

УДК 830 Манн – 32.06

А.Е. Плохарский

**Писатель Ашенбах в магическом зеркале Венеции
(новелла Т. Манна «Смерть в Венеции»)**

Дагестанский государственный университет, artplo@mail.ru

В работе рассматривается мифопоэтический контекст новеллы Томаса Манна «Смерть в Венеции», ее насыщенность символами, пейзажами и видами Венеции. Акцент делается на коррелятивных образах Венеции и писателя Ашенбаха, материальной и духовной культуры, жизни и смерти. Мотив двойничества анализируется в статье на уровнях образной структуры, композиции и сюжета.

Ключевые слова: *Томас Манн, Венеция, Ашенбах, двойник, зеркало.*

The present work deals with a myth-epic context of the novella by T. Mann “Death in Venice”, with its saturation of symbols, landscapes and views of Venice. The accent was put on correlative images of Venice and writer Ashenbah, on material and spiritual culture, on life and death. The motive of doubling is analyzed in the article at the level of image structure, composition and plot.

Keywords: *T. Mann, Venice, Ashenbah, a double, a mirror.*

*Венецйской жизни, мрачной и бесплодной,
Для меня значение светло...
О. Мандельштам*

Писатель Густав Ашенбах – образ вымышленный, собирательный. Герою 50 лет, но это не та высокая «середина жизни», о которой писал Гёльдерлин в своем знаменитом стихотворении. Многие навсегда позади. Жизнь идет к концу. Перед нами одинокий человек, совершенно изверившийся в своем призвании. Кроме некоторых черт самого Т. Манна здесь отражены венецианские мотивы жизни Гёте и Байрона, живописание и философские мотивы Шопенгауэра и Ницше. Еще один условный прототип героя – немецкий поэт XIX века Август фон Платен, косвенной причиной смерти которого была холера, которой он заразился в Италии. Герой наделен именем и некоторыми внешними характеристиками австрийского композитора Густава Малера. В Венеции умер Р. Вагнер, здесь же он написал II акт «Тристана и Изольды», пронизанный романтикой смерти. Поэтому не случайно, что в 1971 году Л. Висконти, блестяще экранизовавший эту новеллу, сделал ее героем не писателя (как у Т. Манна), а композитора.

Место основного действия новеллы, место смерти героя – Венеция. В 1911 г. Т. Манн ездил туда, и это, несомненно, нашло отражение в новелле. В 1926 г. в работе «Любек как форма духовной жизни» Т. Манн назовет Венецию южной сестрой Любека. Это два его «родных города: один, готический и серый, высится над заливом Северного моря, другой – чудо далекого Востока, он любимая мечта моего детства» [1].

Венеция – это город-символ, город удивительной красоты. Это средоточие литературных, культурных ассоциаций, это лабиринт, в котором переплетены судьбы и жизнь героев Шекспира, Гофмана, Байрона и многих других предшественников Томаса Манна. Смерть и красота, смерть красоты, красота смерти – на этой тематической основе и русскими писателями Серебряного века о Венеции было написано много прекрасных стихов и прозы. Бесспорный шедевр среди них – стихотворение Мандельштама «Венецйская жизнь» (1920).

Смерть в Венеции – это не только смерть Ашенбаха, это катастрофическое состояние всей Европы накануне Первой мировой войны. Уже в первом абзаце новеллы Т. Манн дает

почувствовать это читателям, говорится о «19... годе, который в течение столь долгих месяцев грозным оком взирал на наш континент» [2]. В образе современного писателя как бы сфокусированы, сведены к единству процессы внутренние и внешние. Принцип контраста, контрастного сочетания, который определяет всю структуру новеллы «Смерть в Венеции», заложен и в двусоставной фамилии героя, где «Asche» – пепел, зола, прах, а «Bach» – ручей (символы смерти и жизни). В герое «сочетание трезвой чиновничьей добросовестности» (отец – судейский чиновник, бюргер) «с темными и пламенными импульсами» (мать – дочь чешского капельмейстера) «породило художника» [с. 454].

Символом мудрости и искусства для Ашенбаха является святой Себастьян, мученичество которого всегда привлекало художников (обычно он изображается пронзенным множеством стрел, символизируя всепобеждающую стойкость духа). Принятая им роль страстотерпца, Св. Себастьяна, лишила его инстинкта самозащиты. Т. Манн отличает в героях, созданных Ашенбахом, «героизм слабых». Все эти «моралисты действия», «недоростки» «узнали себя в его творении; в нем они были утверждены, возвышены, воспеты, они умели быть благодарными и прославлять его имя» [с. 457–458]. Взгляд Ашенбаха на себя, на своих героев и их оценка автором не совпадают. Главное здесь – авторский интеллектуальный комментарий, что роднит Т. Манна с Б. Брехтом и его теорией «эпического театра».

Совпадающее, по мнению Т. Манна, с понятием бюргерского, гражданского этического начала, которое «не позволяет художнику смотреть на искусство как на освобождение от всякого человеческого долга...», не сможет победить в Ашенбахе. «Немцу, – говорится в песне Гёте, не пристало неистовые страсти разжигать и колебаться в разные стороны». Эти слова дышат мировым бюргерством и мировой совестью, они выражают непоколебимую стойкость гуманиста» [1], – напишет Т. Манн спустя 15 лет после выхода в свет своей новеллы. Немецкий писатель Ашенбах, воплощающий в себе самом свой воспитательный роман «самовыращивания таланта», долгая трудовая жизнь, мысль об ограниченности творчества, проходящего все возрастные ступени человеческого бытия, официальное признание, слава при жизни (избранные страницы Ашенбаха включены в школьные хрестоматии, ему приходили груды писем со всего мира), всё это – намек на великую тень Гете. Другой гений прошлого, к которому апеллирует Т. Манн, – Байрон. Байроновское мы находим в венецианском бытии Ашенбаха. Байрон, как и Ашенбах, разгулу страстей предавался именно в Венеции. Он также странствовал по ее каналам. И если поэт погиб в гнилых местах Миссолунги, то Ашенбах погибает в гнилой Венеции от азиатской холеры (Байрона всегда привлекал азиатский Восток).

Когда Ашенбах пытается передать красоту Венеции, то он это делает не своими словами, а лишь пытается цитировать Гёте или Байрона. «Манн нашел двойственную, янусовскую природу художника. Различие между художниками – в пропорции этого двойственного состава. Правда, диалога этих начал он не развернул в этой новелле: для диалога потребовался большой роман, введением в который является «Смерть в Венеции» – «Волшебная гора» [3]. Отметив переплетение в фигуре Ашенбаха символов-теней Гёте и Байрона (каждый писатель – Томас Манн не исключение – имеет свою собственную мифологию и возвышает определенные мифические, литературные или реальные личности до уровня символа), мы не сказали о Ницше. Рассказ Ашенбаха «Ничтожный» был взрывом острой неприязни к непристойному психологизированию века» [с. 458] – прямая отсылка к Ницше. К нему же отсылают понимание искусства как «повышенной жизни», противостоящей «самообузданию» «необузданность искусства» [с. 456].

Ницшеанский хаос представлен в новелле эпидемией холеры, трупами на берегах каналов, старческой похотью, гибелью культуры и нравственности. Дионисийские оргии сна Ашенбаха в конце новеллы – опять же ницшеанского толка. Как и Ницше, избравший в своих ранних работах, например в «Происхождении трагедии из духа музыки» (1872), в качестве «магического» экрана своего воображения Древнюю Грецию, Т. Манн на первой

же странице своего рассказа вводит слово «греческие». Прогуливаясь по Мюнхену, Ашенбах случайно оказывается у Северного кладбища, фасад которого украшен «греческими крестами».

Насыщенная символика новеллы – ключ к пониманию духовного мира Ашенбаха, где многие символы не имеют однозначного объяснения, а в силу своей традиционности обладают двойственным значением (два значения, две части, «две стороны, две оценки, дважды повторенное, удвоенное пронизывает весь текст новеллы «Смерть в Венеции», пожалуй, это его центральный принцип», – замечает исследовательница Н.А. Шогенцукова [4]). Значение символа этой «тайны и откровения одновременно» (определение М. Луркера) заключается не в нем самом, а указывает на что-то большее.

Томас Манн вслед за Гёте настоящую символику видит повсюду, где особенно предстает общее, и не как мечта или тень, а как живое и мгновенное проявление непостижимого. Обращение к символам и игра с ними в новелле «Смерть в Венеции» открыли Манну доступ к духовному богатству прошлых эпох и возродило его к жизни. А. Федоров отмечает, что «многообразные символы – существеннейшая черта его стиля. Мы находим у него символы-события, символы-детали, символы-определения» [5]. Символический образ на первой же странице новеллы – Ашенбах заметил человека необычной наружности, «чужеземца, пришельца из дальних краев» [с. 450]. Этот странник сразу вызывает в Ашенбахе желание перемены мест, бродячей жизни. «Это было желание странствовать, вот и всё, но оно налетело на него, как приступ лихорадки» [с. 451]. Его охватывает мистическое видение. Он видел все чудеса и все ужасы земли: «...тропические болота... заросли папоротника... застойные, зеленым цветом мерцающие воды (символ Венеции. – *А.П.*)... глаза притаившегося тигра, и сердце его билось от ужаса и непостижимого влечения» [с. 451]. А. Федоров относил этот тропический пейзаж к пейзажам Т. Манна, «связанным с потоком сознания», поскольку в нем дан переход в план видений проснувшегося чувственного мира Ашенбаха. Символы у Т. Манна переходят в особое сложно-аллегорическое повествование. Многозначной становится не только деталь, но и картина жизни в целом.

Символические детали присутствуют почти в каждом элементе повествования, в каждом эпизоде действующих лиц. Хмельной бес скитаний, восторгов, маний увлекает Ашенбаха в Венецию. «... Видавшее виды судно, допотопной конструкции..., мрачное» [с. 461]. В сфере символов корабль – средство передвижения, отправления умерших в потусторонний мир. У матроса-билетера, продавшего Ашенбаху билет, козлиная борода (козел в символике – вонючее, грязное, постоянно ищущее удовлетворения существо; с другой стороны, козел – центральный символ трагедии, жертвоприношение козла – трагедия, намек на трагедию Ашенбаха).

На корабле один из пассажиров в светло-желтом, чересчур модном костюме, с красным галстуком – поддельный юноша. Его «матовая розовость щек оказалась гримом, русые волосы – париком...» [с. 464]. Гнусный старый франт – двойник Ашенбаха. Это ждало его самого. В Венеции, охваченный страстью к Тадзио, он отправится омолодиться в парикмахерскую, где ему выкрасят «в черный волосы» [с. 520], покрасят в малиновый губы, он превратится в такого же поддельного юношу в красном галстуке. «Как в зеркале» – ключ ко всему лейтмотиву двойничества. В зеркале настоящего – отражение грядущего. «Зеркало в этой системе образов дает возможность получить ответы на роковые вопросы романтического сознания: в чем тайна любовного томления? на чем основана сила красоты? как вырваться из плена времени и пространства? Венеция – особое место на земле, потому что это город, славящийся производством зеркал, город зеркальных поверхностей, город-зеркало в метафорическом и метафизическом плане. Зеркальность Венеции проявляется ... 1) в ее отражающей способности, ... 2) в выявлении разного рода симметрий и, наконец, ... 3) в возможности посещения «пространства наоборот», неподвластного ходу времени и другим рациональным ограничителям», – констатировал Л. Лосев [6].

Двойственность персонажей, их недоосуществленность в одном теле и готовность продолжиться в другом, их неуловимая текучесть мастерски показана Т. Манном. «Истории с двойниками в основном заканчиваются плохо. Двойник, представляющий собой воплощение крайне обостренного нарциссизма, появляется тогда, когда отношения с другими людьми либо извращены, либо прерваны, и человек ощущает их отсутствие», – справедливо замечала С. Мельшиор-Бонне [7]. А Отто Ранк, исследуя тему двойничества, отмечал ее амбивалентность: «... служа гарантией бессмертия, двойник беспрестанно напоминает человеку о смерти, показывая ему призрака смерти, никогда его не покидающего. Итак, обещание смерти и сила жизни...» [8].

Венеция – главный символ-образ, двойник героя – встречает его дождем, «... небо и море оставались хмуро свинцовыми» [с. 465]. Перед нами психологический пейзаж, передающий настроение героя. «... Не могла бы свершиться судьба того, чье имя Густав Ашенбах, если бы ей не был подчинен целый город... Город Венеция, одержимый жуткой болезнью, и недюжинный человек на последнем, опаснейшем повороте своей жизни – они зовут друг друга... Сладкая и подозрительная духота его воздуха, блаженные краски его гнили, его сладострастный тлен – это символ и братская судьба» [9]. Герой равен городу, они отражают друг друга. Принцип отражающих зеркал: Венеция–Ашенбах – коррелятивные образы – взаимосвязаны, взаимозависимы, соотносятся, соответствуют друг другу. Венеция – чрезвычайно насыщенное символическое пространство, опять же двойственное. Есть две Венеции. Одна – это та, которая до сих пор что-то празднует, шумит, улыбается. Венеция – город карнавала с его «амбивалентностью», «веселой относительностью». «Карнавальное мироощущение» (термин М. Бахтина) пронизывает многие страницы новеллы. Другая Венеция узнается лучше всего во время скитаний по городу, умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем.

Венеция – единственный в мире город, стоящий на воде, подобен двоякой символике воды: 1) источнику жизни, живой, созидательной силе; 2) средству, элементу растворения, утопления, гибели, разрушающей силе. Вода странно приковывает и поглощает все мысли. «И сами эти воды – не воды ли смерти, забвения... Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летеискими водами... Мы пьем легкое сладостное вино забвения» [10], – писал русский современник Т. Манна П. Муратов.

Венеция – город красоты: «чудо, этот из моря встающий город... самый диковинный из всех городов» [с. 466]. С появлением Тадзио – красивого двойника Венеции – в новелле оживает Древняя Греция. Глаза Ашенбаха «созерцали красоту». Образ Тадзио, естественная природная красота раздвигает время новеллы до мифического: мифологические двойники Тадзио Нарцисс и Гиацинт заселяют новеллу. Красота Венеции, как и всё здесь, двойственна: «Венеция, лстивая и подозрительная красавица, не то сказка, не то капкан для чужеземцев» [с. 505]. Только через красоту приходит чувственное к духовности и к своему благородству, с одной стороны, а с другой – в час страха стареющего человека перед жизнью именно красота тянет его в беспредельность, преступную разнузданность чувства. И если красота завораживает, то торгашеский дух этого города отрезвляет. Вечный венецианский бизнесмен, гондольер – «человек с неприятной, даже свирепой внешностью» [с. 468] доставляет Ашенбаха с корабля на берег. Смутное чувство, что он попал в руки преступника, мысли о смерти: «Даже если ты заришься на мой бумажник и ударом весла отправишь меня в Аид...» [с. 470]. Вызывает ассоциации со смертью и гондола – символ этого города. Черная, похожая на гроб, эта лодка напоминает «о смерти, дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии» [с. 467].

Венеция – этот сказочно-красивый лабиринт, где всё: «улицы, каналы, мосты, маленькие площади – было схоже до неузнаваемости» [с. 521], – заманивает и убивает. Венеция становится для Ашенбаха определенного рода запутанным путем посвящения в тайну

творчества, красоты. Венеция часто дает Ашенбаху испытывать одиночество (вплоть до вечного одиночества). Она не утешает и не просветляет. Одиночество тоже двойственно: «...одиночество порождает оригинальное, смелое, пугающее, прекрасное – поэзию. Но оно порождает и несуразицу, непозволительный абсурд» [с. 471]. Томас Манн использовал в литературе взятый из науки принцип дополнительности (сформулированный Н. Бором для квантовой физики), согласно которому для того, чтобы наиболее адекватно описать физический объект, его нужно описывать во взаимоисключающих деталях.

В Венеции писатель погружен в тайну жизни, в ее ужасы и в ее чудеса, его история проникает в самую сердцевину современного миропонимания, показывает, насколько самонадеянность поэта нации, одинокого в дисциплине духа и неволе славы чревата трагедией. «... Какой темный, оплошный путь мыслим отсюда к пропасти, к внутреннему позору, ... к гибели в самозабвении? Только тот, по которому впереди идет красота» [9]. Венеция – символ смерти. Эта «падшая царица» подобна куртизанке, которая скрывает свою болезнь.

Важное значение имеют ароматы Венеции. Запах маркирует границу – социальную или национальную, идеологическую или психологическую, показывает переход человека в чужую среду, в иной мир, в другое пространство или время. Запахи пробуждают самые сильные воспоминания, мгновенно возвращают в прошлое. Если зрение Ашенбаха прямую связано с сознанием, то обоняние – с подсознанием, с ночной, потаенной стороной души. Восприятие запахов в новелле «Смерть в Венеции» сливается с оценкой пространства, людей, событий. Описание ароматов или вони свидетельствует не о чутье героя Т. Манна, а о его настроениях, переживаниях.

От Венеции исходит двоякий, контрастный аромат. С одной стороны, красавица Венеция прекрасно пахнет цветами: «...белым цветом цветущая аллея» [с. 482], «цветы в парке источали бальзамический аромат» [с. 489], «из... высоко взгромоздившихся садов на замшелые стены свисали гроздь белых и пурпурных цветов, источавших аромат миндаля» [с. 505], «ночные запахи цветов» [с. 500]. С другой стороны, «гнилостный запах лагуны» [с. 475], «лагуна, пахнувшая гнилью... гнусная лагуна с ее лихорадочными испарениями» [с. 482]; деловые улочки Венеции, где «...воздух был так плотен, что запахи, проникавшие из домов, лавок, харчевен, масляный чад, облако духов и так далее, клубились в нем, не рассеиваясь»; кварталы бедноты, где «тошнотворные испарения каналов» [с. 483]. «...Сладковато-аптечный запах, напоминающий о несчастьи, о ранах и подозрительной чистоте... В тесноте переулков запах усилился... роковой запах... запах дезинфекции» [с. 502]. От уличного певца «несло карболовым раствором» [с. 510], «запах карболки» [с. 522].

И, наконец, запахи дионисийского сна Ашенбаха, где превалирует смрад, связанный с демоническими мотивами. Смрад – отличительный признак чёрта: образ распадающейся плоти свидетельствует о дьявольских обманах и превращениях. Эта тема часто возникает и в демонической литературе, и в художественной прозе, и в путешествиях. «Запахи мутили разум, едкий смрад козлов, пот трясущихся тел, похожий на запах гнилой воды, и еще тянуло другим знакомым запахом ран и поварьной болезни» [с. 518].

Резко противоположные, взаимоисключающие друг друга запахи – символы красоты, любви, смерти – перемешаны в венецианском пространстве между собой. Двойственны в новелле даже маленькие детали, например, описание земляники: в начале венецианского бытия, на завтраке в отеле «крупная спелая земляника» [с. 480], а ближе к концу земляника «переспелая, измятая» [с. 522].

Двойственно и описание пляжа. В первый раз: «Вид пляжа, культуры, беспечно и чувственно наслаждающейся на краю стихии, занимал и радовал его больше, чем когда-либо. Серое и плоское море уже ожило, расцвело детьми, шлепающими по воде, пловцами, пестрыми фигурами, которые, заложив руки за голову, лежали на песчаных отмелях. Другие орудовали веслами, сидя в маленьких бескилевых лодочках, раскрашенных синим и

красным, и громко хохотали, когда суденышко опрокидывалось... У самой кромки моря на влажном и твёрдом песке бродили купальщики в белых халатах или просторных и ярких пляжных костюмах» [с. 477]. Словно перед нами картины импрессионистов, например, Ф. Базиля «Летняя сцена» (1869), или Клода Моне «На берегу Беннекур» (1868), или Эжена Будена «Пляж в Трувиле» (1863), такой тип «мгновенного» пейзажа, который сосредоточен на атмосферических эффектах света – всегда новом, в чем-то неясном и текучем. Во второй раз: «отпечаток чего-то осеннего, отжившего лежал на некогда столь пестро расцвеченном пляже... фотографический аппарат... стоял у самой воды, и черное сукно, на него накинутае, хлопало и трепыхалось на холодном ветру» [с. 525].

В Венеции смерть не индивидуальное событие, она приобретает мировые масштабы. Азиатская холера, зародившаяся в теплых болотах дельты Ганга, захватывает Индостан, Китай, Афганистан, Персию, Астрахань, Москву, Средиземноморье. «Сухая» холера натуралистически описана Т. Манном (словно это писал Г. Флобер или Э. Золя): «Тело в этих случаях не в силах было извергнуть воду, в избытке выделявшуюся из кровеносных сосудов. В течение нескольких часов больной, весь иссохнув, задышался от вязкой, как смола, крови и погибал в страшных судорогах, испуская хриплые стоны» [с. 515]. Эпидемия холеры, подобная мору средневековой чумы, которая поражает всех, везде и всегда, разрушает не только пространственные, но и временные границы. Томас Манн дает свой вариант архетипической ситуации, свою историю вписывает во вневременную парадигму. И смерть писателя Ашенбаха принята миром, как и положено в таких случаях, как всегда, «с благоговением».

Так смолкают оркестры.
Город сродни попытке
воздуха удержать ноту от тишины,
и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры,
плохо освещены...
Но вода
 аплодирует, и набережная – как иней,
осевший на до-ре-ми [12].

Технику манновского письма, впервые оформившуюся в «Смерти в Венеции», а затем виртуозно им разработанную в «Волшебной горе» и «Докторе Фаустусе» (1947), можно определить как «письмо вторым слоем, поверх написанного, на грунтовке сюжета» [13]. Новелла, которую можно рассматривать и как маленький роман о писателе, и как параболу, философскую притчу о двойственной природе культуры и искусства, Т. Манну удалась. Это осознавал и сам автор: «Не могу забыть чувства удовлетворения, чтобы не сказать – счастья, писал он много позже, – которое охватывало меня тогда, во время написания. Всё вдруг сходилось, всё сцеплялось, и кристалл был чист». Тема художника, нашедшая столь яркое воплощение в новеллистике, будет продолжена Т. Манном и в его итоговом романе «Доктор Фаустус». А самый образ кристалла, твердого тела, частицы которого расположены в определенном, периодически повторяющемся порядке (идея сцепления, взаимопригнанности), по верному замечанию С. Апта, «этот образ, эта идея очень родственны... проходящим сквозь весь роман «Доктор Фаустус» образу и идее магического квадрата – квадратной схемы, состоящей из полей с цифрами, подобранными так, что суммы элементов каждой строки, каждой колонки и каждой из двух диагоналей равны между собой» [14].

Литература

1. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Художественная литература, 1960. – Т. IX. – С. 85, 91.
2. Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Художественная литература, 1960. – Т. VII. – С. 121. Далее в работе ссылки на это издание, в скобках указывается номер страницы.
3. Визгин В.П. Испытание разума. К интерпретации новеллы «Смерть в Венеции» // Красная книга культуры. – М.: Наука, 1989. – С. 150.
4. Шогенцукова Н.А. Лабиринты текста. – Нальчик, 2002. – С. 183.
5. Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – С. 67.
6. Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература, 1996, №5. – С. 234.
7. Мельшиор-Бонне С. История зеркала. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 387.
8. Rank O. Don Juan et son Double. – Denoël, 1932.
9. Манн Г. Смерть в Венеции. Новелла Т. Манна // Генрих Манн. Томас Манн. Эпоха. Жизнь. Творчество. – М.: Прогресс, 1988. – С. 149, 150.
10. Муратов П.П. Образы Италии. – М.: Терра, 1999. – С. 9, 11.
11. Энциклопедический словарь живописи. – М.: Терра, 1997. – С. 340.
12. Бродский И. Перемена империи. Стихотворения. 1960-1996. – М.: Независимая газета, 2001. – С. 381–382.
13. Павлова Н.С., Юрьева Л.М. Томас Манн // ИВЛ. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 346.
14. Апт С. Над страницами Томаса Манна. – М.: Сов. писатель, 1980. – С. 225.

Поступила в редакцию 9 марта 2011 г.