

УДК82.01/09

DOI 10.23951/1609-624X-2018-6-158-164

ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ КАК ПРОСТРАНСТВО ЛЮБВИ И СМЕРТИ (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Э. Т. А. ГОФМАНА И Т. МАННА)

Н. М. Ильченко, Ю. А. Маринина

*Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина,
Нижний Новгород*

Рассматриваются новеллы Э. Т. А. Гофмана «Дождь и догаресса» и Т. Манна «Смерть в Венеции» как знаковые произведения венецианского текста. Показано, что немецкие писатели в начале веков – XIX и XX – использовали мотивы, которые определили двойственность образа Венеции как города любви и смерти: томления, тайны, родства душ, маски, праздника/карнавала и др.; символы: воды, гондолы/гондольера, цветов/деревьев, их запахов и др. В контексте Венеции как разлагающегося города любовь и смерть оказываются неразделимыми, и одним из определяющих становится мотив невозможности ее покинуть. Такой подход позволил представить в исторической перспективе литературно-художественные образы, уточняющие особенности формирования венецианского мифа, его связи с пространством Германии.

Ключевые слова: образ, пространство, мотив, миф, город, новелла, тема, лейтмотив, искусство, герой.

«Язык пространственных отношений», по словам Ю. М. Лотмана, является «одним из основных средств осмысления действительности» [1, с. 267]. О Венеции, величественной и блистательной, богатой и необычной, создано много мифов. Особое место принадлежит немецким писателям, чьи произведения оказали влияние на читателей разных стран. Так, В. П. Боткин, оказавшийся в Венеции в 1835 г., «вспомнил Марино Фальери и Гофмана, моего волшебного Гофмана, с его нежною Аннунциатою и удалым гондольером. Сколько жизни, страсти, любви кипело на этой площади, теперь тихой, пустынной» [2, с. 224].

В новелле «Дождь и догаресса» (Doge und dogar-esse, 1817) Э. Т. А. Гофман воспроизводит события, относящиеся к середине XIV в. 11 сентября 1354 г. дождем Венеции становится Марино Фальери. Оригинальная форма правления, предполагающая соединение власти дожа с властью Сената (элиты) и Большого совета (народа), сохранялась здесь на протяжении веков. Однако Марино Фальери был не только низложен (такая судьба постигла и других предшествующих дождей), но и обезглавлен за измену. Это произошло через несколько месяцев после начала его правления – 17 апреля 1355 г. Светлейшая республика поступила так с человеком, пожелавшим стать самодержавным герцогом Венеции. В зале Большого совета Дворца дождей находится сейчас 76 портретов дождей, и только портрет Марино Фальери зачернен.

Обрамляющая рамка гофмановской новеллы – рассуждение о картине немецкого художника К. В. Кольбе (1757–1837) «Дождь и догаресса», представленной на выставке в сентябре 1816 г. «Картина выделялась особым очарованием, завораживая всех, кто подходил к ней» [3, с. 373]. Сила и бесси-

лие, высокомерие и добродушие в образе седобородого старца и предчувствие грядущей беды во взгляде и облике юного создания приковывали внимание зрителей, заставляя перенестись в Италию XIV в. Внезапно появившийся незнакомец с «горящими глазами», устремленными на картину, рассуждает об удивительной тайне творчества, позволяющей художнику проникнуть в изображаемое. «Ведь, между прочим, Кольбе и сам мог не знать, что на полотне его изображен не кто иной, как дождь Марино Фальери и его супруга Аннунциата» [3, с. 374]. Тема искусства лейтмотивом проходит через все повествование, раскрывает «глубокий смысл» «загадочной картины», на которой «лежала печать враждебной силы, сулящей смерть и разрушение» [3, с. 415].

Э. Т. А. Гофман изображает Венецию периода расцвета, усиления экономического господства. Несмотря на войны с Генуей за сферы влияния в XIII–XIV вв., моряки и купцы обеспечивали хозяйственное могущество светлейшей республики, участвуя в создании мифа о красоте и богатстве необычного города на воде. В новелле немецкого романтика создана запоминающаяся атмосфера Венеции – завораживающего пространства. Гофман несколько раз повторяет эпитет «прекрасная». Писатель никогда не был в этом блистательном городе, но, пользуясь его планом, с топографической достоверностью описывает площадь и церковь Святого Марка, Риальто, церковь Сан-Джорджио Маджиоре и др. Часто повторяется описание морского пейзажа как ведущего в городе на лагуне: «паруса, башни и дворцы прекрасной Венеции, как будто вырастающие из вод морских» [3, с. 373]; «Гондола между тем выплыла в открытое море, откуда вся прекрасная Венеция с ее гордыми башня-

ми и дворцами открылась перед путниками как на ладони» [3, с. 408].

Вместе с тем новелла начинается и заканчивается описанием смерти. Престарелый Марино Фальери стал дожем Венеции после смерти дожа Андреа Дандоло. Встреча нового дожа произошла на фоне трагических предзнаменований: он «был второпях проведен по площади между двумя столбами, где обыкновенно казнили преступников» [3, с. 382]. Гофман постоянно подчеркивает двойственность в описании событий и самой Венеции. Так, «Буцентавр» с пребывающим дожем сравнивается сначала с «золотым лебедем». Торжественный въезд происходит в лучах заходящего солнца, которое «великолепно освещало и море и Венецию» [3, с. 381]. Однако внезапно разыгравшаяся буря бросала теперь «Буцентавр», как мячик, угрожая гибелью. Марино Фальери вынужден был покинуть «великолепный, но коварный „Буцентавр“» [3, с. 381]. Антонимичные ряды часто повторяются автором: веселье сменяется ужасом, торжество заканчивается печалью.

Пространство Италии XIV в. представлено Гофманом в ореоле величия и разрушения. Лунный свет, бегущие волны, чарующие напевы, башни и дворцы прекрасной Венеции создают атмосферу таинственности и тревожности. Обычай обручения дожа с морем, когда с высоты «Буцентавра» он бросает в море золотой перстень, рассказывается Аннунциате под слова песни – своеобразного комментария-пророчества: «Эх! Без сладостной любви / Нам по морю бы пройти, / По невесте всех морей, / И утешиться скорей» [3, с. 409]. Фальери гордо называет себя «властителем и супругом моря», «его повелителем». Коварные волны Адриатики мстят дожу, предпочитающему земную женщину, прекрасную Аннунциату, а не морскую стихию.

Образ Венеции предполагает неразрывную связь смерти и любви. У Гофмана одной из причин неудачного заговора против синьории стала обида восьмидесятилетнего дожа, посчитавшего несправедливым приговор Михаэлю Стено, оскорбившему догарессу. В результате были казнены дож, дядя и отец Аннунциаты.

Любовь и смерть соединяют юную догарессу и Антонио. С ними связаны традиционные для немецкого романтизма мотивы томления и тайны. Антонио – на самом деле Антон Дальбингер – когда-то в детстве после смерти матери был привезен в Венецию из Аугсбурга. Череда смертей лишает его близких людей: сначала убивают отца, богатого купца, затем якобы погибает благодетель, чей дом занимают чужие люди, и мальчик оказывается на улице. Рано осиротевший, Антон стал называться итальянским именем Антонио, переболел чумой и забыл все, что было раньше. Но он всегда старает-

ся вспомнить что-то «чуждое» из прошлого: «даже его разрозненные отголоски наполняют душу блаженством при одном воспоминании» [3, с. 390]. Тайну из детства Антонио наконец разгадывает. Когда-то его, крепко уснувшего в лесу с одуряющим запахом цветов, спасла от укуса змеи маленькая девочка. Свою спасительницу юноша узнает в прекрасной догарессе.

Мотив родства душ соединяет Антонио и Аннунциату. Уже при первой встрече мальчик вспоминает легенду об ангеле света, которого посылают на землю для спасения. Такой посланницей неба для него стала Аннунциата. Потрясенные произошедшим, дети признались в любви друг к другу. Антонио говорит: «С этой минуты я не знаю покоя! Искра любви, запав в мою душу, горит постоянным, неугасимым огнем» [3, с. 401]. В Аннунциате постоянно подчеркиваются ангельские черты и ее связь с небом: она была «чудесным видением, словно сошедшим с небес» – «олицетворенная прелесть, с ангельской кротостью и неотразимым очарованием во взгляде» [3, с. 394–395]. На картине К. Кольбе в юной догарессе выделены «задумчивая печаль, мечтательное томление», «томительная любовная тоска». Когда они наконец встречаются, то Антонио теряет сознание, а Аннунциата, «услышав уже один его голос... внезапно вздрогнула, почувствовав, что точно раскаленный кинжал пронзил ей сердце» [3, с. 399].

Антонио вместе с возлюбленной после казни участников заговора отправляется в родные края, но достичь Германии им не суждено: поднялась буря, и «бездонная пропасть» поглотила молодых людей и сопровождавшую их Маргариту. Образ Венеции связан с морской бездной: соединение героев с ее водами означает вхождение в миф.

С Маргаритой, кормилицей Антонио, которую он не узнает в согнутой старушке с костылями, связан часто встречающийся при создании образа Венеции мотив маски. Странная старушка постоянно помогает своему воспитаннику, не желающему признать в женщине с морщинистым лицом, постоянно хихикающей, свою красивую няню, которой должно быть не более пятидесяти лет. С жизнью Маргариты по-своему связано пространство Венеции как мира, полного опасностей, арестов и тюрем. Отец Маргариты – врач – передал дочери свои тайны, это ремесло позволяло ей оставаться в Венеции. Но ее «оговорили в сношениях с Сатаной... скоро меня потребовали перед судилищем инквизиции» [3, с. 393]. Женщина переживает страшные пытки и превращается в девяностолетнюю старуху. Образ Венеции как разрушительного пространства включает в себя еще эпизоды землетрясения и чумы, которые тоже присутствуют в новелле.

Гофмановский образ Венеции связан с использованием постоянных символов: горделивого льва – символа святого Марка и республики; гондолы – тоже своеобразного символа Венеции.

Образ Венеции не мыслится без праздников. Кроме празднества обручения с морем в новелле присутствует еще один – «четверг Масленицы», «когда старинный, укоренившийся в Венеции обычай требовал, чтобы догаресса присутствовала при даваемом в этот день на площади Святого Марка, народном празднике» [3, с. 397]. Именно в этот день Антонио как искусный гребец подносит Аннунциате победный букет «душистых цветов». В линии любви молодых людей цветы, деревья и их запахи выполняют важную функцию. Так, мальчик Антонио, не почувствовавший приближения змеи, уснул в «леске пиний, полном чудного, чарующего аромата», в окружении «крепкого запаха цветов» [3, с. 400]. Цветы и любовь объединяет в своих рассуждениях Маргарита: «В любви ли терять надежду! Для кого же цветут золотые ее цветочки, как не для любящих?» [3, с. 401]. В своих предсказаниях Маргарита сравнивает руки возлюбленной Антонио с «белыми лилиями»; Аннунциату-вдову, оставшуюся невестой, – с «белыми миртами». Традиционно с миртами связывают чувственную любовь, а с лилией – чистоту, в данном случае усиленные цветом – «белый» как «символ чистоты, истины, невинности и жертвенности или божественности» [4, с. 224, 195, 23]. Язык цветов у Гофмана наделен обычно тайным смыслом [5].

Особое значение приобретают розы, которые «вырастут из крови», «розы для венца» Антонио. Этикет трактует розу как цветок, свидетельствующий об исключительной привлекательности, но его значение связывают с символом любви и мученичества. Роза имела много разнообразных значений: цветок любви и радости, эмблема смерти (из-за недолговечности) – в Греции, цветок храбрости, строгой нравственности, молчания, а затем роскоши – в Риме; цветок Богородицы – у христиан и др. В любом случае большинство толкований мифов и легенд о розе подчеркивают ее двойственность – любовь и мученичество, любовь и смерть [6, с. 120–121]. Любовь соединила Антонио и Аннунциату перед смертью. Ни помощь Маргариты, ни друга-гондольера Пьетро не спасли влюбленных от трагического финала: «море поднялось, как ревнивая вдова обезглавленного Фальери, охватило наконец лодку исполинскими пенящими волнами и погребло всех троих в своей холодной щемящей бездне!» [3, с. 415]. Гофман использует здесь еще один мотив, который будет повторяться применительно к образу Венеции, – невозможность ее покинуть.

Мотивы, определяющие образ Венеции в новелле Гофмана, входят в структуру венецианского

мифа. Наиболее яркие элементы венецианского мифа представлены в произведениях Д. Г. Байрона, Ф. Купера, А. Блока, В. Брюсова, О. Мандельштама и др. авторов и обобщены в текстах – «биографиях» города: «Венеция – это рыба» (2000) Тициано Скарпа и «Венеция. Прекрасный город» (2009) Питера Акройда. Одно из самых значимых произведений для венецианского текста – новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» (*Der Tod in Venedig*, 1912), созданная столетие спустя.

Тема смерти является в новелле ведущей: с нее начинается и ею заканчивается произведение. В начале новеллы Густав фон Ашенбах гуляет по Мюнхену и попадает в каменотесные мастерские рядом с Северным кладбищем. Он видит кресты, надгробные плиты и памятники, читает надписи на часовне: «„Внидут в обитель Господа“, или „Да светит им свет вечный“» [7, с. 125]. Германия и Мюнхен – пространство, в котором Ашенбах чувствует одиночество, неудовлетворенность жизнью. Как и герои Гофмана, Ашенбах испытывает «томление», «желание странствовать», «тоску по дальним краям, по новизне» [7, с. 126–128]. Причем самому герою все равно, куда ехать: первоначально он отправляется в свой загородный дом, в Полу, и только потом – на остров Лидо, в Венецию. Ашенбах уже бывал в Венеции, и автор подчеркивает, что теперь это «иная Венеция» [7, с. 139]: она встречает Ашенбаха непогодой. Мрачный пейзаж – туман, серое, хмуро-свинцовое небо и море – становится предостережением герою. Вновь тема смерти появляется в новелле, когда Ашенбах с парохода пересаживается в гондолу, чтобы добраться от порта до пристани: «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 drogaх, заупокойной службе и последнем безмолвном странствии» [7, с. 141]. В уподоблении гондолы гробу проявляется ритуальная традиция – один из вариантов погребения, при котором тело умершего клали в лодку и отправляли по реке или морю (такой ритуал существовал в племенах, жизнь которых была связана с водой). Вода символизирует одновременное стремление человека к жизни и смерти, что отражается и в мифологии: река (а в Венеции – каналы) является путем, по которому душа человека отправляется из мира живых в мир мертвых. Г. Башляр пишет: «Всякая живая вода – это вода, которой суждено замедляться, тяжелеть. Всякая живая вода есть вода, готовая умереть» [8, с. 77]. Ашенбах боится гондольера, считает его убийцей. Однако в этом образе представлена и мифологическая традиция:

гондольер подобен Харону, перевозящему души в царство мертвых. Так Венеция становится пространством смерти, куда можно попасть, преодолев реку забвения и отказавшись от прошлой, «земной» жизни.

Н. Е. Меднис в образе Венеции отмечает взаимосвязь смерти и любви: «Эстетические формы выражения мотива смерти в венецианском тексте так многочисленны и разнообразны, что невольно возникает мысль о порождаемой и поддерживаемой Венецией любви к смерти» [9, с. 133]. Эрос и Танатос в подсознании человека, исследуемые психоаналитической школой (В. Штекелем и А. Адлером), стремятся к объединению. Эти две вечные силы – любовь (и продолжение рода) и смерть (его конец) представлены в образе Венеции. Название города созвучно имени римской богини любви и красоты Венеры, а в русском языке – и слову «вечность», что нашло отражение в литературе (например, в стихотворении В. Я. Брюсова «Данте в Венеции» (1900): «Каналы, как громадные тропы, / Манили в вечность» [10, с. 155]).

В новелле с темой любви связана тема болезни: любовь воспринимается как болезнь, приводящая к смерти. Томас Манн показывает болезненную атмосферу Венеции, атмосферу большого города («...он задыхался от тошнотворных испарений каналов. <...> этот город при такой погоде приносит ему только вред» [7, с. 156, 157]). Однако герой испытывает мучения при мысли, что ему придется покинуть Венецию и Тадзио. Тайна болезни города (в Венеции эпидемия холеры) и тайна запретной любви Ашенбаха объединяют героя и город.

Любовь Ашенбаха к Тадзио – польскому юноше – запретна и греховна. Сам Ашенбах некоторое время не отдает себе отчета в этом чувстве и лишь во время неудавшегося отъезда понимает, что любит Тадзио. Очевидно, эта любовь рождается из восхищения необыкновенной красотой мальчика: Ашенбах – художник, творец, и он не может оставаться равнодушным к красоте («Ашенбах... вновь изумился и даже испугался богоподобной красоты этого отрока. <...> «Как красив!» – думал Ашенбах с тем профессионально холодным одобрением, в которое художник перед лицом совершенного творения рядит иногда свою взволнованность, свой восторг» [7, с. 150]).

Лейтмотивом в новелле является сопоставление Тадзио с образами античных богов, героев, мифологических персонажей (феак, Нарцисс, Гиацинт, Критобул, Эрос и т. д.). В сознании Ашенбаха объединяются образы Тадзио и Гелиоса: «Отныне нагой бог с пылающими ланитами день за днем гнал по небесным просторам свою пышущую жаром квадригу, и его золотые кудри развевались на ветру, задувшем с востока» [7, с. 162]. Таким обра-

зом, Тадзио – не просто античное божество, он стал солнцем для Ашенбаха, он освещает его жизнь и управляет ею. Действительно, Ашенбах, преодолевая водную «границу» Венеции и попадая в «царство мертвых», отказывается от прошлой жизни и прошлых привязанностей и обретает новый смысл существования – в поклонении красоте, нашедшей воплощение в польском юноше.

Для европейской культуры роль античного искусства огромна и неоспорима. Открытия во многих областях человеческой жизни, в том числе в искусстве, были совершены в античности: канон изображения пропорций человеческого тела, показывающий движение в камне, создан Поликлетом. Ашенбах сравнивает Тадзио со скульптурами античной эпохи: «Мальчик, вытаскивающий занозу», «Голова Эроса из паросского мрамора». В сознании европейца начала XX в. произведения античного искусства и божества древнегреческого пантеона тождественны: одинаково достойны восхищения. Можно сказать, что художники и ученые античной эпохи подобны мифологическим культурным героям, так как выполняют сходную с ними функцию: являются первооткрывателями культурных, научных ценностей человечества.

Время в новелле Томаса Манна также подчиняется мифологическим законам. С одной стороны, это время традиционное, оно течет, движется, заполнено некоторыми событиями (приезд на Лидо, встреча с Тадзио, попытка отъезда, посещение города, парикмахерской и т. п.). С другой стороны, когда Ашенбах наблюдает за Тадзио, время для него застывает, превращается в мифологическое: «Он вернулся, он бежал с закинутой назад головой, вспенивая ногами сопротивлявшуюся воду, и видеть, как это живое создание в своей строгой предмужественной прелести, со спутанными мокрыми кудрями, внезапно появившееся из глубин моря и неба, выходит из водной стихии, бежит от нее, значило проникнуться мифическими представлениями. Словно то была поэтическая весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов» [7, с. 155]. Появление Тадзио из морской пены напоминает миф о рождении Венеры (да и параллель с этой богиней не случайна: Тадзио для Ашенбаха – воплощение любви и красоты, т. е. он наделен функциями богини Венеры). Любовь Ашенбаха подобна процессу творения, а Тадзио – то божество, которое создает Ашенбах. Мифологическое время – это время сакральное. И время, проведенное Ашенбахом рядом с Тадзио, становится для него священным. В мифологии это время творения: появления мира, богов, людей. И в новелле сакральное значение мифологического времени тоже реализовано: мир – море, бог – Тадзио, человек – Ашенбах.

Венеция – город на воде, пространство соединения стихий (воздуха и воды): «Итак, он (Ашенбах. – Н. И., Ю. М.) опять видит это чудо, этот из моря встающий город» [7, с. 140]. Но, пожалуй, это единственное описание Венеции, не отягощенное отрицательной коннотацией: далее автор показывает ее удушливую атмосферу, гнилой воздух, тесные улочки, лихорадочные испарения. Стихия земли вытеснена из Венеции водой, но четвертая стихия, огонь, все же присутствует – это праздничные огни, театральные свет. Итак, Венеция – город, лишенный прочного основания, его положение зыбко, неустойчиво, и, вероятно, поэтому карнавал становится неотъемлемой частью венецианской жизни.

Мотив венецианского карнавала также использован в новелле Т. Манна. Основой карнавала являются обман и маскарад. Обман – то, чем живет Венеция: «Это была Венеция, льстивая и подозрительная красавица, – не то сказка, не то капкан для чужеземцев» [7, с. 176]. С обманом связан мотив маски, характерный для Венеции: если в новелле Гофмана кормилица Антонио превращается в старуху, то в новелле Манна, напротив, пожилой человек притворяется юношей (его видит Ашенбах по пути в Венецию – вид этого человека внушает герою отвращение, однако позднее и он сам прибегает к помощи грима и краски для волос, чтобы казаться моложе). Маска – это и образ самой Венеции: праздничный город молод душой, но атмосфера, памятники, сама история существования города говорит о пребывании на грани гибели.

Городской текст – понятие многогранное. С одной стороны, он формируется из элементов реаль-

ного текста, представленного на улицах города (т. е. человек воспринимает этот пласт городского текста непосредственно, и большую роль в его восприятии играет «субъективный образ этого мира», сложившийся в сознании носителя языка [11, с. 164]). С другой стороны, городской текст создается в художественных произведениях, соединяя черты «объективно существовавшего (существующего) в реальности облика города... и субъективное авторское восприятие города» [12]. Новеллы Э. Т. А. Гофмана «Дождь и догаресса» и Т. Манна «Смерть в Венеции» стали еще одним подтверждением особого взгляда писателей Германии на загадочную Венецию и ее жителей. «Волшебный мир Гофмана», о котором говорил русский путешественник XIX в. В. П. Боткин, по-прежнему привлекает внимание читателей России. Как зрителям загадочной картины К. В. Кольбе запала в душу история любви и смерти, рассказанная таинственным незнакомцем, так и читателям новеллы Гофмана она до сих пор проникает «в самые сокровенные глубины души, наполняя ее сладким трепетом» [3, с. 416]. Новелла немецкого романтика обладает мифотворческой функцией: образ Венеции как очарованного пространства любви и смерти в разных вариациях воплощался в творчестве писателей последующих поколений. Новелла Т. Манна стала одним из основных текстов венецианского мифа, закрепившим в сознании соединение мотивов любви и смерти, в том числе с помощью сильной позиции текста – названия «Смерть в Венеции», где слово «смерть» соединяется с именем римской богини любви, по одной из девятнадцати версий, давшей название прекрасному городу [13, с. 31].

Список литературы

1. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
2. Боткин В. Отрывок из дорожных заметок по Италии // Московский наблюдатель. 1839. Ч. 1, № 1. С. 219–227.
3. Гофман Э. Т. А. Дождь и догаресса // Собрание сочинений: в 8 т. / пер. А. Соколовского. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. Т. 4. С. 373–416.
4. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИН-ПРЕСС, 1999. 448 с.
5. Ильченко Н. М. Цветочная и растительная символика в творчестве немецких и русских романтиков // Вестн. Нижегородского гос. лингв. ун-та им. Н. А. Добролюбова. 2012. Вып. 18. С. 92–103.
6. Лаврова С. А. Царство Флоры. Цветы и деревья в легендах и мифах. М.: Белый город, 2009. 352 с.
7. Манн Т. Смерть в Венеции // Новеллы. Лотта в Веймаре / пер. Н. Ман. М.: Правда, 1986. С. 124–197.
8. Башляр Г. Вода и грезы / пер. с франц. Б. М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 272 с.
9. Меднис Н. Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1999. 392 с.
10. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973. Т. I. 672 с.
11. Petrova N. E., Ilchenko N. M., Patsyukova O. A., Samoylova G. S., Moreva A. N. Man as the subject of possible/impossible in the Russian nominations of the feature of the subject // Advances in Intelligent Systems and Computing. 2018. № 622. P. 163–169. DOI: 10.1007/978-3-319-75383-6_21.
12. Маринина Ю. А. Образ города в польской литературе второй половины XIX века // Вестн. Мининского ун-та. 2014. № 2. URL: <http://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/472/448> (дата обращения: 07.06.2018).
13. Акройд П. Венеция. Прекрасный город / пер. с англ. В. Кулагиной-Ярцевой, Н. Кротовской, Г. Шульги. М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2012. 496 с.

Ильченко Наталья Михайловна, доктор филологических наук, профессор, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (ул. Ульянова, 1, Нижний Новгород, Россия, 603002).
E-mail: ilchenko2005@mail.ru

Маринина Юлия Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (ул. Ульянова, 1, Нижний Новгород, Россия, 603002).
E-mail: umarinina@gmail.com

Материал поступил в редакцию 18.06.2018.

DOI 10.23951/1609-624X-2018-6-158-164

THE IMAGE OF VENICE AS A SPACE OF LOVE AND DEATH (BASED ON THE WORKS OF E. T. A. HOFFMANN AND T. MANN)

N. M. Ilchenko, Yu. A. Marinina

State Pedagogical University of Nizhny Novgorod (Minin University), Nizhny Novgorod, Russian Federation

The article considers novellas “The Doge and the Dogressa” by E. T. A. Hoffman and “Death in Venice” by T. Mann as significant works of Venetian context. Motifs that are forming the image of Venice and included in the structure of Venetian myth are represented there.

It is demonstrated that German writers in the beginning of XIXth and XXth centuries used motifs that defined the dual nature of image of Venice as the city of love and death: longing, mysteries, affinity of souls, masks, holiday / carnival and others; symbols: water, gondola / gondolier, flowers / trees, their smell and others. Hoffman’s and Mann’s Venice is pictured as an enchanting space. Both novellas begin and finish with the description of death, and love theme is connected there with sickness: love-sickness of Marino Falieri to the beautiful Annunciata and love-sickness of Aschenbach to Tadzio. In the novellas the images of mystery, mask, holiday / carnival and others, symbols of water, gondola / gondolier, flowers / trees, their smell and others are connected with the image of Venice. The image of Venice as a destructive space includes the episodes of an earthquake, plague, cholera. The negative connotation in the description of a sick city on water in T. Mann’s novella is the leading one, unlike in Hofmann’s where greatness and destruction are connected. Within the context of Venice as a decaying city love and death are inseparable, and one of the leading motifs is the motif of impossibility to leave it.

The theme of art runs through the narration as a leit-motif in the novellas of German writers: the framing of Hofmann’s novella – a painting by Kolbe – suggests an idea of an amazing mystery of art creation, enabling the artist to penetrate into the essence of what is being depicted; a thought of a great role of the antique art for European culture of the beginning of the XXth century is introduced in T. Mann’s novella. Traditional for German literature motif of longing unites the two novellas as well.

This approach makes it possible to imagine literary and art images, specifying peculiar features of Venetian myth’s formation and its connections to the space of Germany within the historical perspective.

Key words: *image, space, motif, myth, city, novella, theme, leitmotif, art, character.*

References

1. Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of artistic text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (in Russian).
2. Botkin V. Otryvok iz dorozhnykh zametok po Italii [A fragment of travel notes in Italy]. *Moskovskiy nablyudatel'*, 1839, part 1, no. 1, pp. 219–227 (in Russian).
3. Hoffmann E. T. A. Doge und Dogressa. *Poetische Werke in sechs Bänden*. Band 3. Berlin, 1963. S. 445–503 (Russ. ed.: Gofman E'. T. A. Dozh i dogressa. *Sobraniye sochineniy*: v 8 t. T. 4 [Doge and Dogareza. Collected Works: in 8 volumes. Vol. 4. Trans. A. Sokolovsky]. Moscow, TERRA-Knizhny`y klub Publ., 2009. Pp. 373–416).
4. Tresidder J. *The Complete Dictionary of Symbols*. San Francisco, Chronicle Books Publ., 2005. 544 p. (Russ. ed.: Tresidder Dzh. *Slovar` simvolov* [Dictionary of symbols. Trans. from English. S. Palko]. Moscow, FAIN-PRESS Publ., 1999. 448 p.)
5. Il'chenko N. M. Tsvetoch'naya i rastitel'naya simbolika v tvorchestve nemetszkikh i russkikh romantikov [Flower and plant symbolism in the works of German and Russian Romantics]. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N. A. Dobrolyubova – Vestnik of Nizhny Novgorod Linguistics University*, 2012, issue 18, pp. 92–103 (in Russian).
6. Lavrova S. A. *Tsarstvo Flory. Cvetvy i derev'ya v legendakh i mifakh* [The Kingdom of Flora. Flowers and trees in legends and myths]. Moscow, Belyy gorod Publ., 2009. 352 p. (in Russian).
7. Mann T. *Der Tod in Venedig*. Preiswerterlesen, (Wipperfurth, Deutschland), 1971. 241 s. (Russ. ed.: Mann T. *Smert` v Venetszii. Novelly. Lotta v Veymare* [Death in Venice. Novels. Lotta in Weimar. Translation by N. Man]. Moscow, Pravda Publ., 1986. Pp. 124–197.)
8. Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves*. Paris, Les livres de poche, 1993. 222 p. (Russ. ed.: Bashlyar G. *Voda i grezy* [Water and dreams. Translated from French by B. M. Skuratov]. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury Publ., 1998. 272 p.)

9. Mednis N. E. *Venetsziya v russkoy literature* [Venice in Russian literature]. Novosibirsk, NSU Publ., 1999. 392 p. (in Russian).
10. Bryusov V. Ya. *Sobraniye sochineniy v 7 t. T. I* [Collected works: 7 volumes. Vol. 1]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. 672 p. (in Russian).
11. Petrova N. E., Ilchenko N. M., Patsyukova O. A., Samoylova G. S., Moreva A. N. Man as the subject of possible / impossible in the Russian nominations of the feature of the subject. *Advances in Intelligent Systems and Computing*, 2018, vol. 622, pp. 163–169. DOI: 10.1007/978-3-319-75383-6_21.
12. Marinina Yu. A. *Obraz goroda v pol'skoy literature vtoroy poloviny XIX veka* [Image of the city in Polish literature second half of the XIX century]. *Vestnik Mininskogo universiteta – Vestnik of Minin University*, 2014, no. 2 (in Russian) URL: <http://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/472/448> (accessed 7 June 2018).
13. Ackroyd P. *Venice: Pure City*. NY., Knopf Doubleday Publishing Group, 2010. 352 p. (Russ. ed.: Akroyd P. *Venetsziya. Prekrasny'y gorod*. Perevod s angliyskogo V. Kulaginoy-Yartszevoy, N. Krotovskoy, G. Shul'gi. Moscow, Izdatel'stvo Ol'gi Morozovoy Publ., 2012. 496 p.)

Ilchenko N. M., State Pedagogical University of Nizhny Novgorod (Minin University) (ul. Ulyanova, 1, Nizhny Novgorod, Russian Federation, 603002). E-mail: ilchenko2005@mail.ru

Marinina Yu. A., State Pedagogical University of Nizhny Novgorod (Minin University) (ul. Ulyanova, 1, Nizhny Novgorod, Russian Federation, 603002). E-mail: umarinina@gmail.com