

СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТЬ ЦВЕТА В НОВЕЛЛЕ Т. МАННА «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ»

Цилия ГЕЦЕНЕ

Роль цвета в художественной прозе привлекает пристальное внимание искусствоведов и литературных критиков.

Тщательное изучение текста в этом направлении показало, что цвет в художественной прозе выполняет весьма важную функцию в образном единстве произведения и наряду с другими его компонентами может рассматриваться как знак художественной идеи.

Вполне естественно, что в сферу внимания исследователей чаще всего попадают писатели с ярко выраженной эмоциональной восприимчивостью к цвету, писатели, отличающиеся так называемым «цветовым видением» мира. Вместе с тем представляется плодотворным учет этого элемента в творчестве любого писателя. Отсутствие цвета, так же, как интенсификация, появление или исчезновение в пределах всего творчества или одного произведения может стать важным средством характеристики мировосприятия писателя, особенностей его стилистической манеры.

Замечено, что функция цвета в художественной прозе многозначна. Изображение в цвете позволяет писателю непосредственно и более полно передать чувственный облик мира, его многообразие, динамичность, изменчивость. В то же время значение цвета редко исчерпывается чисто описательной функцией. Основная сфера действия цветовых акцентов в художественной прозе связана, как известно, с емким, многосоставным внутренним смыслом, которым человек с давних времен наделяет основные цвета спектра и его оттенки.

В этой связи примечательны наблюдения А. Ф. Лосева по поводу значения цвета в древнегреческой литературе — провозвестнице европейской традиции¹. Исследователь обращает внимание на способность древнего грека переживать цвета эстетически. Воспринимая цвет сугубо материально, в полном соответствии с вещами, Гомер наделяет некоторые цвета стойким эмоциональным содержанием. Черный — темный, понимается в смысле печальный, скорбный; желтый, золотистый — волосы знаменитых людей, богов, эстетический оттенок благородства, великолепия, красоты и т. д.

На эту особенность цвета обратил внимание и И. В. Гете и в «Очерке учения о цвете» попытался исследовать, систематизировать «чувственно-нравственное» действие цветов на человека. Гете выделил поло-

¹ А. Лосев, Уч. записки МГПИ, т. XXXIII, вып. 4, М., 1954, с. 85—88.

жительную и отрицательную стороны спектра, отметил их противоположное действие на человеческую психику: «Цвета положительной стороны — желтый, красно-желтый (оранжевый), желто-красный (сурик, киноварь). Они вызывают бодрое, живое, деятельное настроение»². «Цвета отрицательной стороны — это синий, красно-синий и сине-красный. Они вызывают беспокойное, мягкое и тоскливое настроение»³. В классификации Гете обращает на себя внимание не только интерпретация чистых тонов — синего, красного, зеленого, но и их оттенков. Вот, к примеру, толкования нескольких оттенков желтого цвета: «В своей высшей чистоте желтый всегда обладает светлой природой и отличается ясностью, веселостью и мягкой прелестью... Золото... производит великолепное и благородное впечатление... желтый цвет производит неприятное впечатление, если он загрязнен,... а... незначительное и незаметное смещение превращает прекрасное впечатление огня и золота в гадливое...»⁴.

Использование широчайшей шкалы смысловых оттенков, заключенных в цвете, дает писателю дополнительную возможность для опосредованного показа резких сдвигов, тончайших изменений в душевной жизни героев, способствует углублению повествования из перспективы действующих лиц.

Та же самая возможность открывается писателю и для опосредованного, непрямого выражения своей авторской оценки, отношения к изображаемому, уточнения и расширения повествования из перспективы повествователя.

Исследование цветового пласта на более обширном материале в пределах творческого периода, определенного жанра или всего творчества писателя позволяет подчас обнаружить в цветовых акцентах заряд «замедленного действия». При этом смысловая суть цвета определяется всем контекстом творчества и прочитывается гораздо труднее, чем в ранее отмеченных случаях, когда цвет служит выражению сиюминутного состояния, настроения или отношения к изображаемому со стороны автора или действующих лиц.

Закрепляя за определенными цветами или цветовыми сочетаниями устойчивый смысл, писатель пользуется цветом как своеобразным лейтмотивом или символом, который, появляясь, способен вызвать незамкнутую цепь ассоциаций. Так, к примеру, можно говорить о лейтмотивности серого цвета у зрелого А. Штифтера, обозначающего или преодоление самого себя, или печаль по поводу утраченного счастья; и о лейтмотивности того же серого цвета у раннего Э. Хемингуэя, сгущающего, по мнению целого ряда критиков, атмосферу неуютности, враждебности мира, в котором живут хемингуэевские герои.

Проникновение в суть цветового кода писателя способствует более верному представлению о внутренних закономерностях создаваемого им поэтического мира.

² И. В. Гете, Избранные сочинения по естествознанию, М., 1957, с. 312.

³ Там же,

⁴ Там же, с. 313—314.

Данная статья представляет собой попытку анализа содержательности цвета как одного из элементов поэтики художественного произведения на конкретном примере одного из значительных творений прозы XX века — новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» (1912).

Выбор этого произведения как объекта для анализа обусловлен следующими соображениями. Т. Манн по самооценке и общему мнению исследователей его творчества является писателем-«музыкантом». Тема «Манн и музыка» неоднократно попадала в поле зрения критики. Связи Т. Манна с живописью рассматриваются гораздо реже, и то в общем виде⁵. Между тем весьма правомочным представляется намерение рассмотреть значение цвета у выдающегося мастера прозы, предельно скупой и точно использующего цветовые акценты.

Целесообразным представляется также обращение к жанру новеллы, т. к. среди прозаических жанров новелла отличается наиболее высокой организацией текста. Связь идеи, общего замысла и каждого компонента в ней просматривается особенно ясно.

Поскольку цвет является только одним из элементов поэтики, то в ходе анализа показалось необходимым коснуться некоторых аспектов сложного идейно-психологического комплекса новеллы, таких разновидностей описания, как портрет, пейзаж и т. д., а также рассмотреть действие в его поступательном движении, чтобы цветовой пласт предстал в развитии и живой взаимосвязи с другими элементами произведения.

* * *

Буднично, скупой в начале новеллы автор представляет главное действующее лицо: Густав фон Ашенбах, известный писатель, живет в Мюнхене в начале XX века.

В начале третьего абзаца появляется настораживающее слово *zufällig* (русский перевод усиливает оттенок неожиданного — «по странной случайности»). В размеренную, расчерченную, как школьная тетрадь, жизнь Ашенбаха, где все вперед продумано на дни, месяцы, годы, — входит случай. Обычный распорядок дня, не нарушаемый даже в знаменательный день пятидесятилетия, — дневной труд, вечерняя прогулка, — завершается встречей с незнакомцем. Таинственность появления странника — он удивляет, как призрак в реалистической пьесе, который появляется ниоткуда и, никуда не уходя, исчезает, — непривычность его облика, смелое выражение лица направляют мысли Ашенбаха по неожиданному руслу. В нем просыпается забытая жажда дальних странствий, новых впечатлений, подспудное желание нарушить монотонный ритм своего существования выходом в сферу непредвиденного.

Первая часть представляет собой своеобразную экспозицию и завязку действия. В ней же намечен основной конфликт новеллы, связанный с

⁵ H. Menz, Thomas Mann und sein Verhältnis zur bildender Kunst, In: „Die Union“, Dresden, 17. Mai, 1969; P. Requa dt, Jugendstil im Frühwerk Thomas Mann, In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart, Juni, 1966, H. 2.

одной из главных тем манновского творчества в целом — отношение, взаимосвязь двух сфер — искусства и жизни.

Проблема взаимоотношения «искусство» — «жизнь» подается в новелле по преимуществу как конфликт внутренний — конфликт между жизненной и необходимой привычкой определенного типа художника у Т. Манна к самодисциплине, «к будням неизменного, постылого и страстного служения» и подавляемым стремлением к ощущению полноты жизни, сильных эмоций, без которых сужается, деформируется личность и, лишенное необходимых импульсов, иссыкает само творчество. Здесь продолжен один из ведущих мотивов «Тонио Крёгера»: «смертельную усталость утверждать человеческое, не имея в нем своей доли»⁷.

Цвет в I части новеллы соотносится с намечающимся поворотом в судьбе главного героя, с неожиданно возродившимся интересом к сфере «жизни», желанием быть сопричастным к ней.

Первая часть новеллы, представляющая читателю грани писательской биографии Ашенбаха, почти бесцветна. Немногочисленные цветовые акценты сосредоточены в основном событии части, прикованы к портрету и пейзажу. Встреча с незнакомцем происходит вечером при свете заходящего солнца. В необычном облике пришельца Т. Манн акцентирует рыжие волосы, белесо-красные ресницы, желтую куртку, молочно-белую кожу. Соответственно окрашено и экзотическое видение Ашенбаха, возникающее по ассоциации: мерцающие воды, молочно-белые цветы, горящие глаза тигра в бамбуковой роще⁸.

Преобладающий цветовой акцент золотой (его разновидности, желтый, рыжий) дан на фоне кладбища, темнеющего вечернего неба (собирается гроза). Черный цвет здесь как бы только предугадан, дан намеком; как полноправный антагонист светлой, яркой цветовой гаммы он появится в следующих частях — ближе к кульминации. «Красочность» преимущественно связана с новым сдвигом в душевной жизни Ашенбаха: с подавляемым, но не побежденным желанием художника приобщиться к жизни, к ее радостям, опасностям, многообразию. Появление цвета, мера его концентрации сопутствует сиюминутному взволнованному восприятию мира героем и проявляется в рамках настоящего времени. Цвет начинает выполнять роль чуткого фиксатора перипетий душевной жизни Ашенбаха. Для описания прошлого писателя, его мыслей, раздумий, литературного труда Т. Манн цветовыми акцентами не пользуется.

Было бы затруднительно указать точные ориентиры в живописи, послужившие Т. Манну исходной точкой в использовании цвета. Последнее десятилетие XIX века и первое десятилетие XX века — время господства, смены и зарождения разных течений в живописи — импрессионизма, европейского модерна (Jugendstil), экспрессионизма. Мы не обладаем пока достаточными данными о решающем влиянии какого-ли-

⁷ Т. Манн, Собрание сочинений, т. 7, М., 1960, с. 219. В дальнейшем при ссылке на русский перевод текста будут указаны только страницы т. 7 данного издания.

⁸ Т. Манн, с. 450—451. Th. Mann, Gesammelte Werke, Bd. 9, B., 1955, S. 457—458. В дальнейшем при ссылке на оригинал будут указаны только страницы т. 9 данного издания.

бо отдельного живописца на творчество Т. Манна (наподобие композитора Р. Вагнера, к примеру) в этом направлении. Немецкий критик П. Рекуат, исследуя влияние европейского модерна на новеллистику раннего Т. Манна, считает, что знакомство писателя с этим течением в немецкой живописи помогло Т. Манну найти пластическое выражение для сферы «жизнь» (Leben). Р. Гаман, И. Германд в книге «Импрессионизм»⁹ ссылаются на новеллу «Смерть в Венеции», отмечая у Т. Манна свойственное импрессионистам двойственное восприятие «венецианского» как города смерти, чья красота обманчива. В этой же книге содержится несколько примеров характерного для импрессионистов мировосприятия, отразившегося, по мнению исследователей, в «Тонио Крёгере» и ранних новеллах Т. Манна. Полезно также вспомнить, что первая выставка картин экспрессионистического объединения «Синий всадник» состоялась в Мюнхене 18 декабря 1911 года. В том же 1911 году Т. Манн начинает работу над новеллой, публикует ее летом 1912 года¹⁰.

Можно, очевидно, предположить, что использование цвета в новелле «Смерть в Венеции» шло в направлении интенсификации эмоциональной значимости цвета, усиления его лирической функции. Именно в этом направлении развивались разные течения европейской живописи конца XIX — начала XX века. Здесь проявляется один из аспектов влияния живописи на современную ей литературу.

* * *

Развитие действия II части опирается на событийные моменты, связанные с поездкой Ашенбаха в Венецию. Линия странного, непривычного в его жизни продолжается. Это — его встреча на корабле с фатоватым, молодящимся стариком, странный венецианский гондольер, похожий на незнакомца, встреченного им на кладбище, и главное событие — потрясение, которое испытывает Ашенбах по прибытии в Венецию при виде совершенной, почти неправдоподобной красоты мальчика Тадзио.

Через основное событие Т. Манн изображает непосредственное соприкосновение своего героя с жизнью. Из сложного многослойного понятия «жизнь» Т. Манн, отсекая все остальное, берет самое яркое и неразгаданное ее выражение — любовь¹¹.

Встреча героя Т. Манна с жизнью через любовное влечение — характерная ситуация в романах и новеллах писателя¹².

Еще в «Тонио Крёгере» писатель намечает два полюса темы: «Тот, кто живет, не работает» и «Любовь — это богатство и жизнь».

⁹ R. Hamann, J. Hermann, Impressionismus, Berlin, 1960, S. 187—189.

¹⁰ Th. Mann, Eine Chronik seines Lebens von Hans Burgin und Hans—Otto—Mayer, Frankfurt a/Main, 1965, S. 35—36.

¹¹ Необычный аспект любовной темы в новелле носит явно подчиненный характер, способствует созданию ситуации, в которой предельно выявляются скрытые сущностные особенности личности Ашенбаха.

¹² См. об этом подробнее в I. Diersen, Untersuchungen zu Th. Mann, Berlin, 1965, S. 111.

Двойное расщепление темы у Т. Манна соответствует как бы двум противоположным перспективам этого испытания: любовь — прекрасный дар жизни, ее праздник, приобщение к ее истокам, обогащающее личность, и в то же время стихия любви предстает как угроза достоинству, как вестница смерти.

Т. Манн представил здесь глубокую эмоцию, захватывающую человека целиком, как пограничную ситуацию, как важнейшую сферу проявления качеств его характера.

Цветовой язык новеллы способствует раскрытию сложного отношения героя к открывшейся ему новой сфере жизни.

В отличие от I части цветовой пласт II части интенсивен и разнообразен. В нем уже ясно различаются два доминирующих цветовых потока — первый, тяготеющий к черному, и второй — светлые яркие цвета, группирующиеся вокруг золотого.

Основными носителями первого потока являются реалии путешествия: темный корпус корабля, сажа на вымытой палубе, черная гондола, напоминающая гроб, гробово-черное сидение, черным обитое кресло, острый черный нос гондолы¹³.

Второй цветовой поток в основном определяется обликом прекрасного Таддио: золотисто-медвяные волосы, кожа цвета слоновой кости; праздничные тона его одежды — белая блуза в голубую полоску, красный шелковый бант. Сюда же примыкает и красочное описание морского побережья — золотисто-желтый песок, синие и красные лодки, яркие пляжные костюмы купальщиков¹⁴.

Черный цветовой поток связан с мотивом смерти. Наиболее значительным по смыслу становится здесь образ черной гондолы. Не случайно черная снаружи и изнутри гондола напоминает Ашенбаху мифическую ладью, перевозящую души в царство Аида.

Как провозвестник смерти черный цвет появляется не только в «Смерти в Венеции». Например, в новелле «Обманутая» подобную функцию несет образ черного лебедя, которого Розали Тюмлер видит перед своей внезапной кончиной.

Многоцветность второго потока, как отмечалось, группируется вокруг золотого цвета — цвета солнца, нацеливающего, по мнению Т. Манна, внимание человека на зримую красоту. Наиболее близким к золотому оказывается красный и желто-красный. Эти, наиболее активные, земные цвета спектра чаще всего связаны у Т. Манна со сферой «жизнь». Так воспринимается этот цвет и за пределами новеллы «Смерть в Венеции». Символична финальная сцена в «Тристане», повествующая о торжестве «жизни», воплощенной в упитанном Клетериане-младшем и его пышущей здоровьем няне: «Огромное, подернутое двумя узкими светлыми полосками позолоченных по краям облаков, оно (т. е. солнце.— Ц. Г.) косо висело на небе, заставляя пламенеть вершины деревьев и разливая

¹³ Т. Манн, с. 464—467.

Th. Mann, S. 471—475.

¹⁴ Т. Манн, с. 476—477.

Th. Mann, S. 485—486.

по саду красновато-желтое сияние. И посреди этого золотистого великолепия, с громадным ореолом солнечного диска над головой, стояла пышная особа в наряде из шотландки и чего-то золотого и красного, стояла, упираясь правой рукой в могучее бедро, а левой потихоньку толкала изящную колясочку...»¹⁵.

Не вдаваясь в толкование авторского отношения к понятию «жизнь», сложной категории манновского творчества, отметим лишь ее устойчивое цветное воплощение, приобретающее качества символа.

Два доминирующих цветовых потока новеллы во II части соотносятся между собой как ведущая мелодия (светлая, праздничная) и аккомпанемент: говорит мелодия — обилие светлых праздничных тонов отмечает усиливающееся напряжение душевной жизни Ашенбаха, чуткое внимание к чувственному облику, красоте бытия. Сопровождение темного потока, более громкое и настойчивое в начале, еле слышное и отступающее в конце, выражает скорее неосознанную тревогу, предчувствие опасности, грозящей гибели.

Два цветовых потока движутся не обособленно — они находятся в постоянном взаимодействии. Так, те же самые предметы, элементы пространства в ходе повествования становятся носителями разных цветовых гамм. В особенности это относится к морю и небу — основным компонентам пейзажа в новелле. В начале морского путешествия море серо-свинцовое, небо хмурое. Постепенно серый цвет неба и моря теряет свой давящий свинцовый оттенок. Из окна комнаты отеля Ашенбах видит пасмурное море, небо затягивается белесой пеленой, и после неудачного и втайне нежеланного бегства из Венеции, возвратившись в отель, писатель удовлетворенно отмечает изменение атмосферы. Проясняется горизонт, море приобретает бледно-зеленый оттенок, выступают яркие красочные пятна лодок и кабин на пляже.

Напомним: небо и в особенности море несут в новелле особую смысловую нагрузку. Небо и море Венеции — на их фоне разворачивается действие — величественная рамка происходящей трагедии. Как бы в противопоставление прежней замкнутой «кабинетной» жизни Ашенбаха, происходящее с ним обретает универсальное, расширительное значение. Основная функция пейзажа проявляется в особой пластической интерпретации эмоций манновского героя. Подключаясь к пейзажу, цвет помогает предельно зримо воплощать, фиксировать динамику внутренней жизни Ашенбаха, тончайшие нюансы и сдвиги в его настроении, мироощущении.

Так, постепенное изменение атмосферы, наступление солнечных дней, переданное ощущимо сменой цветовых оттенков моря и неба, соответствует градациям настроения Ашенбаха — от чувства недовольства к радостному удивлению чуду открывшейся красоты.

¹⁵ Т. Манн, с. 166.

В III части новеллы чувство упоения жизнью достигает своей кульминации. Вместе с тем Манн продолжает отмечать смятенность душевного состояния Ашенбаха, внутреннюю борьбу, движение противоречивых мыслей, чувств.

Часто возникающий образ Тадзио дан на фоне моря через восприятие Ашенбаха. «Его (т. е. Ашенбаха. — Ц. Г.) глаза видели благородную фигуру у кромки синевы, и он в восторженном упоении думал, что постигает взором самое красоту...»¹⁶. Часто повторяющаяся мизансцена — прекрасный мальчик и любующийся им издали Ашенбах, его мысли о красоте, формах ее воплощения, о плодотворном влиянии красоты, юности на зрелый творческий дух как бы призваны заострить поэтический аспект в отношении Ашенбаха к источнику возрождения «ранних, бесценных порывов сердца, угасших в непрерывном суровом служении...»¹⁷.

«Повышенному бытию», восторженному состоянию Ашенбаха сопутствует небывалое для Т. Манна обилие цветowych эпитетов. В III части новеллы буквально идет наступление светлой праздничной цветовой гаммы. Золотое — белое — синее — красное вытесняет черно-серое, и только заключительный эпизод III части переводит действие в контрастную эмоциональную и цветовую тональность.

Захваченный душевным волнением, стареющий писатель вбирает в себя всю роскошь южного лета, запахи, звуки, краски, свет. Предельно обостряются чувства и ощущения: Ашенбах вдыхает бальзамический аромат цветов, слышит бормотание укрытого тьмою моря, тающие звуки серенад. Окружающие предметы и явления как бы созвучны взволнованному ритму внутренней жизни Ашенбаха. В особенности отчетливо это сказывается в изменившемся образе моря. Оно динамично, богато оттенками. Плоское, неподвижное угрюмо-серое море первых двух частей здесь превращается в сияющую ярко-синюю стихию с белой пеной, шумом ветра и волн. «Священно-преображенный мир, полный трепета жизни, обнимал зачарованного»¹⁸.

Глубоко личностным отношением Ашенбаха пронизано восторженно-торжественное описание восхода солнца: «Кто-то сыплет розами на краю света, несказанно нежное свечение и цветение, малютки облака, просветленные изнутри, прозрачные, точно амуры-прислужники парят в розовом, голубоватом благоухании; пурпур пал на море, и оно неспешно понесло его вперед к берегу; золотые копья метнулись снизу в небесную высь, блеск стал пожаром, беззвучно, с божественной нездешней мощью растекся зной, огонь; языки пламени лизнули небо...»¹⁹.

В этой пронизанной цветом и светом картине доминируют оттенки красного и золотого — самых чувственных, жизнерадостных цветов спектра. Важно и то, что цветовое определение здесь не статично, не

¹⁶ Т. Манн, с. 493.

¹⁷ Там же, с. 498.

¹⁸ Т. Манн, с. 498.

T. H. Mann, S. 507.

¹⁹ Т. Манн, с. 497—498.

столько призвано выделить постоянное свойство предмета, сколько способствует выявлению основных фаз общего процесса. Восход солнца дан в становлении, развитии, движении, завершении. Оттенки красного, к примеру, распределены по линии нарастания: нежная алость, яркая розовость, пурпур, пожар, огонь, в котором интенсивное смешение золотого и красного обозначает появление светила.

Некоторую связь между внутренним состоянием героя и цветовыми оттенками, употребленными в этом фрагменте, можно усмотреть в эмоциональном значении пурпурного цвета. Этимология этого слова по-гречески восходит к глаголу «волнуюсь» и ассоциируется в частности с бурным движением²⁰.

Славословие солнцу, приходящему дню выражает высшую точку душевного подъема Ашенбаха. В финале третьей части меняется освещение — гаснет день — действие погружается в сумрак и темноту, как бы предвещая новый решающий сдвиг в жизни Ашенбаха.

* * *

В IV части новеллы осуществляется стремительное, неуклонное движение Ашенбаха к катастрофе. Доминирующим становится мотив разрушительности страсти, нравственного распада личности. Важное значение приобретает фактор эпидемии холеры.

Особый поворот любовной темы в «Смерти в Венеции» связан с сутью определенного типа художника у Т. Манна. Подавление эмоциональной сферы еще со времен юности, сознательное ослабление связей с жизнью, односторонняя ставка на интеллект определили неестественность развития личности, ее дисгармонию, эгоцентризм. При непосредственной встрече с «жизнью» выявилась ущербность личности Ашенбаха, ее человеческая «недостаточность», неспособность к естественному, человеческому контакту. Вот почему страшная болезнь, от которой умирает Ашенбах, в какой-то мере олицетворяет давно начавшийся распад, симптомы внутренней гибели, которые обнаруживаются в крайней ситуации. Ступени нравственного падения Ашенбаха — принятие хаоса в себе и в мире, унижительное искусственное возвращение облика молодости, кошмарные необузданные видения — неразрывно связаны с обликом и атмосферой больного города.

В IV части пространство сужается, становится тесным, скученным, населенным. Перспектива теряет свою беспредельность, почти исчезают море, небо. Действие в основном протекает на грязных тесных улочках зараженного города.

Меняется содержание запахов, звуков. Вместо аромата цветов, свежести моря — настораживающий запах карболки, болезни, смерти, гнилой, отравленный миазмами запах лагуны.

Звуковым сопровождением IV части (в отличие от тающих звуков серенад и веселого рокота моря в III части) становится песня бродя-

²⁰ А. Лосев, Уч. записки МГПИ, т. XXXIII, вып. 4, М., 1954, с. 95.

чего комедианта. В ней как бы аккумулируется сложный психологический климат этой части — двусмысленность, трагизм, насмешка. Знамательно, что рефрен песни — имитация издевательского хохота — уже в зародыше предвещает один из лейтмотивов зла, сопровождающих трагическую фигуру Адриана Леверкюна в «Докторе Фаустусе».

К идейно-тематическому ряду, звуковому оформлению, атмосфере примыкает и цветовая выразительность. Цвет продолжает зримый рассказ о душевных движениях Ашенбаха. В то же время цвет явно подчиняется и авторскому видению, выступая усилителем авторской оценки.

В IV части отступает светлая радужная цветовая стихия. Черно-серый поток постепенно и ощутимо отвоевывает потерянные позиции, гасит многоцветность.

На первый план выступают грязные переулки, замшелые, серые от сырости дома Венеции, бурого цвета небо, серая мгла. Отчетливо звучит затихший на время мотив черной гондолы.

Блики светлой цветовой гаммы еще изредка вспыхивают: золотистый сумрак храма, гроздь белых и пурпурных цветов во время одиноких прогулок Ашенбаха. Упоминается белый костюм Тадзио — без ярких цветных компонентов красного и синего.

Знаменательно, что момент насмешки, пародии подчиняет и часть цветового спектра. Меняется, выворачивается наизнанку смысловое назначение красного ряда. Гамма красного, отразившая в III части охватившее Ашенбаха чувство упоения жизнью, теперь служит выражению жалкой подделки под силу жизни, молодость. Отмечаются черты унижительного превращения достойного стареющего человека в мнимого юношу (эпизод у парикмахера) — искусственная розовая нежность кожи, накрашенные малиновые губы, вульгарный красный галстук.

Инверсионное видение цвета в данном случае выражает в основном авторскую точку зрения, оценку, указывает на усиление дистанции между повествователем и главным героем.

* * *

В заключительной, V части новеллы тон повествования напоминает спокойное деловое начало I части.

Последние часы жизни Ашенбаха, его смерть описаны строго, умиротворенно, снимается элемент насмешки, осуждения.

Меняется, расширяется пространство: возвращается универсальное клише: небо, море. Возникает основная мизансцена III части: прекрасный мальчик на фоне беспредельного моря и наблюдающий за ним издали Ашенбах.

Смерть героя совершенно свободна от натуралистических деталей. Стареющий писатель вбирает в себя прощальный подарок жизни — взгляд сумеречно-серых глаз, чуть заметную улыбку Тадзио — и засыпает вечным сном в своем кресле на берегу моря.

Цветовые акценты в последней части представлены скупой. В то же время они ненавязчиво соотносятся с двумя основными цветовыми потоками новеллы.

Цвет в V части выражает в основном восприятие героя, соответствует его настроению. Особенно выразительной на нейтральном фоне становится следующая деталь: «Отпечаток чего-то осеннего, отжившего лежал на некогда пестро расцвеченном пляже, где даже песок более не содержался в чистоте. Фотографический аппарат, видимо, покинутый своим хозяином, стоял на треножном штативе у самой воды, и черное сукно, на него накинутое, хлопало и трепыхалось на холодном ветру»²¹.

Кусок черного сукна, подобно траурному флагу, возвышается и господствует над всей картиной. В ряду других ее компонентов — осенний пустынный пляж, брошенный фотографический аппарат, резкий холодный ветер — акцент черного наиболее полно олицетворяет чувство безысходности, нарастающий страх, охватившие Ашенбаха.

Единственный цветовой акцент, связанный с красочной гаммой «жизни», определяется обликом Тадзио: сине-белый костюм с красным кушаком. До последнего мгновения красота властвует над душой умирающего писателя, наполняя ее умиротворением и беспокойством, вызывая в ней стремление к беспредельному.

Выявляя всем ходом повествования многослойность, противоречивость душевных движений Ашенбаха, Томас Манн находит в цвете дополнительное средство для углубления психологической правды образа.

В этой связи интересно отметить экранизацию новеллы «Смерть в Венеции» итальянского режиссера Висконти, где цвет выполняет одну из важнейших смысловых функций.

* * *

Цвет в «Смерти в Венеции», как было ранее замечено, в основном подчиняется видению главного героя новеллы Ашенбаха, позволяет обогатить повествование из перспективы действующего лица.

Большой частью цвет, как музыка в драме, появляется в наиболее эмоциональных местах, когда «неимоверно расширяется душа» героя, когда речь идет о динамике внутреннего мира, о смене состояний, настроений. Интенсивность цвета проявляется в рамках настоящего времени, фиксирует душевный подъем Ашенбаха, его усилившийся интерес к жизни, красоте и многогранности бытия. Для описания литературной биографии Ашенбаха, его прошлого, раздумий Томас Манн цветом почти не пользуется.

Иногда цветовой акцент подчиняется видению повествователя и усиливает оценочное отношение автора к изображаемому. При этом инверсионное видение цвета указывает на увеличение дистанции между автором и героем.

²¹ Т. Манн, с. 525.
Th. Mann, S. 536.

В «Смерти в Венеции» Томас Манн сохраняет прямую связь цветового определения с предметом, цвет остается вещественно осязаемым. Писателю не свойственна далекая ассоциативная связь типа «зеленый крик», присущая некоторым немецким новеллистам послевоенного времени (В. Борхерт, И. Айхингер и др.), где цвет лишается конкретности, предметности.

Использование цвета в новелле способствует более полному, пластическому изображению облика мира. В то же время Томас Манн использует богатейший эмоциональный смысл, заложенный в цвете. Здесь автор придерживается значений, присущих европейской традиции, где черное чаще всего ассоциируется со смертью, несчастьем; золотое — с красотой, жизненной полнотой, ценностью; красное — с любовью, страстью и т. д.

Склонный, как известно, к символически-обобщенному осмыслению действительности, Томас Манн придает некоторым цветам устойчивое значение, проявляющееся в том же качестве и в других новеллах писателя. Так, к примеру, красный цвет чаще всего соотносится у Томаса Манна со сферой «жизни», черный обычно связан с предчувствием смерти («Тристан», «Обманутая» и др.).

Анализ цветового пласта позволяет выявить затаенный лиризм новеллы, ее поэтичность — черты, менее всего отмеченные критикой, но очевидные для автора. В своем письме художнику Вольфгангу Борку, создателю иллюстраций к новелле «Смерть в Венеции», Томас Манн высоко оценил труд иллюстратора, сумевшего, по мнению автора, выявить основное: одухотворенность и поэтичность замысла²².

Vilnius, 1974, *spalis*

SPALVOS PRASMINGUMAS T. MANO NOVELĖJE „MIRTIS VENECIJOJE“

Cilija GECIENE

Reziumė

Spalviniai akcentai novelėje yra susiję su vidiniu ir išoriniu pasakotojo požiūriu (Erzählperspektive).

Dažniausiai spalva atsiranda ten, kur norima atskleisti pagrindinio herojaus, rašytojo Ašenbacho, vidinio gyvenimo dinamiką, jo nuotaikų, būsenų kaitą. Spalvinis intensyvumas išryškėja dabartinio laiko ribose, pažymi sustiprėjusį Ašenbacho susidomėjimą gyvenimu, grožiu. Literatūrinei Ašenbacho biografijai, jo praečiai, apmąstymams pavaizduoti T. Manas spalvos beveik nenaudoja.

Novelėje „Mirtis Venecijoje“ autorius išsaugo tiesioginį spalvinio pažyminio ryšį su daiktais. Psichologinė spalvos prasmė novelėje gana lengvai suvokiama. Rašytojas laikosi būdingos europietiška tradicijai simbolikos tipo: juoda — mirtis, sielvartas; raudona — meilė; auksinė — grožis, didingumas ir t. t.

Linkęs, kaip žinia, į simbolinius apibendrinimus, T. Manas ir kituose savo kūriniuose spalvai suteikia simbolinę prasmę. Pvz., raudona dažniausiai Mano novelistikoje įkūnija „gyvenimo“ sferą, juoda — mirties nuojautą („Tristanas“, „Apgautoji“ ir kt.).

²² Т. Манн, Предисловие к папке с рисунками, Собр. соч., т. 9, с. 43.

Teksto spalvinių akcentų analizė padeda patikslinti Ašenbacho dvasinio atgimimo dydylumą, jausmų prieštarumą.

Išryškėja taip pat ir paslėptas novelės lyriškumas, poetiškumas, savybės, kurių dažniausiai T. Mano kūrybos tyrinėtojai nepastebi.

Tapybos poveikio T. Mano kūrybai klausimas lieka atviras. Galima įžvelgti netiesioginę įvairių XIX a. pabaigos—XX a. pradžios meno srovių įtaką T. Manui kūrybinių impulsų plotmėje (turima omeny Jugendstil, impresionizmas).

FARBENSINN IN DER NOVELLE VON THOMAS MANN „TOD IN VENEDIG“.

Cilija GECIENĖ

Zusammenfassung

Farbenakzente in der Novelle sind mit der Innensicht und Außensicht des Erzählers verbunden.

Am öftesten erscheint die Farbe dort, wo man Absicht hat, die innere Dynamik und Veränderungen der Stimmungen und Zustände des Haupthelden zu enthüllen.

Die Intensität der Farben erscheint im Rahmen der gegenwärtigen Zeit, unterstreicht das verstärkte Interesse Aschenbachs für das Leben und die Schönheit. Dagegen, was die literarische Aschenbachs Lebensbahn, seine Vergangenheit und seine Erwägungen anbetrifft, verwendet Th. Mann fast keine Farben.

In der Novelle „Tod in Venedig“ bewahrt der Autor die direkte Verbindung des Farbenattributs mit den Gegenständen. Der psychologische Farbensinn wird in der Novelle leicht erfaßbar. Der Schriftsteller hält sich an die traditionelle europäische Symbolik: schwarz — der Tod, der Kummer; rot — die Liebe, golden — die Schönheit, Erhabenheit usw.

Geneigt zu den symbolischen Verallgemeinerungen, mißt Th. Mann auch in anderen seinen Werken der Farbe eine symbolische Deutung bei. So zum Beispiel verkörpert rot in Th. Mann Novellistik die Sphäre „des Lebens“, schwarz — die Ahnung des Todes („Tristan“, „Die Betrogene“ u.a.m.).

Die Analyse der Farbenakzente des Textes hilft die Zwiespältigkeit der seelischen Erneuerung Aschenbachs präzisieren.

Es offenbart sich auch der versteckte Lyrismus der Novelle, ihre Poesie, das sind die Eigenschaften, deren die meisten Forscher seines Schaffens nicht gewahr sind.

Die Frage des Einflusses der bildenden Kunst auf sein Schaffen ist nicht eindeutig. Es läßt sich ein indirekter Einfluß von verschiedenen Kunstströmungen Ende des 19. Anfang des 20. Jahrhunderte (Jugendstil, Impressionismus) auf seine schöpferische Impulse ersehen.