом, фоновый звук снова закрепляется за визуальным образом и приобретает символическое значение, проделывая путь от *musica mundana* к *musica humana*, если пользоваться терминологией Боэция [9, с. 320]. В нарративной структуре новеллы, где активно используется прием несобственно-прямой речи, звук как шум появляется только тогда, когда его слышит и осознает герой, когда он «включается» в окружающую действительность, т. е. звук маркирует перемещения героя из объективной в субъективную действительность и наоборот.

Звуковой кинематограф сегодня одинаково свободно работает с «объективным» и «субъективным» звуком, однако Висконти для своего фильма выбрал реалистическую эстетику, поэтому разведенные Манном акценты здесь соединились в единое шумовое озвучание, где доминирует диететический звук, он служит согласно визуального и аудиального для создания правдоподобия. Показателен эпизод первой встречи Ашенбаха и Тадзио в холле отеля перед ужином: «Он увидел, что большая часть гостей уже собралась <...> Смешивались приглушенные звуки множества языков <...> Здесь можно

было увидеть сухопарого американца с вытянутой миной, большую русскую семью, англичанок, немецких детей с французскими боннами. Казалось, преобладал славянский элемент. Поблизости говорили на польском» [8, S. 51]. Манновское «большая часть гостей» не только приобретает визуальное воплощение, но и сопровождается неразборчивыми голосами, т.н. гур-гуром. Помимо того, Висконти вводит внутрикадровую салонную музыку рубежа XIX–XX веков, тройная интонационная смена которой придает сцене динамику. Первые две мелодии оканчиваются крупными планами Тадзио, которого Ашенбах видит впервые, а третья сменяется звучанием незнакомой польской речи с элементами французского языка в полной тишине опустевшего холла. Таким образом, маркированной становится не музыка и речь, а тишина, своего рода секундное выпадение Тадзио из пространства реальности. Возможно, таким образом Висконти выражает мысль Манна-Ашенбаха об античной, образцовой, а значит, вневременной красоте мальчика, которого он сравнивает с греческой скульптурой периода классики, с «Мальчиком, вытаскивающим занозу».

Речевые структуры в новелле разнообразны: повествование от лица автора с использованием прямой, косвенной и несобственно-прямой речи, а также скрытых или явных литературных цитат. Обращает на себя особое внимание градация прямой и косвенной речи. Реплики, взятые автором в кавычки, малочисленны в сравнении с общим объемом текста и всегда связаны с дионисийским началом и персонажами-проводниками в мир чувственности и смерти. Функция «пересказанного диалога» – засвидетельствовать соприкосновение Ашенбаха с живой жизнью, требующей от него осмысления и реакции. В косвенной речи Манну не важны форма и индивидуальная характеристика говорящего, акцентируется лишь содержание, что позволяет «сказанное» представить как «осмысленное» и передать эстафету от второстепенного персонажа к главному.

Самым показательным моментом такой работы с нарративом является разговор Ашенбаха со служащим английской кассы, который наконец открывает ему истинное положение дел в зараженной Венеции. Манн приводит только первые фразы кассира, повторяющего официальные объяснения процедур по обеззараживанию города, и последнюю реплику-совет немедленно уезжать, между которыми стоит большой абзац «от автора».

Вполне логично, что в фильме речевой строй эпизода в английской кассе претерпевает изменение обратного характера: сценаристы (Вис-

контри и Никола Бадалукко) значительно сокращают и закавычивают текст «от автора» (формально в новелле это косвенная речь кассира) и превращают его в привычную диалоговую реплику, из которой изъяты все мифологические смыслы. В указанном фрагменте первоисточника возникает повтор образов и лексем пассажа-галлюцинации (Sinnestäuschung) Ашенбаха. При этом важно отметить, что его видение возникает в тишине, сменившей полнозвучную сцену в городском парке, и, таким образом, отсутствие «внутрикадровых шумов» – маркер погружения Ашенбаха в свой внутренний мир: он, «полный удивления, осознал, как необычайно расширилась его душа» [8, S. 13]. Приведем тематические параллели эпизодов «Видение» и «В кассе» в первоисточнике: «желание путешествовать» [у Ашенбаха] ≈ «индийская холера укрепила в склонности путешествовать» (явная, но тщательно скрытая пародийная интонация автора, отождествляющего холеру и героя в жажде перемены мест); «болота и трясина, принесенные водным протоком» ≈ «теплые болота дельты Ганга». Текстологические: «обильно заросшая», «непригодная», «сторонящаяся людей дикость первозданного мира», «мефитическое дуновение», «дебри бамбука», «тигр» [8, S. 124]. Описанные болота Индии отсылают нас к мифологии бога Диониса и его иконографии: на мозаиках в Пелле, в Делосе, на Пафосе, в Галикарнасе фракийского бога изображали одетым в тигриную шкуру, сопровождаемого тигром или восседающим на нем. А.Ф. Лосев отмечал, что «тигр и пантера связывались исключительно с Дионисом» [10, с. 42]. Манн, прекрасно знавший работу Эрвина Роде «Психея», в произведении воплощает неприятие культа Диониса в эллинистическом мире и проецирует его на современный. Мотив чужести и дикости связан с персонажами-проводниками и «новыми» чувствами Ашенбаха вплоть до воплощения их во сне, а на лексическом уровне выражается в частотном употреблении производных от корней -fremd- (*чужой*, 36 раз), -wild- (*дикий*, 8 раз), -sonder- (*странный, вызывающий недоумение*, 17 раз), -seltsam- (*дикий, причудливый*, 10 раз). Видимо, представление о насильственном распространении культа определило звуковой образ из пассажа «Видение», от которого Манн отказался при последующих изданиях: «...неизвестного вида птицы с бесформенным клювом и длинными ногами стояли нахохлившись на мелководе и неподвижно смотрели в сторону, [пока через растянувшееся поле камыша шел трещащий скрежет железа и шум, как от одетой в броню армии]» [11]. Как можно увидеть, звуковое сравнение вполне рифмуется

не только с куретами, хранящими подрастающего Диониса [10, с. 147], не только с индийской войной, описанной Нонном Панополитанским в «Деяниях Диониса», но и со словами кассира о распространении холеры в Европе как о стихийном бедствии (übergreifen) сродни войне. Сопряжение Диониса с эпидемией тоже объяснимо, т.к. на раннем этапе формирования культа чужой бог отождествлялся с Аидом: «Вакх – на земле живущим; в земле опочившим – Аид он», – гласит орфический стих [12, с. 177].

Эпизод «В кассе» заканчивается сравнением Венеции с болотом, возникающим в сознании Ашенбаха: «Отвернуться и бежать из этого болота» (sich wegwenden und diesem Sumpfe entfliehen). Манн полностью исчерпывает возможности образного ряда, а мы получаем тождество дионисийской чувственности, болот, эпидемии, смерти и Венеции – смыслов, утерянных в картине Висконти. Эффекта ухода героя в себя и осмысления сказанного, которого Манн добивается сменой нарративной структуры, создатели фильма достигают кинематографическими средствами – врезкой сцены, когда Ашенбах предупреждает польскую семью об эпидемии, и последующим возвратом в предыдущую сцену в кассе. Таким образом, в фильме не звук выполняет функцию «погружения в себя», а монтажный переход; прямая и косвенная речь, как и в случае с шумами, чаще всего здесь сливаются в произнесенном слове – коммуникативной единице картины. Кроме разобранного эпизода, аналогичным образом авторы фильма работали с речью, создавая сцену на теплоходе, разговор с гондольером, метрдотелем в гостинице и пр.

Главная идея книги выражена у Томаса Манна на всех уровнях текста, а в фильме ей отведена речевая сфера. Конфликт дан через спор главного героя с другом Альфредом, чье имя, возможно, навеяно ранним рассказом Манна «Луизхен», где белокурый композитор Альфред Лойтнер является антагонистом главного героя. Висконти трижды «включает» разговор музыкантов, произошедший в прошлом, но воскресающий в сознании Ашенбаха в повествовательном настоящем. Первый раз он начинает звучать за кадром (единственный образец несинхронного звука в фильме), в кадре – Ашенбах за ужином любителю красоте мальчика, однако затем зритель все-таки переносится в визуализованное воспоминание героя. Представление Ашенбаха о красоте как артефакте труда художника сталкивается с восприятием красоты как стихийного, априорного и чувственного начала жизни. Ашенбах отрицает чувство как ступень духовного и призывает к его ограничению ради человеческого достоин-

ства и утверждения моральной нормы. Стоит отметить, что Томас Манн, напротив, низводит мысли Ашенбаха в этом эпизоде до сновидческой чепухи, подчеркивает вторичность интеллектуального акта героя перед «опьяненным» чувством: «Усталый, но в то же время взволнованный, во время затянувшегося ужина он развлекался абстрактными и даже трансцендентными вещами <...> и наконец заключил, что его мысли и открытия очень похожи на мнимосчастливые нашептывания сна, которые при трезвом размышлении оказываются пошлыми и ни на что не годными» [8, S. 56]. Второй виток спора возникает в момент бегства Ашенбаха из гостиницы, и Альфред (снова явленное в кадре воспоминание) обвиняет друга в том, что он никогда не подвергал свои принципы испытанию, т. к. всегда избегал прямого контакта с чувством. Альфред провоцирует героя отдаться воле чувств, чтобы не остаться посредственностью. Последний раз Альфред появляется во сне Ашенбаха, в котором освистана его мертворожденная музыка абстрактных чувств.

Конфликт дионисийской и сократической культуры, представителем которой является Ашенбах, в новелле раскрывается как на психологическом, так и на философском уровне, а главный герой одновременно и отдельная личность, и представитель всей современной Манну и Ницше культуры. Поэтому средства выражения дионисийского начала направлены на создание мифологического образа, о некоторых деталях которого уже говорилось выше. Переведя конфликт в область коммуникации, режиссер воплотил дионисийскую стихию не только в образе конкретного персонажа, пусть и с выразительной, почти демонической внешностью (Альфред), но и в конкретных речевых формулировках, таким образом, стихия подверглась ограничению, была введена в рациональное, сократическое русло. Ключевым эпизодом, отражающим расходящиеся смыслы фильма и новеллы, является сновидение Ашенбаха, где особое внимание Манн уделяет шумам и музыке.

Сновидческую вакханалию по полноте звучания можно соотнести лишь с эпизодом выступления в отеле бродячих артистов: здесь и шум, производимый толпой, и нечленораздельный вой, тянущийся гласный «у», стоны, крики, смех, и музыка флейты, ритм медных тарелок и тимпанов. Автор использует все сферы звука, усиленные многократным повтором отдельных элементов. Описание сна оканчивается фразой: «И его душа вкусила распутства и буйства (*Raserei*) гибели» [8, S. 132]. Уже говорилось о буйстве растительности в болотах Индии, и здесь Манн использует существительное, производ-

ное от глагола *rasen*, однокоренного и омонимичного существительному «трава», что замыкает круг живой жизни, демонстрируя на лексическом уровне тождество между буйством чувств и буйством природы, идеями, снова отсылающими нас к мифу о Дионисе.

Сон у Висконти начинается финальным аккордом симфонического произведения героя, растворяющегося в шиканье возмущенной публики и редких, чуть слышных аплодисментах, а потом шумы сменяются тишиной гримерной, в которой отчетливо звучат смех и демонический голос торжествующего Альфреда, констатирующего падение друга как человека и художника. Снова речь у Висконти берет на себя главную смысловую нагрузку и эстетизирует, упорядочивает то, что у Томаса Манна, напротив, преподносится как нерасчлененный поток чувственной жизни, поглощающий Ашенбаха. В фильме Ашенбах противопоставлен оркестру как дирижер, залу как неудачный композитор, и ярче всего конфликт проявляется, когда он закрывается в гримерной, отгораживается от потока жизни. Если у Томаса Манна герой оказывается в абсолютно чужом пространстве и ситуации, в которых он не мог бы оказаться в «трезвом», рациональном состоянии, что особо подчеркивает звуковая партитура сновидения, то у Висконти, напротив, герой оказывается в привычной среде, и его неудача не приобретает бытийного характера, как в новелле.

Остановимся на внутрикадровой музыке и на подобной же работе с музыкальным экфрасисом у Томаса Манна. Это итальянские песни под аккомпанемент струнных инструментов – гитары и мандолины, пение священника в католической церкви и уже упоминавшаяся какофония сна Ашенбаха. Появление любой формы музыкальности связано либо с мотивом смерти, либо с подготовкой главного эпизода новеллы – полного раскрепощения чувственности главного героя. Когда Ашенбах прибывает в Венецию, по пути в отель он сравнивает гондолу с гробом, своего возницу – с Хароном (возможно, это был не узнаваемый Дионис, который однажды исчез, нырнув на дно Лерны, а потом появился в ладье на гребнях волны? [13, с. 316]), вслед за тем гондолу героя останавливают разбойники-музыканты (*musikalische Wegelagerern*), нарушающие тишину иноязычной поэзией (*Fremdenpoesie*). Смерть и непонятный язык, который воздействует только на чувство, но не на разум, соединяются в этом эпизоде и устойчиво будут перекликаться в дальнейшем. Пение священника во время мессы на первый взгляд плохо согласуется с выведенной мелодической закономерностью: казалось бы, сакральность момента

должна нивелировать чувственность. Но Манн и здесь остается верен логике дионисийства: католическая месса и ее мелодика для Ашенбаха – это такая же сфера чужого, как и итальянские песни, ее язык далек от его радио, поэтому действует на чувство, как музыка. Кроме того, в смежном абзаце для обозначения страсти Ашенбаха вместо привычного *Leidenschaft* автор использует *Passion*, слово, которое в религиозном контексте называют Страсти Христовы, но в разговорном языке явно имеющее ироничный оттенок: страсть Ашенбаха сравнивается с религиозным восторженным чувством, родственным дионисийскому экстазу. Пассаж завершается так: «... в гнилом воздухе [Венеции] некогда расточительно расцвело искусство, она одарила своих музыкантов призрачными и развратно баюкающими звуками. Авантюристу Ашенбаху казалось, будто глаза упиваются этим буйством, будто мелодии, доносящиеся до уха, помогают его расположения» [8, S. 109]. В сознании героя, как показывает Манн, нет разницы между песнопением пастора и бродячих музыкантов, они возбуждают его чувственность, опьяняя сознание. У Висконти закадровое пение придает сцене правдоподобие, акцент переносится на сам факт преследования мальчика главным героем.

В отличие от других эпизодов, где Манн указывает на звучащую музыку, выступление артистов в отеле описано подробно, особый акцент сделан на форме исполнения музыкального произведения: *quinkelierende Geige* (дребезжащая скрипка, дословно: заливающаяся трелью; прибегающая к уловкам), *scharf und quäkend von Stimme* (пронзительный, визжащий голос) одной исполнительницы и *süß falsettierenden Tenor* (слащавый фальцетирующий тенор) другой, наконец *Art Baryton-Buffo, fast ohne Stimme* (почти безголосый комический баритон) премьеры. Автору важно подчеркнуть душевное состояние героя, которое отражает музыка, практически отождествить их: «Его нервы жадно внимали завывающим звукам вульгарных и томных мелодий, потому что страсть парализует разборчивый разум и воспринимает серьезно и с возбуждением то, к чему трезвость отнеслась бы с юмором или отвергла бы с раздражением» [8, S. 115]. Если вписать этот музыкальный эпизод в контекст ранних произведений Манна, то становится очевидно, что отказ от оперной и камерной музыки [2], также отражающей внутренний мир героев, типологически родственных Ашенбаху, еще сильнее маркирует факт его перехода из сократической сферы в дионисийскую. Выступление артистов в новелле заканчивается незнакомой герою уличной

песней со смехом-рефреном (*mit einem Lach-Refrain*), т. е. не словом как интеллектуальным актом и не музыкой: здесь важен ритм сотрясающегося тела, предвосхищающий ритуальные пляски сна Ашенбаха. Смех артиста, как эпидемия, заражал всех вокруг, не исключая и главного героя, и превращал террасу отеля из театрального пространства в карнавальное, а если использовать ницшеанский код, то в дионисийское, т. к. «дионисийский демон» (*«dionysischen Unholds»*) [14, с. 19] Заратустра призывает к смеху: «Смех назвал я священным; высшие люди, научитесь же – смеяться!» [15, S. 386]. Манн описывает исполнение песни так: «Он рыдал, голос его срывался, он зажимал руками рот, дергал плечами, и в нужное мгновение воющий и лопающийся необузданный смех прорывался, такой настоящий, что действовал заразительно и передавался слушателям на террасе, которых тоже охватила беспредметная и абсурдная веселость <...> И смех, доносящийся снизу, запах больницы и близость Красавца сплетались для него [Ашенбаха] в чарующее сновидение, неразрывно и неизбежно охватывающее его разум и его чувства» [8, S. 120–121].

В разбираемом эпизоде у режиссера музыка в исполнении артистов скорее вызывает в герое раздражение (не стоит забывать, что он композитор) и напряжение, подчеркнутое мизансценой, где Ашенбах, Тадзио и другие отдыхающие отстраняются от музыкантов. Их присутствие оправдывается фабульной функцией: Ашенбах пытается выяснить, что же на самом деле происходит в Венеции. Если Манн использует коннотативно окрашенную лексику, создавая образ шута, отождествленного со смертью, как на многих распространенных в эпоху Возрождения немецких гравюрах, и шире – образ плясок смерти / пира во время чумы, получивший продолжение в «рассказе» кассира о падении нравственности в городе, то в фильме режиссер подчеркивает дистанцию между зрителями и артистами, элементы карнавальности скабрёзности значительно редуцированы и эстетизированы.

Интересно остановиться на эпизоде фильма, отсутствующем в первоисточнике, в котором внутрикадровая музыка обладает драматургической функцией, в отличие от прочих фрагментов, где она выполняет иллюстративную задачу и/или создает атмосферу сцены. Он заимствован режиссером из романа «Доктор Фаустус», в основу которого, в свою очередь, лег эпизод из жизни Фридриха Ницше – посещение борделя в Кёльне.

Тадзио, играющий на рояле «К Элизе», невольно напоминает Ашенбаху о его первом посещении публичного дома, где эту же мелодию наигрывала проститутка. Багатель, написанная

классиком, становится вульгарной пьеской, атрибутом чувственности и будто воплощает конфликт сократического и дионисийского начал, классической строгости и банальности, размыкающей индивидуальное во всеобщее. Но если в «прошлом» конфликт выражен в виде внешнего противостояния героя открытой сексуальности борделя, то в «настоящем» – это внутренняя борьба с самим собой. В обоих случаях герой отказывается следовать чувству, что характеризует активную фазу конфликта, где побеждают рациональность и мораль, отождествляемая Ницше с «волей к отрицанию жизни» [14, с. 16].

Ту же функцию, что и предыдущие музыкальные элементы, выполняет в новелле звучащий голос Тадзио. Звуки иноязычной речи мальчика в сознании героя сливались в «неопределенное благозвучие» (*verschwommener Wohllaut*) и возвышались до музыки («*So erhob [Aschenbach] Fremdheit des Knaben Rede zur Musik*»). В фильме тщательно прорабатывается этот мотив, создается целая симфония незнакомых языков, это не только польский, но и русский, итальянский, французский и немецкий, которой здесь звучит как чужой, т. к. роль «своего» выполняет английский. В данном мотиве Томасу Манну важно было не только указать на возбуждающее действие голоса мальчика, каким обладает музыка, но и сделать его аккомпанементом для нового сочинения Ашенбаха – идеала для Томаса Манна, ищущего золотую середину между жизнью бюргера и художника, рациональностью и чувственностью, а для Ницше – апофеоза ненавистного теоретического прагматизма.

В фильме эквивалентом написанному герою сочинению является четвертая часть Третьей симфонии Густава Малера, звучащая в одном из многочисленных эпизодов, когда Ашенбах следит за мальчиком на пляже: из шумов постепенно появляется музыка, в основу которой положено стихотворение Ницше из «Так говорил Заратустра» («*O Mensch! Gib acht!*»). Прежде чем проанализировать данный фрагмент, стоит упомянуть, что его выбор в фильме далеко не случаен. Известно, что Томас Манн создавал внешний портрет Ашенбаха по фотографии Густава Малера, с которым он познакомился лично незадолго до смерти композитора, в 1911 году, в период работы над новеллой, и в знак памяти дал герою его имя [16]. Режиссер создавал образ главного героя картины, опираясь на эти факты, и разработал целостную мелодическую партитуру. Висконти делает Ашенбаха композитором, а не писателем, как в новелле, герой «наследует» от Малера сердечный недуг и потерю дочери, отсылающую к циклу «Песни об

умерших детях» (впрочем, не звучащему в фильме), вносит в картину элементы других произведений Манна, о чем уже было сказано, наконец, делает основной музыкальной темой фильма *Adagietto* Пятой симфонии Малера. Таким образом, режиссер стремился к слиянию визуального и аудиального образа героя.

Густав Малер писал о Третьей симфонии: «Мое произведение представляет собой музыкальную поэму, которая охватывает все ступени развития в постепенном нарастании. Начинается от безжизненной природы и поднимается до Божественной любви!» [17, с. 273]. В музыкальной структуре всей симфонии сталкиваются темы движения и контрдвижения; четвертая часть, в которой появляется слово, – смысловой центр между статикой и динамикой и одновременно разрушительными и созидательными силами природы, которую композитор в духе Спинозы, Гете и ранних немецких романтиков отождествляет с Богом. Именно эту часть использует Висконти и ставит ее посередине картины. Но режиссер сокращает произведение ровно наполовину, и, утратив вторую часть, оно лишается амбивалентности и динамики, неисчерпаемого движения от боли к блаженству. Кстати, замечательно сопоставляется этот мотив с жизненной установкой Ашенбаха-писателя: «Все великое, что существует, существует вопреки» [8, S. 24]. Малер как наследник романтической традиции придает ночи сакральное значение, а идеал его произведения – отнюдь не дионисийский экстаз, а сновидческая аполлонийская радость, если говорить языком Ницше. Вполне логично, что Висконти монтирует данный эпизод с эпизодом «К Элизе», симфоническую музыку – с фортепианной, и разрешает его победой аполлонийского начала, о чем уже говорилось выше.

Неожиданным внутрикадровым музыкальным фрагментом является исполнение некоей русской графиней колыбельной М.П. Мусоргского «Спи, усни, крестьянский сын» (слова А.Н. Островского) на пустынном пляже в финале картины. Он отличается исполнением *a capella* от всех других музыкальных партитур фильма (песни артистов в отеле, «К Элизе», симфонические фрагменты Малера). Западу явно противопоставлен Восток, но даже если предположить, что с ним у Висконти ассоциировалось дионисийское начало, варварскому смыслу колыбельной противоречит образ респектабельной графини, отдыхающей в Европе, непричастной той «стихии бед», о которых поется в песне, потенциально дионисийское начало звука снимается доминирующим визуальным образом «сократического».

Наконец, закадровая музыкальная тема фильма (Adagietto Пятой симфонии) – кинематографический инструмент, который в данном случае соотносим не со звуковой структурой новеллы, а, скорее, с элементами текста, формирующими представление о духовной жизни героя. В фильме Adagietto появляется четырежды (пятый в виде внутрикадровой музыки в первой ретроспективе) и длится от 6 до 11 минут (фрагментами и целиком). Исполнители и музыковеды не раз указывали, что темп Adagietto в фильме не согласуется с исполнением самого композитора (около 7–9 минут) [18, с. 209]. Для Малера данная часть была признанием в любви жене Альме, поэтому темп для нее имеет принципиальное значение, т. к. в нужном темпе она – любовная песня, в замедленном варианте мелодия приобретает трагический оттенок. Однако, несмотря на вышеприведенные размышления музыковедов, здесь играет роль и «вертикальный» монтаж звукового и визуального, поэтому закадровая тема – не только тема любви и счастья (и она есть у Висконти), не только тема смерти, но еще и тема неумолимо бегущего времени, которое счастливый миг настоящего превращает в прошлое, недаром ретроспективы столь важны для режиссера. Можно даже сказать словами Ницше: воспоминание возвращается, «как призрак, и нарушает покой другого позднейшего мгновения» [19, с. 88]. Можно транспонировать эту ассоциацию в античную и ницшеанскую парадигму.

В Древней Греции важная оппозиция *страсти* (зрелости) и *молодости* как активности и пассивности [20, с. 134] не только составляла основу сексуальных отношений, но распространялась также на гражданскую и этическую сферы жизни, будучи ступенью социализации, т. к. мужчина нес ответственность за интеллектуальное и духовное воспитание юноши. Внимание Ашенбаха у Томаса Манна привлекает 14-летний возраст и курчавые волосы Тадзио, на что обращали внимание и древнегреческие поэты, создавая образ возлюбленного мальчика. Интересна параллель мотива «буйства», о котором говорилось, со словами стихотворения Анакреонта: «Он остриг безупречное буйство его нежных волос, которые прежде так любил откидывать назад с его лба», таким образом, неостриженные волосы Тадзио – признак буйства, сексуальной привлекательности. Кроме того, культ телесной и душевной красоты возлюбленных отражался в обыденном и поэтическом языке субстантивированным прилагательным *kagatos*, немецкий эквивалент – *der Schöne*. Данное существительное используется автором многократно (17 раз) и всегда в контексте наблюдения Ашенбаха за мальчиком. Томас

Манн, насыщая произведение эллинистическими аллюзиями и цитатами, подчеркивает разницу в возрасте не только в реальности Ашенбаха, но и в его «аполлонийском сне» накануне создания нового произведения, где появляются Сократ и Федр: «Ein Ältlicher und ein Junger, ein Hässlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen» («старик и юноша, урод и красавец, мудрец при возлюбленном») [8, S. 89].

Интересно, что Сократ в новелле называется «лукавцем» (*verschlagnе Hofmacher*), что характеризует неоднозначное к нему отношение героя и автора. Сократ, как его позицию интерпретируют разные древнегреческие источники, старался сделать чувственность гомосексуальных отношений ступенью к духовному восхождению, переводя ее в «платоническую» сферу. Манн в письме К. М. фон Веберу от 4.7.1920 вполне разделяет эту сократовскую установку: «Гомосексуальность – это «тип чувства, который я уважаю, потому что дух ему почти необходим, во всяком случае более необходим, чем «нормальному» <...> Меня ни секунды не удивляет, что закон природы (закон полярности) в какой-то сфере дает сбой, хотя в своей чувственности он гораздо больше взаимодействует с духом, чем с природой <...> Проблема эротического, даже проблема красоты, мне кажется, заключена в напряженных отношениях между жизнью и духом» [21, S.177]. Не удивительно, что Манн, создавая теоретического героя (Ф. Ницше), заставляет его вспомнить те размышления Сократа, которые чувственный интерес Ашенбаха к мальчику оправдывают приобщением к духовному. Как известно, сам Томас Манн, преодолев гомосексуальные склонности, остался верен «теоретической» парадигме и остался в рамках официальной морали [22, S. 25-46]. Тем очевиднее, что Ашенбах свое чувство к Тадзио как недозволенное внедряет в древнегреческую парадигму, где оно не просто дозволено, но естественно. Наши размышления снова возвращают нас к речевой организации новеллы. Древнегреческие аллюзии присутствуют как несобственно-прямая речь до кульминации, но после нее появляется закавыченный текст, предваренный таким описанием: «...и его [Ашенбаха] вялые губы, подчеркнутые косметикой, соединяли в причудливой сновидческой логике разрозненные слова, рожденные в его объятии дремой мозгу» [8, S. 139].

В рамках ницшеанского кода противопоставление «прошлого – настоящего» как «старого – нового» переносится в область культуры: молодость олицетворяет Древнюю Грецию (как аполлонийскую, так и дионисийскую), а старость – современную «мертвую» культуру Европы. То-

гда мотив «превращения» Ашенбаха из почтенного старца в «поддельного юношу» читается как возврат в детство культуры, сначала совершенный во сне через приобщение к вакхическому экстазу, а в дневном состоянии выразившийся в омоложении у цирюльника. Манновский Ашенбах инстинктивно знает секрет счастья, как его сформулировал Ницше: «способность забвения», «способность в течение того времени, пока длится это счастье, чувствовать неисторически» [19, с. 89, 90], которого не знает герой Висконти, постоянно возвращающийся в прошлое.

Интересно обратить внимание еще на один пассаж новеллы, который можно соотнести с приемом закадровой (недиегетической) музыки в кино. Речь идет об эпизоде на теплоходе, когда Ашенбах, стоя на палубе, вспоминает о стихах Августа фон Платена [23, S. 377]: «Он вспомнил печального поэта-энтузиаста, много раньше увидевшего, как *из вод прилива поднялись купола и колокольни* его сна (мечты), и он повторял в тишине что-то из прошлых весьма сдержанных песен о благоговении, *счастье* и печали и, несколько взволнованный уже осознанным чувством, он проверял свое серьезное и усталое сердце, *могло ли оно еще сохранить на самом деле* обновляющий восторг и смятение, запоздалое приключение чувства для путешествующего бездельника» (здесь и далее курсив мой, им выделены лексические соответствия с сонетом. – Е.М.) [8, S. 39].

Хотя Томас Манн не включает «чужой текст» в свой, все-таки указание на него – своего рода введение музыкальной темы. Внедрение поэзии в прозу еще со времен раннего немецкого романтизма воспринимается как стремление уподобить словесное творчество музыкальному, самому совершенному виду искусства, а музыкальное, в свою очередь, отождествлено с душевным опытом [1, с. 52]. В данном контексте можно сказать, что Ашенбах защищен от стихии непосредственного чувства строгой поэтической формой сонета, он воспринимает действительность через двойную оптику, отгораживаясь от нее. Потенциальная неуправляемая стихия чувства не может выйти из берегов 14 строк сонета Платена, что подтверждает следующая фраза, обозначающая состояние героя: «и несколько взволнованный уже оформленным чувством» (*und von schon gestalteter Empfindung mühelos bewegt*). Здесь чувствуется явное аполлонийское звучание «закадровой темы». Соответственно следующий за этим эпизод с молодым стариком, вызывающим отвращение у Ашенбаха (*widerlich, abscheulich, schauerhaft* – омерзительный, гнусный, жуткий), и агрессивным звуком рабо-

тающей машины является отчетливым контрапунктом внутреннему состоянию героя. Кроме того, фигура Августа фон Платена не случайно появляется накануне прибытия Ашенбаха в Венецию, т. к. его можно рассматривать как некоего литературного двойника героя: немецкий поэт всю жизнь страдал от своего запрещенного типа сексуальности, о чем Томас Манн размышлял в эссе о поэте [24, с. 231–240]. В фильме тема *Adagietto* Малера идеально передает «музыкальный» звуковой код этого эпизода первоисточника.

Итак, можно резюмировать, что противопоставление сократического и дионисийского начал жизни находит последовательное звуковое решение в новелле Томаса Манна «Смерть в Венеции». Как правило, активное звуковедение с *crescendo* к финалу связано с воплощением – как в сфере шумов, так и в речевой структуре – чувственного начала, пробуждающегося в герое.

В фильме, созданном в реалистической поэтике, в большинстве случаев шумы и внутрикадровая музыка создают фоновое настроение, тогда как главная роль принадлежит диалогу и выраженной в нем драматургии. Именно в речевом поле фильма закладывается конфликт, отсылающий к первоисточнику. Закадровая музыка многофункциональна и символически нагружена: она передает разные оттенки внутреннего состояния героя (покоя, радости, счастья, любви, разлуки, боли, страха перед уходящим временем), в отдельных эпизодах она выражает конфликт сократического и дионисийского. Однако ее значение в фильме явно противоположно смыслу, придаваемому музыке в новелле, где она воплощает сферу дионисийского. У Висконти она отражает сократическую (или, быть может, аполлонийскую?) сферу жизни. Такое значение звукового строя фильма тесно связано со смыслами, заложенными в музыку Малером, что нельзя не учитывать, так как художественный мир Висконти интертекстуален и режиссер в данном случае «оправдывает» прозвище «величайшего антиквара мирового кинематографа», однажды данного ему критикой.

Список литературы

1. Махов А.Е. *Música Literaria* = Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
2. Павлова Е.В. Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедальности: Дис. ... канд. филол. наук. М.: РГГУ, 2010. 200 с.
3. Адмони В., Сильман Т. Томас Манн. Очерк творчества. Л.: Советский писатель, 1960. 352 с.
4. Дирзен И. Эпическое искусство Томаса Манна. Мировоззрение и жизнь. М.: Прогресс, 1981. 304 с.
5. Какабадзе Н. Томас Манн. Грани творчества. Тбилиси: Мерани, 1985. 215 с.

6. Thomas Mann: «Der Tod in Venedig». Wirklichkeit, Dichtung, Mythos / Hrsg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2003. 200 S.
7. Frizen W. Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München: Oldenbourg Verlag, 1993. 159 S.
8. Mann T. Der Tod in Venedig. Br.: S. Fischer Verlag, 1922. 146 S.
9. Герцман Е. Музыкальная боэциана. СПб.: Невская Нота, 2010. 504 с.
10. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Государственное учеб.-метод. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. 620 с.
11. Mann T. Der Tod in Venedig. München, Hyperionverlag Hans von Weber, 1912 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/12108/12108-8.txt> (дата обращения: 13.03.2016).
12. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетеия, 1994. 344 с.
13. Элиаде М. История веры и религиозных идей от каменного века до элевсинских мистерий. М.: Академический проект, 2014. 432 с.
14. Ницше Ф. Собрание сочинений: в 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Т. 1. Ч. 1. 416 с.
15. Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. M.: Астрель, 2005. 420 с.
16. Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1997. 512 S.
17. Малер Г. Письма. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2006. 896 с.
18. Барсова И. Симфонии Густава Малера. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2010. 584 с.
19. Ницше Ф. Собрание сочинений в 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Т. 1. Ч. 2. 480 с.
20. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. М.: Академический проект, 2004. 432 с.
21. Mann T. Briefe 1889–1936. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1961. 581 S.
22. Sprecher Th. Der göttliche Jüngling. Anmerkungen zu Thomas Manns „letzter Liebe“ // Blätter der Thomas Mann Gesellschaft. Zürich, Nummer 29, 2000–2001. S. 25–46.
23. Platen A. Werke in zwei Bänden. Bd.1: Lyrik. München: Winkler, 1982.
24. Манн Т. Август фон Платен // Томас Манн. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе. М.: Культурная революция, 2009. 368 с.

DIONYSIAN AND APOLLONIAN SOUND SCORE IN «DEATH IN VENICE» BY THOMAS MANN AND BY LUCHINO VISCONTI

E.V. Moskvina

In this article, the author analyzes substantial functions of sounds in Thomas Mann's short story «Death in Venice» and in Luchino Visconti's film of the same name. The terminology of cinema dividing a soundtrack into three main spheres (noise, speech and music) is applied to the analysis of the features of the short story's sound narrative. The relationship between sound and the visual and semantic structure of these works is considered and F. Nietzsche's terminology designating Apollonian, Dionysian and Socratic type of culture is used in its analysis. In sound images, Thomas Mann in his short story creates the sphere of Dionysian which absorbs the hero by the end of the story. In the Italian director's film, the sound is mostly diegetic, while the non-diegetic one performs the function of harmonizing the hero's relations with the world, i.e. it possesses the Apollonian potential.

Keywords: diegetic sound, non-diegetic sound, Socratic, Apollonian, Dionysian, narrative, direct speech, indirect speech, free indirect speech.

References

1. Mahov A.E. Música Literaria = Ideya slovesnoj muzyki v evropejskoj poehtike. M.: Intrada, 2005. 224 s.
2. Pavlova E.V. Muzyka v rannej proze Tomasa Manna: fenomen intermedial'nosti: Dis. ... kand. filol. nauk. M.: RGGU, 2010. 200 s.
3. Admoni V., Sil'man T. Tomas Mann. Ocherk tvorchestva. L.: Sovetskij pisatel', 1960. 352 s.
4. Dirzen I. Ehpicheskoe iskusstvo Tomasa Manna. Mirovozzrenie i zhizn'. M.: Progress, 1981. 304 s.
5. Kakabadze N. Tomas Mann. Grani tvorchestva. Tbilisi: Merani, 1985. 215 s.
6. Thomas Mann: «Der Tod in Venedig». Wirklichkeit, Dichtung, Mythos / Hrsg. von Frank Baron und Gert Sautermeister. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2003. 200 S.
7. Frizen W. Thomas Mann. Der Tod in Venedig. München: Oldenbourg Verlag, 1993. 159 S.
8. Mann T. Der Tod in Venedig. Br.: S. Fischer Verlag, 1922. 146 S.
9. Gercman E. Muzykal'naya boehciana. SPb.: Nevskaya Nota, 2010. 504 s.
10. Losev A.F. Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii. M.: Gosudarstvennoe ucheb.-metod. izd-vo Min-va prosveshcheniya RSFSR, 1957. 620 s.
11. Mann T. Der Tod in Venedig. München, Hyperionverlag Hans von Weber, 1912 [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.gutenberg.org/files/12108/12108-8.txt> (data obrashcheniya: 13.03.2016).
12. Ivanov Vyach. Dionis i pradionisijstvo. SPb.: Aleteija, 1994. 344 s.
13. Ehliade M. Istoriya very i religioznyh idej ot kamennogo veka do ehlevsinskih misterij. M.: Akademicheskij proekt, 2014. 432 s.
14. Nicshe F. Sobranie sochinenij: v 13 t. M.: Kul'turnaya revolyuciya, 2012. T. 1. Ch. 1. 416 s.
15. Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. M.: Astrel', 2005. 420 s.
16. Thomas Mann. Ein Leben in Bildern. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1997. 512 S.
17. Maler G. Pis'ma. SPb.: Izd-vo im. N.I. Novikova, 2006. 896 s.
18. Barsova I. Simfonii Gustava Malera. SPb.: Izd-vo im. N.I. Novikova, 2010. 584 s.

18. Barsova I. Simfonii Gustava Malera. SPb.: Izd-vo im. N.I. Novikova, 2010. 584 s.
19. Nicshe F. Sobranie sochinenij v 13 t. M.: Kul'turnaya revolyuciya, 2012. T. 1. Ch. 2. 480 s.
20. Fuko M. Ispol'zovanie udovol'stvij. Istoriya seksual'nosti. T. 2. M.: Akademicheskij proekt, 2004. 432 s.
21. Mann T. Briefe 1889–1936. Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1961. 581 S.
22. Sprecher Th. Der göttliche Jüngling. Anmerkungen zu Thomas Manns „letzter Liebe“ // Blätter der Thomas Mann Gesellschaft. Zürich, Nummer 29, 2000–2001. S. 25–46.
23. Platen A. Werke in zwei Bänden. Bd.1: Lyrik. München: Winkler, 1982.
24. Mann T. Avgust fon Platen // Tomas Mann. Aristokratiya duha. Sbornik ocherkov, statej i ehsse. M.: Kul'turnaya revolyuciya, 2009. 368 s.