

УДК 82.09:[821.112+821.133.1]

ТОПОС ВЕНЕЦИИ В НОВЕЛЛАХ Т. МАННА И Д. ДЮ МОРЬЕ

Фируза Абуталибовна Абилова

к. филол. н., профессор кафедры зарубежной литературы

Дагестанский государственный университет

367000, РФ, Махачкала, ул. М. Гаджиева, 37. abilovafiruza@mail.ru

В новелле Т. Манна «Смерть в Венеции» двойственный облик города выступает как отражение двойственной природы творчества, которое требует определенного равновесия разума и страсти, духа и чувственности. Это равновесие легло в основу шедевра писателя Ашенбаха, но он отдается безумию страсти к Тадзио, пускаясь в эротическую авантюру. В статье анализируется обращение Т. Манна к проблеме гомосексуальных отношений как к способу обострить творческие потенции художника. В новелле Д. дю Морье «Ганимед» двулика Венеция становится отражением двойного кодирования, которое позволяет рассмотреть произведение и как явление массовой литературы, и как трагедию манновского шедевра.

Ключевые слова: топос; двойственность; творчество; разум; страсть; Венеция; двойной код; трагедия.

doi 10.17072/2037-6681-2016-2-120-127

Топос – это обозначение существенного для художественного текста пространства, но не как реального, отсылающего к конкретным пространственным образам, а как места, которое, коррелируя с фрагментами реального пространства, символизируется и становится «местом развертывания смыслов». Городской топос – это прежде всего топос пространства, включающий константные образы, мотивы, темы города, которые концентрируют в себе основную идею текста, становятся метафорами определенных состояний, отношения к миру и бытию.

Образ города как реальности, так и изображения опирается на так называемые «доминантные точки», которые составляют «подобие образного каркаса» и позволяют «на визуальном уровне отличить один город от другого» [Меднис: 1999]. Вместе с тем создаваемый писателем образ пространства может отличаться от эмпирического. Художник «всегда производит какой-то отбор, часто сдвигает топосы и локусы, меняя их взаимное расположение, конструирует модель пространственных отношений, необходимую ему в художественных целях» [Баевский 1990: 107].

Универсальным топосом мировой литературы является Венеция, давно ставшая предметом эстетической рефлексии. Она принадлежит к числу

тех городов мира, которые «человеческое сознание наделяет особым статусом не только благодаря их историко-экономическому или историко-культурному значению, но и в плане особой *надвещной* семантики и значимости», – отмечает Н. Меднис [Меднис: 1999]. Она «изначально “обречена” быть средоточием литературно-культурных ассоциаций, чрезвычайно насыщенного символического пространства, вхождение в которое дает возможность многократного увеличения валентной мощности того или иного текста», – подчеркивает Н. Смирнова [Смирнова 2001: 140].

К венецианскому топосу отсылает одно из самых ярких произведений мировой художественной литературы – новелла Т. Манна «Смерть в Венеции» (1911). Венеция здесь – не просто фоновое пространство, но место развертывания эстетических, биологических, социальных проблем, что делает произведение, по общему признанию критики, «важнейшей новеллой» писателя. Здесь дается «глубинное осмысление, порой открытое, порой потаенное, глобальных тем: любви и смерти; свободы и бюргерства как стилей жизни; судьбы и ее знаков; природы творчества и красоты; энергии страсти и влечения, ее реализации и подавления; комплексов и страхов

в сознательном и бессознательном; ответственности перед предками, их общепринятыми нормами и перед самим собой» [Шогенцукова 2002: 181]. Скрепляющим, связующим все уровни и сферы произведения началом выступает пространство Венеции.

Топос Венеции в новелле противостоит топосу Мюнхена, где «в почете и уважении» живет главный герой, известный писатель Густав Ашенбах. Мюнхенское пространство в новелле лишено конкретизации и топографической точности, оно не описывается, а скорее обозначается немногочисленными деталями мортального характера: это Северное кладбище и каменотесные мастерские, где «предназначенные к продаже кресты, надгробные плиты и памятники образовывали как бы второе, ненаселенное кладбище» (157)¹.

Это упорядоченное и безрадостное пространство отражает столь же упорядоченный и безрадостный, «трагический, ложный, вынужденно убогий, субъективный мир Ашенбаха» [Федоров 1981: 39]. Замкнутый, одинокий, владеемый «рациональным, осторожным, прагматичным сознанием» [Шогенцукова 2002: 180], он не допускал в пределы своего аскетичного существования сильные чувства, страсти, яркие впечатления и переживания, даже путешествия рассматривал как «некую гигиеническую меру», которую время от времени следовало осуществлять. Это не значит, что Ашенбах писал плохо. Почти «невероятно обостренное чувство красоты, благородной ясности, простоты и ровности формы...навсегда сообщило его произведениям высокое мастерство и классическую статью» (166), которые превозносила вся немецкая нация. Но, комментируя творчество Ашенбаха, Т. Манн говорит о нем, как о механической работе, определяя его не как результат творческого вдохновения, а как плод «ежедневного кропотливого труда, напластовавшего в единый величественный массив сотни отдельных озарений...» (164). Создававшееся «с неотступным упорством» вопреки всему, оно стало «образцово-непререкаемым, отшлифовано-традиционным, незыблемым, даже формальным и формулообразным» (167).

Выступая в качестве элемента, организующего пространство произведения, топосы «во многом определяют движение фабулы и поведение персонажей», – отмечает В.С. Баевский [Баевский 1990: 104]. Поведение Ашенбаха, динамика сюжета в новелле изменяются со сменой пространства Мюнхена на противостоящий ему иррациональный топос. Он возникает в сознании Ашенбаха как фантастическое видение, пробуждающее воображение, стихийные влечения, жажду странствий и желание уступить безрассуд-

ной прихоти, – все то, что «было обуздано разумом, упорядочено смолоду усвоенной самодисциплиной» (160). Он видел «ландшафт под небом, тучным от испарений, тропические болота, невероятные, сырые, изобильные, подобие джунглей первозданного мира, с островами, топиями, с несущими ил водными протоками; видел, как из густых зарослей папоротника, из земли, покрытой сочными, налитыми, диковинно цветущими растениями, близкие и далекие, вздымались волосатые стволы пальм; видел причудливо безобразные деревья, что по воздуху забрасывали свои корни в почву, в застойные, зеленым светом мерцающие воды, где меж плавающими цветами, молочно-белыми, похожими на огромные чаши, на отмелях, нахохлившись, стояли неведомые птицы с уродливыми клювами и, не шевелясь, смотрели куда-то вбок;...и сердце его билось от ужаса и непостижимого влечения» (159–160). Если Мюнхен – в значительной степени реальное место действия, то ирреальный топос – это пространство, где локализуются эмоции, настроения героя, где начинают раскрываться тайные лабиринты его души. Это ирреальное пространство, географически не ориентированное, есть не что иное, как Венеция. Это «Венеция в ее первоначальном виде», – полагает П. Акройд, исследующий биографию города, историю его появления [Акройд 2012: 79].

Венеция первоначальная, увиденная Т. Манном, становится для героя ситуацией «онтологического порога», за которым открывается возможность дальнейшего движения. Именно после этого необычайного видения Ашенбах, наконец, решается «сбросить с себя бремя, забыть, бежать прочь от своей работы, от будней неизменного, постылого и страстного служения» (160), почувствовать не испытанные прежде «пламенные импульсы» – толику «бродячей жизни, даром потраченные дни, чужой воздух и приток новой крови... И так, в дорогу – будь что будет!» (161). Вопрос о том, куда должна привести дорога, недолго оставался открытым: «Если за одну ночь хочешь достичь сказочно небывалого, несравнимого, куда направиться? О, это ясно! ...Туда и надо ехать сразу» (168). В Венецию!

Венеция выступает в качестве эмблемы произведения, исходного смысла, импульса, который становится движущей силой повествования. Как писал Генрих Манн, этот город издавна, «через сновидения и загадочных посланцев в неясных масках смерти», ведет к себе Ашенбаха [Манн 1988: 150].

Венеция – необыкновенный город, совмещающий в себе противоположные начала, где «рядом с Божественным всегда присутствует дьявольское. Одно не существует без другого», –

пишет П. Акройд [Акройд 2012: 381]. Божественна красота Венеции, ее архитектурных ансамблей и живописных фасадов зданий, поднимающихся прямо из воды прихотливо извивающихся каналов. Дьявольское связано с тем, что «размываются привычные границы между внешним и внутренним, частным и публичным. Здесь вырываются на поверхность подсознательные и странные желания, происходят неожиданные и странные встречи и знакомства», – продолжает он [Акройд 2012: 320].

Эта двойственность становится непременным признаком произведений о Венеции. Новелла Т. Манна – не исключение. «Двойное, причем противоположное, полюсное присуще в “Смерти в Венеции” всему – от мелкой детали до глобальных явлений бытия», – пишет Н. Шогенцукова [Шогенцукова 2002: 320]. Контрастность сразу же обнаруживается в сочетании традиционных элементов венецианского топоса. Ашенбах видит «это чудо, этот из моря встающий город, ослепительную вязь фантастических строений, которую республика воздвигла на удивление приближающимся мореходам, воздушное великолепие дворца и Мост Вздохов, колонну со львом и святого Марка на берегу, далеко вперед выступающее пышное крыло сказочного храма и гигантские часы в проеме моста над каналом» (172). К этому восприятию героя авторский голос добавляет не менее традиционную, но прямо противоположную по характеру деталь: «Кто не испытывал мгновенного трепета, тайной робости и душевного стеснения, впервые или после долгого перерыва садясь в венецианскую гондолу? Удивительное суденышко, без малейших изменений перешедшее к нам из баснословных времен, и такое черное, каким из всех вещей на свете бывают только гробы, – оно напоминает нам о неслышных и преступных похождениях в тихо плещущей ночи, но еще больше о смерти, о дрогах, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии» (173).

Двойственность венецианского топоса фокусирует в себе целый комплекс смыслов, превращая произведение в поле для решения волнующих писателя проблем. Среди важнейших – вопрос о природе искусства и творчества, о соотношении в нем разума и страсти, разума и авантюры чувств, ответственности и безоглядной жажды наслаждений. Рассуждения писателя об их истоках и сущности, являющиеся характерной особенностью художественной манеры Т. Манна, входят составной частью в структуру новеллы. «И разве у формы не два лика? – задается вопросом автор. – Ведь она одновременно нравственна и безнравственна – нравственна как результат и выражение самодисциплины, без-

нравственна же, более того, антинравственна, поскольку, в силу самой ее природы, в ней заключено моральное безразличие, и она всеми способами стремится склонить моральное начало под свой гордый самодержавный скипетр» (166). Диалектический синтез духа и чувственности, равновесие – вот что отвечает манновскому пониманию подлинного творчества: «Счастье писателя – мысль, переходящая в чувство, чувство, целиком переходящее в мысль» (196). Именно этого, по словам писателя, он добивался в процессе создания новеллы – «равновесия чувственности и нравственности» [Манн 1975: 26].

Это равновесие может осуществиться только в Венеции, единственном и исключительном пространстве, «где противоположности сходятся, не борясь» [Меднис: 1999]. Здесь соединяется образцовое, отшлифованное искусство Ашенбаха с естественной красотой юного Тадзио. На короткое время устанавливается необходимое равновесие между разумом и страстью. Это «плодотворное общение духа и тела» породило лучшее из всего написанного Ашенбахом – «изысканные полторы странички», которые отличает «благородство и вдохновенная напряженность чувств» (197).

Но «мир знает только прекрасное произведение, но не его истоки, не то, как оно возникло; ибо знание истоков, вспоивших вдохновение художника, нередко могло бы смутить людей, напугать их...» (197). В основе ашенбаховского шедевра лежит необузданное, пугающее и бесстыдно завораживающее – любовь к Тадзио. Никогда «он так ясно не ощущал, что Эрот присутствует в слове, как в эти опасно драгоценные часы...» (197). Ранение «стрелой Эрота обернулось творчеством» (197). Попыткой оправдания этой любви служит фрагмент диалога Платона «Федр», представленный в форме солилоquia Ашенбаха: «Ибо красота, Федр, запомни это, только красота божественна и вместе с тем зрима, а значит, она путь чувственного, маленький Федр, путь художника к духу» (220). Это любовь в античном понимании: любовь телесная, связанная с удовольствием и эстетическим наслаждением красотой.

Но, пережив счастливые мгновения творческого взлета, Ашенбах почувствовал себя «обесилленным и опустошенным, как после недозволенного беспутства» (198) и не может удержаться в рамках созерцательно-творческого состояния. Он уже не стремится к «целительному отрешению», а дорожит «хмельным своим состоянием» (198). Гармония ясного, светлого аполлонического искусства сменяется бездной подсознательного, толкающей к пьяному угару, вожделению, к хаосу и вакханалии, к дионисий-

скому безумию. Эстетическое любование природным совершенством превращается в гомозротическую авантюру, прорывая оболочку выдержки и добропорядочности. «Попавшийся на удочку страсти», Ашенбах вкусил блуда и неистовства в оргиастическом сне, прошел процедуру «омоложения» в парикмахерской и, наконец, стал откровенно преследовать Тадзио.

Отражением двойной природы творчества становится двойственный облик Венеции, внешнее великолепие которой скрывает признаки болезни, разложения, распада. Венеция, «льстивая и подозрительная красавица, – не то сказка, не то капкан для чужеземцев» (205), заражена вибрионами холеры и коррупции. Из страха перед убытками, из боязни полного разорения, грозившего «всей разнообразной туристской промышленности», венецианские власти замалчивают угрозу эпидемии. Это приводит к нравственной распущенности, росту темных антисоциальных тенденций, сказавшихся «в невоздержанности, бесстыдстве, растущей преступности» (214). То же самое происходит в душе Ашенбаха. Отдавшись «экзотическому избытку чувств», он теряет способность к самоанализу и самоконтролю, отбрасывает мысль о рассудочности и трезвости, а «катастрофа, надвигавшаяся на внешний мир, преисполнила его сердце удовлетворением» (203). Ашенбах «настороженно и неотступно вел наблюдение за нечистыми событиями на улицах Венеции, за бедой во внешнем мире, таинственно сливавшейся с бедою его сердца, и вскармливал свою страсть беззаконными надеждами» (206).

Известно, что Венеция была центром гомосексуализма и привлекала людей с нетрадиционной сексуальностью, которая считалась одной из основ творчества. Не случайно среди деятелей искусства немало людей с неоднозначной сексуальностью. Не являлось тайной и внимание Т. Манна к гомозротическим проблемам, к их роли в искусстве. Но интерес к этой стороне эмоциональной жизни человека оставался у него чисто умозрительным, платоническим, не выходящим за пределы творческого процесса. Как говорил сын писателя Голо Манн, гомосексуальность его отца «никогда не опускалась ниже пояса». Томас Манн был прежде всего художник, он не упускал из виду ни одно явление в жизни, если ему казалось, что оно может стимулировать художественное творчество. В «Докторе Фаустусе» таким средством, до предела обостряющим гениальные творческие потенции главного героя, станет болезнь, которая, по мысли писателя, есть «небуржуазная форма здоровья». Гомозротические фантазии Густава Ашенбаха в функцио-

нальном плане сродни той роли, которую в творчестве Адриана Левекюна играет его болезнь.

Сам Т. Манн не раз говорил об однополой любви как о духовных отношениях. Его интересовал не медицинский, связанный с патологией, аспект влечения к лицу своего пола, а духовный, культурный. «Что зрелая мужественность ласково тяготеет к красивой и нежной, а та, в свою очередь, тянется к ней, в этом я не нахожу ничего неестественного, вижу большой воспитательный смысл и высокую гуманность», – подчеркивал он в одном из писем [Манн 1975: 27]. Эта разновидность чувства, по его мнению, обладает большей духовностью, чем «нормальная». «Проблема эротика, даже красоты, на мой взгляд, заключена в напряженности отношений жизни и духа, – писал Т. Манн. – ...Поэтому у них не бывает слияния, а бывает лишь короткая опьяняющая иллюзия слияния и согласия, между ними царит вечное напряжение без разрешения» [там же: 27].

Разрешить это вечное напряжение между духом и плотью в реальной жизни известный писатель, являющий собой образец бюргера, не мог. Это грозило «подрывом самих основ библейской этики и европейского существования, жизненным волюнтаризмом, на который “тот, чья жизнь – символ”, не имеет права» [Манн 1996: 187]. Осуществить желанное слияние можно было только в творчестве, и многие «интимно-тайные переживания Томаса Манна инверсированы в его произведениях», – пишет И. Эбаноидзе [там же: 182]. Одним из первых таких произведений стала новелла «Смерть в Венеции». О том, как «двойной гнет влечения и этики» переносится на героя произведения, раскрепощая автора, можно узнать из дневников и писем Т. Манна. Так, в письме к литературоведу К.М. Веберу он говорит о том, что «протестантски-пуританский («бюргерский») склад Ашенбаха – это «и мой собственный», а в душевном хаосе героя воплотилось «лирически-личное дорожное переживание, недоумившее меня заострить ситуацию мотивом “запрещенной любви”» [Манн 1975: 27]. Создав своего двойника, «почти-близнеца» Ашенбаха, Т. Манн «довел до конца свои собственные, в жизни не реализованные возможности» [Визгин 1989: 149].

«Смерти в Венеции» принадлежит особая роль в культуре XX в. Н.В. Макшеева относит это произведение к так называемым «итоговым текстам», в которых осмысливается глобальный слом культуры на рубеже XIX–XX вв.: «Писатель задал особый масштаб восприятия сюжета: рассказ о судьбе художника в новелле превращается в повествование о судьбе искусства в современном мире, о меняющихся отношениях

между искусством и жизнью, кризисе прежних ценностей и поиске новых ориентиров» [Макшеева: 2009].

По мнению В. Бачинина, «художественный гомоэротизм» манновской новеллы оказался «мягкой формой последующего гомосексуального сдвига в элитарной и массовой культурах. ...Пошла полным ходом большая, чреватая непредсказуемыми последствиями игра на понижение, в результате которого душа европейца если не ушла в пятки, то опустилась в гениталии» [Бачинин 2014].

Примером подобной метаморфозы может служить новелла Д. дю Морье «Ганимед» (1959). Ее сюжет напоминает о новелле Т. Манна: главный герой – «филолог-классик», «человек утонченный», как он себя позиционирует, – приезжает в Венецию с целью провести там отпуск, испытывает сильную страсть к пятнадцатилетнему официанту кафе. Очевидна цитатность обоих персонажей: в «филологе-классике», от лица которого ведется повествование, проступает силуэт Ашенбаха, а в образе юного официанта – облик Тадзио. Сниженная проекция образного ряда «Смерти в Венеции», перенесение действия из сферы высокого искусства в пространство девиантного поведения, из бытийного в бытовое свидетельствуют о пародийном модусе повествования, о наличии в произведении двойного кодирования.

Р. Барт, постструктуралист и предшественник постмодернизма, в любом художественном произведении выделял пять кодов, которые, переплетаясь, сталкиваясь, перебивая друг друга, открывают текст для самых разных прочтений. Ю.М. Лотман рассматривает текст как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман 1992: 132]. В обоих случаях речь идет о многослойности произведения, благодаря чему читатель воспринимает его в соответствии со своим мировоззренческим и культурным опытом. Поэтому художественные тексты, как подчеркивает в своей статье «О содержании и структуре понятия “художественная литература”» Ю.М. Лотман, и только «художественные тексты могут быть предметом взаимоисключающих аксиологических оценок» [Лотман 1992: 206].

Двойной код – это два плана понимания текста, один из которых доступен самому неискушенному читателю, довольствующемуся привлекательностью продукта массовой культуры, а другой обращен к искушенной, художественно просвещенной читательской аудитории, способ-

ной постичь более глубокие смыслы произведения. Принцип двойного кодирования позволяет прочитать новеллу Д. дю Морье «Ганимед» и как трагедию одного из самых известных произведений мировой литературы, и как историю о путешествии в Венецию скрытого гомосексуалиста.

Топос Венеции представлен в новелле калейдоскопом немногочисленных узнаваемых деталей: гондолы, Дворец Дожей, Сан Марко... Бывшие некогда ориентирами поэтического вдохновения, они превратились просто в опознавательные знаки города и стали стандартным набором штампов, клише, который «переходит из области элитарного в область массового» [Соболева 2010: 185]. Клишированный характер венецианских сигнатур обнаруживает один из кодов новеллы, связанный с провокативным сюжетом массовой литературы о нетрадиционных сексуальных отношениях. Для главного героя новеллы Венеция – это не великолепие дворцовых фасадов и уникальной архитектуры, а отражение его собственного сознания, и не только его одного, а многих, подобно ему, «очарованных и проклятых»: «...у нас есть другой ключ, другая тайна. И это...Венеция, которая живет в нас самих» (237)². Возможно, это отсылка к «проклятым» поэтам-символистам, в среде которых гомосексуальные отношения были не редкостью, и тогда этот аллюзивный план адресован читателю, способному включиться в диалогическое пространство трагедии. Возможно, это намек на ситуацию, в которой существовала сама Дафна дю Морье, чья непростая сексуальная жизнь была предметом обсуждения в обществе. И тогда повествование переводится в плоскость масскульты.

Оказавшись в Венеции, главный герой вырывается из привычного круга чувств и ощущений: «Я переживал странное, неведомое дотоле чувство. ...я даже не знаю, как его определить...Я словно чувствовал, что стал наконец самим собой» (239). Переживаемое героем чувство имеет глубоко потаенный характер, настолько потаенный, что герой боится его выказать, а писательница – назвать. Оно становится понятным благодаря мифологическим референциям: юный официант ассоциируется у главного героя с мифологическим персонажем, имя которого заявлено в названии новеллы, а собственная персона – с образом Зевса.

Эта мифологическая пара присутствует и в содержательной ткани «Смерти в Венеции». Сравнивая Тадзио и Ганимеда, Т. Манн пишет: «...работать в присутствии Тадзио, взять за образец облик мальчика, принудить свой стиль следовать за линиями этого тела, представлявшегося ему богоподобным, и вознести его красоту в мир

духа, как некогда орел вознес в эфир троянского пастуха» (197). Созерцание красоты Тадзио вызывает у Ашенбаха переживания гомоэстетического свойства, стимулирует его творческие потенции, расширяя спектр духовного зрения. У героя новеллы Д. дю Морье красота юного официанта вызывает чувства, не обремененные эстетическими проблемами: «Я так и чувствовал, что сижу на золотом кресле, что над головой у меня тучи и передо мной на коленях мальчик, подносящий мне чашу из чистого золота. Его смиренность – не постыдная смиренность раба, но почтительность возлюбленного к своему господину, к своему богу» (245). И вместо философских размышлений о природе красоты – неоднократные напоминания рассказчика о себе как о филологе-классике и туманные намеки на связанные с этим ассоциации, к разгадыванию символического смысла которых приглашается читатель.

Пародийной трансформации подвергается и образ Ганимеда. Если Тадзио до конца остается символом античной красоты и высокого искусства, напоминая «собой греческую скульптуру лучших времен», то фигура юного официанта утрачивает мифологическую окрашенность, приобретает подчеркнутую прозаичность, превращаясь во вполне современный тип юноши, любящего быструю езду и песни Элвиса Пресли.

Пародийные оттенки ощутимы и в других эпизодах «Ганимеда»: в описании преследования юноши по лабиринту венецианских улочек, когда из преследователя филолог-классик превращается в преследуемого; в сцене, изображающей путешествие на пляж Лидо, где вместо рисовавшейся ему тихой прогулки в гондоле с Ганимедом и томиком шекспировских сонетов он обнаруживает себя в окружении большого числа жизнерадостных итальянцев, «разговаривавших на пределе своих голосовых связок» (278). Как пародийная реминисценция прочитываются сцены в ресторане и на пляже.

В финале текст новеллы дю Морье вновь обнаруживает свою «семиотическую неоднородность» (Лотман). Можно увидеть здесь следование канонам массовой беллетристики, требующей однозначной, завершающей событие развязки. Ю.М. Лотман писал по поводу сюжетного окончания подобного рода произведений: «...массовая литература исходит из представления о том, что закрепленный текст – это и есть все произведение. Читатель не настроен на усложнение структуры своего сознания до уровня определенной информации – он хочет ее получить» [Лотман 1993: 387–388]. Поэтому перипетии существования филолога-классика не меняют его мироощущения, и его возвращение в Лондон оказывается «невозвращением» из Вене-

ции (он поселяется в районе, известном под названием «Маленькая Венеция»); утраченное было после гибели юного официанта душевное равновесие восстанавливается с появлением другого Ганимеда. Вместе с тем успокоительный финал может восприниматься как трагедийное обыгрывание этого же канона, которое становится особенно ощутимым на фоне неоднозначного финала классической первоосновы.

Таким образом, доминантой топоса в новеллах Т. Манна и Д. дю Морье выступает амбивалентность, двуликость Венеции, пространство которой на фоне повторяющихся деталей-достопримечательностей становится формой выражения различных непространственных категорий. Для Т. Манна в двойственности Венеции выражается двойное начало творчества, содержащего в себе как аполлоническое, так и дионисийское начала, воплотившиеся в гомоэротических переживаниях Густава Ашенбаха. В новелле Д. дю Морье «Ганимед» двойственность Венеции становится приемом двойного кодирования, позволяющим рассматривать это произведение и как явление массовой литературы, и как трагедийное переосмысление манновского текста. Вторичность новеллы дю Морье не означает высмеивания претекста или дискредитации ее автора, но при сохранении эстетической значимости создает возможность его нового прочтения.

Примечания

¹ Манн Т. Смерть в Венеции // Манн Т. Новеллы / пер. с нем. Н.Ман. М.: Худож. лит., 1973. С. 101–156. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

² Дю Морье Д. Ганимед // Дю Морье Д. Синие линзы / пер. с англ. Н.Н. Тихонова. СПб.: Амфора, 2013. С. 230–286. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страниц в круглых скобках.

Список литературы

Акройд П. Венеция. Прекрасный город / пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовской, Г. Шульги. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2012. 496 с.

Баевский В.С. Сквозь магический кристалл: поэтика «Евгения Онегина», романа в стихах А.С. Пушкина. М.: Прометей, 1990. 158 с.

Бачинин В. Он взвешен на весах и найден очень легким. Смерть, Венеция и игра в гомоэротический бисер // Нева. 2014. №3. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2014/3> (дата обращения: 20.02.2016).

Визгин Вик. П. Испытание разума. К интерпретации новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции»

// Красная книга культуры. М.: Искусство, 1989. С. 148–156.

Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 203–216.

Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 129–132.

Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-литературная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 380–389.

Манн Г. «Смерть в Венеции». Новелла Т. Манна // Манн Г., Манн Т. Эпоха; Жизнь; Творчество. Переписка, ст. / пер. с нем.; сост., авт. предисл. и коммент. Т.Н. Знаменской. М.: Прогресс, 1988. 496 с.

Манн Т. Письма / пер. с нем. С.К. Апта. М.: Наука, 1975. 463 с.

Манн Т. Из дневников / пер. с нем., предисл. и коммент. И. Эбаноидзе // Новый мир. 1996. № 1. С. 181–202.

Макшеева Н.В. Финалы итоговых текстов (На материале новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» и одноименного фильма Л. Висконти) // Поэтика финала. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2009. 268 с. URL: <http://litceysel.ru/amdc/main.html> (дата обращения: 20.02.2016).

Меднис Н.Е. Венецианский текст русской литературы. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1999. 392 с. URL: <http://libatriam.net/read/146577/0/> (дата обращения: 20.02.2016).

Смирнова Н.А. Венеция: Анадиомена, Муза, Парка // Текст: онтология и техника. Нальчик, 2001. С. 140–151.

Соболева О.В. Венецианский текст в современной русской литературе: продолжение и преодоление традиции // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 5(11). С. 184–188.

Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. М.: Изд-во МГУ, 1981. 336 с.

Шогицукова Н.А. Когда дует сирокко // Шогицукова Н.А. Лабиринты текста. Нальчик: Эльбрус, 2002. С. 178–195.

References

Ackroyd P. *Venetsija. Prekrasnyj gorod* [Venice: Pure city]. Moscow, Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoj Publ., 2012. 496 p.

Baevskij V.S. *Skvoz' magicheskij kristall: poetika "Evgenija Onegina", romana v stikhakh A.S.Pushkina* [Through a magic crystal: poetics of "Eugen Onegin", the novel in verses by A.S. Pushkin]. M., Prometej Publ., 1990. 158 p.

Bachinin V. On vzveshen na vesakh i najden ochen' ljogkim. Smert', Venetsija i igra v gomoeroticheskiy biser [He was weighed on the scales and turned out to be light. Death, Venice and playing homoerotic marbles]. *Neva*. 2014. Iss.3. Available at: <http://magazines.russ.ru/neva/2014/3> (accessed 20.02.2016).

Vizgin Vic. P. Ispytanie razuma. K interpretatsii novelly T. Manna "Smert' v Venetsii" [The test of mind. To the interpretation of the novella "Death in Venice" by Th. Mann]. *Krasnaja kniga kultury* [The Red book of culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. P. 148–156.

Lotman Ju. M. O sodержanii i strukture ponjatija "khudozhestvennaja literatura" [On the content and structure of the concept "fiction"]. *Lotman Ju.M. Izbrannye sochinenija v 3-kh t. T.1.* [Selected works in 3 vols. Vol. 1]. Tallinn, 1992. P. 203–216.

Lotman Ju.M. Semiotika kultury i ponjatie teksta [Semiotics of culture and the concept of text]. *Lotman Ju.M. Izbrannye stat'i v 3-kh t.* [Selected articles in 3 vols. Vol.1]. Tallinn, 1992. P. 129–132.

Lotman Ju.M. Massovaja literatura kak istoriko-kul'turnaja problema [Mass literature as a historical and cultural problem]. *Lotman Ju.M. Izbrannye stat'i v 3-kh t. T.3* [Selected articles in 3 vols. Vol. 3]. Tallinn, 1993. P. 380–389.

Maksheeva N.V. Finaly itogovykh tekstov (na materiale novelly T. Manna "Smert' v Venetsii" i odmoimennogo fil'ma L. Viskonti) [The ends of final texts (based on the novella "Death in Venice" by Th. Mann and on the same name film by L. Visconti)]. *Poetika finala* [Poetics of the ending]. Novosibirsk, Novosibirsk St. Pedagogical Univ. Publ., 2009. 268 p. Available at: <http://litceysel.ru/amdc/main.html> (accessed 20.03.2016).

Mann G. "Smert' v Venetsii". Novella T. Manna [Death in Venice. A novella by Th. Mann]. *Mann G., Mann Th. Epokha; Zhizn'; Tvorchestvo. Perepiska* [Epoch; Life; Creative work; Correspondence]. Moscow, Progress Publ., 1988. 496 p.

Mednis N.E. *Venetsija v russkoj literature* [Venice in Russian literature]. Novosibirsk, Novosibirsk St. Univ. Publ., 1999. 392 p. Available at: <http://libatriam.net/read/146577/0> (accessed 20.03.2016).

Smirnova N.A. Venetsija: Anadiomena, Muza, Parka [Venice: Anadyomena, Muse, Parcae]. *Tekst: ontologija i tekhnika* [Text: ontology and technique]. Nalchic, 2001. P. 140 – 151.

Soboleva O.V. Venetsianskij tekst v sovremennoj Russkoj literature: prodolzhenie i preodolenie traditsii [Venetian text in modern Russian literature: continuation and coming of the tradition]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2010. Iss. 5 (11). P. 184–188.

Thomas Mann. *Pis'ma*. [Letters]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 463 p.

Thomas Mann. *Iz dnevnikov* [From Diaries]. Transl. from German, introduction and comments by I. Ebanoidze. *Novyj mir* [The new world]. 1996. Iss.1. P. 181–202.

Fiodorov A.A. *Tomas Mann. Vremja shedevrov* [Thomas Mann. The Time for Masterpieces]. Moscow, Moscow St. Univ. Publ., 1981. 336 p.

Shogentsukova N.A. *Kogda duet sirokko* [When Sirocco Blows]. Shogentsukova N.A. *Labirinty teksta* [Labyrinths of text]. Nalchik, Elbrus Publ., 2002. P. 178–195.

TOPOS OF VENICE IN NOVELLAS BY TH. MANN AND D. DU MAURIER

Firuza A. Abilova

**Professor in the Department of Foreign Literature
Dagestan State University**

In the novella “Death in Venice” by Th. Mann, the dual image of the city reflects the dual nature of art. Art needs a certain balance of reason and passion, spirit and sensuality. This balance served as a basis for the masterpiece by the writer Achenbach. However, he devotes himself to the passion for Tadzio and plunges into erotic adventure. The article considers Th. Mann’s attitude to the problem of homosexual relations as a way to intensify creativity of the author. In the novella “Ganymede” by D. du Maurier, the double-faced Venice represents double encoding, which allows for considering this work both as a phenomenon of mass literature and as a travesty of Th. Mann’s masterpiece.

Key words: topos; duality; art; reason; passion; Venice; double code; travesty.