

## МОРЕ І ПРОСТІР

УДК 82.09

Мандрыко О.В.,  
студентка,  
Донецкий национальный университет

### АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ НАЧАЛА В НОВЕЛЛЕ ТОМАСА МАННА “СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ”

**Задачей** нашей статьи является рассмотрение образной системы новеллы Томаса Манна “Смерть в Венеции” (“Der Tod in Venedig”, 1912) в соотношении с идеями трактата Фридриха Ницше “Рождение трагедии из духа музыки”<sup>25</sup>. Одним из оснований для такого сопоставления является сложная мифологическая образность новеллы. Хотя образы Аполлона и Диониса в новелле не представлены, они являются важными для понимания основного художественного события: подчинения главного героя Густава Ашенбаха хаотической стихии “чуждого бога”. Это позволяет говорить не столько об образах, сколько о двух художественных принципах, разработанных в трактате Ницше и оказавших влияние на художественный замысел произведения Манна.

Важно то, что сам кульминационный эпизод новеллы – сон писателя Ашенбаха – воспроизводит описание дионисийского экстаза опьянения у Ницше. Поясняя сущность аполлоновского и дионисийского стремлений, философ говорит о них как о художественных мирах сновидения и опьянения. Если аполлоновский мир – солнечная, “блещущая” красотой иллюзия, “полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов” [8, 61], то дионисийство – это экстатическое торжество, в звуках которого изливается вся “чрезмерность природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика” [8, 70]. В дионисийских празднествах, пишет Ницше, “спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до <...> отвратительного смешения сладострастия и жестокости <...>” [8, 63]. Лихорадочное возбуждение дионисийского празднества – именно так можно охарактеризовать “телесно-духовное событие”, пережитое Ашенбахом: “<...> в разорванном свете, с лесистых вершин, стволов и замшелых камней, дробясь, покотился обвал: люди, звери, стая, неистовая орда – и наводнил поляну телами, пламенем, суетой и бешеными плясками <...>. В унисон с ударами литавр содрогалось его сердце, голова шла кругом, ярость охватила его, ослепление, пьяное сладострастие, и его душа возжелала примкнуть к хороводу бога” [6, 188–189]. “Чуждый бог”, “демон”, “насмешливый божок” – под такими именами в новелле предстает ницшеанский Дионис, и его сила проявлена в

<sup>25</sup> Трактат Ницше “Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Music” появился в печати в 1872 году. Второе издание – 1886 году под названием “Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм” (“Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus”).

опьяняющем воздействии любви на главного героя: *“Мозг и сердце его опьянели. Он шагал вперед, повинувшись указанию демона, который не знает лучшей забавы, чем топтать ногами разум и достоинство человека”* [6, 177].

Аполлоническое начало проявлено в образе Тадзио – возлюбленного Ашенбаха. В нем стареющий писатель видит ту мифическую древнюю красоту, которой якобы порожден сам мир олимпийских богов: *“<...> видеть, как это живое создание <...> со спутанными мокрыми кудрями, внезапно появившееся из глубин моря и неба, выходит из водной стихии, бежит от нее, значило проникнуться мифическими представлениями. Слово то была поэтическая весть об изначальных временах, о возникновении формы, о рождении богов”* [6, 158]. “Аполлоническая” сущность Тадзио подчеркнута сочетанием мотивов солнца и моря в его облике. Это же сочетание характеризует подразумеваемого Аполлона: *“<...> нагой бог с пылающими ланитами день за днем гнал по небесным просторам свою пышущую жаром квадригу, и его золотые кудри развевались на ветру <...>”* [6, 165].

У Ницше противостояние аполлонического и дионисийского проявлено в двух видах искусства: под покровительством Аполлона находится “искусство пластических образов”, дионисийство же являет себя в “непластическом искусстве музыки” [8, 59]. В новелле безупречная красота Тадзио показана как воплощение аполлонической скульптурности: *“<...> лицо бледное, изящно очерченное в рамке золотисто-медвяных волос, с прямой линией носа, с очаровательным ртом и выражением прелестной божественной серьезности, напоминало собою греческую скульптуру лучших времен”* [6, 151]. Наивысшее напряжение любовного чувства Ашенбах испытывает, созерцая статуарные позы юноши.

Дионисийская же стихия музыкальности является как бы врожденной для писателя. Его мать, дочь чешского капельмейстера, принесла в “размеренную, прискорбно-скудную жизнь” предков Ашенбаха “более быструю и чувственную кровь”. В результате чего “сочетание трезвой, чиновничьей добросовестности с темными и пламенными импульсами породило художника” [6, 136]. Музыкальная, восторженная, чувственная стихия пробуждается в Ашенбахе, поклоняющемся солнечной красоте Тадзио: *“Это был хмельной восторг, и стареющий художник бездумно, с алчностью предался ему”* [6, 168].

Важной особенностью новеллы является система образных переключек, выявляющая общее в казалось бы далёких друг от друга образах. Так, хаотическая энергия музыкальной стихии сближает писателя с бродячим певцом. Экспрессия музыканта, его умение ввести публику в состояние веселого воодушевления усиливают хаотическое напряжение страсти в Ашенбахе и “подготавливают” мистический сон писателя.

Такая родственность писателя, произведения которого скрывают в себе “искусство прирожденного обманщика” и уличного актера, “полу-грабителя-полукомедианта”, говорит о неощутимом присутствии дионисийского начала, и о

множественности его проявлений в новелле. Причем, в этих проявлениях аполлоническое и дионисийское смешиваются, проникают друг в друга.

Наиболее ярко такое смешение проявлено в образе Тадзио. Обратим внимание на характеристики звука “у”, входящего в состав имени польского мальчика, как оно слышится Ашенбаху: *“<...> из кабинок стали раздаваться женские голоса, выкрикивавшие его имя, и оно заполнило все взморье мягкими своими согласными с протяжным “у” на конце, сладостное и дикое в то же время: “Тадзиу! Тадзиу!”* [6, 158]. Сладостная “дикость” в имени аполлонийского юноши оборачивается дионисийской исступленностью в видении писателя. Неистовая оргия во славу “чуждому богу” оглашается теми же мягкими согласными с протяжным “у”, которые слышит герой в имени Тадзио: *“А вокруг стоял вой и громкие крики – сплошь из мягких согласных с протяжным “у” на конце, сладостные, дикие, нигде и никогда не слыханные. Но здесь оно наполнило собою воздух, это протяжное “у”, точно трубил олень, там и сям многоголосо подхваченное, разгульно ликующее, подстрекающее к пляске, к дерганью руками и ногами”* [6, 189]. Так в аполлонически-прекрасном приоткрываются “мутные глубины бытия”. Сопоставление этих эпизодов как бы озвучивает ницшеанскую идею единства аполлонического и дионисийского начал, их взаимного тяготения.

Это наблюдение позволяет говорить о том, что образы новеллы носят дуалистический характер, создаются внутренним притяжением противоположных полюсов. Наиболее ярко эта тенденция отражена в самом названии. “Смерть в Венеции” соединяет в себе “сказочный, небывалый, несравнимый” город и “падшую царицу”, покровительствующую разврату, отравлениям, разбою и даже азиатской холере. Кроме того, “смерть в Венеции” – это воплощение трагического итога перерождения героя под действием любви. Название новеллы вмещает в себе то странное “очарование”, о котором писал Томас Манн во “Введении к “Волшебной горе” (Einführung in den “Zauberberg”, 1939), говоря, что в новелле изображено “магическое очарование смерти” и “триумф пьянящего хаоса над существованием, посвященным возвышенной упорядоченности” [цит по: 1, 122].

Утверждая, что “именно смерть является подлинной победительницей в новелле”, В. Адмони следующим образом интерпретирует содержание произведения: “В новелле показана смерть Густава Ашенбаха. И эта смерть важна тем, что Ашенбах приходит к ней, отказываясь от той классической выдержанности, от того эстетического спокойствия, которых он достиг в результате напряженной внутренней борьбы. Им овладевают другие силы – силы хаоса и разложения, бесформенные и необузданные. Рациональное начало, ранее столь сильное в нем, побеждается началом стихийным и иррациональным. Но этот переход не означает, что он вообще покидает сферу искусства, область прекрасного. Силы хаоса и разложения, с точки зрения Томаса Манна, непосредственно ориентирующегося здесь на Ницше, также могут быть прекрасны, а искусство может быть бесформенным и чудовищным. И что самое главное, между обоими этими видами искусства существует таинственная внутренняя связь.

В формально совершенном искусстве зрелого Ашенбаха крылась возможность его перерастания в нечто иное, опасное и влекущее к смерти” [1, 118–119].

Упомянув Ницше, исследователь в размышлении о таинственной внутренней связи все же не конкретизирует ее в понятиях аполлонического и дионисийского и оставляет без внимания само воплощение двойственности – Венецию. Если В. Адмони утверждает смерть главной “победительницей” в новелле является смерть, то мы попытаемся показать, что такой же победительницей может считаться Венеция, не отпустившая от себя писателя. Мы также думаем, что судьбу Ашенбаха нельзя понять вне этого города, противостоящего ему как герою “выдержки”<sup>26</sup> и певцу “износившихся <...> моралистов действия”.

Остановимся подробнее на двойственной сущности Венеции и проследим развитие ряда характеризующих этот город мотивов.

Прежде всего, это мотивы моря и воды. Следует отметить, что морю Томас Манн придавал философское значение: “*Море – не пейзаж, это образ вечности, небытия и смерти, это метафизическое сновидение*”, – говорил писатель в эссе “Любек как форма духовной жизни”.

Морское побережье и пляжи Венеции – место, излучающее “непременность счастья”, безмятежную радость жизни. Венецианское взморье с “золотисто-желтым, как воск песком” доставляет истинное наслаждение герою. Состояние всеобщей гармонии символизирует построенная детьми песчаная крепость, “утканная флажками всех стран”, а общее настроение характеризуется аполлонической солнечностью: “<...> ему казалось, что он сбежал в Элизиум, на самый край земли, где людям суждена легчайшая жизнь <...> где океан все кругом освежает прохладным своим дыханием и дни текут в блаженном досуге, безмятежные, посвященные только солнцу и его празднествам” [6, 166].

Мотивом торжества жизни, “довольства и радости” можно считать “крупную, спелую землянику”, которой Ашенбах завтракает на пляже. Земляника, как ни странно, тоже ассоциируется с морем, входя в смысловой ряд “сладостей и фруктов”, продававшихся на пляже рядом с морскими раковинами.

Еще одним, сопровождающим образ моря мотивом, является морской запах, точнее “отдающий гнилью” запах лагуны и испарений каналов. Но даже он в момент несостоявшегося расставания приятен Ашенбаху как характерная черта этого города. Вынужденный исполнить собственное решение об отъезде писатель с тоской вдыхает запах Венеции: “*Атмосферу города, отдававший гнилью запах моря и болота, который гнал его отсюда, он теперь вдыхал медленно, с нежностью и болью*” [6, 162].

Море постепенно становится для Ашенбаха воплощением его нежности и накаляющейся страсти к юному Тадзио: он “*раньше других приходил на пляж, когда солнце еще было ласково и море, сияя белизной, покоилось в утренней неге <...> теперь ему принадлежали три или четыре часа. За это время солнце,*

<sup>26</sup> Как отмечает С. Апт, понятие “выдержка” имело для Т. Манна “и очень узкий, внешний, и очень широкий, мировоззренческий смысл” [2, 11].

*достигнув зенита, обретає непомерну силу, море становилося все синіє і синіє, і він міг поглядіти на Тадзіо” [6, 166].*

Образ моря не тільки створює очарування сучасній героїні Венеції, але і формує її культурну глибину. Море представляє як з'єднательне ланка між Венецією і давніми Афінами, де під сенью міських стін велася бесіда закоханого філософа з юною красавцею Федром. Саме з “року моря і сонячного блиску зіткнулася для нього (Ашенбах – О. М.) чаруюча картина” [6, 168]. Багаточисленні міфологічні образи як би морським шляхом з'єднують Венецію з античним джерелом аполлонічного і діонісійського початку: *“Білі перисті хмарки підіймалися в висоті, ніби стада на пастбищі Олімпа. Вітер посилювався, і коні Посейдона помчалися, теснясь, вставая на дьби <...>. Між валунов в віддаленній частині берега хвилі стрибали і ривилися, як козочки. Священно перетворений світ, повний тремтіння життя, обнімав закоханого, і серцю його грезилися прекрасні казки” [6, 172].*

Морю Венеція зобов'язана своєю “прекрасною казкою”. Але море ж цю казку і розколює, перетворює місто в осередок епідемії. Морським шляхом приходить в Венецію азіатська холера, зародившись в “теплих болотах дельти Ганга”. І першими жертвами цієї хвороби стають люди, прямо або косовно пов'язані з морем: портовий робітник і торговець зеленню (вспомнімо, що в “зеленій лавці” купує терзаємий жаждою Ашенбах переспілу і зміяту землю). Сама холера теж містить в собі символіку моря як переизбытка води: *“тіло <...> не в силі було ізвергнути воду, в изобилии виділявшуюся кровоносними судинами” [6, 186].* В зміненій під впливом епідемії Венеції радісний пляж стає по-осінньому пустельним і брудним. Морські хвилі з легких козочок перетворюються в грозні бурі, і чорне сукно фотоапарату надає пейзажу настроєння траура: *“Відбиток чого-то осіннього, віджившого лежав на колись настільки квітучому пляжі, де навіть пісок більше не містився в чистоті. Фотографічний апарат, видимо покинутий своїм господарем, стояв на треножному штативі у самій воді, і чорне сукно, на нього накинуте, хлопало і трепхалося на холодному вітрі” [6, 194].*

Смертоносна Венеція в буквальному сенсі піддається стихії діонісійського оп'яніння: *“проти звичаю, ввечері на вулицях було багато п'яних”.* Ашенбах же, оп'янений “недосяжними”, “сладкими до тремтіння” надіями, відмовляється від “хилого щасття”, яке йому принесе б розмова з матір'ю Тадзіо про необхідність їх негайного від'їзду. Героя п'янить усвідомлення своєї причастності, совинності з містом, він умалчує про грізну всім небезпеку, підкоряючи отже всю свою життя очаруванню руйнівної стихії: *“Чого стоило мистецтво і праведне життя в порівнянні з благами хаосу?” [6, 188].*

Але діонісійська підоснова Венеції виявляється і поза зв'язку з епідемією. Так морська міфологічність новели наповнена не тільки світлими олімпійськими образами, але і темними знаменами Аїди. Уже в'їзд Ашенбаха в Венецію породжує стійкі асоціації з царством мертвих. Неприятливий і

угрюмый гондольер, оказавшийся “человеком без патента”, напоминает перевозчика душ через реку забвения – Харона. Ашенбах, опасаящийся одновременно за кошелек и за жизнь, признает убаюкивающую сладость этой поездки: *“Правда, ты хорошо меня везешь! Даже если ты заришься на мой бумажник и ударом весла в спину отправишь меня в Аид, все равно ты вез меня хорошо”* [6, 149]. Мотив умиротворяющего забвения подкреплен образом черного кресла, рождающего аналогию гондола-гроб: *“<...> суденьшко <...> такое черное, какими 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. И кто мысленно не отмечал, что сиденье этой лодки, гробово-черное, лакированное и черным же обитое кресло, – самое мягкое, самое роскошное и нежащее сиденье на свете”* [6, 147].

Объединяющая в себе аполлоновское и дионисийское начало Венеция олицетворяет то, что Ницше назвал трагическим мироощущением. Это проступающая сквозь прекрасные формы память о хаотических, мрачных, стихийных основах бытия. В этом мироощущении индивид сливается с другими людьми и приобщается Первоединому. Именно такое растворение в безумствующих участниках дионисийского праздника пережил Ашенбах в своем видении: *“с ними и в них был теперь тот, кому виделся сон. И больше того: они были он, когда, расшвырнув, бросались на животных, убивали их, зубами рвали ключья дымящегося мяса <...>”* [6, 189] (выделение автора – О. М.). Авторское выделение слов “они” и “он” подчеркивает здесь снятие различий индивидуального и всеобщего<sup>27</sup>. Подобное же “разрушение индивидуальности и объединение её с изначальным бытием” [8, 86] усматривает Ницше в явлении греческой драмы. Здесь происходит “отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу” [8, 86]. Характерно, что своеобразным прообразом единения предстает сцена с уже упоминавшимся уличным певцом. Исполнение песни с рефреном-хохотом снимает социальные, профессиональные, национальные границы. Важно отметить, что Ашенбах отстранен от веселья, он сосредоточен на собственном чувстве. Среди всеобщего оживления писатель отважился взглянуть на Тадзио, и заметил, что “любимый, ответив на его взгляд, тоже остался серьезным, словно сообразуясь с его поведением, его выражением лица <...>” [6, 184].

В своей серьезности Ашенбах, хотя и придается очарованию любви, все-таки противостоит духу Венеции, осуществляя в жизни принцип своего искусства: *“все великое осуществляет себя как некое “вопреки””* [6, 138].

Это “вопреки” было своеобразной формулой Ашенбаха, не только жизненной, но и творческой, это был “ключ к его творениям”. Один из критиков сказал о произведениях Ашенбаха как о “концепции интеллектуальной и

---

<sup>27</sup> Слияние Ашенбаха с образами его сна можно понимать как утрату им “всеведения” художника-автора. Эта ситуацию получает дополнительные смыслы в свете рассуждения Ницше о подчинении человека художественной мощи природы. Так, в дионисийском опьянении человек “уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого” [8, 62].

юношеской мужественности”. Но за внешним миром героического стоицизма скрывалась внутренняя опустошенность. В творчестве Ашенбаха побеждало “физически ущербное желтое уродство, что умеет свой тлеющий дух раздуть в чистое пламя и вознестись до полновластия в царстве красоты <...>” [6, 138].

Ряд исследователей, к примеру Е. Рыбакова, В. Адмони, в трактовке образа Ашенбаха подчеркивают строгую, формально-классическую природу его творчества, соотнося ее с аполлоническим началом. Кроме этого Е. Рыбакова говорит об “аполлоническом идеале достоинства и дисциплины” [9, 181]. Мы же считаем, что аполлоническая составляющая образа Ашенбаха, “благородная ясность, простота и ровность формы” – это фальш, “приятная манера при пустом но строгом служении форме” [6, 139]. Ашенбах до приезда в Венецию представляет тот тип культуры, который враждебно противостоит как аполлоновскому, так и дионисийскому началу. Ницше в “Опыте самокритики” называет его “оптимистическим”: логическим, рациональным, демократическим, за внешней позитивной настроенностью которого скрывается деградация и упадок<sup>28</sup>. Ашенбах в свете по-ницшеански понимаемого оптимизма предстает певцом ущербного “героизма слабых”. Как считает С. Апт, “смерть Ашенбаха, героя “выдержки”, словно бы говорит, что его добродетельная дисциплина, его нравственность, его стоицизм были не преодолением, а маскировкой упадка, который царит вокруг него и уже захватил его самого <...>” [2, 16].

В Венеции писатель понимает ничтожность самодисциплины, подходя к порогу “пессимистически”-трагического бытия. Как отмечает Б. Сучков, Манн видит в Ашенбахе “волю к творчеству, стремление к красоте, которое резко отличает его <...> от плоских и вульгарных поборников буржуазно здорового, воинственно апологетического искусства, не желающего замечать трагических противоречий жизни” [10, 322]. Венецианский сон писателя как смысловая кульминация новеллы говорит о раскрытии ему самому неведомых духовных глубин. Венеция, ее море, солнце, запах, сирокко образуют для Ашенбаха стихию, запредельную “будням неизменного, постылого <...> служения”. Первоначально город предстает перед писателем как “что-то запретное, недозволенное и непосильное, о чем даже и мечтать не стоит” [6, 162]. Но постепенно это “запретное” овладевает Ашенбахом. Смолоду живший так, будто он был сжатый кулак, стареющий писатель именно в Венеции переживает чувство страстной и “недозволенной” любви.

Отметим, что интерпретацию сюжета новеллы как реализации гомосексуальных наклонностей Томаса Манна можно считать тем огрубляющим

---

<sup>28</sup> Размышляя о значении пессимистического и оптимистического мировоззрения, Ницше задает риторический вопрос: “Что, если именно безумие, употребляя слово Платона, принесло Элладе *наибольшие* благословения? И что, если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена их распада и слабости становились всё оптимистичнее, поверхностнее, всё более заражались актёрством, а также всё пламеннее стремились к логике и логизированию мира, т.е. были в одно и то же время и “радостнее” и “научнее”? А что, если назло всем “современным идеям” и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, выступившее вперёд господство *разумности*, практический и теоретический *утилитаризм*, да и сама демократия, современная ему, – представляют, пожалуй, только симптом никнувшей силы, приближающейся старости, физиологического утомления?” [8, 52] (здесь и далее – курсив автора – О. М.).

толкованием, которое Ницше назвал бы “нехудожественным”. Даже явная биографичность любовной истории писателя не позволяет сводить смысл новеллы к борьбе с искушением и предупреждением о его гибельности, как это представлено в книге И. Кона “Лунный свет на заре. Лики и маски однополой любви”. Социологическая направленность исследователя на описание феномена “любви небесного цвета” упрощает философский смысл новеллы: “<...> дионисийское начало, предполагающее раскрепощение всех инстинктов, кажется жизнеутверждающим, на самом деле оно неизбежно влечет за собой смерть” [5, 218].

Дионисийское начало не является жизнеутверждающим, напротив, оно противоположно радости “оптимизма”. Сам же Томас Манн утверждал, что переживание красоты не может не быть эротичным. В письме к литературоведу К.М. Веберу 4 июля 1920 года Манн, комментируя свое довоенное творчество, подчеркивает: “Отношения духа и жизни – это крайне деликатные, трудные, волнуемые, болезненные, заряженные иронией и эротикой отношения <...>. Страсть исходит и от духа и от жизни. Два мира, взаимоотношения которых эротичны, без явственной полярности полов, без того, чтобы один мир представлял мужское начало, а другой – женское – вот что такое жизнь и дух” [7, 321].

Дионисийское чувство любви Ашенбаха мы понимаем как своеобразное испытание, которое готовит ему Венеция. Поэтому можно сказать, что в Венеции умирает писатель поколения “слабых”, чьим жизненным и творческим девизом было слово-приказ “продержаться”. Но со смертью хрестоматийного писателя рождается другой человек. Это уже не аскетический святой, подобный святому Себастьяну, а “трагический” человек, которому открыты бездна и красота мира. Как отмечает С. Грушко, в осмыслении Т. Манном отношений жизни и творчества присутствует “ощущение трагической двойственности бытия: художник является носителем вечного стремления к Красоте, встреча с которой ведет к смерти и через нее к вечности” [3, 59].

В этом свете финал новеллы сохраняет свойственный ей в целом принцип двойственности. Улыбка Тадзио, открыто обращенная к Ашенбаху – это олимпийски-божественное принятие его любви. А указующий жест в морскую даль, “в роковое необозримое пространство” призывно зовет Ашенбаха, готового, как всегда последовать за ним. Смерть героя – это духовное растворение в самом городе, море, взгляде прекрасного юноши. “Благоговение” же, с которым потрясенный мир принял весть о смерти писателя – не более, чем официальный и холодный факт признания его заслуг. В первом случае смерть окрашена аполлонически-дионисийским светом, она – апофеоз “роковой” любви. Во втором – смерть ставит окончательную точку обману, которым обольщался Ашенбах и поколение его читателей.

Вячеслав Иванов в работе “О существе трагедии” отмечал, что трактат Ницше позволяет усматривать различные проявления аполлоновского и дионисийского начал и предполагает развитие намеченных философом трактовок: “мы можем <...> описывать оба начала иначе, чем он, – по-иному их оценивать, угадывать в них иное содержание, рассматривать их в иных культурно-исторических и философских соотношениях” [4, 91]. Сопоставив идеи Ницше с

художественным миром новеллы Томаса Манна, мы усматриваем единство апolloновского и дионисийского начал не в трагедии как таковой, а в трагическом мироощущении, воплощением которого предстает Венеция. Именно здесь Ашенбах преодолевает в себе рационального человека и морализирующего художника. Переживая слом дисциплинирующих устоев собственной жизни, герой приходит к смерти как к слиянию с духовными первоосновами мира.

#### **Литература**

1. Адмони В. Томас Манн : очерки творчества / В. Адмони, Т. Сильман. – Л. : Сов. писатель, 1960. – 352 с.
2. Апт С. Над страницами Томаса Манна : очерки / С. Апт. – М. : Сов. писатель, 1980. – 392 с.
3. Грушко С. “Новая оптика жизни” : к вопросу о своеобразии творческого метода Томаса Манна [Электронный ресурс] / С. Грушко // Південний архів : збірник наукових праць : філологічні науки. – Вип. XLVI. – С. 59–61. – Режим доступа : [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Pafn/2009\\_XLVI/pdf/58-61.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Pafn/2009_XLVI/pdf/58-61.pdf).
4. Иванов Вяч. Лик и личины России : эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М. : Искусство, 1995. – 669 с.
5. Кон И. С. Лунный свет на заре : лики и маски однополой любви / И. С. Кон. – М. : Олимп, 1998. – 496 с.
6. Манн Т. Новеллы / Т. Манн ; [пер. с нем.]. – Мн. : Нар. Асвета, 1988. – 351 с.
7. Манн Т. Письма / Т. Манн. – М. : Просвещение, 1974. – 456 с.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Элинизм и пессимизм / Ф. Ницше. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 47–157.
9. Рыбакова Е. Мир разума и мир мифа в новелле Т. Манна “Смерть в Венеции” : материалы в помощь учителю / Е. Рыбакова // Вікно в світ. – 1999. – № 3 (6). – С. 177–188.
10. Сучков С. Лики времени : статьи о писателях и литературном процессе / С. Сучков. – М. : Худож. лит., 1976. – 416 с.

#### **Аннотация**

Статья посвящена анализу новеллы Томаса Манна “Смерть в Венеции” в свете идей Ф. Ницше об апolloновском и дионисийском началах культуры. Утверждается единство названных начал в образе Венеции и противостояние им рационально-оптимистических установок творчества главного героя. Смерть героя получает двойственное истолкование как физическая гибель и духовное перерождение.

**Ключевые слова:** апolloновское, дионисийское, трагическое мировоззрение, оптимизм.

#### **Анотація**

Стаття присвячена аналізу новели Томаса Манна “Смерть у Венеції” у світлі ідей Ф. Ніцше про аполонівське та діонісійське начала культури. Стверджується єдність означених начал в образі Венеції і протистояння їм раціонально-оптимістичних настанов творчості головного героя. Смерть героя набуває подвійного тлумачення як фізична загибель і духовне переродження.

**Ключові слова:** аполонівське, діонісійське, трагічне світобачення, оптимізм.

#### **Summary**

The article deals with analysis of the short story of Tomas Mann “Death in Venice” with regard to F. Nietzsche’ ideas of Apollonian and Dionysian principles of culture. It is claimed that integrity of mentioned principles is asserted in the image of Venice as well as confrontation to them is

demonstrated in the rational and optimistic purposes of the main hero. His death receives double interpretation as physical ruin and spiritual regeneration.

**Keywords:** Apollonian, Dionysian, tragic world-view, optimism.

УДК 10.01.01

Гоголадзе Т.А.,  
доктор филологических наук,  
Горийский университет

## **ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ В ПРИМОРСКОМ ГОРОДЕ В РАССКАЗАХ ГРУЗИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ Г. РЧЕУЛИШВИЛИ И Н. ДУМБАДЗЕ**

У каждого города своя жизнь: люди рождаются, растут и умирают. Но **жизнь** в приморских городах очень похожа одна на другую. Здесь, кроме коренного населения, живут и отдыхающие, которые каждый год приезжают и уезжают. **Жизнь** гостей в **приморских городах** тоже похожа одна на другую: несчастные случаи во время непогоды, **жизнь** рыбаков и моряков, отношения с коренными жителями. Счастье и несчастье здесь, в отличие от других городов, часто возникает внезапно и исчезает бесследно. Так, **приморский город** продолжает свою **жизнь** без отдыхающих, до нового сезона. Но вместе с общностью жизненного пути у **приморских городов** есть и свои особенности, различия в национальных чертах, характерах и их перипетиях.

Два грузинских писателя второй половины ХХ столетия Гурам Рчеулишвили и Нодар Думбадзе старались передать именно те общечеловеческие стремления коренных жителей и приезжающих, которые связаны с Чёрным морем. В рассказах не всегда вырисовывается, в каком именно городе происходит действие (в рассказе "Hellados" Н. Думбадзе – это Сухуми). А второй автор Гурам Рчеулишвили сам закончил свою **жизнь** в море, спасая других.

Хотя имеется немалое количество исследований творчества Г. Рчеулишвили и Н. Думбадзе, как на грузинском, так и на русском языках (Б. Жгенти, Г. Гвердцители, Г. Асатиани, А. Руденко-Десняк, Л. Аннинский, А. Маченко, В. Огнева, В. Хмары, Г. Бланкофр-Скарр и др.), тема **жизни** и **смерти** в **приморском городе** почти не изучена.

Одно время кумиром у нового поколения был Эрнест Хемингуэй. Это чувствуется в прозе Г. Рчеулишвили, он надолго остается его учеником. "Единственное, что унаследовал Гурам от большого писателя, – это умение недосказать, чувство глубинного течения, лаконичность фразы" [4, 51], – писал Коба Имедашвили. Это поистине проявляется в прозе Рчеулишвили. А.Г. Рчеулишвили "смог внести в грузинскую литературу нечто новое, свое. У него было особенно обострено чувство современности; чутье художника в совокупности и с большой культурой давали ему возможность постигать **жизнь** и изображать ее, не допуская психологического "анахронизма" и отклонений в естественном прохождении душевных сдвигов человека" [5, 115].