

Рзаева С. Т. Новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» в интертексте культуры / С. Т. Рзаева // Научный диалог. — 2018. — № 5. — С. 152—163. — DOI: 10.24224/2227-1295-2018-5-152-163.

Rzayeva, S. T. (2018). Thomas Mann's Novella "Death in Venice" in Intertext of Culture. *Nauchnyy dialog*, 5: 152-163. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-5-152-163. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

УДК 821.112.2Mann.06+82-3

DOI: 10.24224/2227-1295-2018-5-152-163

Новелла Томаса Манна «Смерть в Венеции» в интертексте культуры

© **Рзаева Севиндж Тофик гызы (2018)**, кандидат филологических наук, заведующая кафедрой немецкой филологии, Бакинский славянский университет (Баку, Азербайджан), sevinc_rzayeva@yahoo.de.

Рассматриваются автобиографические мотивы в новелле «Смерть в Венеции» немецкого писателя Томаса Манна. Описывается поездка писателя и его семьи в Италию, история создания произведения и связь между личными переживаниями Т. Манна, с одной стороны, и мыслями и чувствами героя новеллы — с другой. Приводятся воспоминания супруги писателя Кати Манн о некоторых событиях путешествия по Италии и о людях, которые послужили прототипами для героев новеллы, что, помимо прочего, подтверждает автобиографичность произведения. Рассматриваются критические исследования новеллы «Смерть в Венеции», которые преимущественно имели хвалебный характер. Отмечается влияние произведения на творчество других писателей, среди которых выделяются работы Вольфганга Копенса, Макса Фриша, Филиппа Рота и др. Показано, что новелла «Смерть в Венеции» легла в основу оперы и кинофильма и является одним из самых известных в мире произведений. Рассматривается феномен духовного родства между двумя великими представителями немецкой литературы первой половины XX века Томасом Манном и Германом Гессе, анализируется определенное сходство их произведений «Смерть в Венеции» и «Клейн и Вагнер», главным образом в представлении образов их главных героев.

Ключевые слова: Т. Манн; Г. Гессе; «Смерть в Венеции»; автобиографичность; критика; новелла; рецепция.

1. История создания новеллы

Томасу Манну было 35 лет, когда он, написав два романа, десятки рассказов, пьесу, уже считался известным немецкоязычным писателем своего времени. В мае 1911 года Томас Манн со своей женой Катей и старшим

братом, писателем Генрихом Манном, отдыхали в Венеции. Прославившись в 1901 году романом «Будденброки», Томас Манн, движимый честолюбием, вынашивал планы написать произведение, которое соответствовало бы его представлению о величии, достоинстве и представительности. В поисках значительного материала он задумал роман о Фридрихе Великом, но потом забросил эту идею. Далее Манн делал заметки для большой научной разработки «Дух и искусство», которая, как и другие проекты того времени, осталась недописанной. Эти нереализованные творческие опыты он использовал потом в произведении «Смерть в Венеции», центральным персонажем которого стал Густав фон Ашенбах. Необыкновенное чувство стиля Манна, его стремление к совершенствованию письма делало появление каждого нового произведения изнурительным испытанием терпения. Так, пародический роман «Исповедания авантюриста Феликса Круля», задуманный еще до Первой мировой войны, появился лишь в 1954 году, за год до смерти Томаса Манна.

Такова была ситуация, в которой Томас Манн в 1911 году поехал в Италию. Там, в Венеции, он нашел материал, который тут же решил использовать и художественно оформить и который неожиданно превратился в его знаменитый рассказ: мастерское произведение и одновременно опыт критического переосмысления мастерства писателя. Особая бризантность текста состоит в том, что Томас Манн в своей новелле, в некоторой степени отвечавшей его притязаниям на место в плеяде классиков немецкой литературы, использовал в качестве промотива для сочинения свою угнетенную, ревностную и в то же время робкую любовь к красивым молодым мужчинам. Эта любовь была опасной, так как гомосексуальность во времена Томаса Манна не только подвергалась уголовному преследованию, но и чрезвычайно порицалась обществом. Мастерская утонченность формы и языка новеллы послужила, пожалуй, цели сделать предосудительное неоспоримым, высказать свое отношение к интимному и, кроме того, реалистично представить описанные события и внутренние конфликты героев.

Что же пережил Томас Манн в своем путешествии? Сначала он побывал с Катей и Генрихом на острове Бриони у Истрии. Там им не понравилось, и 26 мая они отправились на корабле из Пола дальше в Венецию, где поселились в отеле Байнс в Лидо, который уже был знаком семейной паре по предыдущей поездке. В отеле в первый же день внимание Томаса Манна привлек 14-летний польский мальчик Владислав Барон Моэс, который сразу очаровал писателя. Барон Моэс намного позже, через десять лет после смерти писателя, подтвердил, что Манн в своей новелле описывал именно его.

Другим очевидцем была Катя Манн, которая в появившихся позже «Незаписанных мемориалах», основанных на ее интервью, утверждала, что польская семья выглядела именно так, как ее описал муж: «Немного грубо и строго одетая девочка и очаровательный, красивый, как картинка, примерно 13-летний мальчик, одетый в матросский костюм, с раскрытым воротником и милой петлей, который сразу привлек внимание ее мужа. У него возникла симпатия к этому юному мальчику, за которым он долго наблюдал на пляже со своими товарищами. Он не преследовал его по всей Венеции, нет, но мальчик его очаровал, и он очень часто думал о нем» [Mann, 2000, с. 71].

«Яшу», польский товарищ Тадзио в новелле, также не является вымышленным персонажем. Прототипа героя звали Янек Фудаковский, и был он с Владиславом, как тот позже сообщал, в тесной дружбе, хотя, как сам отмечал, тогда он «не мог выносить его грубые манеры. Его приемы, которые он использовал во время драки, были никак не дружескими» [Mendelssohn, 1997, с. 1426]. За Янеком Томас Манн также наблюдал на пляже и использовал свои наблюдения в конечной сцене своей новеллы [Там же, с. 86].

Поспешный отъезд Густава Ашенбаха в конце третьей главы изображен так, что он имеет большое сходство с собственными переживаниями писателя. Как и главные герои новеллы, Томас, Катя и Генрих Манн в первые дни своего прибытия сильно страдали от духоты. Небо было облачным, из города распространялся запах лагуны. Генрих Манн настаивал на срочном отъезде в горы, где воздух свежее. Так они перебрались в Комо, но потерялся чемодан Генриха, и три путешественника вернулись обратно в Венецию, где оставались до 2 июня.

Другие элементы рассказа также связаны с реально пережитым автором. Томас Манн в своей статье «Lebensabriß», появившейся в 1930 году, утверждает, что «в новелле “Смерть в Венеции” нет вообще ничего выдуманного» [Mann, 2008, с. 738]. «Странник на Мюнхенском Северном кладбище, мрачный Полесанский корабль, седой франт, подозрительный гондолист, Тадзио, его неудавшийся из-за путаницы с багажом отъезд, холера, коварный уличный певец и — что еще можно добавить — все было там отражено и, собственно говоря, было выявлено, и это доказывало его удивительнейшую композиционную способность интерпретации» [Там же, с. 754].

Несмотря на то, что «все было там отражено», Томас Манн работал над новеллой в своей обычной скрупулезной манере в течение года, с июля 1911 до июля 1912 года. В своих письмах он повторно называет это про-

изведение как «невозможную концепцию», учитывая тот факт, что центральной темой является любовь к юноше и связанная с этим угроза отказа от собственного мира чувств.

Впечатляющим является то, что в новелле «Смерть в Венеции» привнесено многое из личного мира Томаса Манна, при этом его переживания, чувства являются лишь материалом. В целом новелла — это намного больше, чем описание пережитого путешествия. Она является необыкновенно целостным, завершенным произведением искусства и одновременно выражает мировоззрение художника слова.

2. Новелла как автобиографическое творение

«Смерть в Венеции» — автобиографическое произведение. Об этом свидетельствуют и описанные выше обстоятельства истории его создания, и собственные высказывания Томаса Манна о новелле, и многочисленные, уже очевидные для современников и отмеченные в первых рецензиях параллели, которые Томас Манн проводит между собственной жизнью и судьбой Густава фон Ашенбаха. Вторая глава, которая обобщенно характеризует Ашенбаха, может быть воспринята как биографическая справка о Томасе Манне без особых изменений: *Густав Ашенбах, стало быть, родился в Л., окружном городе провинции Силезия, в семье видного советника юстиции, чьи предки, офицеры, судьи, чиновники, верой и правдой служат королю, жизнь вели добропорядочную, суровую и скудную. Наклонности к творческим занятиям проявились в их рядах лишь однажды в ипостаси некоего проповедника. Куда более живую, чувственную кровь привнесла в семью мать писателя, дочь капельмейстера из Богемии. От нее же прокрались в его облик черты иной расы. Сочетание трезвой добросовестности с темными, пламенными порывами, благоприятное для художественных натур вообще, благоприятствовало появлению и данной художественной натуры в частности. Талант его, в равной мере чураясь как банальности, так и эксцентрики, был будто создан для того, чтобы завоевывать и доверие широкой публики, и поощрительное внимание взыскательных ценителей. Таким образом, смолоду и со всех сторон поощряемый на достижения, причем достижения неимоверные, он, ощущая на плечах гнет столь суровых обязательств, радостей беспечной юности не познал вовсе [Манн, 2017, с. 49].*

И далее в той же главе: ...Да, Густав Ашенбах был певцом тех, кто, уже изрядно потрепанный жизнью, трудясь до изнеможения, изнуряясь под непосильной ношей, все равно не гнул спины, кто, пусть и ростом не вышел, и задатками обделен, способен неимоверным, судорожным уси-

лием воли хотя бы на время сообщить себе ореол величия. Имя им легион, и они-то и есть истинные герои нашего века. И все они, узнавая в его книгах себя, ободренные, окрыленные, воспетые им, не оставались в долгу и благодарно славили его имя... [Манн, 2017, с. 49—50].

Более подробное исследование этих незначительных изменений создаст предпосылку для глубокого понимания новеллы и может быть осуществлено в три этапа:

— на первом этапе можно показать, что Томас Манн обращается к психоаналитическому труду Зигмунда Фрейда, где находит объяснение своим переживаниям, имевшим место во время отдыха;

— на втором этапе проясняется, что Томас Манн в новелле «Смерть в Венеции» критически отступает от своей попытки художественной переориентации на «новую классику», которая в то время пропагандировалась в литературе;

— на третьем этапе объясняется, почему Томас Манн в своей новелле «Смерть в Венеции» явно прибегает к мотивам античной философии и мифологии: они используются им как художественное средство для построения глубинных слоев рассказа, он следует по пути усложнения повествования, используя музыку Рихарда Вагнера, которая лейтмотивом проходит через все произведение. Музыка служит возвышенному изображению пережитого и описанного. Одновременно посредством использования приемов ницшеанского психологического искусства разоблачения раскрывается самообман Ашенбаха.

3. Оценка новеллы исследователями и критиками

Критика того периода, на который приходится появление новеллы, высоко оценила значение произведения «Смерть в Венеции». Насчитывается около 40 рецензий, из них только одна была полностью негативной. Особенно значимыми для популяризации произведения были отзывы двух юных писателей — Бруно Франка и Жозефа Гофмиллера [Bahr, 1991, с. 150—155].

Германистика вскоре признала и высоко оценила появившуюся новеллу. Уже в 50-е годы интерпретация произведения «Смерть в Венеции» представлялась в справочниках, а новелла включалась в собрания сочинений. В исследованиях, посвященных Томасу Манну, новелла «Смерть в Венеции» оценивается очень высоко. В этом отношении можно особо отметить книги Теренса Рида [Reed, 1983] и Рольфа Гюнтера Реннера [Renner, 1987], в которых представлен анализ только этой новеллы.

Впоследствии отмечалось влияние данной новеллы на творчество других писателей. Так, роман Вольфганга Копенса (1906—1996) «Смерть

в Риме» (1954) имеет сходство с новеллой «Смерть в Венеции», особенно явно — в названии и в заключительном предложении. При сравнении новеллы Т. Манна с романом Макса Фриша «Хомо Фабер» (1957), одним из самых успешных немецкоязычных романов XX века, между ними выявляется определенное родство как по тематике, так и по технике рассказа: запретная любовь пожилого мужчины к молодому человеку в новелле Манна у Фриша преобразуется в запретные любовные отношения с собственной дочерью; в обоих произведениях в ткань повествования вплетаются мифопоэтические аллюзии; представлен образ смертного посланника профессора О.

Родившийся в 1944 году лирик Юрген Теобальди использовал с сатирической целью мотивы из новеллы Манна в своем стихотворении «Клубники в Венеции» (1974), созданном в честь американского автора Уильяма С. Берроуза.

Североамериканский романист-писатель Филипп Рот выражает особое почтение к новелле «Смерть в Венеции», ссылаясь на нее прежде всего в его популярных в литературоведческой среде романах, таких как «Профессор Желания» (1977) или «Людское клеймо» (2001).

Луис Бегли, американский романист, родившийся в Польше в 1933 году, рассказывает в своем романе «Уход Мистлера» (1998) историю одного смертельно больного ньюйоркца, который едет в Венецию и под влиянием нежной красоты города вступает в сексуальную связь, от которой он пытается уйти, но все же оказывается не в состоянии сделать это. О том, что роман сравнивался с новеллой Томаса Манна «Смерть в Венеции» с учетом некоторого структурного родства обоих текстов, свидетельствуют заметки критиков и читателей.

Пожалуй, «Смерть в Венеции» является одним из самых известных во всем мире произведений Томаса Манна. Неслучайно сюжет новеллы лежит в основе либретто к опере Бенжамина Бриттена «Смерть в Венеции» (1973), произведение экранизировано великим итальянским режиссером Лучино Висконти (1971), который очень точно передал все детали истории и вдобавок к этому включил в сюжетную линию мотивы из позднего произведения Томаса Манна «Доктор Фаустус».

4. Феномен духовного родства Томаса Манна и Германа Гессе: творческие параллели

В данной части исследования мы попытаемся обнаружить определенные тематически-мотивные и структурные сходства произведениями «Смерть в Венеции» (1912) Томаса Манна и «Клейн и Вагнер» Германа

Гессе (1919). Мы должны исходить из того, что во время появления обоих рассказов их авторы были еще достаточно далеки друг от друга и их непосредственное воздействие друг на друга едва ли было заметным. Но, несмотря на это, на наш взгляд, явно выраженные параллели в их творчестве не могут быть случайными. Скорее, они кажутся симптомами того подсознательного духовного родства, которое позже осознали оба автора [Michels, 2003, с. 101—106].

Особенно похожи главные герои обоих рассказов. Как Густав Ашенбах, так и Фридрих Клейн — мужчины среднего возраста, представители буржуазии. Ашенбах немного старше, ему уже больше пятидесяти, в то время как Клейну только сорок, и, конечно же, Ашенбах как успешный писатель имеет более высокий профессиональный статус, нежели служащий Клейн. При этом Клейн не считает себя «обычным» служащим, так как регулярно читает Шопенгауэра, цитирует Гете, с юности любит Вагнера и размышляет о божественном предназначении искусства. Интеллектуальная жизнь и делает его особенным. Гессе описывает кризис жизни Клейна, опираясь на собственный опыт, что способствует появлению такого главного героя, который, несмотря на невысокий социальный статус, рассматривает свою проблему более осознанно, чем Ашенбах. Примечательно, что оба главных героя убегают на юг от краха немецко-буржуазной жизни: *И все же он (Ашенбах) хорошо знал, по какой причине так внезапно произошло искушение. Это было желание побега, в чем он сам себе признался, стремление вдаль, это — жажда свободы, освобождения от груза и забвения — стремление прочь от забот, от повседневных мест застывшей, холодной и азартной службы* [Манн, 2017, с. 57]. В свою очередь, Клейн убегает от своего преступления, от подделывания чеков и присвоения денег — от поступков, которые он совершал в качестве протеста против мещанской жизни, существенной частью которой были семейный быт и жена: *Больше не было смысла скрываться от самого себя. Это произошло из-за его жены, только из-за его жены. Как хорошо, что, в конце концов, он об этом узнал!* [Hesse, 1975, с. 214].

Конечно, это лишь половина правды, так как жена, о которой читатель совсем ничего не узнает, кажется только оправданием для «проделок» Клейна, который не мог позаботиться даже о благополучии детей. Семья Клейна в действительности лишь пустое место. В рассказе Гессе Клейн остается таким же одиноким, как Ашенбах, чья жена давно умерла.

Побег на юг, в Италию, как способ воплотить немецкую жажду убегания от повседневности имеет давнюю традицию, которой Манн и Гессе не избежали еще в молодости. В 1895 году Манн в первый раз едет

со своим братом в Италию, в Палестрину и Рим. Следующая совместная поездка братьев, которая длилась полтора года, вела по следам Гете через Венецию и Рим в Неаполь, а потом обратно в Рим. Собственно, импульсом к созданию произведения «Смерть в Венеции» послужила, как мы отмечали выше, поездка в Венецию в 1911 году. В это время там действительно была эпидемия холеры, о чем пишет автор в дневниках «Путешествие по Кавказу».

Можно установить и структурные параллели между произведениями. Поездка Ашенбаха на корабле из Пола в Венецию и прогулка на гондоле от причала до Лидо соответствуют поездке Клейна по железной дороге из родного города в южный «маленький отельный городок» на берегу озера. Наряду с этими параллелями имеются, конечно же, и основополагающие нарративно-структурные различия, однако их рассмотрение не входит в задачи настоящего исследования. Так, иронично-символические мотивы — варианты адской, дьявольской фигуры соблазнителя и образа гибели и разрушения, являющиеся характерными признаками манеры изложения Томаса Манна, — у Гессе не представлены. Напротив, напоминавшее бегство путешествия Клейна и его пребывание на южном курорте описываются в экспрессионистски-возвышенной интонации.

Следующую структурную параллель между произведениями Манна и Гессе создают фигуры-катализаторы Тадзио и Терезина. «Буржуазное» самообладание и дисциплину Ашенбаха, почтенный фасад его жизни разрушены идеальной красотой польского мальчика Тадзио и усиливающимся гомоэротическим влечением к нему. В действительности здесь речь идет о пробуждении уже пережитых героем чувств: *Прошедшие чувства, ранние, превосходные нужды сердца, которые вымерли в службе его жизни и теперь так особенно искусно вернулись, он узнавал их со смущенной, удивленной улыбкой* [Манн, 2017, с. 44]. Любовное опьянение, экстаз низвергают Ашенбаха в хаос: *Голова и сердце были одурманены, и его поступки следовали указаниям демона, которому доставляет удовольствие бросать под ноги человеческий разум и достоинство* [Там же, с. 49].

Также и Терезина Гессе открывает Клейну мир, который становится доступным порядочному служащему, только когда он переживает смятение. Ашенбах был околдован античной красотой Тадзио, Терезина очаровала Клейна своей чувственностью и естественностью, которые воплотились прежде всего в ее танце, чья притягательная сила с самого начала влекла Клейна, который тщетно пытался сопротивляться: *Он смотрел на нее, скрывая возбуждение, и снова с раздвоенным впечатлением. Что-то в ней манило, говорило о счастье и искренности, пахло телом, и во-*

лосами, и ухоженной красотой, а что-то другое отталкивало, казалось ненастоящим, заставляло бояться разочарования. Это была давно привитая и на протяжении всей жизни холеная робость перед тем, что он так извращенно чувствовал, перед сознательным проявлением прекрасного, перед открытым напоминанием о мужских чувствах и любовной борьбе [Hesse, Bd. 8, S. 214].

Клейн поддается очарованию Терезины, потому что она видится ему как само воплощение природы с ее естественностью по ту сторону добра и зла: *Когда Вы танцуете, Терезина, в некоторых мгновениях Вы бываете как дерево, или гор, или зверь, или звезда, полностью для себя, совершенно одна, Вы не хотите быть ничем, кроме того, чем Вы являетесь, и Вам все равно, это доброе или злое* [Ibid., S. 246]. В этом смысле Терезина тесно связана с Вагнером, то есть с вытесненным двойником Клейна: *В то время, когда Клейн был самим собой — Вагнер был убийцей, загнанным в него, но Вагнер был также композитором, художником, гением, соблазнителем, расположением к жизнерадостности, чувственному наслаждению, роскоши — Вагнер был общим названием для всего угнетающего, погружающего, ненадолго пришедшего в бывшего служащего Фридриха Клейна* [Ibid., S. 262].

Так в Клейне через мотивы протеста и побега воплощаются автобиографические черты Гессе, но при этом Гессе, описывая мятеж Клейна, дистанцируется от героя. Ему самому композитор Вагнер совсем не нравился, и это был единственный нюанс, в котором он с Томасом Манном позже не был согласен. Когда в марте 1934 года национал-социалисты в Лейпциге организовали фестиваль Вагнера, Гессе писал Томасу Манну следующее: «Откровенно говоря, я не могу терпеть Вагнера. И вероятно, я ощутил это при взгляде на каждую газету с речью Гитлера в превосходной степени о Вагнере: “Вот и ваш Вагнер!” Этот разрушенный и бесцеремонный успешник точно такой идол, который подходит сегодняшней Германии!» [Carlsson et al., 1999, S. 105].

Терезина является предшественницей Гермины в «Степном волке» Гессе так же, как Фридрих Клейн становится предшественником Гарри Галлера. Гермина также посвящает Галлера в чувственность, в свободу мира через свой танец. Ее имя — Гермина — завуалированно указывает на автора, Германа Гессе. В то же время ее имя и роль можно расценить как знаки, указывающие на духовника Гермеса. Терезина сопровождает Клейна на дно, как духовница к освобождающей смерти. После того, как Клейн побеждает свое Я-Вагнера и не убивает спящую Терезину, к нему приходит спокойствие. Он садится в лодку, и там, далеко в море он убирает весла. *Это было так далеко, и он был доволен. Раньше у него были мо-*

менты, когда смерть казалась ему неизбежной, где он был всегда немного колеблющимся, все дела откладываящий на завтра, пробующий дальнейшую жизнь снова и снова. От всего этого больше ничего не осталось. Его маленькая лодка, это был он, это была его маленькая, ограниченная, искусственно застрахованная жизнь — а вокруг просторная серость, это был мир, это была вселенная и бог, куда было не трудно попасть, это было легко, это было радостно [Hesse, Bd. 8, S. 278].

Ашенбах также предается смерти, в которой он полагается на Тадзио как на духовника. После того как парикмахер и косметолог приложили все усилия к тому, чтобы его омолодить, и он купил у торговца овощами некоторые фрукты и ягоды, переспелые, мягкие и явно уже несвежие — его душой овладевают хаос и пустота. Он отдыхает у моря в своем шезлонге и наблюдает за Тадзио.

Смерть Ашенбаха можно также расценивать как самоубийство, которое освобождает его, как и добровольная смерть Клейна (он утопился), от ограниченной буржуазной индивидуальности и возвращает его в состоянии опьянения в мировое пространство.

Эти коротко обозначенные параллели между произведениями «Смерть в Венеции» и «Клейн и Вагнер» могут, на наш взгляд, рассматриваться как скрытое предзнаменование того духовного родства, основа которого была заложена обоими авторами, несмотря на все различия в их ранней биографии и в стремлениях обоих писателей.

Источники

1. *Mann T.* Смерть в Венеции / Т. Манн ; пер. С. Апт. — Москва : Издательство : АСТ, 2017. — С. 47—68.
2. *Hesse H.* Die Bilderwelt seines Lebens / H. Hesse. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1975. — 344 S.
3. *Mann T.* Lebensabriß / T. Mann // Die Neue Rundschau, 6. Heft, Juni 1930. — Leipzig. — 16. Oktober 2008. — S. 732—769.

Литература

1. *Bahr E.* Erläuterungen und Dokumente : Thomas Mann : Der Tod in Venedig / E. Bahr. — Stuttgart Reclams UB, 1991. — S. 150—155.
2. *Carlsson A.* Hermann Hesse — Thomas Mann. Briefwechsel / A. Carlsson, V. Michels (Hg.). — Frankfurt am Main : Suhrkamp — Fischer, 1999. — 377 S.
3. *Hesse H.* Die Erzählungen 1911—1954 / Hg. v. Volker Michel. — Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001. — (Sämtliche Werke, Bd. 8). — 294 S.
4. *Mann K.* Meine ungeschriebenen Memoiren / K. Mann. — Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. — 2000. — March 1. — 187 S.

5. *Mendelssohn P.* Der Zauberer. Das Leben des Schriftstellers Thomas Mann. 3 Bde / P. Mendelssohn. — Frankfurt am Main : Fischer, 1997. — 2576 S.

6. *Michels V.* Autobiographische Schriften II / V. Michels. — Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2003. — S. 101—106.

7. *Reed T. J.* Thomas Mann : Der Tod in Venedig. Text Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns / T. J. Reed. — München : Hanser, 1983. — 184 S.

8. Renner R. G. Das ich als ästhetische Konstruktion. Der Tod in Venedig und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns / R. G. Renner. — Freiburg : Rombach, 1987. — 182 S.

Thomas Mann's Novella "Death in Venice" in Intertext of Culture

© **Rzayeva Sevindzh Tofik gyzy (2018)**, PhD in Philology, Head of Department, Department of German Philology, Baku Slavic University (Baku, Azerbaijan), sevinc_rzayeva@yahoo.de.

Autobiographical motives in the novella "Death in Venice" by German writer Thomas Mann are considered. The author and his family's trip to Italy, the history of creation of the work and the relationship between personal experiences of Th. Mann, on the one hand, and the thoughts and feelings of the hero of the novel, on the other, are described. The memories of the writer's wife Katia Mann about some of the travel experiences in Italy and about the people who have served as prototypes for the characters in the novel are presented that, among other things, confirms the autobiographical character of the work. Critical studies of the novel "Death in Venice," which mainly had a laudable character, are considered. The influence of the work on the works of other writers is noted, among which there are the works of Wolfgang Copens, Max Frisch, Philip Roth, etc. It is shown that the novel "Death in Venice" formed the basis of opera and film and is one of the most famous works in the world. The phenomenon of spiritual kinship between two great representatives of German literature of the first half of the 20th century Thomas Mann and Hermann Hesse is considered, certain similarity of their works "Death in Venice" and "Klein and Wagner," mainly in representation of images of their main characters is analyzed.

Key words: Th. Mann; H. Hesse; "Death in Venice"; autobiographism; criticism; novel; reception.

Material resources

Hesse, H. 1975. *Die Bilderwelt seines Lebens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (In Germ.).

Mann, T. 2017. *Smert' v Venetsii*. Moskva: Izdatelstvo: AST. 47—68. (In Russ.).

Mann, T. 1930. Lebensabriß. In: *Die Neue Rundschau*, 6. Leipzig. 732—769. (In Germ.).

References

Bahr, E. 1991. *Erläuterungen und Dokumente: Thomas Mann: Der Tod in Venedig*. Stuttgart Reclams UB. 150—155. (In Germ.).

- Carlsson, A., Michels, V. (Hg.). 1999. *Hermann Hesse — Thomas Mann. Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp — Fischer. (In Germ.).
- Hesse, H. 2001. *Die Erzählungen 1911—1954*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Sämtliche Werke, 8). (In Germ.).
- Mann, K. *Meine ungeschriebenen Memoiren, 1*. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 2000. (In Germ.).
- Mendelssohn, P. 1997. *Der Zauberer. Das Leben des Schriftstellers Thomas Mann, 3*. Frankfurt am Main: Fischer. (In Germ.).
- Michels, V. 2003. *Autobiographische Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 101—106. (In Germ.).
- Reed, T. J. 1983. *Thomas Mann: Der Tod in Venedig. Text Materialien, Kommentar mit den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*. München: Hanser. (In Germ.).
- Renner, R. G. 1987. *Das ich als ästhetische Konstruktion. Der Tod in Venedig und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns*. Freiburg: Rombach. (In Germ.).