

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

# УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1 / 2016

серия

**GERMANISTISCHE STUDIEN:  
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГЕРМАНИСТИКИ**

Екатеринбург  
2016

УДК 80.01 (082)  
ББК Ш5 (2-р) 6-3  
У 68

**Редакционная коллегия:**

*Серия «Germanistische Studien: актуальные проблемы германистики»*

**Н.В. Пестова**, д-р филол. наук, профессор  
(Уральский государственный педагогический университет)  
**Е.Г. Доценко**, д-р филол. наук, профессор  
(Уральский государственный педагогический университет)  
**Т.В. Кудрявцева**, д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник  
(Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва)  
**М.В. Лукичева**, канд. филол. наук, доцент  
(Уральский государственный педагогический университет)  
**Н.В. Сандалова**, канд. филол. наук, доцент  
(Уральский государственный педагогический университет)  
**Е.Л. Богуславская**, канд. филол. наук, доцент  
(Уральский государственный педагогический университет)  
**Т.М. Дубах**, канд. филол. наук  
(Уральский государственный педагогический университет)

У 68      Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВО «Уральский  
государственный педагогический университет». / Гл. редактор  
Н.В. Пестова – Екатеринбург, 2016. – Вып. 1. – 116 с.  
*(Серия «Germanistische Studien: актуальные проблемы германи-  
стики». Вып. 1)*  
ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи известных и начинающих российских литературоведов-германистов Санкт-Петербурга, Москвы, Ростова-на-Дону, Тольятти, Екатеринбурга. В центре внимания исследователей широкий спектр тем от средневековой до современной литературы, декаданс, неоклассицизм, экспрессионизм; крупнейшие представители европейского литературного модернизма Т. Бернхард, Жан-Поль, А. Кубин, П. Эрнст, Р. Мюллер и др. авторы. Сборник рассчитан на германистов-филологов, преподавателей зарубежной литературы и студентов.

Тексты публикуются в авторской редакции.

*Ответственный за выпуск: Н.В.Пестова*

ISSN 2306-7462      © ФГБОУ ВПО «УрГПУ», 2016  
© Уральский филологический вестник, 2016

## Оглавление

Т.Н.Андреюшкина	
Немецкие стихотворения-каталоги: упорядоченность смыслов статичного средневекового мира.....	5
А.И.Жеребин	
Загадка великого разрыва. К антропологии декаданса в книге Ницше «Человеческое, слишком человеческое».....	17
В.В. Котелевская	
Изобретение другого себя: поэтика парных персонажей у Томаса Бернхарда и Жан-Поля.....	27
Ю.Г.Тимралиева	
Смерть как ключевой мотив и ключевая метафора экспрессионизма (на основе анализа лирики и малой прозы) .....	39
Т.В.Кудрявцева	
К истории восприятия творчества Пауля Эрнста в России ..	46
А.Н.Беларев	
Чернильница вместо плана: город и память в романе Альфреда Кубина «Другая сторона» .....	55
Т.М.Дубах	
Доминанта сновидения в творческой и личной биографии Артура Шницлера .....	82
И.Г.Мальцева	
К истории активизма .....	86

В.С. Наумова

«Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти и стихотворение  
«Конец мира» Я. ван Ходдуса как ключевые тексты эпохи  
литературного экспрессионизма.....96

Н.В.Пестова

Забывшие и потерянные поэты немецкого экспрессионизма:  
Вильгельм Рунге.....101

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....108

SUMMARY .....110

## Немецкие стихотворения-каталоги: упорядоченность смыслов статичного средневекового мира

**Аннотация.** Жанр каталога привлекает исследователей, но если каталогам в прозе посвящены некоторые исследования литературоведов, то исследований жанра каталога в лирике практически нет. В статье мы обращаемся к жанру каталога в средневековой немецкой поэзии XI-XIV вв., где каталог играл важную роль, служа способом упорядоченности смыслов окружающего мира. XIII век явился временем расцвета средневековых поэтических каталогов, XI-XII вв. подготовили его, а XIV в. явился его завершающей фазой и переходом к городской литературе. В Средневековье возникает и развивается целый ряд списков, которые заложили основу религиозных и светских субжанров каталога: списки с именованиями бога и богородицы, знати и представителей монашеских орденов, поэтов и правителей, списки человеческих грехов, списки растений и камней, времен года и суток, список средневековых наук, «женские» списки, списки литературных, античных и библейских персонажей и другие. Они способствовали не только архивированию артефактов, но и описанию мира в его статике и упорядоченности. Для каталогизирования мира средневековые поэты использовали такие религиозные и светские жанры, как шпрух и лейх, танцевальная и богородичная песня, хвалебная и жалобная песня, утренняя и вечерняя песня, молитва и псалом, видение и откровение, песня-алфавит и букварь, «дурацкая» история и басня. Если в более раннем Средневековье преобладали каталоги, регламентировавшие религиозную сторону жизни человека, списки богов, королей, монашеских орденов, кодекса рыцарского сословия, то с XIII в. происходит поворот к описанию жизни частного человека с его представлениями о любви, добродетели, грехе, семье, вере, профессии, темпераментах, работе, отдыхе, времяпровождении, что подготовило зарождение городской литературы. Наиболее важную роль в развитии поэтических каталогов в немецкой литературе сыграли Райнмар, Марнер, Майснер, Фрауенлоб, Мехтильда и др.

**Ключевые слова:** стихотворение-каталог, женские и литературные списки, регламентация, коллекционирование, религиозная и светская поэзия.

Жанр каталога в литературе достаточно распространен, назовем в качестве примера хотя бы перечисление кораблей и военной амуниции в гомеровской «Одиссее» или перечисления блюд, поедаемых Тором на своей свадьбе, раблезианские списки в жизнеописании Гаргантюа и перечисления всех достопримечательностей города Нюрнберга в стихотворении Ганса Сакса, посвященном родному городу. Прекрасную подборку стихотворений-каталогов содержит антология «Поэтические языковые игры» [Poetische Sprachspiele 2004]. Жанр каталога привлекает исследователей и в связи с изучением постмодернистской литературы, где коллекционирование и каталогизирование является одним из важных принципов поэтики постмодернизма [Кучумова 2009]. Если каталогам в прозе посвящены некоторые исследования литературоведов [Gurjewitsch 1978, Бахтин 1990; Жолковский 2014], то исследовательский жанр каталога в лирике практически нет [Shvabrin 2011]. Обратимся к жанру каталога в средневековой немецкой поэзии XI-XIV вв., где каталог играл важную роль, служа способом упорядоченности смыслов окружающего мира. XIII век явился временем расцвета средневековых поэтических каталогов, XI-XII вв. подготовили его, а XIV в. явился его завершающей фазой и переходом к городской литературе, что в целом совпадает с этапами зрелой и поздней средневековой литературы [Rothmann 2009]. Покажем на примере отдельных стихотворений значения, которые связывались с определенными числами, и те лирические жанры, которые гармонично контаминировались с жанром каталога. Отметим также особенности поэтики списков в религиозной и светской поэзии Средневековья.

В ограниченных средневековых представлениях земной мир, созданный богом, был конечен и укладывался в определенную систему чисел, каждое из которых имело свой смысл [Язык символов 2005], а «слово было столь же эффективно, как и дело» [Гуревич 1981: 327]. Ветхий Завет давал языческое представление о статике мира, Новый Завет пополнил его христианскими понятиями и дополнительными смыслами, в частности для числовых обозначений, ведь «христианство рассматривало историю как нечто в себе заключенное и завершенное» [Batkin 1979: 420]. К тому же жизнь в монастырях, где проводили свою жизнь некоторые поэты, была жестко регламентирована. Большинство монастыри стали местом коллекционирования и архивирования древних памятников – в них были собраны обширные библиотеки [Таньчук 2016: 136]. Все это создавало благоприятную почву для воз-

никновения литературных списков, поэтических каталогов, инвентарных литературных описей.

Средневековые поэты в XI-XII вв. обращаются преимущественно к религиозной тематике и посвящают свои песни Христу. Неизвестный автор XI в. пересказывает историю создания мира, положив ее на стихи: вначале было слово, и слово это было сын божий, бог неба, моря и воздуха и всего живого, а также человека. После падения Адама наступила ночь и тьма, только звезды светили, и бог послал истинное солнце. Свой свет принес и Авель, показав пример смерти за справедливость. Из ковчега Ной дал надежду на солнце, Абрам своим примером подарил надежду на небо, а затем и благородный Давид и т.д. [Deutsche Lyrik 2001: I, 43-44]. В этом стихотворении обнаруживается список творений божьих, а также список библейских персонажей.

Типично для Средневековья создание списка именованний бога и богородицы. Хильдегард фон Бинген (1098-1179), посвящая свой «Гимн в честь святого духа», называет его «огненным духом», «соединением воли и томления», «драгоценной мазью от всех переломов и гниющих ран» [Gedichte berühmter Frauen 2001: 9], вплетая определения в условные предложения, которые указывают на зависимость человеческого духа от божественного. «Секвенцию в честь святой Марии» Хильдегард строит из придаточных предложений причины – в них включены свойства божественной натуры богородицы: «чудесно принявшийся росток», «жар солнца», «аромат бальзама», «чудесный цветок» [Gedichte berühmter Frauen 2001: 9]. В конце секвенции, что характерно для поэзии о богородице, Мария противопоставляется Еве, нарушившей заповедь бога.

Неизвестный автор второй половины XII в. в «Песне о Марии» помимо библейских персонажей, связанных с историей рождения Христа, приводит ряд метафор, которыми наделяется богородица: лилия, голубка, источник, сад, ливанский кедр, иерихонская роза, вторая мать [Deutsche Lyrik 2001: I, 52].

Перечисленным спискам противостоит каталог качеств человека и его грехов. Неизвестный автор второй половины XII в. в «Жалобе о грехах» дает список человеческих грехов: убийство, грабеж, чародейство, блуд, жажда земной славы, зависть, ненависть, чревоугодие и т.д. [Deutsche Lyrik 2001: I, 59-60].

Вальтер фон дер Фогельвайде (1170-1230), один из величайших поэтов Средневековья, привнес много новых тем в немецкую поэзию. В майской песне он призывает радоваться наступлению весны и всем поименно встать в хоровод и танцевать. В этой песне он называет имена танцующих: Гунтар, Вальфрид, Врена, Дитхольд, Улант, Элена – всего 16 имен. Он называет сначала 7 имен, имея в виду внешний круг,

затем сужает его до 5, 2 и 2. Подытоживает стихотворение он тем, что «радость покинула Австрию» и ее нужно вернуть, следуя народным традициям водить майские хороводы [Deutsche Lyrik 2001: I, 145].

Пожалуй, наибольшее количество списков разного плана создал Райнмар фон Цветер (1227-1248). Их можно разделить на две группы, которые противопоставлены как воплощения добра и зла, величия и падения: одна содержит положительные характеристики и посвящена Христу, императору, благородным людям, другая – грешникам, интриганам, всезнайкам. В одном из стихотворений Райнмара список именован Христом составляет третью часть текста: «Gott, Ursprung alles Guten, Gott, umfassender Kreis jenseits aller Weite und aller Länge, Gott, Überhöhung aller Höhe, Gott, endloser Abgrund jenseits aller Tiefe!» [Deutsche Lyrik 2001: I, 224] («Бог, источник добра, бог, охватывающий все круг по ту сторону широты и долготы, бог, бесконечная глубина по ту сторону всей глубины»). Песня звучит как хвала заступнику, пострадавшему за людей на кресте, и защитнику всех от ада и проделок дьявола. Райнмар защищает брак и ставит его выше всех существующих орденов, список которых он приводит: Barfüßermönche, Kreuzordensbrüder, graue, schwarze, weiße Mönche, Lazariten und Märtyrer, Schottenbrüder, Domherren, Nonnen, Weltgeistliche [Deutsche Lyrik 2001: I, 245] («босые монахи, братья крестового ордена, серые, черные, белые монахи, лазарейцы и мученики, шотландские братья, служители соборов, монахини, священники в миру»). Райнмар делает вывод о том, что они существуют благодаря институту брака и не противостоят ему.

В следующем стихотворении Райнмар приводит список достоинств императора Фридриха: «сокровище в сокровищнице верности, хранитель христианства, рука мира» и т.д. [Deutsche Lyrik 2001: I, 238]. В другой песне Райнмар рассуждает о том, как бы он изобразил настоящего мужчину и приводит список: die Augen des Straußes, den Hals eines Kranichs, eine glattpolierte Zunge, zwei Schweinsohren, das Herz des Löwen, die Hände – eine des Adlers und eine des Greifen, die Füße eines Bären [Deutsche Lyrik 2001: I, 232] («глаза страуса, шея журавля, гладкий язык, два свиных уха, сердце льва, руки: одна – орла, другая – грифа, ноги медведя»). Во второй части стихотворения он разъясняет позитивные качества каждой составляющей этой внешности. Райнмар пишет и о двух видах благородных людей: одни являются благородными по рождению и имени, другие – по мыслям и поступкам. Поэт говорит о том, что он не выйдет на поединок с тем, кто совершает постыдные и бесчестные дела и приводит род к падению [Deutsche Lyrik 2001: I, 230]. Он продолжает свою мысль и в песне о ягненке и слоне, где первый благодаря вере может перейти реку вброд (метафора хри-



стианства), а второй, который хочет знать больше, чем может, – не может этого сделать [Deutsche Lyrik 2001: I, 231]. Райнмар рассуждает о мере вещей в песне, где приводит список мер (Mundvoll, Handvoll, Schoßvoll, Malter, Scheffel [Deutsche Lyrik 2001: I, 232]), чтобы предупредить о необходимости соблюдать меру. Кроме нечестных людей наибольший гнев поэта вызывают интриганы и обманщики. Он называет грешников (Intrigant, Lügner, Betrüger, Täuscher, Vielfraß und Fressack, Vogelfreier, Dieb, Meineidiger, Räuber [Deutsche Lyrik 2001: I, 233] – интриган, вран, лжец, обманщик, обжора и чревоугодник, отверженный, вор, клятвopеступник, разбойник), их отрицательные качества и преступления (Unzuverlässigkeit, Bosheit, Räuberei, Treulosigkeit, Schande, Mord, Brandstiftung, Neid, Leichtfertigkeit, Gesinnungslumperei, Höfefeinderberei, Spott, Falschheit, Ohrenbläserei und Intrige [Deutsche Lyrik 2001: I, 242] – ненадежность, злоба, разбой, неверность, позор, убийство, поджигательство, зависть, ветренность, беспринципность, моральное разращение двора, насмешничество, лживость, наушничество и интрига) и изображает их в танце «мира» (как известно, эта дама – а «мир» («Welt») по-немецки женского рода – символизирует двойственность земной жизни: таково ее изображение на южном портале собора в Вормсе, таково и ее описание в средневековых песнях): [Deutsche Lyrik 2001: I, 243].

Весенние песни Тангейзера (1227-1266), легендарного средневекового поэта, с одной стороны, дают списки цветов (фиалки, клевер, крокусы, и даже лилии и розы), благоухающих весной, с другой стороны, – список всех прелестей женской красоты: глаза, рот, шея, волосы, руки, ноги [Deutsche Lyrik 2001: I, 258-259]. В этой же песне герой Тангейзера представляет донжуанский список имен, содержащийся в приглашении счастливого влюбленного, который зовет девушек разделить с ним его радость и потанцевать: Адельгейда, Ирмгард, Кунигунда. «Не танцует та, которая беременна», – шутит немецкий ловелас. В другой песне, в которой герой Тангейзера также приглашает всех танцевать под свою песню, поэт кроме привычного списка красоты возлюбленной дает и описание весьма интимных подробностей ее тела. В конце песни он сравнивает ее с королевой, коронует своей песней и заявляет, что предпочел бы ее императрице [Deutsche Lyrik 2001: I, 265-266].

Марнер (2-ая половина XIII в.) предлагает немало списков, которые разворачивает в занимательные рассказы, похожие на шванки или анекдоты о необыкновенных происшествиях и людях. В одной песне поэт рассказывает о мастере, который умеет глотать огонь, жевать сталь, укрощать злых духов, выпить море, удержать тень и прочее [Deutsche Lyrik 2001: I, 275]. В другой песне он в духе поэзии о Марии

перечисляет достоинства богородицы: «величайшая из женщин, пречистая мать и дева, высокорожденная дочь бога и его невеста» [Deutsche Lyrik 2001: I, 275-6]. Марнер приводит и список творивших до него поэтов (Вальтер, Фенис, Руге, Райнмар, Генрих, Вакмут, Рубин, Найдхарт, Альбрехт), в соответствии со средневековой эстетикой считая, что имеет право «рвать цветы из их сада шпрухов» [Deutsche Lyrik 2001: I, 277]. В другом стихотворении Марнер ополчается на деньги и богатство, которые несут в мир зло, и приводит список сравнений, чтобы подтвердить бессмысленность и даже зло зарытых кладов: «Зарытый клад, скрытая мудрость значат для мира так же мало, как полет совы, вонь ястреба, зев вороны, когти орла, зубы волка, крылья комара, кваканье лягушек» [Deutsche Lyrik 2001: I, 279]. Завершается стихотворение призывом к богатым людям помочь бедным – такой клад (добродетель), как считает поэт, может помочь им на Страшном суде

Герман Дамен (последняя треть XIII в.) вслед за Марнером дает список выдающихся поэтов прошлого (Райнмар, Вальтер, Рубин, Найдхарт, Фридрих, Марнер, Вольфрам, Клингзор) и современности (Майснер и Конрад), хваля их за «метрически-музыкальную взвешенность» [Deutsche Lyrik 2001: I, 455]. Герман по традиции именуется богородицу «матерью, пречистой девой, утешительницей мира, госпожой» [Deutsche Lyrik 2001: I, 457] и описывает славу графа, которая сладка, как «сахар и мед», драгоценна, как «бальзам, благородные камни и пахучие эссенции» [Deutsche Lyrik 2001: I, 460].

Важное место занимают списки в поэтологических стихотворениях. Райнмар дер Фидлер (2-ая треть XIII в.) перечисляет песни, которые поют его современники: рабочие, жалобные, крестовые, шуточные, элегические, танцевальные, лейхи [Deutsche Lyrik 2001: I, 314]. Фридрих фон Зунненбург (2-ая треть XIII в.) посвящает песню искусству и составляет список его свойств: «оно восхваляет, радует, воздействует, служит в церкви, просвещает, оно – божье послание и милость и заслуживает богатых подарков» [Deutsche Lyrik 2001: I, 328].

Хардегер (2-ая треть XIII в.) в песне-просьбе к апостолам о помощи перечисляет тех, к кому он обращается: Иоанн и Павел, Петр, Яков и Андрей, Бартоломей и Томас, Филипп и его брат Яков младший, Симон, Иуда и Матфей [Deutsche Lyrik 2001: I, 286]. Рядом с библейскими персонажами в поэзии этого времени оказываются и языческие боги. Конрад Вюрцбургский (2-ая треть XIII в.) посвящает свою танцевальную песню греческим богам, список которых разворачивается до рассказа об их деяниях: это Венера, Амур, бог войны, развязавший Троянскую войну. Конрад обращается к женщинам-

слушательницам и говорит о любви как защите от насилия [Deutsche Lyrik 2001: I, 360].

От богов поэты снова обращаются к современности. Зигехер (1251-1268) в актуальном политическом стихотворении избегает называть имена правителей, сообщая о государственных переворотах, но эти имена были понятны современникам и установлены современными историками: это Конрад IV, Фридрих II, Генрих Распе и Вильгельм Голландский [Deutsche Lyrik 2001: I, 342]. Штолле (3-ья треть XIII в.), в отличие от Зигехера, называет имена немецких герцогов, от воли которых зависит мирная и безбедная жизнь жителей южных немецкоязычных областей и автора в том числе: герцог Майнхард Каринтийский и Тирольский, герцог Генрих Баварский, король Рудольф, епископ Конрад Страсбургский, князь Баденский [Deutsche Lyrik 2001: I, 396].

Майснер (3-ья треть XIII в.) сочинил песню по формуле «казнить нельзя помиловать» («Ich singe dein Lob nicht verfluche dich») [Deutsche Lyrik 2001: I, 406], где он дает список императивов, на первый взгляд, исключаящих друг друга, но все-таки наставляющих на добро (Böse sei nicht handle ehrenhaft!) [Deutsche Lyrik 2001: I, 406]. Песня о Святом духе, помимо привычных определений богу, содержит на 7 строк 11 повторений слова «дух», что звучит либо как заклинание, либо как поэтическая игра. Кодой стихотворения является пожелание о слиянии божественного и человеческого духа [Deutsche Lyrik 2001: I, 408]. Майснер проявляет себя достойным продолжателем Марнера, рассказывая притчи о животных и объясняя с их помощью христианской символики. Рассказывая о хамелеоне, он использует список красок, чтобы объяснить их значение в христианском смысле: желтый – «верность», красный – «богобоязненность», зеленый – «милосердие», голубой – «созвучие сердца и чувств», белый – «стремление к чести», черный – «благоразумие» [Deutsche Lyrik 2001: I, 411].

Целый ряд песен Боппе (последняя треть XIII в.), современника Майснера, составляют басни о животных и невероятные истории о неведомых странах. Поэт сообщает, что в стране Копфистан в горах Лаузании живет редкий экземпляр чудовища. Приводится целый список невероятных частей тела: тело без костей, сердца, печени и легких, ноги без ступней, рот без зубов, рога на лбу, и читатель должен угадать, что же это за чудовище [Deutsche Lyrik 2001: I, 423]. Поскольку все истории Боппе заканчиваются христианской моралью, то, скорее всего, это чудовище – дьявол. В другой песне Боппе в традиции песен о Христе и королях приводит список качеств, унаследованных королями от библейских героев: смелый как Джонатан, щедрый как Яков,

справедливый как Симеон и др. – всего 12 сравнений [Deutsche Lyrik 2001: I, 424].

Новым явлением поэзии XIII в. стали гастрономические каталоги. Штайнмар (последняя треть XIII в.), описывая плоды осени, приводит список угощений: рыба, куры, птица, свиньи, колбасы, павлины, вино, создавая поэтический натюрморт [Deutsche Lyrik 2001: I, 440].

Завершает поэзию каталогов XIII в. представительница средневековой мистики Мехтильда фон Магдебург (1207/10-1282/83), автор семи книг видений и откровений, написанных с использованием различных литературных жанров. Ее перу принадлежит ряд каталогов, содержащих списки свойств верующей души в ее взаимодействии с богом: «Хвала богу за восемь вещей», «Четверо в споре за бога», «Душа восхваляет бога в пяти вещах», «Бог сравнивает душу с четырьмя вещами», «Бог сравнивает душу с пятью вещами», «Бог ласкает душу в шести вещах», «Душа в ответ восхваляет бога в шести вещах», «О семи временах дня», «В пустыне есть двенадцать вещей», «Бог славит то, что душа преодолела четыре греха», «Душа отвечает ему, что есть лучше четырех вещей» и др. В стихотворении «Раба хвалит бога за десять вещей» поэтесса выразила экстатическую любовь к богу, выражая ее в десяти метафорах, которые отражали совершенство бога и были расположены по нарастающей к вершине. Неслучайно последнее определение звучит как «венец чести»: «Du brennender Berg» [Поэзия и правда 2012: 379]. «Ты – пылающая гора, ты – единственное солнце! / Ты – полная луна, ты – бездонный источник! / Ты – недостижимые небеса, ты – безмерная ясность! / Ты – безграничная мудрость! / Ты – бесконечное милосердие! / Ты – необоримая сила! / Ты – венец чести! / Тебя восхваляет раба твоя, которую ты создал» (пер. Т. Семеновой) [Поэзия и правда: 2012: 379]. Другой список, который предлагает Мехтильда, – «Душа восхваляет бога за пять вещей» – представляет развернутые именованья бога, которые не имеют градации устремленности к вершине, а словно возвращают бога на землю, в любящую его душу. «Ты – неумный бог в своих дарениях! / Ты – безграничный бог в своей любви! / Ты – пламенный бог в своих желаниях! / Ты – растворяющийся бог в единении со своим телом! / Ты – покоящийся бог на моей груди! / Без тебя я не могу существовать» (пер. Т. Семеновой) [Поэзия и правда 2012: 380].

В XIV в., завершающем предшествующий этап и открывающем новый, в поэтических каталогах используются метафоры и аллегории, связанные с рыцарским образом жизни. Дер Канцлер (1300-?) перечисляет в одном из стихотворений птиц и животных во время охоты (ласточка, сокол, олень, коза, а также улитка и паук), имея в виду несведущих знатоков, приписывающих мастерство недостойным [Deutsche

Lyrik 2001: II, 16]. В другом стихотворении он встает на защиту рыцарей, «высокий дух» которых противопоставляет «лживой святости». Два ряда антиномий – облачение священников и рыцарей – поддерживают его тезис (вместо «кривой палки» «прямое копьё и острый меч» и др.) [Deutsche Lyrik 2001: II, 15].

Генрих Фрауенлоб (1250-1318) в «Крестовом лейхе» дает историю Христа как «семь прыжков»-превращений: в вечное бытие, в слово, в семя, в змею (на крест), в бесконечный мрак (чистилище), на трон Соломона (вознесение), в чистые сердца верующих (в жертву людям) [Deutsche Lyrik 2001: II, 23]. В другом стихотворении Фрауенлоб приводит литературный список героев известных ему романов, совершивших героические дела: Парцифаль, Титурель и Гамурет, Гектор и Ахилл, Гавейн и Ивейн, Вальбан и Ланселот, Вильгельм и Артур, чтобы сказать, что их дела стали возможны благодаря «открытой руке князей, их добродетели и сердечности» [Deutsche Lyrik 2001: II, 34]. Следующая песня поэта, посвященная Конраду Вюрцбургскому, соединяет в себе плач с гимном. Сначала Генрих восхваляет искусство, используя для сравнения список драгоценных камней, затем он заявляет, что искусство умерло, призывает гармонию плакать вместе с ним, объясняя плач потерей «героя из Вюрцбурга», т.е. Конрада. Обращаясь к троице, Марии и небесам, Генрих поднимает образ поэта до святого. Таким образом, он соединяет здесь два списка – список ценностей искусства и качеств, подтверждающих божественную природу поэта-героя.

Генрих фон Мюгельн (?-1369), считающий правду и следование природе главными достоинствами искусства [Deutsche Lyrik 2001: II, 105], пишет стихотворение о четырех темпераментах, которое должно помочь читателю познать человеческую природу уже по внешности человека. Поэт связывает темпераменты с определенными элементами (воздух, вода, огонь, земля), внешностью, привычками и поступками людей. Этим он пытается объяснить привязанность или неприятие одних людей другими. Меланхолика он описывает с особым чувством, что позволяет предположить меланхолическую природу автора, склонного к поэзии [Deutsche Lyrik 2001: II, 113].

Об искусстве размышляет Дер Цвингер (2 четверть XIV в.), считая, что мейстерзингер должен изучить семь искусств: философию, грамматику, арифметику, логику, музыку, астрономию и риторику [Deutsche Lyrik 2001: II, 131-132].

Трансформации известных списков продолжает и Генрих Хетцбольд фон Вайсензее (1312-1345). В песне о больном влюбленном сердце он перечисляет прелести возлюбленной в форме вопросов: «За чем эти красные губы, если не для смеха?» и т.д. [Deutsche Lyrik 2001:

II, 54]. В этих обвинениях слышны интонации петраркистской лирики, но равнодушные женщины по отношению к влюбленному поэт называет грехом. Новые интонации соответствуют и более изысканной форме – три одиннадцатистрочника включают в себя разнообразные рифмы с мужскими и женскими каденциями со следующим порядком рифмовки: aabccbdedde.

Зухензин (1390/1392-?), называя любимую «короной чести», характеризует ее шестью красками: красной – рот, белой – шею, черной – глаза, светлой – волосы, голубой – неизменность чувств [Deutsche Lyrik 2001: II, 169].

К середине XIV в. появляются поэмы, которые можно отнести к «дурацкой литературе». «Сказка о перепелах» неизвестного автора – пример поэмы о небылицах, строфы которой заканчиваются рефреном – «один перепел в мешок» и т.д., пока их число не достигает двенадцати. Эта присказка не имеет отношения к сюжету, она может означать только, что еще одна ложь «проглочена» слушателями. Поэма Иоганна из Нюрнберга «De vita vagorum» (1 половина XIV в.) рассказывает о странствующем школяре, вступившем в «орден страха и забот». Элементы авантюрного романа переплетаются здесь с народными рассказами о ловких плутах, обманывающих глупых священников и женщин, чтобы обеспечить себе приют и пропитание. Конечно, один из списков представляет собой перечень даров: мясо, деньги, хлеб, лен, нитки, репа, груши [Deutsche Lyrik 2001: II, 67-68]. Далее следует список умений «ученого» школяра, а также уроков, которые тот дает женщинам: мыть уголь, смазывать потерянную девственность мазью, во избежание разных неприятностей поворачиваться задним местом к луне и т.д. [Deutsche Lyrik 2001: II, 68]. Иоганн приводит и список профессий, которыми овладевает школяр: игрок, постовой, мошенник, проповедник и проч. В конце поэмы Иоганн признается, что ему не понаслышке известны заботы школяра, так как он сам был в подобных переплетках. Так, он относит себя к поэтам-бродягам, которые живут надеждой на божью милость.

Петер Зухенвирт (1320-1395) в поэме «О двух папах» дает списки земель, в которых одни выбрали папу Урбана из Рима (земли от Ливонии до Тосканы, от Рейна до Венгрии), а другие – папу Клеменса из Женева (Прованс и Франция, Испания, Португалия, Арагон). Зухенвирт выражает опасение, что двоевластие приведет к расколу католического мира и просит бога о милости [Deutsche Lyrik 2001: II, 139-40].

Монах из Зальцбурга (конец IV в.) (так называли себя два монаха из Зальцбурга – Герман и Мартин) предлагает два варианта «Золотого алфавита монаха». Первый состоит из суммирующей строфы, содержащей все буквы, и еще 23 строфы для каждой буквы отдельно, кото-

рые образуют религиозный букварь. Второй алфавит – «Золотое кольцо монаха» – обращен к богородице, для которой монах сделал кольцо с шестью драгоценными камнями из букв, составляющих имя Христа – Ihesus, где первая буква – из жемчуга, вторая – из топаза, третья – из изумруда, четвертая – из рубина, пятая – из сапфира и шестая – из бриллианта. Чередование камней включает в себе, по мнению поэта, и чередование времен года, и чередование месяцев. Перу этого автора приписывается стихотворение «Осень», в котором отведавший вина нового урожая герой размышляет об изменчивости своего темперамента вследствие выпитого вина от сангвиника и флегматика до холерика и меланхолика и сожалеет о своих грехах [Deutsche Lyrik 2001: II, 168].

Стихотворение-шутка неизвестного автора конца XIV в. рассказывает историю, услышанную им от извозчика, что распри в Риме закончатся, когда сойдутся вместе пять человек. Поэт называет своих претендентов на роль миротворцев: «цирюльник, никогда не потевший»; «маклер, никогда не лгавший»; «мельник, никогда не кравший»; «драчун, никогда не царापавшийся»; «третейский судья, чинящий свои злодеяния и никогда не клявшийся» [Deutsche Lyrik 2001: II, 170]. Понятно, что таких людей не бывает, роль миротворцев им никогда не исполнить и не положить конец распрям.

Таким образом, средневековые литературные каталоги содержат именованья бога и богородицы, знати и представителей монашеских орденов, человека с его грехами, темпераментом и профессией, животных, указывающих на человеческие свойства и занятия, списки растений и камней, времен года и суток, список средневековых наук, «женский» список, список литературных, античных и библейских персонажей, поэтов и правителей. В ходе исследования было установлено, что в Средневековье существовали каталоги, разъясняющие смысл красок и букв, чисел и природных элементов. Для этого средневековые поэты использовали такие религиозные и светские жанры, как шпрух и лейх, танцевальная и богородичная песня, хвалебная и жалобная песня, утренняя и вечерняя песня, молитва и псалм, видение и откровение, песня-алфавит и букварь, «дурацкая» история и басня. Если в более раннем Средневековье преобладали каталоги, регламентировавшие религиозную сторону жизни человека, списки богов, королей, монашеских орденов, кодекса рыцарского сословия, то с XIII в. происходит поворот к описанию жизни частного человека с его представлениями о любви, добродетели, грехе, семье, вере, профессии, темпераментах, работе, отдыхе, времяпровождении, что подготовило зарождение городской литературы. Наиболее важную роль в развитии поэтических

каталогов в немецкой литературе сыграли Райнмар, Марнер, Майснер, Фрауенлоб, Мехтильда и др.

Представленное исследование жанра каталога в средневековой немецкой поэзии предполагает продолжение изучения данного жанра в городской литературе эпохи Реформации, Барокко, Просвещения и далее, вплоть до наших дней (вершиной жанра является «Инвентаризация» (1945) Г. Айха), что даст возможность проследить закономерности в развитии жанра и особенности его проявления и функционирования в каждую из эпох, чтобы в частности понять, почему этот жанр приобретает первостепенное значение в современной постмодернистской поэзии.

## Литература

*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 752 с. [//www.gumer.info/bibliotek-Buks/Culture/Bucht/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek-Buks/Culture/Bucht/index.php)

*Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 358 с.

*Жолковский А.К.* Каталоги / *Zvezda*/2014/6/zh01-pr.html (дата обращения 05. 2016)

*Кучумова Г.В.* Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: курс на демифологизацию: монография. Самара: Самар. гуманитар. акад, 2009. 152 с.

*Поэзия и правда:* Немецкоязычная женская поэзия: сб. эссе / под ред. Т.Н. Андреюшкиной. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2012. 404 с.

*Таньчук Р.* Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культуральной активности / пер. с польск. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2016. 370 с.

*Язык символов:* числа, фигуры, время/ сост. В.М. Рошаль. М.: Изд-во Эксмо, 2005. 400 с.

*Batkin L.M.* Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance: Versuch einer Charakterisierung eines Kulturtyps / aus dem Russ. von I. Faix. Dresden: Verlag der Kunst, 1979. 503 S.

*Deutsche Lyrik* von den Anfängen bis zur Gegenwart. In 10 Bd. / hrsg. von W. Killy. München: DTV, 2001. Bd. 1. 557 S; Bd II. 443 S.

*Gedichte berühmter Frauen* / hrsg. von E. Borchers. Frankfurt/Main: Insel, 1996. 312 S.

*Gurjewitsch A.J.* Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen / aus dem Russ. von G. LoBak. Dresden: Verlag der Kunst, 1978. 433 S.

*Poetische Sprachspiele.* Vom Mittelalter bis zur Gegenwart/ hrsg. von K.P. Dencker. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002. 428 S.



*Rothmann K.* Kleine Geschichte der deutschen Literatur. 19., erweiterte Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2009. 542 S.

*Shvabrin S.* The Burden of Memory: Mikhail Kusmin as Catalog Poet // The many Facets of Mikhail Kusmin: A Miscellany / ed. of Lada Panova. Bloomington, 2011. p. 3-25.

**А.И.Жеребин**

УДК 1(091) (Ницше Ф.)  
ББК Ю3 (4Гем) 5-686

## **Загадка великого разрыва. К антропологии декаданса в книге Ницше «Человеческое, слишком человеческое»**

**Аннотация.** Страсть к разрывам и мания уходов – характерный симптом кризиса культуры, получивший широкое распространение в жизни и литературе эпохи декаданса. Предисловие Ницше к «Человеческому, слишком человеческому» (1886) приобретает на этом фоне особое значение. На его страницах зарождается новая антропологическая парадигма эпохи. Ницше создает образ экспериментального человека *in extremis* и набрасывает инвариантную схему его становления, которая становится архетипической порождающей моделью для множества конкретных литературных сюжетов.

**Ключевые слова:** антропология, декаданс, дуализм, нигилизм, секуляризация, теозис, трансгрессия.

В большинстве высказываний Ницше на тему декаданса это понятие тесно соседствует у него с понятием «нигилизм». То и другое означает кризис веры в высшие ценности, но не в трансцендентного бога, а в жизнь, в ее монистическую, чувственно-сверхчувственную тотальность.

Дезинтеграция целого, будь то государство, личность или произведение искусства – старый упрек романтиков в адрес рационалистического Просвещения. После того, как Поль Бурже актуализировал этот признак применительно к Бодлеру и современному художествен-

ному стилю («Очерки современной психологии», 1883), Ницше, хорошо знавший французскую литературу, применил его к Вагнеру, своему низвергнутому кумиру.

Но перенимая теорию декаданса Бурже, Ницше в памфлете «Казус Вагнера» (1888) идет дальше своего источника. Первопричиной декаданса он считает дуалистическую концепцию мироздания, которая после Платона определила, как религиозную, так и метафизическую картину мира, разделение мира на два порядка: феноменальный и трансцендентный, земной и небесный, плотский и духовный.

С точки зрения Ницше, декаданс там, где жизнь расколота надвое, где господствует дихотомия двух жизненных сфер, деградирующих в отрыве одна от другой. Такова, с одной стороны, сфера чувственно-материальных интересов, обесцененных лживой моралью, которая объявляет их грехом, и лживой философией, которая объявляет их иллюзией. С другой стороны, такова сфера духовно-нравственных ценностей, утративших связь с реальной жизнью и противопоставленных ее мнимой вульгарности. Этот конфликт и является, согласно Ницше, питательной средой декаданса, из него извлекает декадент болезненное наслаждение и яркие эстетические эффекты, спасаясь от него, ищет забвения в эксцессах плоти и духа.

К эксцессам плоти Ницше относит, напр., культ острых изысканных ощущений, любовь к фатуму и тягу к темным ключам жизни, эротическое отношение к насилию и смерти. К эксцессам духа он относит отречение от посюстороннего мира во имя потустороннего, героический аскетизм, мистический экстаз, самоотверженное служение сверхличным ценностям, религиозным или общественным.

Ясно сознавая, что в эпоху кризиса культуры любые формы борьбы с декадансом неизбежно несут на себе его печать, Ницше признает: «Я и сам не в меньшей степени декадент, чем Вагнер, но я это понял и оказываю сопротивление» [Ницше 1980, VI: 955].

Именно воля к преодолению декаданса дает ключ к той радикальной антропологии, которую Ницше развивает во второй, т.н. критический период творчества. Открывает его, как известно, книга «Человеческое, слишком человеческое» (1878), содержащая резкую критику идеалистической метафизики и христианской религии отречения. В 1886 году Ницше пишет к ней «Предисловие», в котором развертывает сюжет «великого разрыва».

Страсть к разрывам и мания уходов – характерный симптом кризиса культуры, получивший широкое распространение в жизни и литературе эпохи модернизма, в поэтике и психологии. Таковы герои «новой драмы», персонажи Ибсена, Гауптмана, Чехова; никто из них «не уживается на месте, все ссорятся, уезжают или мечтают уехать» [Эй-

хенбаум 1987: 316-317]. Таков автобиографический герой Рильке – Мальте Лауридс Бригге, бездомный поэт-скиталец, взыскующий другой, истинной реальности. Согласно первоначальному замыслу Рильке, завершением записок Мальте должен был стать фрагмент «Толстой», история ухода и смерти великого анархиста [Азадовский 1969: 129-151]. В последней редакции романа его место заняла библейская легенда о Блудном сыне, в очень своеобразной интерпретации, утверждающей не смирение, а экстремальную форму дислокации и мистической трансгрессии.

Предисловие Ницше к «Человеческому, слишком человеческому» приобретает на этом фоне особое значение. На его страницах зарождается новая антропологическая парадигма эпохи. Ницше создает образ экспериментального человека *in extremis* и набрасывает инвариантную схему его становления, которая становится архетипической порождающей моделью для множества конкретных литературных сюжетов [Derregmann 1998: 115-134]. Введением в тему «большого разрыва» служит у Ницше следующий фрагмент:

Можно предположить, что душа, в которой некогда должен созреть и наполниться сладостью тип свободного ума, испытала как решающее событие своей жизни великий разрыв, и что до этого она была тем более душою связанной и казалась навсегда прикованной к своему углу и столбу. Великий разрыв приходит для таких связанных людей внезапно как подземный толчок; юная душа испытывает потрясение, чувствует себя оторвавшейся, вырванной из всех связей. Она сама не понимает, что происходит. Ее влечет и гонит что-то как приказание; в ней пробуждается желание уйти во что бы то ни стало, все равно куда. Лучше умереть, чем жить здесь – так звучит повелительный голос и соблазн; а ведь это здесь, это дома и есть все, что она любила до сих пор [Ницше 1980, II: 15-16].

В фигуриологии Ницше свободная душа – такой же концептуальный персонаж, манифестирующий философский концепт эмансипации, как и более знаменитые Дионис, Заратустра, Антихрист или Распятый. Метафора «подземный толчок» напоминает Достоевского, у которого черт, искушая Ивана Карамазова, напоминает ему о, якобы, сочиненной им некогда «поэмке» под названием «Геологический переворот» и сравнивает грядущую эпоху безначального человекобога с новым геологическим периодом в истории земли. Дм. Чижевский отметил в свое время, что у Достоевского эта геологическая метафора восходит к статьям Николая Страхова «Жители планет» (1861) и «Опыты изучения Фейербаха» (1864), в которых кризис гуманизма и гибель человечества расцениваются как последний вывод из критики христианства в философии Просвещения, в учении Фейербаха и левых

гегельянцев [Tschizewskij 1947: 3-14]. Французскую и немецкую философскую литературу Ницше, конечно, знал, как знал он, скорее всего, и естественнонаучную теорию катастроф Жоржа Кювье, и намек на возможность перенесения ее в сферу нравственного сознания у Эрнста Ренана. Именно на них как на вероятные источники метафоры «геологического переворота» у Достоевского указывает, не упоминая Страхова, В.Е. Ветловская [Достоевский 1988-1996, X: 371]. Но если изобретателем этой метафоры был все же, как думает Чижевский, Страхов, то вопрос об источнике, из которого она перешла к Ницше, остается, открытым. Немецкий перевод «Братьев Карамазовых» вышел уже в 1884 году, за два года до предисловия Ницше к «Человеческому, слишком человеческому», и знакомство его с этим переводом не исключено [Дудкин, Азадовский 1974: 739]. «Подземный толчок» представляет собой лишь первую из трех последовательных фаз в становлении свободной души; вслед за шоком «подземного толчка» наступит фаза продуктивной, творческой болезни, которая проявляется в крайнем возбуждении всех чувств:

Это своего рода болезнь, которая может человека разрушить <...>. И какая печать болезненности лежит на диких опытах и странностях, предаваясь которым прорвавшийся на свободу старается доказать себе, что он господствует над вещами. Исполненный жестокости и вожделий, блуждает он по миру, разбивая вдребезги все, что его влечет. Со злобным, отчаянным смехом срывает он все покрывала стыдливости. Им владеет опасное любопытство: Нельзя ли перевернуть все ценности? И может быть, добро есть зло, а Бог – выдумка и ловушка дьявола? Его окружает одиночество, все грознее, все удушливее отгораживая его от мира [Ницше 1980, II: 17].

Декаданс в форме зависимости от традиции и догмы сменяется декадансом в форме отчаянного бунта раненой и мятущейся души. Она не знает ответа на свои вопросы, и, хотя опыт разрыва ослабляет ее, ставит на край гибели, она смутно чувствует, что это и есть ее первая победа. В одном из позднейших разделов «Человеческого...» этому соответствует фрагмент 224, озаглавленный «Возвышение через вырождение». Это не только спор с Дарвином, но и своего рода предвосхищающий ответ Максуду Нордау, обвинителю вырождающейся культуры. Ростки нового, считает Ницше, приживаются лучше всего на кровоточащих ранах. Твердая вера в господствующий порядок вещей и сильная воля к самоутверждению в его границах несут в себе угрозу ограниченного самодовольства и стагнации, тогда как вырождающиеся организмы, индивидуальные, как и социальные, беременны будущим; они таковы именно вследствие своей ослабленности, своей неспособности к самоутверждению в настоящем [Ницше 1980, II: 187].

Переосмысление болезни как знака избранности и источника творческой энергии, обещающей высшее знание, восходит к романтизму, играет заметную роль в эстетике Бодлера и затем Рембо, находит псевдонаучное обоснование в книге Чезаре Ломброзо «Гениальность и помешательство» (1863). Но лишь после Ницше связь болезни и творчества становится сильной литературной и философской темой, которая сохраняет свое значение на протяжении всего XX века. Семантическое поле болезни включает в себя у Ницше целую группу психологических мотивов, образующих основу декадентского нарратива – обнаженность нервов, ненависть к миру, богоборческий бунт, злобное святотатство, мучительная авторефлексия и, конечно, одиночество как следствие не только презрения к миру, но и смерти Бога. В «Заратустре» Ницше раскрывает двойственность одиночества, которое может быть, как «бегством больного», так и «бегством от больных» [Ницше 1980, IV: 221], а современник Ницше, Рудольф Каснер, сравнивает одиночество декадента с золотым фоном на православных иконах [Каснер 1968-1990, IV: 233]. На фоне болезни зарождаются первые признаки выздоровления – третья фаза в развитии свободной души. Ницше намечает несколько сменяющих друг друга симптомов, психических состояний выздоравливающего, которые образуют, своего рода, семиотику большого разрыва. Наиболее интересным из них является этап «нового зрения», когда вещи, раньше чуждые, безразличные или враждебные, начинают являть созерцателю свою душу. Этот фрагмент представляет собой матрицу еще одного устойчивого, топического мотива в литературе эпохи, вплоть до Пруста и Джойса. Гофмансталь разворачивает его в очерке «Поэт и наше время» (1907). Судьба поэта, сказано у Гофманстала, напоминает нам древнюю легенду о князе-пилигриме, которому Всевышний повелел покинуть родину, отправиться в Святую землю, а затем вернуться, войти в свой дом нищим незнакомцем и поселиться в нем под лестницей, в темноте, где обычно ночуют псы. Ему наказано только смотреть и слушать, быть созерцателем или точнее товарищем-невидимкой и безмолвным братом всех вещей. Он должен научиться чувствовать их так сильно, чтобы они все доставляли ему страдания; но, страдая из-за них, он должен уметь ими одновременно и наслаждаться: «Наслаждаться, страдая – таков весь смысл его жизни» [Гофмансталь 1995: 591]. Так и у Ницше: амбивалентное переживание радости-страдания перед лицом несправедливого мира подготавливает торжество свободной души – ее способность вступить в союз всех вещей и принять жизнь как единство противоречий, по ту сторону разделения ее на боль и наслаждение, чувственное и сверхчувственное, доброе и злое.

«В эту пору – продолжает Ницше – свободной душе начинает,

наконец, уясняться загадка великого разрыва: ты должен был стать господином над самим собою» [Ницше 1980, II: 20]. Свобода оборачивается нравственным императивом; реализовать свободу значит следовать тайному предназначению. Человеку, отбросившему религиозные догмы и социальные нормы, предстоит стать суверенным творцом своего Я, поэтом и режиссером своей жизни, и этим оправдать ее как феномен эстетический.

По методу своего мышления Ницше, при всем его отрицании дуализма в онтологии и этике, абсолютно дуалистичен, он мыслит по логике «или – или», по биполярной модели Апокалипсиса, господствующей отнюдь не только в русском, но и в европейском сознании эпохи модерна. Любовь к дальнему, стремление воплотить это дальше в жизнь имеет, по Ницше, своим неперенным условием разрыв с ближним. Грядущее торжество жизни и сверхчеловека обусловлено полной гибелью современной культуры и последних людей, которые ее представляют. Если бог истек кровью под ножами атеистов и умер, как это утверждает безумец из «Веселой науки» (125 афоризм), то у нас нет иного выхода, кроме как самим сделаться богами, т.е. завершить путь великого разрыва актом обожения, актом теозиса. Признание своего декаданства получает тогда значение «кенозиса», жертвы во имя будущего.

Воля человека к преображению и божественному совершенству – программное требование модернизма. Один из его первых манифестов – эссе Германа Бара «Модернизм» (1890) начинается словами:

Эпоха больна, и нет сил выносить страдание. Все призывают Спасителя, и повсюду – распятые <...> Мы или возвысимся до божества, или сорвемся в ночь, в пустоту – оставаться посередине больше нельзя. Воскресенье во благе и славе – вот вера модернистов» [Bahr 1890: 13].

Примечательна на этом фоне шутка, которую за год до статьи Бара позволяет себе Ницше, основатель модернистской религии сверхчеловека. Шестого января 1889 года, в день богоявления, он пишет Якобу Буркхарду: «В конечном счете, я гораздо охотнее остался бы базельским профессором, чем стал богом. Но я не решился поддаться своему эгоизму настолько, чтобы отказаться от сотворения мира» [Ницше 1980, VIII: 577].

Но если в частном письме программа обожения становится предметом карнавальнoй игры, то в предисловии к «Человеческому, слишком человеческому» она представлена как неизбежная внутренняя необходимость и логическое следствие великого разрыва. Призванный не имеет выбора, и он знает, что его личная, им лично выстраданная идея, должна сделаться всеобщим законом. Экспериментальный чело-

век модерна убежден в том, что опыт, который он ставит над самим собой, нужен всем и спасителен для всех:

Что случилось со мной, говорит себе освободившийся, должно случиться со всяким, в ком воплощается и хочет родиться на свет его задача. Тайная сила и необходимость этой задачи будет властвовать над его судьбой и ее частными событиями, подобно неосознанной беременности – задолго до того, как он уяснит эту задачу и узнает ее имя» [Ницше 1980, II: 21].

Имя этой задачи не что иное, как сверхчеловек, результат творческого самосозидания своего нового «Я». Поэт и режиссер своей собственной жизни, человек свободной души, должен произвести себя на свет заново, вслед за родной матерью, взамен и помимо Бога-творца. Именно эта древняя, но секуляризованная идея второго рождения выступает у Ницше в качестве загадки большого разрыва и одновременно порождающего принципа нарративной схемы, которую он реализует в тексте своего предисловия.

В христианской традиции пробуждение свободной души неизменно изображалось как божественный дар, как требование высшей воли, о которой человек узнает от мистического вестника (напр., шестикрылый серафим в «Пророке» Пушкина). У Ницше сверхличной воле противопоставлен произвольный акт автономной личности, представляющей собой тождество субъекта и объекта. Этому соответствует замена метафизического чуда биологическим: традиционный символ божественного света уступает место метафоре мужской беременности, которая, вероятно, намекает на андрогинность нового человека. Он оплодотворен подземным толчком, подчиняется тайному предназначению и заново производит себя на свет «в полдень жизни» [Ницше 1980, II: 23].

Можно думать, что андрогинный сверхчеловек, тайна и смысл великого разрыва, противопоставлен у Ницше как богу-отцу, так и матери-земле, подобно тому как в «Сумерках кумиров» сказано, что мир не представляет собою единства ни в качестве сенсориума, ни в качестве духа [Ницше 1980, VI: 235]. Единством является, по Ницше их синтез – мифологема, питающая всю антропологию раннего модернизма.

Отношение Ницше к историческому христианству и ко Христу – далеко не одно и то же. Оно не исчерпывается отождествлением того и другого с декадансом. В «Антихристе» Ницше обвиняет Апостола Павла в предательстве, а жизнь и учение Христа осмысляет по модели «великого разрыва», утверждая, что Иисус учил отнюдь не отречению, а тому, как в светлый и радостный праздник превратить жизнь здешнюю, нашу единственную реальность. По мысли Ницше, Иисус хранил «верность земле» бессознательно, еще не зная, что его лже-наследники

от нее отречутся, тогда как мятежный декадент XIX века это знает и стремится вновь ее обрести [Ницше, VI: 208]. Это очень близко к русскому неохристианству с его учением о «Третьем царстве», о «святой плоти» и обожении человека в процессе творческого преображения. Закончив в 1889 г. «Дионисийские дифирамбы», Ницше писал другу: «Вот мои новые песни: Бог теперь на земле, мир просветлен, и небеса возрадовались» [Ницше 1980, VIII: 572].

Не раз писали о том, что трактовка сверхчеловека как ступени на пути к Богочеловеку Христу принадлежит Вл. Соловьеву, а отождествление с Христом и Диониса – идея Вяч. Иванова; таков, будто бы, сугубо русский взгляд на вещи, специфически русская концепция ницшеанства [Гройс 1993: 161]. Между тем, из тринадцатиписем, адресованных Ницше в 1889 году Козиме Вагнер, половина подписана именем Диониса, а другая половина – словом «Распятый», и, как показал в недавнее время Генрих Детеринг, Ницше, по мере развития своей мысли, все больше сплавливал образы языческого и христианского богов в единый образ [Детеринг 2012].

В начале XX века это понимал Томас Манн. Превосходный знаток Ницше, он интерпретирует знаменитый призыв Заратустры – «Будьте верны земле, о, братья мои!» в свете выражения Ницше «обожествление тела» [Манн 1979: 182] и приходит к выводу, который с последней прямотой формулирует затем в статье «Русская антология» (1921).

Ницше, – читаем у Томаса Манна, – метал свои стрелы в христианство в поисках новой религиозности, нового смысла земли и освещения плоти, во имя Третьего царства. Это царство – синтез просвещения и веры, свободы и оков, духа и плоти, Бога и мира. И нам кажется, что борьба за это царство, за новую человечность и новую религию, за воплощение духа и одухотворение плоти нигде со времен Гоголяне шла более отважно и искренне, чем в русской душе [Манн 2009: 74].

Как известно, Т. Манн был увлечен Д.С. Мережковским, его учением о Царстве Святого Духа, которое немецкий писатель отождествлял с царством сверхчеловека [Ницше 1980, XIII: 580]. Присутствие Ницше, действительно, чувствуется едва ли не во всех сочинениях Мережковского [Коренева 1991: 44-76], в частности, и в маленьком анекдоте, вошедшем в статью «Революция и религия» (1908). Героем этого анекдота является Александр Добролюбов.

Однажды, – рассказывает Мережковский, – ко Л. Толстому пришел незнакомый молодой человек в крестьянском платье. Во время долгой беседы на обычные для таких посещений темы – о вере, о Боге, о Евангелии – Толстой, великий знаток народа, принял его за крестья-



нина-сектанта. Оказалось, что это известный поэт Александр Добролюбов. Лет двенадцать назад, тогда еще гимназист, почти мальчик, и уже крайний декадент, не только на словах, но и на деле, подражатель Бодлера и Свинберна, отравленный всеми ядами искусственных эдемов, проповедник сатанизма, соблазнявший молодых девушек к самоубийству, он вдруг опомнился, покаялся, бросил все и бежал в народ, немножко в роде того, как русские мальчишки, начитавшись Майн-Рида и Купера, бегали в Америку. Но те возвращались, а он пропал бесследно, как в воду канул. Потом начали о нем доходить слухи, похожие на легенду. Он исполнил завет евангельский: покинул семью, дом, имение и долго странствовал нищим, питаясь милостыней [Мережковский 1911, X: 80].

Затем, примерно через год, Добролюбов приходит, якобы, и к самому Мережковскому, в сопровождении какого-то крестьянина, простого человека с безобразным, но кротким лицом. Можно предположить, что этот спутник Добролюбова – реминисценция из поэмы Ницше, где Заратустра встречает «самого безобразного человека» – убийцу бога и встает перед ним на колени, как старец Зосима перед Дмитрием Карамазовым. Мережковский словно примеряет на себя роль ницшевского мудреца, который один может понять и утешить безобразного человека, заронив в его душу спасительную мечту о сверхчеловеке.

Но в начале рассказа главным героем его является Добролюбов; на нем надеты тулуп и валенки, и он так изменился, что Мережковский, хорошо знавший его по Петербургу, гостя не узнает:

– Не узнаешь меня, брат Дмитрий? – Не узнаю. – Я брат твой, Александр. – Какой Александр? – В миру звали меня Добролюбовым. – Александр Михайлович? Это вы? Неужели? Он поднял на меня опущенные глаза с длинными ресницами и посмотрел пристально с тихой улыбкой. Я никогда не забуду этого взгляда: если бы мертвый воскрес, он должен бы так смотреть. А это брат Степан – указал он на спутника [Там же: 81].

Проходит еще некоторое время, и в 1906 году к Мережковскому снова приходит странный посетитель – беглый матрос черноморского флота, напомнивший хозяину о спутнике Добролюбова. Он хочет поговорить о Боге и о революции, и Мережковский:

Впрочем, в Бога он не верил. Верил в человека, который станет Богом, в сверхчеловека. Первобытно невежественный, почти безграмотный, знал он понаслышке Ницше и хорошо знал всех русских декадентов. Любил их как друзей, как сообщников, не отделял себя от них. По словам его, целое маленькое общество севастопольских солдат и матросов (большинство из них участвовало потом в военных бунтах) выписывало в течение нескольких лет “Мир искусства”, “Новый путь”,

“Весы” – самые крайние декадентские журналы. Им казалось, будто бы декаденты составляют что-то вроде тайного общества и что они обладают каким-то очень страшным, но действенным способом, – секретом или магией – для того, чтобы сразу все перевернуть и сделать человека Богом [Там же: 82-83].

По своему основному содержанию секрет декадентов, которым мечтает овладеть революционный матрос из Севастополя, соответствует «загадке великого разрыва», раскрытой Ницше в предисловии к «Человеческому, слишком человеческому». Анекдот Мережковского выразительно подчеркивает социокультурный смысл декадентства и его связь с радикальной антропологией Ницше.

### Литература

*Азадовский К.М.* Р.М. Рильке и Л.Н. Толстой // Русская литература, 1969, № 1. (Прил.: Рильке Р.М. Толстой: заключение к роману «Заметки Мальте Лауридса Бригге» / пер. с нем., публ.).

*Гофмансталь Г. фон.* Избранное. Драммы. Стихи. Проза. М.: Искусство, 1995.

*Гройс Б.* Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. М.: Знак, 1993.

*Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1988 – 1996.

*Дудкин В.В.; Азадовский К.М.* Достоевский в Германии (1846-1921). Библиография переводов произведений Достоевского на немецкий язык (1882-1900) // Литературное наследство, т. 86. М.: Наука, 1974. С. 659-740.

*Kassner R.* Sämtliche Werke in 10 Bänden. Pfullingen: Neske, 1968-1990. Bd. IV (1978).

*Коренева М.Ю.* Д.С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Сборник научных трудов. Л., 1991.

*анн Т.* Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе. М.: Культурная революция, 2009.

*Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: В 15 т. СПб; М.: Т-во Вольф, 1911.

*Эйхенбаум Б.М.* О литературе. Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987.

*Bahr H.* Die Moderne // Moderne Dichtung. Jg. 1. H. 1. Januar 1890, S. 13-15.

*Deppermann M.* „Die grosse Loslösung“. Nietzsches Denkmodell als Kontext für die Erfahrung der Krise bei Vjačeslav I. Ivanov // Studia Slavi-

ca Hung. 43 (1998).

*Detering H.* Der Antichrist und der Gekreuzigte. Friedrich Nietzsches letzte Texte. Stuttgart: Philipp Reclam, 2012.

*Mann Th.* Tagebücher 1918-1921. Berlin: S. Fischer, 1979. (17.9.1918).

*Nietzsche F.* Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bd. München: Deutscher Taschenbuchverlag; Berlin: de Gruyter, 1980.

*Tschizewskij D.* Dostojewskij und Nietzsche. Die Lehre von der ewigen Wiederkunft // Kleine Schriften aus der Sammlung Deus et Anima. Erste Schriftenreihe. H. 6. Bonn: Universitäts-Verlag, 1947.

**В.В. Котелевская**

УДК 821.112.2 (436): 321.112.2 (091)  
ББК Ш33 (4Авс)6-8,43+Ш 33(4Гем) 5-8, 43

## **Изобретение другого себя: поэтика парных персонажей у Томаса Бернхарда и Жан-Поля**

**Аннотация.** В статье сопоставляется поэтика Жан-Поля (1763-1825) и Томаса Бернхарда (1931-1989) – двух писателей, творчество которых является ярким образцом литературного модернизма. Исследуется структура артистического «я». Анализ осуществляется на материале произведений Жан-Поля (“Siebenkäs”) и Бернхарда (“Amras”, “Auslöschung. Ein Zerfall”). Бунт против отцов, восстание против «символического порядка» (Лакан) – лейтмотив модернистского искусства. У Бернхарда и Жан-Поля он реализуется в виде разрыва с родительским миром и поиском своего второго «я», которое обретается в образе брата, кровного или названного, друга, дяди или духовного наставника. Восполнение своего «я» осуществляется на уровнях антропологии (в

системе персонажей-двойников), *письма* (герой пишет или терпит катастрофу как писатель) и *чтения* (в форме интертекстуального диалога). «Другой» у Жан-Поля и Т. Бернхарда изобретается как своего рода нарциссическое «зеркало» (Лакан), компенсирующее неполноту, расщепленность, дисгармоничность самосознания романного субъекта. «Другой» легитимирует для героя занятия литературой, восполняя жизнь письмом. Интертекстуальные связи двух авторов выходят за рамки локальных референций и могут быть дешифрованы лишь в сопоставлении всего корпуса текстов Бернхарда с поэтикой его архаического «двойника».

**Ключевые слова:** немецкая литература, модернизм, Жан-Поль, Томас Бернхард, двойник.

«Человек никогда не бывает один – самосознание действует так, что в комнате всегда два Я» [Jean Paul 2000: 76], – за этой фразой, оброненной в заметках **Жан-Поля (1763-1825)**, стоит возведенный им грандиозный театрализованный мир, маскарад романных двойников, исповедующихся друг перед другом, как перед зеркалом. Жан-Полю принадлежит и другая мысль, обнажающая крайнее отчаяние, трансцендентальное одиночество автономного субъекта модерна: «Мы все сироты, я и вы, нет у нас отца. <...> Как же одинок каждый в просторном склепе вселенной! Только я рядом со мной! О, Отче! Отче! Где твоя бескрайняя грудь, чтобы я мог обрести покой на ней? Ах, если всякое Я само себе Отец и Создатель, почему не может оно быть и собственным ангелом смерти?..» [Jean Paul 1986: 643-644].

Жалоба о метафизическом сиротстве человека составляет кульминацию «Речи мертвого Христа с вершины мироздания о том, что Бога нет», цитата из которой приведена. Короткий и вполне завершённый текст «Речи», апокалиптического видения, входит в роман «Зибенкэз» (1796 / 1817) на правах так называемого «первого обрывка цветов» (Erstes Blumenstück), образуя одно из звеньев вмонтированной Жан-Поля цепи фрагментов. Именно этот фрагмент упоминается в повести «Амрас» (1964) **Томаса Бернхарда (1931-1989)** в весьма знаменательном контексте, и именно «фрагмент» как излюбленная форма раннеромантического мышления [Шлегель 1983; Грешных 1991; Ostermann 1991; Weiss 2015] является композиционной и онтологической матрицей этого произведения австрийского модерниста. Повесть была написана под влиянием чтения заметок Новалиса, а ее эпитафия взята из его «Физических и медицинских наблюдений» («Сущность болезни так же темна, как сущность жизни») [Bernhard 2006: 123]. Фрагментарность реализована здесь не только в философии кризиса языка (невозможность высказать метафизическую истину), в монтажной компози-

ции («склейка» сумбурного повествования от лица рассказчика К.М., текстов его брата Вальтера М., писем К.М. к дяде), но и представлением о личности как о разорванном единстве, требующем восполнения своим ментальным двойником (образ братьев К.М. и Вальтера М.) (о «фрагментарной» синтаксической стилистике Бернхарда, «подражающей» замкнутому тюремному хронотопу, см.: [Betten 2011]).

Итак, два юноши, прouchившиеся в университете меньше года – К.М. и Вальтер М. – становятся сиротами. «После самоубийства наших родителей мы были на два с половиной месяца заперты в башне», – таков несколько экзотический зачин сюжета [Bernhard 2006: 9]. В башню Амрас, близ Иннсбрука (прообразом ее является замок Амбрас), их помещает дядя (владелец этого старинного сооружения с примыкающим садом), чтобы избежать вторжения в жизнь братьев психиатров, предотвратить вероятное заключение их в клинику. Попытки вернуться в башню к прежним вдохновенным занятиям – например, к декламации мест из любимых книг – терпит неудачу: «Декламация Вальтером стихов Бодлера и Новалиса или же наивнейшая попытка едва подступиться к “Речи мертвого Христа с вершины мироздания” лишь повергали нас в ужас, ибо это заканчивалось плачевно уже при чтении первых строк; наша речь, Вальтера прежде всего, <...> раньше <...>, вплоть до катастрофы, исполненная красивейшего ритма, давала чувство полета многому, всему, тут вдруг, рабски подавленная, передвигалась, панически рассыпаясь на куски» [Bernhard 2006: 22-23].

Потеря родителей здесь – не только фактическое сиротство: это знак обреченности, фатальной власти семейной «тирольской эпилепсии», насильственное возвращение к болезненным родовым истокам, от которых тщетно пытались уйти сыновья. Смысл фразы Жан-Поля «только я рядом со мной» парадоксальным образом реализуется у Бернхарда и в развернутых описаниях одиночества рассказчика, и в ролевом двойничестве: автор изображает «братание» (*Verschwisterung*) как идентификацию рассказчика со своим братом, доведенную до болезненного симбиоза – то и дело повторяющегося «мы», тем самым одиночество, чувство полной изоляции от здорового мира, остро испытываемое каждым из юношей, не преодолевается, а напротив, удваивается. Башня, несомненно, выступает в роли пространственной метафоры этой изолированности, экстерииоризированного образа внутреннего состояния персонажей.

«Бунт против отцов», восстание против «символического порядка» (Лакан) – сквозной мотив модернистского искусства [Zima 2008: 9]. У Бернхарда и Жан-Поля он реализуется в форме разрыва с родительским миром и поиском своего второго «я» [Ronge 2009], которое

обретается в образе брата, кровного или названного, друга, дяди или духовного наставника (ср.: «Озорные годы» и «Зибенкэз» Жан-Поля; «Амрас», «Изнитожение: Распад», «Унгенах», «Корректур» Бернхарда). «В первую очередь, ты должен полностью освободиться от своих, стать полностью самостоятельным, сначала внутренне, а потом и внешне», – наставляет своего племянника дядя Георг в романе «Изнитожение: Распад» [Bernhard 1986: 138]. Уроки свободы берут персонажи Жан-Поля и Бернхарда не только у своих «учителей», но и в любимых книгах, авторы которых принимаются ими в круг новообретенных друзей. Восполнение своего «я» осуществляется на уровне *антропологии* (система персонажей-двойников), *письма* (герой пишет или терпит катастрофу как писатель) и чтения (в форме интертекстуального диалога). Другой у Жан-Поля и Бернхарда изобретается как своего рода нарциссическое «зеркало» (Лакан), компенсируя неполноту, расщепленность, дисгармоничность самосознания романного субъекта.

Задолго до Борхеса Жан-Поль реализует идею *Korfbibliothek* – «головной» библиотеки, живущей в сознании писателя или читателя [Эспань 2014: 335], которую тот носит с собой. Речь идет не только о воображаемой внутренней библиотеке, но и о грузе выписок, развернутых комментариев, путешествующих вместе с писателем в его багаже. Кроме того, библиотека у Жан-Поля не только собирается, но и в буквальном смысле слова пишется: например, в идиллии об «учителюшке» Марии Вуце, вошедшей в качестве приложения в роман «Невидимая ложа», герой сочиняет собственных «Разбойников», «Вертера», «Критику чистого разума» и другие знаменитые произведения. Эти «рукописные книги» (*Schreibebücher*) [Jean Paul 1986: 323] по мотивам, даже по названиям чужих текстов – не только остроумная сюжетная выдумка (бедный провинциальный учитель не имеет средств для покупки книг), но и синкретичная метафора *чтения как письма, чужого как своего и своего как чужого*. Здесь же, возможно, впервые в европейской литературе реализована идея каталога книг как семиотического слепка вселенной: ежегодного «ярмарочного каталога» [Jean Paul 1986: 321] книжных новинок Вуце достаточно, чтобы воображение генерировало развернутую словесную картину мира. В отличие от средневекового схоластического образа мира, взятого за основу Борхесом и Эко, Жан-Поль создает проект не материальной библиотеки (так, Борхесу для воплощения идеи бесконечности библиотеки все-таки требуются «материальные», пространственные метафоры лабиринта из шестигранников, страннического пути [Борхес 1994]), а библиотеки воображаемой, бесконечно подвижной, меняющейся, переписываемой в «голове» читателя-автора. Правда, Вуц буквально изготавливает мини-

аторные книжицы для своей библиотеки, однако тексты ее творятся в ситуации информационного «ничто», т.е. исключительно из недр собственного воображения. Концентрации вымысла на роли сознания, на воображающем и пишущем «я» в большей мере, чем на техническом устройстве текстовых миров, позволяет говорить скорее о модернистской, чем постмодернистской природе «метапрозы» (metafiction) у Жан-Поля и, как будет продемонстрировано, у Бернхарда. На различие истоков «самосознающего» романа в модернизме и постмодернизме указала, в частности, П. Во [Waugh 2013].

Не сводимая к конструктивно-игровому декоруму, интертекстуальность наделяется и у Жан-Поля, и у Томаса Бернхарда онтологической значимостью. Их персонажи *существуют* посредством текстов – читая чужие, генерируя собственные или страдая от неспособности создать произведение. Крушение писательского проекта равнозначно жизненной катастрофе, а его реализация, напротив, является абсолютным эквивалентом бытия. Так, Фирмиан Зибенкэз вынужден разыграть трагикомедию собственной смерти только для того, чтобы в его жизни наконец нашлось законное место творчеству, а супругу Ленетту, не разделяющую экстравагантного *modus vivendi* своего мужа, сменила далекая и пока загадочная Натали, на которой мечтатель-писатель сосредоточивает свои идеальные чаяния о всепонимающей спутнице жизни: христианский мотив воскресения, настойчиво обыгрываемый в романе «Зибенкэз», связывается автором исключительно с возрождением художника к полноценному творчеству.

И. Хёлль в книге, посвященной роману Т. Бернхарда «Изничтожение: Распад» («Auslöschung. Ein Zerfall», 1986), в котором связи с жан-полевским пониманием письма особенно очевидны, подчеркивает: «Рефлексия над собственным произведением, несмотря на ее избыточное использование в так называемой “постмодернистской” литературе, является одной из экзистенциальных проблем художника. В “Зибенкэзе” мы находим одно из первых проявлений этого авторефлексивного дискурса художника, которое указывает на модернизм Жан-Поля» [Hoell 2014: loc. 687-692]. Далее И. Хёлль ссылается на пронизательное суждение Людвига Бёрне, современника писателя, который в памятной речи в честь Жан-Поля в 1825 г. произнес: «А он терпеливо стоит у порога двадцатого столетия и, улыбаясь, ждет, когда его медлительный народ поспеет за ним» [Там же].

М. Шмиц-Эманс отмечает, что «тематическое поле литературы и письма» – центральное в поэтике Жан-Поля [Schmitz-Emans 2008: 167]. К. Бартман [Bartmann 1991], М. Яннер [Janner 2003] и другие германисты исследуют «письмо» как один из лейтмотивов творчества Бернхарда. Свойство романной формы модерна быть обращенной на

самое себя, реализуемое в модели *метаромана* – «романа о писателе и процессе письма, тексте и чтении», где «текст рефлексивен над созданием и рецепцией романа» [Schmitz-Emans 2010: 137], в полной мере используется Жан-Полем и Бернхардом. При этом все без исключения конструктивные ходы Жан-Поля, верно отмечаемые М. Шмиц-Эманс, – «изображение самого повествования и писательства» (или так: «повествовать о повествовании и писать о письме»), размышление «о гении и гениальности», «игра с вымышленными персонажами-авторами», автоинтертекстуальность, рефлексия над «материально-физическими, соматическими, психическими условиями производства литературного текста», «двойничество» как симптом единства / разделения пишущего «я», как «утрата идентичности и самоконтроля», и, наконец, «навязчивая потребность Жан-Поля претворять себя в текстах (*selbstverschriftlichen*)» [Schmitz-Emans 2008: 141-145] – обнаруживаются в крупной художественной прозе Бернхарда.

Нельзя не у отметить и своеобразной зеркальности в экзистенциальной ситуации обоих писателей, у Бернхарда обостренной из-за рано осознанной им «смертельной болезни» (лейтмотив *Todeskrankheit* снабжен в его поэтике одновременно автобиографической и философской мотивацией): исследователь Х. Пфотенхауэр видит в жан-полеванском «бесконечном приумножении писательских образов» своего рода бегство от конечности земного бытия, бегство от смерти, «воплотившуюся в писательстве игровую форму заботы о себе» [Там же, с. 145]. Уместной видится и ссылка М. Шмиц-Эманс на одно из первых пронизательных суждений о своеобразии художественного мира Жан-Поля: это реплика Гейне из «Романтической школы», где тот пишет о «рождающемся на бумаге интеллектуальном театре» и о населяющих его героях – «персонализированных воплощениях самой поэзии» [Там же, с. 141].

Рассмотрим подробнее, как в художественной прозе австрийского писателя отображается связь с поэтикой Жан-Поля – его саморефлексивной моделью письма, структурами зеркальных персонажей, фавбулой о художнике, а также в каких формах обнаруживается и / или скрывается эта связь. В качестве ключевого «жан-полеванского» текста Бернхарда здесь взят роман «Изничтожение: Распад», поскольку в нем Жан-Поль не только фигурирует, но и присутствует в нехарактерной для Бернхарда, а потому чрезвычайно ценной, сюжетно и дискурсивно развернутой форме – в качестве так называемой «Зибенкээ-сцены». Она обладает для героя-рассказчика парадигматической значимостью: впоследствии отношения *я – мир людей – мир текстов* будет развиваться для него по заданному в этой сцене травматическому сценарию.

Следует начать с того, что «Изничтожение» – один из самых



оснащенных интертекстуальными знаками метароманов Бернхарда. По подсчетам И. Хёлля, который подмечает стремление писателя ввести себя «в пантеон мировой литературы» [Hoell 2014: loc. 434], в этом его последнем произведении упомянуто 49 авторов и 22 произведения. Помимо масштабного охвата интертекстов роман «Изнитожение» содержит также поэтологическую программу Бернхарда, канон чтения, который – по сюжету – рекомендует своему ученику Гамбетти герой-рассказчик, писатель и частный учитель литературы Франц-Йозеф Мурау. В него входят «Зибенкэз» Жан-Поля, «Амрас» самого Бернхарда, «Процесс» Кафки, «Португалка» Музиля и «Эш, или Анархия» Броча. И. Хёлль обращает внимание на то, что Франц-Йозеф Мурау – единственный профессионально состоявшийся литератор (он писатель и критик) в череде трагически неудачливых интеллектуалов Бернхарда. В профессиональном облике протагониста содержится явная переключка с персонажами Жан-Поля: ключевые фигуры его романов – писатели (Зибенкэз пишет роман «Изборник дьявола», – кстати, это раннее произведение самого Жан-Поля, – а также сочиняет критические эссе, рецензии для литературного журнала), а некоторые дают частные уроки письма и литературы (например, уже упомянутый выше «довольный учителяшка Вуц»). Кроме того, сам Жан-Поль вынужден был очень долго зарабатывать на хлеб частными уроками.

Таким образом, впервые ситуация учительства, менторства, столь свойственная сюжетам Бернхарда (ср.: «Стужа», «Дыхание», «Холод», «Корректур», «Рубка леса», «Старые мастера»), приобретает профессиональную мотивацию. Важно и другое: ранний опыт вхождения в литературу связан у героя «Изнитожения» со стыдом и унижением со стороны близких («моих», как он не раз иронично называет их в романе), и этот опыт закреплен за чтением книги Жан-Поля. Путь Франца-Йозефа Мурау в писательство столь же «тернист» (образ «терний» обыгрывается в «Зибенкэзе»), сколь и путь «адвоката для бедных» Фирмиана Станислауса Зибенкэза.

«Зибенкэз-сцена» – редкий для Бернхарда случай относительно развернутого введения интертекста в сюжетную ткань. Обычно отсутствующие или весьма скудные комментарии здесь вырастают до романного эпизода. Итак, детство Франца-Йозефа проходит в родовом поместье Вольфсэгг<sup>1</sup>. Противостояние героя с семейной «нацистско-католической» средой нарастает по мере его взросления, но уже эпизод с телесным и моральным наказанием за уединенное чтение непонятного матери «Зибенкэза» закладывает основы этих непримиримых отношений. 9- или 10-летний мальчик (рассказчик не помнит точно

---

<sup>1</sup> Месту соответствует действительный топоним, а описание Вольфсэгга позволяет узнать в отдельных деталях настоящий облик Вольфсэгга в Австрии.

своего возраста в той ситуации) нарушает незыблемость ритуала: он опаздывает сначала на процедуру разбора корреспонденции, в которой он должен помогать матери, а затем на семейный обед. За ответ «читал “Зибенкэз”» он получает пощечину на виду у всей семьи и наказывается трехдневным заточением (без пищи) в своей спальне. Его одержимость чтением и впоследствии воспринимается родителями с полным отторжением, а сестры поднимают подростка на смех, «с сильнейшим злорадством» выкрикивая то и дело «зибенкэз, зибенкэз, зибенкэз» [Bernhard 1986: 268]. «Моя мать, Гамбетти, не имела ни малейшего представления о том, что такое *Зибенкэз*, и была убеждена, что я дразню ее, сказал я Гамбетти» [Там же], – комментирует эту давнюю историю своему ученику Франц-Йозеф Мурау. Такая же неосведомленность касается и Кафки: мать не подозревает о существовании такого писателя.

Зибенкэз-сцена возвращается к герою снова спустя десятилетия. Он – уже зрелый писатель, обретший не только моральную, но и финансовую независимость от Вольфсэгга, встречается в Риме – любимом городе, где он чувствует себя счастливым, – с матерью. И та неожиданно спрашивает его о том, что же такое «зибенкэз». Сыну приходится коротко объяснить матери, что это название романа Жан-Поля и что, кроме того, Кафка – это писатель, а не просто слово для подтрунивания над матерью. Та никак не комментирует слова сына, однако ему ясно, что понимание не достигнуто и спустя десятилетия. И. Хёлль справедливо выделяет и в этой сцене, и в романе в целом мотив «расчета с детством» и связывает последнее произведение Бернхарда с создававшейся в эти же годы (1981-1982) повестью «Ребенок» [Noell 2014: loc. 125].

Вообще семья изображается в произведениях Бернхарда почти исключительно в болезненно-негативной модальности. Интересно в нашем контексте то, что «Зибенкэз» традиционно считается одним из первых немецких семейных романов (Eheoman). Однако описание «семьи» (Фирмиана и Ленетты) здесь скорее подчинено теме высвобождения творческого «эго» писателя, отказа от семьи (как препятствия к творчеству) в пользу весьма туманного союза с аристократкой Натали, образ которой – в силу поэтической незавершенности, смутности очертаний, а также явного ее неравенства с «адвокатом для бедных», – романтизируется и вряд ли может стать опорой для развития «семейной» фавулы (финал «Зибенкэза» в этом плане абсолютно открыт и двусмыслен).

Отчуждение в семье искупается и у Жан-Поля, и у Бернхарда отношениями с «чужими» – альтернативой семьи становится дружба. У Жан-Поля это дружба двух названных братьев, зеркальных подобий

друг друга (Ebenbilder, Gebrüder) Зибенкэза и Лейбгебера<sup>2</sup>, у Бернхарда – дружба Йозефа с дядей Георггом (который, кстати, когда-то и рекомендовал племяннику чтение этого любимейшего им старинного романа<sup>3</sup>), а также с итальянцем Гамбетти. Духовно-творческое братство, связь учитель – ученик оказывается в романах обоих писателей важнее семейно-бытовых уз. В отношении женских образов у Бернхарда в «Изничтожении» наблюдается сюжетный ход, близкий «Зибенкэзу»: на смену фигуре отвергнутой женщины (у Жан-Поля это супруга Ленетта, у Бернхарда – холодная мать и сестры), которая не разделяет интересов протагониста, должна прийти идеальная героиня: у Жан-Поля это романтизированная Натали, у Бернхарда – писательница Мария, «женский» духовный двойник Йозефа (ее прототипом является Ингеборг Бахман, с которой связана также отсылка к Риму в романе, к городу, в котором Бахман обрела свою смерть). Известно, что прообразом Ленетты в «Зибенкэзе» была мать Жан-Поля, столь же холодно относившаяся к писательской страсти сына, сколь героиня романа – к литературным занятиям своего супруга.

Двойничество в структуре персонажей – очевидная связь двух сравниваемых поэтик. Другое «я» создается авторами по модели тождества / растождествления, осознанного духовного симбиоза и, очевидно, невозможности обретения цельности, коль скоро твой духовный близнец воплощен в другом человеке.

Здесь уместно вернуться к указанной нами выше – открыто обозначенной автором – связи романа «Изничтожение» с ранним произведением Бернхарда «Амрас» (1964). Болезненное одиночество героя не столько преодолевается, сколько удваивается, гротескно усиливается в модели двух братьев (погодок) – юношей, потерявших мать и отца в результате их двойного самоубийства. Рассказчик К.М. размышляет о своем беспредельном одиночестве, страхе перед миром, а его кровный и духовный двойник – музыкант и писатель Вальтер М. – предстает и как идеальный непостижимый образец (гений), и как объект мучительной самоидентификации К.М. Вместе, в интуитивно-телесном и духовном единении, они чувствуют себя еще более отторгнутыми от мира. Самоубийство Вальтера М. в финале истории наглядно демон-

---

<sup>2</sup> См.: фигуры Вальта и Вульта из романа «Озорные годы» (Flegeljahre). Нам не удалось обнаружить ни одного упоминания этого романа у Бернхарда, хотя имя героя ранней повести «Амрас» Вальтер подсказывает, что связь с этим произведением Жан-Поля возможна, тем более что к такой гипотезе подталкивает фабула повести о двух братьях: оба они, как Вальт и Вульт – писатели (рассказчик К.М. не идентифицирует себя, в отличие от Вальтера, как «писателя»), однако именно он повествует, а, следовательно, реализует себя в письме).

<sup>3</sup> В его образе угадывается фигура деда Бернхарда – писателя Иоганнеса Фроймбихлера, его главного «учителя» в жизни и литературе.

стрирует саморазрушительное движение этой «семейной» притчи.

Возвращаясь к ключевому для сопоставляемых авторов приему саморефлексирующего письма, которое воплощается сюжетно в жизни как тексте, обратим внимание на еще одну важную – имплицитно присутствующую у Бернхарда – интертекстуальную параллель. Как известно, Жан-Поль не завершил своей автобиографии (*Selberlebensbeschreibung*, 1820). Даже в самом аутентичном типе текста Жан-Поль стилизует повествование, излагая свою жизнь устами «профессора собственной истории». В одном из писем другу он пишет о том, что после третьей «лекции» утратил всякое рвение, ибо «как сочинитель так привык лгать, что в десять раз охотнее написал бы любую чужую историю, чем свою собственную» (цит. по: [Bittner 2006: 57]). «Ложь» воображения, памяти, самой речи наконец – сквозная тема всего творчества Бернхарда. В романе «Изнитожение» дядя Георг пишет «Анти-автобиографию», текст которой утерян: в этом программном жесте, символизирующем невозможность рассказать о подлинном «я» или, как минимум, отыскать следы этого рассказа, видится общее для Жан-Поля и Бернхарда осознание всякого словесного самовыражения как стилизации («в моих книгах все искусственно») (цит. по: [Mittermaier 2015: 195]).

Поток размышлений, заполняющий роман «Изнитожение», принадлежит Францу-Йозефу Мурау, о котором сообщается в конце текста, что он умер (без детализации обстоятельств). Таким образом, перед читателем – рукопись, духовное завещание героя, которое он адресует своему ученику Гамбетти. В определенном смысле, учитывая и условия создания этой рукописи героем (гибель семьи в автокатастрофе, похороны), и акт завещания поместья Вольфсэгт еврейской общине (расчет с «нацистским» прошлым семьи), можно расценить «рукопись» как словесно-символическое развертывание «театра своего будущего умирания» [Жан-Поль 1937: 435], если воспользоваться цитатой из «Зибенкэза» Жан-Поля. Однако на сцене умирания для земной жизни должно возродиться новое, бессмертное «я» – «я» писателя: «То был новый мир, а он был новым человеком, который проломил гробовую скорлупу и вышел с созревшими крыльями» [Жан-Поль 1937: 495].

Тема завещания (Зибенкэз, в частности, завещает своему другу Лейбгегеру рукописи) приобретает модернистски окрашенное выражение: непостижимое до конца, ускользающее от всякой готовой формулы «я» сохраняется в тексте со всей саморазрушительностью речевых жестов, а наследником его выступает читатель, которым в сюжетном контексте «Изнитожения» является юный иностранец Гамбетти. Инаковость читателя по отношению к автору воплощена в этом двой-

ном дистанцировании: читатель принадлежит другому поколению и иной языковой культуре. Однако доверие автора вызывает именно «другой», так же, как и созидание видится ему в «разрушении», разрыве связей, слишком тесно удерживающих человека в семейно-родовом теле мертвых традиций и препятствующих осознанию собственного «я».

Итак, Другой изобретается в прозе Жан-Поля и Бернхарда как персона, восполняющая жизнь «я» письмом, легитимирующая для героя занятия литературой. Интертекстуальные связи двух авторов явно выходят за рамки локальных референций и могут быть дешифрованы лишь в сопоставлении всего корпуса текстов Бернхарда с поэтикой его архаического «двойника».

## Литература

*Борхес Х.Л.* Вавилонская библиотека // Борхес Х.Л. Письмена Бога. М.: Республика, 1994. С. 217-224.

Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991.

*Жан-Поль.* Зибенкэз / Пер. с нем. А.Л. Кардашинского. Л.: Худ. лит., 1937.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. Т. 1. М.: Искусство, 1983.

*Эспань Ж.* Жан-Поль (И.П. Рихтер) // История немецкой литературы: Новое и Новейшее время / Под ред. Е.Е. Дмитриевой, А.В. Маркина, Н.С. Павловой. М.: РГГУ, 2014. С. 331-341.

*Bartmann Ch.* Vom Scheitern der Studien. Das Schriftmotiv in Bernhards Romanen // Thomas Bernhard: Text + Kritik. Н. 43. 1991. S. 22-29.

*Bernhard Th.* Amras. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

*Bernhard Th.* Auslöschung. Ein Zerfall. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.

*Betten A.* Kerkenstrukture. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis // Кнапе J., Кример О. (Hg.). Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 63-80.

*Bittner G.* Bin "ich" mein Erinnern? // Bittner G. (Hrsg.). Ich bin mein Erinnern. Über autobiographisches und kollektives Gedächtnis. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. S. 57-70.

*Hoell J.* Der literarische Realitätenvermittler. Die Liegenschaften in Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Berlin: epubli, 2014. Kindle edition.

Janner M. Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 2003.

*Jean Paul.* Die unsichtbare Loge // Jean Paul. Werke in drei Bänden. 4. Aufl. München: Carl Hanser Verlag, 1986. Bd. 1. S. 7-352.

*Jean Paul.* Ideen-Gewimmel, Texte und Aufzeichnungen aus dem unveröffentlichten Nachlass / Wirtz Th., Wölfel K. (Hg.). München: Eichborn Verlag, 2000.

*Jean Paul.* Siebenkäs // Jean Paul. Werke in 3 Bd. 4. Aufl. München: Carl Hanser Verlag, 1986. Bd. 1. S. 449-864.

*Mittermayer M.* Thomas Bernhard. Eine Biografie. Wien – Salzburg: Residenz Verlag, 2015.

*Ostermann E.* Das Fragment. Die Geschichte einer ästhetischen Idee. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.

*Ronge V.* Ist es ein Mann? Ist es seine Frau? Die (De)Konstruktion von Geschlechterbildern im Werk Thomas Bernhards. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2009.

*Schmitz-Emans M.* Jean Pauls Schriftsteller. Ein werkbiographischer Lexikon in Fortsetzungen. Schriftsteller im *Siebenkäs* (1796/1818) und ihre Rückkehr in den *Palingenesien* // Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft. 2010. S. 167-196.

*Schmitz-Emans M.* Jean Pauls Schriftsteller. Ein werkbiographischer Lexikon in Fortsetzungen. Zur Einleitung: Über Metaromane // Jahrbuch der Jean Paul Gesellschaft. 2008. S. 137-170.

*Waugh P.* Metafiction. Theory and Practice of Self-consciousness Fiction. London: Taylor & Francis Group, 2013. Kindle edition.

*Weiss J.* Das frühromantische Fragment. Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag, 2015.

*Zima P.* Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag, 2008.

**Ю.Г.Тимралиева**

УДК 82-1:82-32: 7 .036. 7  
ББК Ш (0) – 022.53

## Смерть как ключевой мотив и ключевая метафора экспрессионизма (на основе анализа лирики и малой прозы)

**Аннотация.** Статья посвящена немецкоязычному литературному экспрессионизму. На основе анализа лирических и малоформатных прозаических текстов в статье рассматривается смерть как ключевой мотив и ключевая метафора данного литературного течения, выявляются особенности тематического развертывания и языковые экспликации этого образа, подчеркивается его амбивалентность, анализируется его роль в художественной картине мира экспрессионизма, отразившего ключевые противоречия своего времени.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, мотив, образ, тематическая вариация, лексико-семантическое поле, метафора.

Художественная картина мира, представляющая собой «результат художественно-эстетической рефлексии действительности средствами искусства как вторичной знаковой системы» [Пестова 2009: 115], все чаще оказывается в фокусе внимания лингвистов при исследовании художественного текста. Одним из ключевых звеньев в построении художественной картины мира немецкоязычного литературного экспрессионизма, пережившего свой расцвет во втором десятилетии XX века и ставшего реакцией на масштабные потрясения и противоречия своего времени, «наиболее радикальной, очевидной и действенной» из всех современных ей реакций [Mann 1956: 10], безусловно, является образ смерти.

Прежде всего, смерть становится в экспрессионизме неотъемлемым элементом фабулы/ сюжета. Многие экспрессионисты, лично участвуя в войне, разделившей экспрессионистское десятилетие на «до» и «после», сталкиваются со смертью изо дня в день (некоторые, как А. Лихтенштейн, Э. Штадлер, Г. Тракль, Э.В. Лотц, Г. Энгельке, А. Штрамм и другие, становятся непосредственными жертвами войны), что естественным образом отображается в их произведениях. Смерть воспринимается ими как неизбежный атрибут войны, как символ уже произошедших и еще грядущих потрясений: *Mord Müdigkeit Rasen Wut! He! Bursche! Bursche da vorn! willst du? willst du schießen?! du? ja? <...> Grab. Hölle. Teufel. mein Arm schießt. Finger ladet. Auge trifft. hurrah! hurrah! die Beine in die Hand! hurrah! Tod und Leben! hurrah! <...> Mutter. rauh. halte mich. ich falle doch. Mutter ich falle. Mutter.* (Stramm, „Der Letzte“)

И если в преддверии/ в начале войны некоторые авторы еще свя-

зывают войну с героизацией общества, радикальным обновлением жизни, то спустя месяцы на смену восторженному пафосу приходит горькое осознание произошедшей катастрофы, превратившей Европу в «нерасхлебываемый котел с кровавым супом»: ...*Zitternd, wie einer, den der Arzt/ Tauglich zum Tod sprach/ Erbleicht der Mensch, ihn bedrängt/ Im unauslöf̄felbaren Kessel die Blutsuppe.* (Ehrenstein, „Auf!“)

И тем реальнее становятся мрачные пророчества Г. Гейма, погибшего незадолго до начала войны: *Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt/ <...> Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut./ Zahllos sind die Leichen schon im Schilf gestreckt,/ Von des Todes starken Vögeln weiss bedeckt.* (Heym, „Der Krieg“)

Однако смерть на поле боя является в экспрессионизме лишь одной – при этом не самой частотной – из фабульных вариаций этой темы. Гораздо чаще смерть настигает героев экспрессионистских текстов на больничной койке. Смерть после тяжелой болезни, операции или от страшной эпидемии становится ключевым фабульным элементом многих стихотворений и рассказов, большие, врачи и медсестры – действующими лицами, а больница и морг – одними из самых распространенных и значимых локусов экспрессионизма, неразрывно связанными со смертью: ... *hier, wo man den Tod an jedem Bette stehen sah, hier, wo man dem Tode ausgeliefert war wie eine Nummer, mit sehenden Augen, hier, wo jeder Gedanke vom Tode infiziert war, hier, wo es keine Illusionen mehr gab, wo alles nackt, kalt und grausam war.* (Heym, „Jonathan“)

В этой связи следует особо выделить стихотворения профессионального патологоанатома Г. Бенна, посвятившего этой теме целый цикл под названием «Морг» [подробнее: Пестова 2002: 45], смакующий детали аутопсии, поражающий читателя своей утрированной физиологичностью и цинизмом: *Auf jedem Tisch zwei. Männer und Weiber/ Kreuzweiss. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual./ Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber/ gebären nun ihr allerletztes Mal.* (Benn, „Requiem“)

Однако подобные примеры мы находим не только у Бенна, и не только в лирике: *Sie begannen ihr gräßliches Handwerk. Sie glichen furchtbaren Folterknechten, über ihre Hände strömte das Blut, und sie tauchten sie immer tiefer in den kalten Leichnam ein und holten seinen Inhalt heraus, weißen Köchen gleich, die eine Gans ausnehmen.* (Heym, „Die Sektion“)

Одной из самых распространенных фабульных вариаций темы смерти в экспрессионизме становится суицид. О его естественности и привычности в данном художественном дискурсе в следующих примерах свидетельствуют и формы множественного числа соответствующей



щих существительных, и общая тональность высказывания: *Ein Küsten-Wind zuckt in Selbstmörderbriefen*. (Werfel, „Die Leidenschaftlichen“) *Im August gab es mehrere Selbstmorde junger Leute*. (Heym, „Der Dieb“)

Схожее впечатление производят и слова одного из героев рассказа А. Лихтенштейна, в беседе с безногим попутчиком хладнокровно рассуждающего о возможных способах самоубийства: *Wenn Sie sich erhängen wollen, müßte Sie einer erst auf das Fensterbrett heben. Und wer wird Ihnen den Gashahn öffnen, wenn Sie sich vergiften wollen? Den Revolver könnten Sie sich nur heimlich durch einen Dienstmann besorgen lassen. Wie aber, wenn Ihnen der Schuß davon läuft? Um sich zu ertränken, müßten Sie ein Auto nehmen und sich von einer Tragbahre von zwei Pflegern in den Fluß schleppen lassen, der Sie an das jenseitige Ufer befördern soll*. (Lichtenstein, „Gespräch über Beine“)

Чаще всего суицид в экспрессионизме совмещается с безумием – одним из ключевых проявлений субъективной деформации в экспрессионизме [подробнее: Пестова 2002: 45-46; Bekes 1991: 74]. Например, во многих проанализированных нами рассказах полностью или частично реализуется следующая фабульная схема: «выпадение» героя из «нормальной» жизни – сумасшествие – смерть. Так в рассказе „Die Tänzerin und der Leib“ (Döblin) героиня – юная танцовщица – становится жертвой тяжелого физического недуга, который в конечном итоге провоцирует психическое расстройство и суицид. В рассказе „Das Schiff“ (Heym) целая команда моряков оказывается во власти страшной эпидемии, постепенно лишаящей героев сначала рассудка, а затем и жизни; последний из них, оставшись в одиночестве на корабле-призраке, кончает жизнь самоубийством. Суицидом героев заканчиваются также рассказы А. Дёблина „Die Verwandlung“ и „Der Dritte“. Следует отметить, что и здесь у ряда авторов обнаруживается автобиографический след: некоторые экспрессионисты позже сами добровольно уходят из жизни (Г. Тракль, А. Вольфенштейн, Э. Толлер, В. Хазенклевер, К. Эйнштейн), другие переживают суицид близких (Г. Бенн, А. Дёблин, М. Германн-Нейссе).

Прочими тематическими вариациями темы смерти в экспрессионизме становятся: несчастный случай, убийство, публичная казнь, мертворождение. Нередко грань между различными вариациями оказывается очень тонкой. Например, в рассказе А. Дёблина „Die Segelfahrt“ герой – немолодой бразилец – гибнет при загадочных обстоятельствах, и читателю остается лишь гадать, происходит ли это в результате несчастного случая или суицида, а героиня, став свидетелем его странной смерти, переживает помутнение рассудка и спустя год повторяет судьбу своего несостоявшегося любовника.

Итак, смерть становится очень частотным (почти обязательным) сюжетно-фабульным элементом экспрессионистского повествования, нередко появляясь уже в заголовке стихотворения или рассказа (цикла стихов/ рассказов): „Ich bin des Lebens und des Todes müde“ (Ehrenstein), „Die Heimat der Toten“, „Der Tag liegt schon auf seinem Totenbette“, „Totenwache“ (Heym), „Siebengesang des Todes“ (Trakl), „Ballade von Wahn und Tod“ (Werfel), „Mein Sterbelied“, „Selbstmord“, „Wo mag der Tod mein Herz lassen“ (Lasker-Schüler), „Jaurès' Tod“, „Die Todesanzeige“, „Auf den Tod einer Frau“ (Hasenclever), „Die Ermordung einer Butterblume“, „Das Stiftsfräulein und der Tod“ (Döblin) и т.д.

Однако роль этого мотива в экспрессионизме выходит далеко за рамки сюжетной интриги. Смерть выступает здесь как многозначный и многомерный образ, не только и не столько подчиняющий себе поверхностную смысловую структуру, сколько формирующий глубокие смыслы, выдвигая на передний план не буквальные, а метафорические свои значения. И в этом смысле гораздо более страшной, нежели физическая смерть и физические страдания, ставшие привычными в эпоху потрясений мирового масштаба, экспрессионистам представляется духовная смерть человека, связанная с зарождением машинной цивилизации и построением общества потребления с новыми социальными ролями и отношениями, утрата им нравственных опор и ориентиров. Именно в этом метафорическом значении смерть выступает в качестве одного из центральных звеньев художественной картины мира экспрессионизма: *Das Leben liegt in aller Herzen wie in Särgen <...>/ Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,/ An der wir sterben müssen.* (Lasker-Schüler, „Weltende“)

Смерть становится ключевой метафорой экспрессионизма, отражающей масштабный кризис сознания начала XX века, вызванный резкой сменой исторической парадигмы, и представляет собой «не что иное, как опустошение разума и сердец людей, самоотчуждение человеческого бытия в повседневной реальности исторического процесса» [Mautz 1961: 247]. В этом смысле строки Г. Гейма могут служить эпиграфом экспрессионизма: *Nur für die Toten ist jetzt gute Zeit.* (Heym, “November”)

О значимости (в некотором смысле, навязчивости) этого мотива свидетельствует необычайно высокая частотность слов *Tod, Tote, tot, töten*, а также прочих лексических единиц данного лексико-семантического поля (*sterben, umbringen, Mord, Mörder, Leiche, Schädel, Friedhof, Sarg, Grab* и т.п.) в поэтическом словаре экспрессионизма:

*Es nahen Mönche, die in Händen bergen/ Die Totenlichter in den Pro-  
zessionen./ Auf Toter Schultern morsche Särge thronen./ Und Tote sitzen*

*aufrecht in den Särgen.* (Heym, “Die Wolken”) *Die Menschen starben in diesem unendlichen Friedhof. Sie starben überall an der gleichen Qual.* (Goll, „Der Panamakanal“)

Многочисленны композиты с первым компонентом *Todes-, Toten-, Sterbe-, Mord- (Totenzug, Todesstunde, Sterbelied, Mordnacht)*, сочетания прилагательного *tot* не только с одушевленными, но и с неодушевленными/ абстрактными существительными, прежде всего, с существительными, обозначающими время или пространство (*tote Zeit, tote Welt, tote Stadt, totes Haus, totes Meer, tote Luft*): *Der tote Fluss stockt unter totem Dunst.* (Werfel, “Zweifel”)

Продуктивны префиксальные деривации от глаголов *sterben* и *töten* (*absterben, ersterben, hinsternben, hinübersterben, hintöten, hineintöten* и другие), наполняющие текст дополнительными смысловыми нюансами, частотны причастные формы, маркирующие либо длительность, либо результированность: *Auf schwarzem Kahn/ Hinüberstarben Liebende./ <...> Die kristallne Woge/ Hinsterbend an verfallner Mauer...* (Trakl, „Abendland“)

Наконец, характерна субстантивация вышеупомянутых глаголов, абсолютирующая процесс смерти: *Auf einmal aber kommt ein großes Sterben.* (Heym, „Auf einmal aber kommt ein großes Sterben“) *Ich habe keine Furcht mehr/ Vor dem Sterben* (Lasker-Schüler, „Senna Hoy“)

Следует отметить, что мотив смерти выступает в неразрывной связке с прочими экспрессионистскими мотивами, активно поддерживается ими, в первую очередь, мотивом конца света, мотивами зимы и ночи. Одним из самых устойчивых в экспрессионизме становится ассоциативный ряд «смерть-холод-тьма», как правило, дополняемый эмотивными лексическими единицами:

*Oder wenn er an der frierenden Hand der Mutter/ Abends über Sankt Peters herbstlichen Friedhof ging./ Ein zarter Leichnam stille im Dunkel der Kammer lag/ Und jener die kalten Lider über ihn aufhob.* (Trakl, „Sebastian im Traum“)

*Wahrhaftig ein zum Tode Verurteilter hatte es besser, denn seine Qual dauerte nur einen Tag, so lange verhüllte man ihm sein Ende; sie aber waren vom Tage des Einganges in diese Zimmer preisgegeben der Einsamkeit, der Dunkelheit, der entsetzlichen Trauer der Herbstabende, dem Winter, dem Tode, einer ewigen Hölle.* (Heym, „Jonathan“)

Особенно часто единицы лексико-семантического поля «смерть» совмещаются в контексте одной строки/ строфы (одного предложения/ абзаца) с единицами таких смежных (в контексте экспрессионизма) полей, как: «апокалипсис» (*Weltende, Sturz, Untergang*), «война» (*Bombe, Explosion, Schuss*), «болезнь» (*Schmerz, Leiden, Wahnsinn*), «страдания» (*Verzweiflung, Sehnsucht, Trauer*), «разрушение» (*Zerfall, Zerstö-*

руг, Zerlegung), «увядание/распад» (*Verwesung, Verwelkung, Verfall*), «одинокость» (*Einsamkeit, Verlassenheit, Alleinsein*), «пустота» (*Öde, Wüstenei, Leere*), «зима/осень» (*Winter, Herbst, Kälte*), «ночь/вечер» (*Dämmerung, Finsternis, Dunkelheit*):

*Durch leerer Brücken trüben Schall und Städte./ Die hohl wie Gräber auseinander fallen./ Und weite Öden, winterlich verwehte.* (Heym, „Auf einmal aber kommt ein großes Sterben“) ... *umfängt die Nacht/ Sterbende Krieger, die wilde Klage/ Ihrer zerbrochener Mäuler. / <...> Alle Strassen münden in schwarze Verwesung.* (Trakl, „Grodek“) *Trostlose Pyramide rings Wüstenei Gräber Skalp und Leiche.* (Becher, „Mensch steh auf“)

Характерным становится наделение абстрактного понятия смерть конкретными признаками, ее персонификация, аллегоризация, демонизация: *Schwarz und leer, wie der Tod...* (Klemm, „Der Bettler“) *Die Strasse kommt der Tod, der Schifferknecht.* (Heym, „Die Heimat der Toten“) *Du bist mir nahe, Bruder Tod.* (Hasenclever, „Die Lagerfeuer an der Küste“) *Wie der Tod über dem Haus raste. Jetzt stand er hoch oben auf dem Dache, und unter seinen riesigen knöchernen Füßen saßen in ihren Betten, in ihren großen Sälen, in ihren Kammern, überall saßen die Kranken auf in ihren weißen Hemden...* (Heym, „Jonathan“)

В этом смысле очень показателен рассказ А. Дёблина „Das Stiftfräulein und der Tod“, где обительница дома престарелых пишет письма смерти (*an meinen lieben strengen Herrn, den Tod*), которая и приходит к ней в финале рассказа: *Mit einem Satz schwang sich der Tod neben sie ins Bett. Da war ein Platz frei. Er griff nach ihren Knien. Sie stieß um sich. Wie ein Bauernlummel schlug er mit flacher Hand auf ihre Schultern. Da fiel die geballte Faust auf ihre Brust, den Leib, den Leib, und wieder auf den Leib.* (Döblin, „Das Stiftfräulein und der Tod“)

В свою очередь, смерть сама становится средством субъективации объектов окружающей реальности, поскольку в экспрессионизме им приписывается способность переживать смерть: *In Porphyriarkaden versargt/ Lag der sterbende Himmel.* (Goll, „Noemi“) ... *Und werden ausgesandt zum Mord des Lichts.* (Wolfenstein, „Die Friedensstadt“)

В целом, условность границ между жизнью и смертью (между живым и неживым), постоянное перекрещивание, взаимодополнение и взаимоперетекание этих двух полюсов, амбивалентность самого образа смерти, ее восприятие не в качестве противоположности жизни, а в качестве «значительного феномена ее проявления» [Пестова 2009: 98], «ее тени», «ее органичного фона» [там же: 230] становится ключевым моментом в интерпретации данного мотива в экспрессионизме.

Это и постоянная близость, постоянное присутствие смерти в нашей жизни: *O die Nähe des Todes. Lass uns beten...* (Trakl, „Nähe des Todes“). Это и смерть, питающая новую жизнь, как в стихотворениях

Г. Бенна „Schöne Jugend“ и „Kleine Aster“. Это и постоянное смешивание образов живых и мертвых, прежде всего у Г. Тракла, и общение живых с мертвыми: *In einsamer Kammer/ Lädst du öfter den Toten zu Gast* (Trakl, „An einen Frühverstorbenen“). Это и оживающие мертвецы, переживающие пробуждение души в мертвом теле, как препарированный патологоанатомами мертвец, мечтающий о любви, в рассказе Г. Гейма „Die Sektion“. Это и «живые мертвецы», переживающие умирание души в живом теле, каковыми, согласно мироощущению экспрессионизма, являются представители современного «общества потребления и погони за наслаждением» [Топоров 1997: 17]: *Seht, wir sind nun tot./ In weißen Augen wohnt uns schon die Nacht.* (Heym, „Die Morgue“) Наконец, это жизнь после смерти, о которой пишет К. Эдшмид в посвящении Э. Штадлеру: *Denn Sterben ist keineswegs nur Hinweggehen. Ist Bleiben und Vermächtnis.* (Edschmid, „In Memoriam Ernst Stadler“)

Таким образом, мотив смерти в той или иной степени присутствует практически в каждом проанализированном нами стихотворении/ рассказе. И даже в тех немногих текстах, тематика/ фабула/ сюжет которых никак не связаны со смертью, ее присутствие ощущается интуитивно, где-то на уровне подсознания. Тесно переплетаясь с прочими мотивами, мотив смерти замыкает на себе весь мотивный комплекс экспрессионизма, реализуется в различных сюжетно-тематических, лексико-семантических и структурно-грамматических вариациях, став важнейшей составляющей экспрессионистской концептосферы, ключевой метафорой данного литературного течения, центральным штрихом в общей картине «распада и потери личности» [Bekes 1991: 10] в эпоху глобальных изменений.

Жизнеутверждающие картины в экспрессионизме появляются редко. «Число картин, относящихся к понятию «жизнь», ограничено», – пишет известный экспрессионизмовед К.Л. Шнайдер об экспрессионистской лирике. «Это, вероятно, объясняется тем, что мысль о ценности жизни настолько явно звучит в стихах о смерти, что в этом смысле добавить уже просто нечего» [Schneider 1961: 30].

## Литература

*Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести. Изд. 2-ое доп. и испр. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2002. 463 с.

*Пестова Н.В.* Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм: монография. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2009. 297 с.

*Топоров В.* Предисловие // Готфрид Бенн. Собрание стихотворений. СПб: Евразия, 1997. С. 7-21

*Bekes P.* Einleitung und Nachwort // Gedichte des Expressionismus. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 7-17, 65-78

*Mann O.* Einleitung // Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg: W. Rothe-Verlag, 1956. S. 9-26

*Mautz K.* Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms. Frankfurt/Main.; Bonn: Athnäum-Verlag, 1961. 387 S.

*Schneider K.L.* Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen G. Heyms, G.Trakls und E.Stadlers. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1961. 184 S.

**Т.В.Кудрявцева**

УДК 321. 112. 2 (Эрнст П.)  
ББК Ш33 (4Гем)6 – 8, 4

## **К истории восприятия творчества Пауля Эрнста в России**

**Аннотация.** В статье предпринята попытка проследить историю рецепции творчества немецкого писателя Пауля Эрнста (1862–1933) в дореволюционной России, в СССР и в постсоветское время и выявить причины недостаточного внимания отечественных филологов к этой фигуре.

**Ключевые слова:** немецкая литература, русская литература, неоклассицизм, стереотип, рецепция.

Говорить о рецепции П. Эрнста (1862–1933) в России — значит констатировать отсутствие адекватного представления об этом писателе.

В фондах РГБ (им. В.И. Ленина) и ВГБИЛ имеются почти все издания произведений Эрнста на немецком языке, и отечественные переводчики и литературоведы при желании могли получить представление о творчестве и личности писателя. Однако сведения о нем ограничивались лишь скудными статьями справочно-энциклопедического и историко-литературного характера.

Одно из первых упоминаний имени Эрнста содержится в статье историка литературы и публициста Н.Л. Мещерякова «О новых настроениях русской буржуазной интеллигенции» (1921). Речь в ней

идет об оценке идеи евразийства деятелями социалистической культурной политики. Называя особенности мировоззрения не разделяющей идеи интернационализма русской интеллигенции — отрицание европейской цивилизации, национализм, славянофильство — автор статьи подводит под эти принципы общий знаменатель: связь русского, православного в своей основе, течения мысли с «мудрецами эпохи упадка и разложения буржуазного мира» [Мещеряков 1921: 39], среди которых на первом месте оказываются Шпенглер, Кайзерлинг и Пауль Эрнст.

Первые историко-литературные сведения о Пауле Эрнсте содержатся в «Литературной энциклопедии» (1929–1939). А. Запровская в статье «Литература эпохи империализма и пролетарской революции» посвящает Паулю Эрнсту следующий абзац:

«К наступающей развернутому фронтом буржуазно-реакционной литературе примыкает также неоклассицизм, своеобразный продукт распада мелкобуржуазного натурализма. Представителем этого течения является Пауль Эрнст (1866). Он обосновывает свою теорию неоклассицизма (см. его сб. «Путь к форме», 1912, и «Кредо», 1912), выдвигая принцип вечного вневременного искусства красоты и одухотворенной формы, выражающих борьбу вечных истин и страстей. В поисках такого искусства Эрнст уходит в старогерманские и древнегреческие сюжеты, трактуя их в сильно стилизованной форме (драмы: «Деметриос», «Demetrios», 1905), «Каносса», «Canossa», 1908), «Брунгильда», «Brunhild», 1909, «Нинон», «Ninon, 1910 и др.). В книгах «Распад немецкого идеализма» (1918) и «Распад марксизма» (1920) Эрнст производит окончательную переоценку всех ценностей [Запровская 1934: 830–847].

В первом номере журнала «Литературное наследство» за 1931 г. на русском языке было опубликовано письмо Энгельса П. Эрнсту от 5 июня 1890 г., сопровождаемое предисловием Института Маркса — Энгельса — Ленина, в котором говорится, что Эрнст «является фашистским писателем» [Энгельс 1931: 9], и послесловием советского литературоведа Ф.П. Шиллера. Последний характеризует Пауля Эрнста как «<...> довольно известного с.-д. публициста и чуть ли не официального интерпретатора Ибсена на страницах главного теоретико-марксистского органа партии “Нойе Цайт”». Однако «Пауль Эрнст вышел из партии и сделался эстетствующим идеалистом, основателем и главой так называемой неоклассической школы писателей и известным драматургом» [Шиллер 1931: 10].

Если в Предисловии к письму Эрнст прямо называется фашистским писателем, то Шиллер более осторожен в своих оценках: «А после войны он сделался попутчиком «умеренного» фашизма группы

Гутенберга» [Шиллер 1931: 10]. Речь, видимо, идет о Карле Людвиге Гуттенберге (которого, скорее можно назвать представителем консервативной оппозиции нацистскому режиму) и его изданию «Монархия — журнал немецкой традиции» («Monarchie — Zeitschrift für deutsche Tradition»). Шиллер упоминает о дальнейших вехах творческого и духовного развития Эрнста, правда, не расшифровывая, что конкретно стоит за тем или иным суждением: «написал книгу о «крахе» немецкого идеализма, а также и марксизма, в своей же последней вещи (1930 год) проповедует возврат к богу» [Шиллер 1931: 10].

В известной «Истории западно-европейской литературы нового времени» Ф.П. Шиллер рассматривает неоклассицизм (sic! в конце главы, посвященной импрессионизму и символизму) как единое движение, тесно связанное с группой Георге. По его словам, «представители этого направления (Пауль Эрнст объявляется его главой. — *Т.К.*) разрабатывают вопросы античного искусства» вслед за Буркхардтом и Ницше, «отвергая трактовку греческого искусства как “благородной простоты и умиротворенного величия”». Неоклассики «стремятся», по Шиллеру, «противопоставить распаду художественной формы, философии релятивизма и т.д. строгую “новую” классическую форму, абсолютные нормы нравственности, новые понятия трагического» [Шиллер 1937: 144].

Шиллер трактует неоклассицизм как часть общей тенденции, в основу которой положены взгляды на античность как на «мир ненормальный, трагический», как на «воплощение антигуманизма». Исследователь противопоставляет взгляды Ф. Ницше, Я. Буркхардта воззрениям на античность Гёте, Шиллера, Винкельмана и Гумбольдта, которые, «расценивали античность как высшее проявление гуманизма» [Шиллер 1937: 143].

Как пишет Шиллер, «под защитой дионисического начала и критикой начала аполоновского» у Ницше (а стало быть у всего немецкого неоклассицизма (Георге, Гофмансталь, Георге, Пауль Эрнст. — *Т.К.*) «скрывается реакционная критика всей системы буржуазной демократии и движения масс». Любопытна мысль Шиллера о том, что «пересмотр античности под новым углом зрения, является, по существу, перенесением противоречий буржуазного общества эпохи империализма в древний мир с целью оправдания капитализма указанием на имманентную их присущность истории человечества на всех ее этапах» [Шиллер 1937: 144]. Правильное в своей основе наблюдение первой части суждения искажается затем в угоду классовым интересам в духе марксистско-ленинского учения. Любопытно, что впоследствии эта мысль, очищенная от идеологических плевел будет подхвачена уже в 1990-е годы: «Для неоклассиков прошедшие эпохи должны были



стать заимодавцами общезначимых идей, которых писатели не обнаруживали в современности» [Павлова, Юрьева 1994: 327].

Противопоставляя неоклассицизм натурализму и реализму, Шиллер характеризует его со знаком минус, подкрепляя свою негативную оценку цитатой из Пауля Эрнста (источник не указан): «Искусство, — писал Пауль Эрнст, — которое в конечном итоге лишь раскрывает причинные связи, не искусство, но в лучшем случае иллюстрация к определенным научным теориям. И там, где видят лишь обусловленность каждого поступка, не может быть и речи о нравственности» [Шиллер 1937: 144]. Шиллера не удовлетворяет несоответствие теории неоклассиков идеологическому искусству, основанному на историческом детерминизме. Ницше, Георге, Гофмансталю и Эрнсту приписывается деление на «высшее» и «низшее» человечество и соответственно этому на «высшую» и «низшую» жизнь, что марксистский идеолог понимает как деление общества на антагонистические классы трудящихся и аристократов. Поэтому вывод неоклассиков о том, что «высшая жизнь отличается от низшей силой и богатством своих “упорядочивающих” сил» [Шиллер 1937: 144]) не может удовлетворить советского историка литературы. Неудачное воплощение теории в художественном творчестве неоклассиков Шиллер целиком связывает с «неспособностью буржуазных писателей эпохи империализма противопоставить распаду его искусства крупные плодотворные формы творчества» [Шиллер 1937: 144].

Главное для историка литературы состоит в том, что «понимание марксизма Эрнстом и трактовка им вопросов литературы отличались чрезвычайной механистичностью и вульгарностью» [Шиллер 1937: 146]. Шиллер ссылается на полемику П. Эрнста с Г. Баром по поводу разногласий в толковании природы мещанства, воспроизводя пассажи из своей статьи в «Литературном наследстве». Обращаясь к неоклассическому периоду творчества Эрнста, историк литературы пересказывает сюжет «Ариадны на Наксосе» («*Ariadne auf Naxos*», 1912) как «одной из типичнейших драм» неоклассицизма. При этом совершенно не учитывается эволюция творческих устремлений Эрнста. По сути, в процессе пересмотра своей неоклассической доктрины писатель создал так называемую драму искупления (*Erlösungs-drama*). Для Шиллера же важнее подвергнуть критике «абсолютную нравственность» [Шиллер 1937: 146] Эрнста.

Принципиальный тезис автора звучит как вердикт: Эрнст «сблизился с националистическими кругами и перешел в лагерь фашизма» [Шиллер 1937: 148]. Шиллер утверждает, что Эрнст «рано примкнул к фашизму», в качестве доказательства, приводя факт, который, впрочем, имел место за несколько дней до смерти писателя: «после фа-

шистского переворота он (Эрнст. — *Т.К.*) одним из первых был назначен членом прусской Академии изящных искусств» [Шиллер 1937: 149]. Такой финал статьи Шиллера стал, по сути, приговором писателю на долгие годы, определив характер его рецензии в СССР и в постсоветской России, фактически сделал невозможным непредвзятое изучение творчества писателя и наложил негласное (?) вето на перевод его произведений.

В «Краткой литературной энциклопедии» в 9 томах, вышедшей с 1962 по 1978 г., имя Пауля Эрнста не фигурирует, в статьях о немецкой литературе нет упоминаний и о неоклассицизме. В IV томе академической «Истории немецкой литературы» (1968), присутствует глава «Посленатуралистические течения», написанная В.Г. Адмони, в которой неоклассицизм представлен как «одно из наиболее реакционных направлений». Автор статьи дает уничижительную оценку творчеству и личности Пауля Эрнста, который «<...> своим невежеством и самомнением», по мнению Адмони, «вызвал жестокою отповедь (*sic!*. — *Т.К.*) Энгельса». Автор ссылается на письмо Энгельса П. Эрнсту от 5 июня 1890 г. из «Собрания сочинений» К. Маркса и Ф. Энгельса (Т. 37, изд. 2 1965. С. 350–353) и отмечает, что «Энгельс подверг критике статью П. Эрнста, в которой тот, полемизируя с Г. Баром, объявил мещанским все творчество Г. Ибсена» [Адмони 1968: 328].

В комментариях к письму Энгельса Эрнсту и в статье литературоведа Ф.П. Шиллера содержится внятный анализ этой проблемы. Хотя и оцениваемая с точки зрения марксистской философии, она не теряет своей объемности и сложности, а фигура Эрнста, в отличие от трактовки Адмони, предстает в этих комментариях отнюдь не упрощенной, но значимой в контексте событий того времени. Адмони игнорирует тот факт, что речь на самом деле идет о критике Энгельсом недостаточно диалектической и историчной позиции Эрнста в вопросах трактовки европейского мещанства. Главная мысль Энгельса состоит в том, что необходимо учитывать исторические условия бытования этого явления в национальном контексте, а потому немецкое, в частности, и скандинавское мещанство требуют рассмотрения именно как явления, национально-исторически обусловленные.

По всей видимости, Адмони использовал и материалы «Литературного наследия», и «Истории западно-европейской литературы нового времени», поскольку он пишет о том, что «<...> развитие П. Эрнста ведет его ко все более откровенной реакции. В гитлеровской Германии он был одним из наиболее почитаемых писателей» [Адмони 1968: 329]. Разумеется, вывод, сделанный без опоры на факты, на анализ произведений Эрнста, которые публиковались в нацистской Германии, и без оговорки, что Эрнст в последние годы жил в Австрии и

умер там же в мае 1933 г., автоматически зачисляет писателя в ряды официальных авторов нацистской Германии.

Пассажи, посвященные Паулю Эрнсту в связи с неоклассицизмом, опираются на уже упомянутую статью А. Запровской из «Литературной энциклопедии» 1929 г. и статьи Ф.П. Шиллера.

Вот цитата из главы В.Г. Адмони: «П. Эрнст и Шольц делают ударение на «возвышенности», «ценности» героя (*der höhere Held*), они резко выступают против натуралистической драмы, где героем мог быть любой человек. Неоклассицизм подчеркнуто антидемократичен: у пролетария «затемнено сознание нравственной свободы», поэтому он может явиться героем трагедии лишь в исключительных случаях» [Адмони 1968: 328].

Наряду с порицанием антидемократичности неоклассической драмы, Адмони отрицает самостоятельное значение ее теории, полагая, что «<...> основные положения неоклассицизма повторяют в несколько сумбурном виде обрывки классических теорий трагедии, от Аристотеля до Гегбеля. <...> Художественная практика неоклассицизма вполне соответствовала этой теории. Новеллы и драмы П. Эрнста остались мертворожденными. Насколько антиисторичен его метод видно, например, из того, что, взяв тему Лжедмитрия, он переносит место действия из России в древнюю Спарту. В этой же трагедии «Деметриос» («*Demetrios*», 1905) П. Эрнст подчеркивает свою ненависть к народу и культ «высших» людей: герой погибает потому, что в нем течет не королевская кровь — его мать была рабыней» [Адмони 1968: 329].

В статье Н.С. Павловой и Л.М. Юрьевой «Немецкая литература» «Истории всемирной литературы» (1994) читаем: «Попыткой найти общую художественную идею, которая могла бы объединить утративший общезначимые ценности мир, было обращение к античности или эпохе классицизма.

Идеал классицизма привлекал писателей Пауля Эрнста (1866—1933) и Вильгельма Шольца (1874—1969). Их произведения, иллюстрировавшие разработанную ими теорию, лишены соприкосновения с жизнью. Теория же отражает некоторые реальные, но отнюдь не восполненные ею потребности общего литературного развития. Широкая и цельная картина действительности, по мысли П. Эрнста и В. Шольца, могла быть создана на сцене (а именно драматургия была средоточием интересов обоих писателей) столкновением «высокого» героя с объективной необходимостью, которой он вынужден был в конце концов подчиниться, не утрачивая при этом своей внутренней свободы. Ориентация на эстетику французского классицизма (с. 329), а из немецких традиций — на творчество Гегбеля очевидна. Пафос

неоклассицизма антидемократичен: в натурализме неоклассиков не удовлетворял «низкий» герой и обыденность обстоятельств. <...> в целом он (неоклассицизм. — Т.К.) не оставил заметного следа в художественной жизни Германии. Гораздо существеннее было обращение к античности, в значительной степени переосмысливавшейся в духе идей Ницше» [Павлова Н.С., Юрьева Л.М. 1994: 329].

То есть в новых условиях постсоветской России, когда творчество Ницше, Гофманстала, Георге наделяется философской и художественной значимостью, авторы главы дистанцируются от своего предшественника Ф.П. Шиллера и проводят резкую грань между творчеством Эрнста и других представителей широко понимаемого неоклассицизма.

Ярлык писателя-реакционера, творчество которого не возымело влияния ни на современный, ни на последующий литературный процесс, прочно закрепился в общественном сознании. Подтверждение этому — статьи, посвященные Эрнсту в различных справочно-энциклопедических изданиях, которые можно найти в Рунете: Большой энциклопедический словарь — Big Slovar.ru, Словопедия, Энциклопедический словарь, Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия — Megabook и др.

Заслуживает внимания статья С.Н. Земляного «Доброта как эсхатологическая категория. 1-я и 2-я этики в переписке Георга Лукача и Пауля Эрнста». Земляной рассматривает в ней проблему морали и этики как философской категории. Интересна интерпретация позиции Эрнста в полемике с Лукачем по поводу обсуждения книги В. Ропшина «Конь бледный» и плана издания на немецком языке избранных воспоминаний участников Первой русской революции 1905–1907 гг. В. Ропшин — писательский псевдоним эсера-террориста Бориса Савинкова; речь идет о его одноименной повести 1909 г., переведенной на немецкий язык и в 1910 г. опубликованной в «Берлинер тагеблат» («Berliner Tageblatt»):

«В <...> письме Эрнста Лукачу от 28 апреля 1915 года писатель в вежливой, но жесткой и концептуальной форме, выразил свое несогласие с тезисами своего корреспондента. Прежде всего — с его трактовкой русского террориста как «нового типа человека»: “Книгу Ропшина я прочитал, по вашему совету, и прочитал с глубочайшей увлеченностью. <...> Книга рисует картину болезни (ein Krankheitsbild). Если бы я был русским, я тоже стал бы революционером и, весьма вероятно, террористом. Но то, от чего страдает ее автор в самой глубине своей души, — не преследование, не нужда, не наказание, страх и т.д., все это внешнее. Он страдает от чувства, что государство, а с ним, наверное, и нация, больны. Он честный человек, к каковому, мне кажется,

могу быть причислен и я; и это ужасно, что честный человек в подобной ситуации неизбежно должен совершать преступления. Ибо неудавшаяся революция есть преступление. И люди знают, что их действия бессмысленны, т.е. преступны. Я не уверен, сумел ли я выразиться понятно”.

Эрнст далее подверг сдержанно имманентной критике антигосударственническую позицию Лукача, отказывавшего государству в подлинном бытии, и ее антивоенные обертоны: “Идея государства, или идея семьи, или идея права кажутся мне существующими в той же малой степени, что и любые другие овеществления существительного или прилагательного. Но я — это не только Я сам, я живу и в Других. Во время этой войны, очевидно, происходит стяжение (eine Contraction) Я и нации. Здесь есть гармония, и поэтому я чувствую государство как нечто священное”». Земляной отмечает, что «Эрнст противопоставил Лукачу именно то отношение к государству, против которого тот яростно боролся: отношение к государству как верховной сывагине, пред которой блекнут все иные ценности».

Земляной вне всякого сомнения, разделяет точку зрения Лукача на государство, называя пьесу Эрнста «Прусский дух» «урапатриотической», и приводя в подтверждение правильности своего суждения слова Эрнста из письма к Лукачу: «<...> Я полагаю, что мне не хотелось бы “метафизически освящать” государство как нечто стоящее надо мной; с ним слита часть моей самости. Но это образное выражение. Мне думается, что Германскую империю и Прусское государство 1915 года нельзя отделить от моей нации; что я сам только в них есть то, что я есть, подобно тому как я также только в родном ландшафте есть то, что я есть. Наверное, можно говорить о некоем расширенном Я?» [Земляной 2002: 67].

В связи с работой над историей литературы Германии XX в. автору настоящей статьи так же пришлось обратиться к личности и творчеству Эрнста. За последние годы были опубликованы несколько статей, в которых предложен несколько иной взгляд на Эрнста, основанный на изучении биографического и художественного материала: Кудрявцева Т.В. Пауль Эрнст: к рецепции «Крейцеровой сонаты» // Толстой о Толстом. Вып. 4. Комментарий к комментарию. М., 2009. С. 431–446; Пауль Эрнст: к рецепции «Крейцеровой сонаты» Л.Н. Толстого // Литература и язык в изменяющемся мире. СПб., 2010. С. 101–111; Особенности неоклассицизма в Германии // «Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики и оптимизация преподавания иностранных языков. Памяти Р.Г. Пиотровского. Тольятти, 2010. С. 191–196; Античная концептосфера и немецкий неоклассицизм // Вестник ННГУ. 2013. №6(2). С. 274–276; Неоклассицизм // Литературный про-

цесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). М. 2014. С. 254–278; Русская литература в Германии: культурные горизонты // Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации. М., 2015. С. 5–56. Дальнейшее углубленное изучение многогранного творчества Эрнста, оставившего свой неповторимый след в истории немецкой литературы, еще ждет своего исследователя.

## Литература

*Адмони В.Г.* Посленатуралистические течения // История немецкой литературы: В 5 т. М.: АН СССР, 1962 – 1976. Т. 4. С. 328–329.

*Запровская А.* Литература эпохи империализма и пролетарской революции // Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1934. Т. 7. С. 830–847.

*Земляной С.Н.* Доброта как эсхатологическая категория. 1-я и 2-я этики в переписке Георга Лукача и Пауля Эрнста // Этическая мысль: современные исследования. М.: Институт философии РАН, 2002. С. 65–70.

*Мещеряков Н.Л.* «О новых настроениях русской буржуазной интеллигенции» // «Печать и революция». № 3. 1921. С. 33 – 43.

*Павлова Н.С., Юрьева Л.М.* Немецкая литература на рубеже XIX и XX веков // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1994. Т. 8. С. 326 – 329.

*Фридрих Энгельс о литературе* (неизданная переписка Энгельса с Паулем Эрнстом) // Литературное наследство. М.: Жур.-газ. Объединение, 1931. Т. 1. С. 7- 16.

*Шиллер Ф. П.* Энгельс и механическое литературоведение 90-х годов // Литературное наследство. М.: Жур.-газ. Объединение, 1931. Т. 1. С. 11-16.

*Шиллер Ф.П.* Импрессионизм и символизм в немецкой литературе // Шиллер Ф.П. История западно-европейской литературы нового времени: В 3 т. М.: Художественная литература, 1935–1937. Т. 3. С. 143 –149.

А.Н.Беларев

УДК 821. 112. 2(436) – 31(Кубин А.)  
ББК ш33(4Авс)6 – 8,4

## Чернильница вместо плана: город и память в романе Альфреда Кубина «Другая сторона»

**Аннотация:** Статья посвящена теме памяти в романе австрийского художника Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909). Основное внимание уделяется отражению тематики памяти и прошлого в образе города. В первой части работы речь идет о различных моделях идеального города в культуре начала XX века, о важности образа города для новой фантастической литературы. Особое внимание уделено связи городского пространства, языка, воображения и работы памяти в европейской культуре. Далее в статье показано, что структура города в романе, процесс его строительства и разрушения передают постоянное оживление и затухание процессов воспоминания и забывания. Модель утопического города в романе исследуется в связи с проблематикой европейского музея и структурой его ранних форм: кунсткамеры и частной коллекции. Отдельно обсуждается вопрос о том, к каким эстетическим и философским концепциям близка трактовка памяти и образа города в романе Кубина. Речь идет в этой связи о философии Юлиуса Банзена и Филиппа Майнлендера, концепции фантастического искусства Пауля Шеербарта, круге идей швабингских космистов, о взглядах Людвиг Клагеса и Вальтера Беньямина.

**Ключевые слова:** Кубин, «Другая сторона», память, город, Беньямин, космизм, Клагес, фантастика.

Камни, ответьте, я жду! Дворцы, скажите хоть слово!  
Улицы, полно молчать! Гений, очнешься ли ты?  
*И. В. Гете. «Римские элегии»*

Каждая эпоха не только видит в сновидениях следующую эпоху,  
в сновидениях она еще и стремится к пробуждению.

Фантастический роман австрийского художника Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) представляет собой рассказ некоего живописца о жизни в загадочной столице Империи грез городе Перле. Империя грез (Traumreich, нем.) «создана» бывшим гимназическим товарищем рассказчика Клаусом Патерой. По его приглашению главный герой с супругой переселяется в это идеальное государство и становится свидетелем его упадка и трагической гибели.

Роман Кубина — это повествование об упадке, закате, не случайно в названии государства у Кубина «Traumreich» («империя грез» «или империя снов») прочитывается и слово Trauma, травма. Книга фиксирует состояние кризиса, деградации всех социальных порядков. Роман исследует все этапы инволюции некоего целого. Город у Кубина выступает в роли неомифологической эмблемы некоторой формально-смысловой структуры. На это указывает название столицы страны грез: «Перле» — жемчужина. Жемчужина создает равновесие между природой и искусством, завершенностью и развитием. Важно, однако, иметь в виду, что образ жемчужины связан с образом раковины. Раковина в романе появится в гротескных снах-галлюцинациях главного героя. В них она будет заключать в себе не совершенство жемчужины, а аморфное тело, таинственная замкнутость сменится угрожающим выпрастыванием [Кубин 2013:162]. В ходе романного действия город будет приходить в упадок на всех уровнях: кризис власти, моральная деградация, обращение архитектуры в руины, стирание цивилизационной границы (нарушение равновесия между освоенной территорией и дикой природой), разложение материи (от почти эмблематического ветшания ткани до распада материи в процессах гниения и т. д.). Апокалиптика Кубина во многом казалась и оказалась пророческой. Роман, вышедший в 1909 г., как бы набрасывает картину заката цивилизации еще до начала Первой мировой войны.

Многие черты сближают роман Кубина с литературой декаданса. Само заглавие отсылает к «энциклопедии» декаданса — роману Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884). Подзаголовок книги Кубина «фантастический роман» также неслучаен. «Другая сторона» является одним из ранних образцов новой немецкоязычной фантастической прозы и предвосхищает многие открытия, темы и мотивы Мейринка, Эверса, Перуца, Миноны и Кафки. Фантастические произведения такого типа предполагали описание вторжения неких иррациональных, сверхъестественных обстоятельств, существ, явлений (часто опасных и пугающих) в обыденный ход вещей. Подобное вторжение могло происхо-



дять как магическое превращение или как постепенное проступание, просвечивание иной реальности сквозь порядки повседневности. Новая фантастическая проза использовала приемы литературы немецкого романтизма, продолжала традиции готического романа ужасов и одной из первых получила доступ к машинерии кинематографа.

Город представлял собой естественную среду для этого типа литературы. Во-первых, город идеально воплощал идею наслоений. Различные эпохи, особенности социальных, религиозных и национальных групп могут пространственно кристаллизоваться в городе. Неожиданное, непредсказуемое, некое «вдруг» также сближает город и фантастику.

Критика большого города (*Großstadt*, нем.), бурно развивавшегося в ходе индустриализации, была общим местом тогдашней журналистики, эссеистики, литературы и архитектурной теории. Крупный город представлялся средоточием пороков (мифологическим соответствием здесь выступали Содом и Вавилон), хаотическим скоплением уродливой, подавляющей архитектуры. Не случайно дома нередко сравнивали с казармами, многоэтажная застройка вызывала недовольство. Друг Альфреда Кубина, писатель-фантаст Пауль Шеербарт в своих текстах даже говорит о зловещей «культуре кирпича» («*Backsteinkultur*», нем.), которой он противопоставляет грядущую идеальную «культуру стекла» («*Glaskultur*», нем.) [Scheerbart 1914:102, 125]. Эти образы отсылают к библейской истории о Вавилонской башне. Демонический строительный план становится осуществимым именно благодаря технике производства кирпича. Комментаторы Библии отмечали символическое противопоставление кирпича как искусственного творения рук человека камню как Божьему творению. У Кубина образ кирпича также связан с прошлым, смертью, разрушением и восточными деспотиями древности. «Если город и мог расти, то лишь в южном направлении. И действительно, там, рядом с кладбищем, еще оставалось большое незастроенное пространство: поля Томашевича, названные так по имени их покойного владельца. Но все строительные затеи шли насмарку. Здания превращались в руины еще до того, как их подводили под крышу. Среди них бросалась в глаза заброшенная печь для обжига черепицы, напоминавшая огромную гробницу какого-нибудь фараона или ассирийского царя» [Кубин 2013: 62]. Автор говорит о «*Ziegelofen*». В русском переводе это слово передано как «печь для обжига черепицы». Его можно было бы перевести точнее именно как «печь для обжига кирпича». Территория возможного развития города соседствует с кладбищем, то есть разрастание города губительно. Оно связано с сомнениями и безверием. На это неявно указывает фамилия бывшего владельца участка — Томашевич, отсылая к имени

апостола Фомы. Упоминание печи следует сразу за рассказом о незаконченных постройках, невозможности завершить строительство, превращении постройки в руину еще до завершения строительства. Это напрямую соотносится с библейским рассказом о постройке башни. Там строительство также начинается с изготовления кирпичей и не завершается из-за божественного вмешательства. Печь для обжига кирпича (инструмент строительства и созидания) напоминает царскую гробницу-крематорий, т. е. связывается не только со смертью и разрушением, но и с властью.

Зловещему «Гросштат» (большому городу) современная литература и архитектурная мысль противопоставляли город идеальный. Им мог быть город-сад, напоминающий Эдем, где божественное и человеческое еще не противопоставлены. Город-сад восстанавливал гармонию природы и культуры как равновесие рукотворного и природного, изначального адамического равенства и социальных диссонансов или как физическое и душевное здоровье (гармония тела и души). Идея города-сада предполагала переезд, бегство из промышленного города. Совершенным воплощением такого «бегства» могла быть загородная вилла, идеальный рабочий поселок или курортный санаторий.

Другим вариантом альтернативного города мог быть город-кристалл, открытый благотворному воздействию космоса, свету, излучению целительной космической энергии (стеклянные города Пауля Шеербарта и Бруно Таута).

Новый город мог вырастать как дополнение некоего великого плана, проекта, конструкции («Туннельный город» Бернгарда Келлермана), мировоззренческий хаос современного города сменялся здесь сосредоточением на единой цели, идее.

Еще одним противовесом современному городу мог быть город-музей, в котором разрушительное действие прогресса приостанавливается, а идеалом становится традиционность или историческая реконструкция старинного или древнего города.

Одиноким горожанин, затерянный в городе-лабиринте, становится жертвой его нервной или давящей атмосферы. Его охватывает тревога, он теряет рассудок и сталкивается с таинственными иррациональными силами, приводящими в движение машину города. Наряду с загнанным героем-жертвой в немецком фантастическом повествовании, а позже — в киноповествовании, появляется другой обитатель большого города: демонический гений-злодей, маньяк, одержимый идеей власти или жаждой разрушения. Таким злодеем мог быть тиранический властитель, управляющий горожанами как безвольными марионетками, и здесь фантастический роман сближался с политической сатирой и антиутопией. Им мог быть коварный, жестокий и изобрета-

тельный убийца, выслеживающий в городском лабиринте своих жертв и выслеживаемый полицией, здесь фантастическое повествование смыкалось с поэтикой детектива. Другим вариантом подобного персонажа был ученый, изобретатель, фаустовский персонаж, отдавший свой талант силам зла, здесь фантастика сближалась с типом романов об ученых-искателях. Демонический персонаж мог быть пророком-мистиком, собирающим вокруг себя приверженцев, основателем нового учения, в этом случае фантастический роман соотносился с неомифологическим, теософским или антропософским романами.

Важнейшей проблемой «неоготического» фантастического романа будет соотношение реального и воображаемого. Для героя и читателя остается открытым вопрос, являются ли происходящие необъяснимые и загадочные события порождением его воображения (мечтой, галлюцинацией, фантазией, сном) или они обладают «независимым» существованием. В первом случае город будет отражением, слепком, двойником душевной жизни и мировоззрения героя. Макрокосм будет воплощением микрокосма. Патологическое в структуре личности будет воссоздаваться в структуре города. С этой группой проблем будет тесно связана проблематика соотношения памяти и воображения, с одной стороны, и памяти, и города, с другой.

Город, воскресающий в памяти произвольно или вызываемый в памяти намеренно, будет балансировать между пространственными (город) и временными (память) структурами. Для более ясного понимания этой проблемы необходимо обратиться к опыту европейской мнемоники и философии памяти. И в той, и в другой существовала традиция пространственного представления материала памяти. Имеется в виду античная и следующая за ней средневековая традиция мнемотехники как размещения «образов памяти» (*imagines, lat.*) в так называемых местах памяти (*loci, lat.*) [Иейтс 1997: 12–42]. То, что требуется удержать в памяти, мысленно размещается в пространстве архитектурного сооружения или города. Следовательно, работа памяти превратится в воображаемое путешествие по городу. В философии сближению памяти и города способствовали размышления Августина в «Исповеди» о дворцах, сокровищницах и палатах памяти, где хранятся образы прошлого [Блаженный Августин 2013: 146]. Августиновская традиция пространственного представления памяти будет в дальнейшем очень сильна. Одновременно при анализе описаний города как воспоминания, как мнемонической реконструкции, при сближении тематики города и тематики памяти как бы «боковым зрением» следует улавливать сходство города и языка. Язык с его исторической структурой палимпсеста также может сравниваться с городом. Именно к такому сравнению прибегает Витгенштейн в «Философских исследо-

ваниях», фактически сопоставляя память, язык и город: «Наш язык можно рассматривать как старинный город: лабиринт маленьких улочек и площадей, старых и новых домов, домов с пристройками разных эпох; и все это окружено множеством новых районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами» [Витгенштейн 1994: 86]. Язык и город сравниваются как вместительница культурной памяти, в которых различные эпохи запечатлели свои следы. Культура вообще стремится придать разворачиванию языка пространственное измерение. В этой связи важную роль играет понятие «топос» как пространственный образ устойчивых непространственных логических или идеологических образований. Поль Рикер выстраивает аналогию между рассказом (с его трехчастной структурой префигурации — конфигурации — рефигурации) как освоением и структурированием времени и архитектурой (в которой потребность в жилище будет соответствовать префигурации в рассказе, строительство — конфигурации, жилец и его мир — рефигурации) как преобразованием пространства. По мысли Рикера, рассказ также скрепляет космическое и феноменологическое время, как постройка — геометрическое и феноменологическое пространство [Рикер 2004: 204].

Таким образом, совмещение города, памяти и языка (рассказа) будет не только авторским капризом, но реализацией некоего изначального переплетения смыслов. Память у Кубина является основой разворачивания повествования. Во-первых, роман, открывающийся посвящением отцу, становится своеобразным даром или приношением памяти. Во-вторых, проблематика отцовства, скрепляющая образы отца, правителя и демиурга, играет в романе важную роль. Проблема отцовства и феномен рожденности связаны с феноменом города. Город может скрывать факт собственного основания, притворяться естественной средой, забывать собственную историчность. Город Перле также стремится скрыть свою чужеродность, слиться с ландшафтом. Проблема отцовства в романе связана с осознанием отцовского присутствия в городе. Отец-основатель города Перле — источник власти, с ним невозможно увидеться, но его тайная власть осознается жителями. Осознание рожденности связано с проблемой утери и/или обретения идентичности. Важным в этом контексте будет счастливое забвение как путь сохранения личности и угрожающе разрастающаяся космическая память, стирающая личность. Создатель страны грез, гимназический товарищ рассказчика носит фамилию Патера, которая отсылает к латинскому «патер». Это слово как раз соединяет в себе значения отцовства, светской и религиозной власти и первопричины (Творец). Сакральный ореол этой фамилии создает и латинское значение латинского слова «*patera*» (жертвенная чаша) [Гугнин 2008: 304]. Та-

индивидуальный правитель города Перле невидимо управляет городом и связан с его обитателями загадочной связью. Герой не может получить аудиенцию у правителя, бюрократическая недоступность здесь намекает на недоступность божественную, правитель прямо называет себя при встрече с рассказчиком «Господь». Но, как гласят последние строки романа, «демиург двойственен». Отец, или демиург, стоящий у истока, — это трагический демиург, поскольку в целостность Творения у Кубина уже встроено уничтожение. Творение мира, основание города, зачатие запускает механизмы деструкции. Это объясняет и название романа «Другая сторона»: мир описывается Кубиным с использованием образа маятника, колебания которого иллюстрируют постоянное соприсутствие противоположностей в каждой точке бытия. В силу этого демиург «с другой стороны» (или на другой странице, как позволяет читать немецкое слово Seite) будет разрушителем собственного Творения (pater на латыни не только Творец, но и виновник). Название можно связать и с каббалистическим термином «ситра ахара», что в переводе с арамейского означает как раз «другая сторона». Термин этот обозначает сферу зла как негатив или изнанку системы божественных эманаций, сфирот. Иная (или чужая) сторона повторяет божественную структуру мира, но в искаженном, пародийном виде. Противник Патеры в романе, американец Геркулес Белл, запускающий механизм уничтожения города, в определенном смысле является пародийным двойником Патеры. Двойственность самого Патеры ясно иллюстрирует его обещание помочь больной жене художника. «Помощь» оказалась одним из имен смерти, жена умирает.

Сосед-парикмахер, страстно увлекающийся философией, излагая главному герою свою «теорию», замечает: «Видите ли, пространство, так сказать, ухаживает за временем: точка их соединения — настоящее — есть смерть, или, если вам угодно, божество, что, как вы понимаете, одно и то же» [Кубин 2013:78]. Парикмахер, уравнивая смерть и Божество, излагает точку зрения, близкую самому автору романа. Подобная концепция мироздания у Кубина сложилась в значительной степени под влиянием философского пессимизма Шопенгауэра и его еще более радикальных последователей: Юлиуса Банзена и Филиппа Майнлендера [Brunn 2010: 191–194]. Майнлендер видел смысл сотворения материального мира в решении Бога полностью уничтожить самого себя. В своем главном сочинении «Философия избавления» («Die Philosophie der Erlösung») он утверждал, что «человечество движется навстречу абсолютной смерти», существование живых существ определяется не «волей к жизни», а «волей к смерти». Постоянная борьба, конкуренция живых существ, взаимное ослабление, войны, природные катастрофы — все это служит достижению конечной цели — небытия и

осуществляет разрушительный божественный план [Там же: 193]. Банзен отвергал даже такое негативное развитие и любые виды прогресса человека и общества. Подобно раскачиванию маятника, каждое движение тут же обращается в свою противоположность. Банзен считает человека «самоуверенным ничтожеством», в его философии пессимизм доводится до своего предела, «абсолютной безутешности» [Там же: 194]. В конце «Другой стороны» герой также жаждет смерти как избавления, а горожане получают приказы-внушения о самоуничтожении [Кубин 2013: 255].

Но даже механизм уничтожения требует определенной процедуры сохранения. Именно поэтому герой-художник начинает роман с заявления о том, что хочет «вырвать» из забвения образ Патеры. Пожилой рассказчик сразу намечает в прошлом две точки, две встречи с Патерой: школьное детство и переезд в город Перле уже в зрелом возрасте. Рассказ по памяти неизбежно должен сопровождаться рефлексией над процессом воссоздания в памяти. Кроме того, реконструкция исчезнувшего мира требует фигуры свидетеля, желающего, по словам рассказчика, поведать все как можно более правдоподобно, «как подобает очевидцу» («wahrheitsgetreu, wie es sich für einen Augenzeugen gehört») [Kubin 2012: 7]). Немецкий феноменолог Бернгард Вальденфельс в своем исследовании «Гиперфеномены. Виды гиперболического опыта» относит свидетеля, наряду с адвокатом, терапевтом, переводчиком и полевым исследователем — этнографом, к типу «фигур замещения» («Figuren der Stellvertretung», нем.). Заместитель представляет отсутствующее, встает на его место, подобно переводчику, самоустраивается, давая слово другому, позволяя выступить из тени определенным феноменам. «Речь идет о фигурах Третьего, которые вторгаются в отношения себя и другого, своего и чужого без того, чтобы привести к окончательному опосредованию» [Waldenfels 2012: 244]. Заместитель балансирует между самореализацией и самоустранением, он обретает голос, свидетельствуя. Один из немногих выживших, рассказчик способен в своем тексте-воспоминании воссоздать ушедшее. Кроме того, наряду со свидетелем, он сближается с двумя другими заместительными фигурами из списка Вальденфельса. Во-первых, это переводчик. Герой-художник, как и Кубин при написании и иллюстрировании романа, способен переводить слова в образы и образы в слова. Кроме того, герой Кубина, фактически намечая программу экспрессионистского искусства, говорит о своей художественной технике как о «психографике». Она предполагала «систему линий», которая в особом «фрагментарном стиле, больше напомиавшем письмо, чем рисунок, как чувствительный метеорологический прибор, выражала малейшие колебания моего жизненного настроения» [Kubin 2012:126–127].

Линии становятся графическим переводом внутренних душевных процессов. Во-вторых, осмотр города, изучающие прогулки по столице страны грез, попытки докопаться до сути религиозных представлений жителей, знакомство с представителями таинственного племени просветленных «голубоглазых» и последующая мемуарная реконструкция увиденного сближает рассказчика с фигурой этнографа. Он представляет чужое, делает его видимым.

Уже в первых строках романа читателю сообщается, что не все события, увиденные рассказчиком, были пережиты им как очевидцем. Оказывается, память дополняется ясновидением. Разграничение памяти, ясновидения и воображения у Кубина далеко не всегда возможны, и герой-рассказчик отдает себе в этом отчет. Здесь по-своему реализуется классическая проблема сопоставления и разведения феноменов памяти и воображения. Так, наряду с очевидными различиями, их объединяет способность делать присутствующим отсутствующее. Способность документировать неувиденное рождает образ памяти как магической способности микрокосма вмещать в себя макрокосм и в пределе управлять мирозданием. Фрэнсис Йейтс исследовала подобную концепцию памяти у мистиков и философов Ренессанса [Йейтс 1997: гл. VI, VII, VIII, IX]. Подобная гиперболизация памяти предполагает, что познание (в соответствии с платоновским пониманием знания) превращается в припоминание, поскольку в памяти содержится все, а строй души повторяет строй мироздания.

В финале романа Кубина герой переживает метаморфозу памяти. Душевная болезнь, вызванная пережитым потрясением от катастрофы города Перле, сопровождается утратой идентичности. Стирание персонального приводит к непомерному усилению памяти. Герой начинает видеть необычные сны: «В них я терял свою идентичность, они часто уводили меня в минувшие исторические эпохи. Почти каждую ночь мне являлись картины отдаленного прошлого, и я держусь мнения, что все эти сновидения были теснейшим образом связаны с переживаниями моих предков, чьи душевные потрясения, вероятно, были унаследованы мною на биологическом уровне. На еще более глубоких уровнях сна я перевоплощался в животных или даже пребывал в составе праэлементов» [Кубин 2013: 278]. В романе Кубина сосуществуют два вида памяти: персональная и имперсональная, индивидуальная и космическая. Два вида памяти соответствуют времени жизни и времени мира. Герой Кубина существует на границе этих двух координатных систем. Постепенная утрата индивидуальности, стирание персональной идентичности будут повышать удельный вес космической памяти. В главе «Видения — смерть Патеры» сначала герой видит ландшафт родного немецкого города и родителей, но это видение

исчезает. Дальнейшие видения в разных формах повторяют один и тот же мотив: отдельное, единичное теряет свою форму и границу, включаясь в протейстическую игру безличных форм и сил, противоположных начал, постоянно творящих и разрушающих Вселенную. Это замыкание единичного может переживаться как разрастание тела до космических размеров (таким герой видит Патеру) или как гипертрофированное разрастание одной из частей и ее вступление в права целого. Таково в видении исполинское тело американца Геркулеса Белла. Оно начинает таять и уменьшаться, лишь его фаллос сохраняет гигантские размеры, тело становится крохотным наростом на нем, а потом и вовсе отпадает, фаллос же обретает самостоятельность гигантской змеи. Картина борьбы Патеры и Белла в видениях тоже очень показательна. Соперники сплетаются в бесформенную массу, врастают друг в друга, обретают «природу Протeya». Такое сплетение двух тел в клубок может происходить как борьба: подобной схваткой будет в романе поединок кельнера Антона и художника Кастрингиуса. Но это может быть объятие и совокупление. Тела могут слиться в гигантское чудовище (как Патера и Белл). Рожденный телами антагонистов монстр включает в себя все возможные личности: на его поверхности проявляются миллионы лиц. Эмблематическая схватка-объятие героев антагонистов заканчивается их слиянием в шар-череп Патеры с глазами «размером с части света». Индивидуальное (череп) уравнивается с космическим (земной шар). Другой монстр из видений главного героя — огромный тысячерукий полип, увиденный героем в недрах столицы. Через систему шахт и подземных ходов щупальца полипа достигают спален всех жителей города, тревожа их сон. Полип, соединяя жителей, как бы сращивает их в единое гиперболическое тело. Это размыкание становится возможным благодаря особой архитектурной структуре Перле: наличию системы катакомб, подземных ходов, напоминающих кротовью нору и невидимо связывающих город в одно целое [Кубин 2013: 260]. То есть на уровне архитектуры города процесс перерастания собственной границы также находит свое воплощение. Другим архитектурным вариантом слияния с миром надындивидуальных процессов будет обращение в руины, разрушение зданий. В последней главе приводится следующее описание развалин столицы: «Огромное поле развалин; горы мусора, ил, кирпичный бой — гигантская помойка города» [Кубин 2013: 274]. В финале романа жители и постройки погружаются в болото, оно постепенно захватывает город и поглощает его обитателей. Захоронение в земле, засасывание в трясину, погружение в озеро — Кубин постоянно использует подобные образы для передачи того же значения утраты индивидуальности и слияния с аморфной уничтожающей и одновременно творящей стихией. В



этом контексте смерть жены главного героя и ее похороны (закапывание, погружение в землю) становятся одним из проявлений утери главным героем индивидуального в широком смысле: семьи, личных воспоминаний. Пессимизм Кубина и разделяемая им с Майнлендером идея смерти как избавления хорошо объясняют ответ Патеры на просьбу помочь больной жене. Как уже говорилось выше, обещание помочь правитель выполняет: он помогает ей умереть. Подобная благотворность смерти будет подтверждена рассказчиком еще раз, когда на фоне ужасов гибнущего города он будет просить смерти как избавления. Таким же образом в эпилоге герой будет одержим идеей небытия как всеобщего мирового закона, который будет им прочитываться во всех окружающих явлениях и событиях. Руины, развалины, разрушение будут не только образами чистой негативности, но и свидетельством некоторой закономерности, реализацией воли к смерти, управляющей природой и обществом. Вопрос в том, является ли тотальное разрушение конечной точкой? Становятся ли у Кубина руина и гряда развалин совершенными архитектурными сооружениями? Или в соответствии с диалектикой маятника они могут стать материалом и почвой для нового целого. Так, Патера при таинственной встрече с главным героем говорит, что он Господь, что и он отчаялся и из обломков своего владения сделал свое царство. Речь идет о строительстве из обломков. Важно учитывать, что эта фраза сказана Патерой после того, как герой видит протеистические метаморфозы тела и лица Патеры. Лицо превращается в череду лиц, масок, звериных морд. Личины постоянно, на глазах сменяют друг друга, превращая облик правителя в текучую, процессуальную структуру. Одним из источников подобных полиморфных монстров, тел с текучей структурой, были, скорее всего, составные образы фантастической прозы Пауля Шеербарта. Кубин следил за творчеством последнего, в его личной библиотеке есть почти все его книги [Brunn 2010: 287]. С середины 1906 года до 1913 года писатель и художник обменивались письмами, к октябрю 1906 г. относятся и их личное знакомство. Кубин проиллюстрировал фантастический «астероидный» роман Шеербарта «Лезабендио» (1913). Художника особенно интересовала концепция нового фантастического искусства, преодолевающего человеческое, которую разрабатывал Шеербарт. Об этом свидетельствует обилие рисунков на полях кубинского экземпляра романа Шеербарта «Мюнхгаузен и Кларисса» (1906) [Brunn 2010: 287–288]. Именно в этом романе на примере искусства фантастической Австралии Шеербарт излагает свой проект «искусства композиции» (*Kompositionskunst, нем.*). Основной принцип этого искусства — монтаж образов из элементов, частей, осколков «земных» предметов и тел. Чтобы сконструировать образы внеземных обитате-

лей, можно соединять части животных, растений, образы неорганической природы в новых сочетаниях [Scheebart 1987:34–36]. В этом, с точки зрения Шеербарта, состоит задача «формирующей миры силы фантазии» (*weltgestaltende Phantasiekraft*, нем.). Еще в романе 1901 г. «Морской змей» Шеербарта, описывая витражи в резиденции полубезумного архитектора-пророка Лоренца, пытался дать динамический проект подобного конструирования. В этом случае речь шла даже о самоконструировании. Одна часть витражного триптиха представляла тела людей, животных, предметы первоначально в «исходном» привычном облике, но в необычных сочетаниях, соседствах: гномы, крокодилы, свинья, каракатица. Вторая часть рисовала этап формирования сложных тел из случайных соединений и комбинаций исходных тел (крокодил с головой гнома, гном с головой крокодила). Далее тела размыкаются на части, эти части приходят в движение, они получают независимое существование. Части тел парят в архитектурных «декорациях». Архитектура и части разомкнутых тел наделены прозрачностью. Новые фантастические образы создают эффект просвечивания лиц, частей тел друг сквозь друга, рождаются своеобразные монстры (в черепаках гномов видны лягушки, свиные копыта, слоновьи бивни) [Scheerbarth 1962: 293–294]. Вероятно, роман «Морской змей» оказал влияние на роман Кубина. Прежде всего это касается самой демонической фигуры правителя-архитектора. Лоренц у Шеербарта видит себя мессианским воплощением стихии земли и жаждет смерти — соединения со стихией воды (морским змеем). Упомянутый выше образ черепа-земного шара также может быть скрытой отсылкой к роману Шеербарта. Там герои видят на картине парящий земной шар с кровотокающим мозгом внутри [Ibidem: 297–298]. Значительное влияние уже на графическое творчество Кубина оказало его знакомство с опытами Шеербарта-графика. Речь идет о серии работ Шеербарта «Галерея потустороннего» (1907). Она представляла собой ряд образов инопланетных обитателей. Космические обитатели, сфотографированные учеными, соединяют в своем облике подобие человеческого лица, различные отростки, напоминающие ветки кораллов или деревьев, и клубящиеся образования типа облаков. Именно в этот период Кубин в поисках более абстрактной манеры создает целый ряд работ, напоминающих образы шеербартовской графической серии [Brunn 2010: 289]. Если не считать популярную в начале века книгу Геккеля «Формы искусства в природе» (монистическая философия которого заметно повлияла на идеи писателя), у Шеербарта был собственный литературный прототип графических космических образов. В романе 1904 года «Император Утопии» Шеербарта изображает метаморфозу человеческих тел утопийцев после таинственной болезни: «...группы незадолго

до взрыва демонстрировали великолепнейшие образования; их скрученные сучья (на трупах до этого выросло некое подобие сучьев-А.Б.) превращались в кораллоподобные выросты, на концах которых появлялись веероподобные листья.<...> От формы человеческого тела узнаваемой в итоге оставалась одна голова, тело же выглядело, как гигантская цветочная корзина, наполненная кораллами, длинными щупальцами каракатицы, подобием раковин, большими морскими звездами, крупными кристаллическими формами и жемчужинами, наделенными неопишимо переливающимся, зеркально отражающим мир, блистающим великолепием» [Scheerbart 1904: 179–180]. Шеербарт при разработке образов инопланетян стремился к тому, чтобы стереть всякое «воспоминание» о человеке. Но космические смонтированные монстры сами превращались в конгломерат «воспоминаний». Их многосоставность требует особых процедур описания. Эти литературные описания строятся на отсылках-напоминаниях к источникам происхождения частей новых тел. В ходе описания тело монстра одновременно собирается и разбирается. Полиморфные космические существа Шеербарта как бы выстраиваются из руин, обломков, из осколков прошлого. Они напоминают коллекцию, собрание диковин.

Обращение к текстам Шеербарта необходимо для лучшего понимания кубинских образов утери идентичности, которые упоминались выше. Это прежде всего образы снов-видений главного героя. Для Кубина сон был совершенной моделью метаморфозы личности, обретения ею космической укорененности и растворения в прапамяти. Кроме того, как будет показано ниже, конструирование из обломков, вырывание вещей из первоначальных контекстов и их интеграция в новые контексты будут особенно важны для Кубина при построении образов города и его населения. Важно, однако, учитывать спор между художником и писателем, касавшийся как раз облика новых фантастических существ. Так, Кубин нарисовал некоего Глубоководного Паука, следуя своему пониманию «искусства композиции-монтажа» Шеербарта. Последний обрушился на Кубина с критикой. По его мнению, любое существо, которое возможно увидеть на Земле, гораздо менее ценно, чем обитатель звезд, которого мы «конструируем» (*zusammenkonstruieren, нем.*). Шеербарт активно критиковал и кубинский пессимизм и философский пессимизм Шопенгауэра как его источник. Как блестяще показал Клеменс Брунн в своем сравнительном исследовании моделей мира двух фантастов, роман «Император Утопии» настолько близок «Другой стороне» по многим мотивам, что можно говорить о сознательном использовании Кубиным некоторых художественных идей Шеербарта [Brunn 2010: 291–295]. Например, жителей Утопии поражает странная болезнь, симптомом которой становятся тоска по смер-

ти, жажда умирания. Значительное место в романе занимает и тематика оживления прошлого, вживания в прошлое, его костюмированной реконструкции (того, что один из героев называет «искусством воспоминаний» (*Erinnerungskunst*, нем.)). С темой возрождения прошлого связана в романе Шеербарта и тема коллекционирования (герои собирают антиквариат, детские игрушки и даже «духовные раритеты», «продукты фантазии самых необычных натур»). Среди обсуждаемых героями тем важное место занимает и «сновидческое искусство» (*Traumkunst*, нем.), открывающее новые стороны (сродни «другой стороне» Кубина) бытия, сфера «бессознательного мышления», «тяжело поддающегося контролю». Кубин подхватывает темы романа «Император Утопии» в самой негативной точке их развития. Обычно Шеербарт из этой низшей, «пессимистической», шопенгауэровской точки начинал выстраивать сюжет как преодоление сна, духовной усталости, жажды смерти в пробуждении к новой жизни. Реконструкция прошлого у него перерастает в конструирование будущего. Кубин же доводит в своем «идеальном городе» до логического завершения именно темы прошлого, сна, руины, смерти.

В центральной, «теоретической» главе романа «Прояснение через познание» Кубин формулирует итоговые структурные принципы мироздания, понимание которых пришло к его герою в результате пребывания в стране грез. Прежде всего, это был «особый род удивления»: «Каждый предмет при рассмотрении его вне связи с другими предметами приобретал новый смысл. У меня кружилась голова при мысли о том, что всякое тело простирается ко мне из вечности» [Кубин 2013: 156]. Второй ключевой вывод рассказчика — «взаимосвязанность всего существующего»: «Краски, запахи, звуки, вкусовые ощущения были для меня взаимозаменяемыми. Я понял: мир есть сила воображения, воображение-сила» [Там же: 157]. Третьим шагом прозрения стало понимание роли правителя-демиурга: «Патера присутствовал повсюду, я видел его в глазах друга и врага, в зверях, растениях и камнях. Сила его воображения пульсировала во всем» [Там же: 158]. Подобно этому, «Я» рассказчика оказывается многосоставным: «К ужасу своему я обнаружил, что мое Я состоит из бесчисленных Я, выстроившихся в ряд друг за другом. Каждое последующее казалось мне значительнее и скрытнее предыдущего; последние терялись в тени и были недоступны для моего восприятия» [Кубин 2013:158]. Отдельные существа, явления и весь космос в целом живут маятниковым движением между бытием и небытием, миром и Ничто. Следствие этого маятникового ритма — страдание, которым проникнуто мироздание. «Чем выше ты рос, тем глубже уходили твои корни. Ища радости, я одновременно ищу и муки. Ничто или все» [Там же:158]. В конце главы герой формулирует

вывод: «Все эти процессы завершаются тем, что человек перестает существовать как вид — в нем больше нет нужды. Этот путь ведет к звездам» [Там же: 159].

Принципы космической жизни, осознанные рассказчиком в Перле, будут прочитываться в структуре города и в работе памяти и забывания. К этим принципам относится всеобщая связь и «взаимопонимание» существ и явлений разных слоев и уровней мироздания, иерархическая многосоставность индивидуума. Принцип связности Кубин обозначает словом «сила воображения» (*Einbildungskraft*, нем.). Причем как бы в противовес бэконовскому принципу «знание — сила» Кубин разделяет слово «сила воображения» на два элемента: «*Einbildung-Kraft*». Немецкое слово «*Einbildungskraft*» содержит в себе значение соединения, включения. Сила воображения как творческий принцип будет дублироваться силами разрушения и Ничто. Процесс индивидуации будет перетекать в процесс утраты идентичности.

Прежде всего в устройстве города реализуется принцип извлечения вещи из ее взаимосвязей с другими вещами. Патера (как, впрочем, и Кубин) — принципиальный противник прогресса. «Патера питает глубокую неприязнь ко всему прогрессивному. Прошу принять мои слова буквально, ибо в них заключается основная идея царства грез», именно так описывает далекое государство посланец Патеры и добавляет, что царство грез «служит убежищем для тех, кто недоволен современной цивилизацией» [Там же: 19]. Действие романа разворачивается около 1905 г., а жители страны грез одеваются по моде XIX в., по моде эпохи отцов. Ностальгия по веку отцов у Кубина соседствует с иронией над этим веком историзма и позитивизма. Границу Империи грез пересекают только подержанные (*gebrauchte*, нем.) вещи. Новые, современные предметы и аппараты конфискуются или заменяются старыми на границе. В основном в Перле переправляются вещи, созданные до 1860-х гг. Так же осуществлялось и строительство города. Обладатель несметных богатств, долгое время постигавший восточную мудрость, Патера поражает всех своими архитектурными причудами. Он отыскивает в разных уголках Европы старинные здания и, не жалея сил и средств, по частям перевозит их на новое место. Там здания собираются заново. Здания изымаются из привычного окружения, контекста, переносятся в новое окружение и включаются в новый контекст. Их прошлое оставило на зданиях определенные следы-отметины, они до поры могут быть скрытыми или опознаваться лишь интуитивно. Так, герою кажется знакомым дом, в котором он поселится с женой по прибытии в город.

Вальтер Беньямин, рассуждая о буржуазном интерьере XIX в. в своем эссе «Париж, столица XIX столетия», говорит о следах в связи с

обладанием [Беньямин 1996:153–154]. Интерьер наполнен следами-указателями, отсылающими к владельцу, его привычкам, странностям, социальному положению. Такие следы-приметы, следы-памятки будут считать символические персонажи XIX века: историк и детектив, а также их сниженные двойники — старьевщик и фланер. Беньямин одним из первых начал культурологическое осмысление образа фланера, обозревающего улицы и лица крупного города: Итальянский культуролог Карло Гинзбург, выстраивая так называемую «уликовую» (или «следопытную», «дивинационную») парадигму, проанализировал ряд культурных процедур поиска и расшифровки следов-примет, в том числе на материале процедур считывания знаков-примет в медицине, знаточестве и криминалистике [Гинзбург 2004:189–241]. Гинзбург стремится проследить традицию герменевтики симптоматического. Линия этой традиции то пересекает линию официального знания, то совпадает с ней, то развивается параллельно, то уходит в подполье. Опыт чтения следов охотниками древности, техники мантики, физиогномики, анализ медицинских симптомов, приемы определения подлинности в искусствоведении, методы графологической и дактилоскопической экспертизы, психоаналитическое толкование — все эти явления, с точки зрения Гинзбурга, объединяет внимание к особому рода знакам. Эти знаки-следы глубоко индивидуальны, неповторимы. В их анализе доминирует качественное, а не количественное. Отправной точкой исследования Гинзбурга был метод анализа живописи Морелли и техника психоанализа Фрейда. Приемы социологического и эстетического анализа Беньямина также можно было бы отнести к этому типу знания. Вообще отталкивание от позитивизма в начале века вызовет к жизни новые техники интерпретации знаков. Будет активно вестись расширение самого поля научности и знаковости. В этом процессе каждый в своей области активно участвовали Фрейд, Беньямин и Клагес. О последнем речь пойдет ниже.

Кроме следа как индивидуализированного знака, позволяющего к тому же судить о минувшем присутствии, Беньямин в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» разрабатывает понятие ауры. Аура представляет собой «здесь и сейчас вещи», сочетание двух видов следов: истории вещи (материальных следов ее существования) и ее включенности в уникальную традицию (следы принадлежности эпохе, личности, коллективу) [Беньямин 1996: 21–22]. Аура природных объектов состоит в «уникальном ощущении дали, как бы близок при этом предмет ни был». Утрата ауры как квинтэссенции подлинности вещи или объекта природы происходит в репродукции, воспроизведении. Репродукция лишает вещь уникальных следов ее физического существования [Там же: 24–25]. Другим

вариантом утери подлинности может стать вырывание вещи из контекста традиции. Именно с этим связан интерес Беньямина к фигуре собирателя-коллекционера, выхватывающего вещи из их привычных взаимосвязей. Б. Вальденфельс, анализируя проблематику музеефикации жизни и проблемное поле европейского музея, также продолжает линию Беньямина. Важной и достаточно проблематичной чертой европейского музея Вальденфельс считает именно изымание вещей из органических социальных, религиозных, этнических контекстов [Waldenfels 1990: 229–233].

Ряд этих предварительных замечаний важен для анализа концепции кубинского города. Выше уже говорилось об особом просветлении, достигнутом рассказчиком в городе Перле. Его рассуждение начиналось с описания опыта вещи, извлеченной из привычного контекста и обретающей тем самым новый смысл. Приведем теперь продолжение размышлений главного героя: «Чистое бытие — быть таким и никаким иным — стало для меня откровением. Однажды, разглядывая ракушку, я с поразительной ясностью осознал, что она ведет вовсе не такое примитивное существование, как мне казалось прежде. И вскоре я был вынужден сделать тот же вывод применительно ко всему на свете» [Кубин 2013: 156–157]. Ощущение неповторимости, уникальности вещи, ее тайны очень близко характеристике ауры природного объекта у Беньямина, приведенной выше. Раковина становится эмблемой несводимой ни к чему другому уникальности и подлинности. Но образ раковины можно понимать и как намек на всю Империю грез со столицей — жемчужиной внутри или, метонимически, как сам город-жемчужину Перле.

Эвристическая сила идей и терминов Беньямина для анализа романа «Другая сторона» коренится не только в сути описываемых явлений. Здесь мы имеем дело с тем, что можно было бы назвать методологическим плеоназмом. Этим выражением мы описываем ситуацию, при которой применимость определенной концепции, ее объяснительная сила коренится не только в сути описываемых явлений, но и в том, что и инструмент (метод, термины), и объект сформированы под влиянием одного и того же комплекса идей. То есть один и тот же идеологический комплекс образует фундамент и объекта анализа, и метода анализа. В данном случае и концепция ауры и подлинности Беньямина, и роман Кубина имеют единый идейный субстрат. Это идеи так называемого швабингского кружка космистов. Основателями этого объединения были философы и литераторы Альфред Шулер (1865–1923), Людвиг Клагес (1872–1956), Людвиг Дерлет (1870–1948). Четвертой ключевой для этой группы фигурой был поэт и филолог Карл Вольфскель (1869–1948), в доме которого и происходили собрания

кружка. Вольфскель был как бы соединительным звеном между Шулером и Клагесом с одной стороны и Стефаном Георге и его кругом — с другой. Объединение, зародившееся в 1897 г., просуществовало до 1904 г. Причиной распада был конфликт Шулера и Клагеса с Вольфскелем. Последний вышел из объединения, важно и то, что Георге принял в этом конфликте сторону Вольфскеля.

Кубин был лично знаком с участниками швабингского кружка, с Вольфскелем его познакомил брат жены Оскар Шмиц. Шмиц был соавтором (вместе с Фанни цу Рефентлов) сатирического журнала о жизни мюнхенской богемы «Швабингский наблюдатель» [Vrugg 2010: 232]. В нем среди прочего карикатурно изображались участники кружка и их идеи. Вообще же характеристика идей космистов как целого ставит целый ряд проблем. На момент активной деятельности кружка участники не писали книг и громких манифестов. Шулер излагал свои воззрения в форме докладов, часть которых была издана Клагесом уже после его смерти. Сам Клагес начал систематизировать собственные воззрения в виде книг только в 1910 г. Хотя можно с уверенностью сказать, что ядро его мировоззрения осталось неизменным. Литературные отзвуки деятельности этого объединения (роман Кубина, сатирический роман «с ключом» «Заметки господина Дамеса» Фанни цу Рефентлов и тексты «Швабингского наблюдателя») дают ощущение единого круга идей.

Швабингские космисты находились под сильным влиянием философии Ницше и культурологических концепций швейцарского юриста и историка античности Иоганна Якоба Бахофена [Ibidem: 229–234]. Бахофенские исследования архаического общества, мифологии, погребальной символики древности и особенно его концепция матриархата легли в основу их неоязычества. Беньямин в своем очерке «Иоганн Якоб Бахофен» отдельно останавливается на двух этапах возрождения интереса к идеям Бахофена. Первый — в марксизме, второй — в мистико-космической философии Шулера и Клагеса [Беньямин 2004: 306–308].

Для более четкой характеристики этого литературно-философского направления можно противопоставить два типа космизма. Мы обозначим их, прибегнув к геологическим (и натурфилософским) терминам, как «теллурический» (от лат. *tellus* — земля) и «сидерический» (от лат. *sidus* — светило) космизм. Оба типа космического мировоззрения объединяет стремление осмыслить мироздание как космическое целое, пронизанное взаимосвязями, корреспонденциями, токами энергии. Эта системность не имеет лишь описательного характера, не имеет и механической природы, она основана на витальности, органичности и одушевленности самого космоса. Своеобразная дегу-



манизация и деиндивидуализация будет характерна для обоих типов космизма. Человек или преобразуется, растворяясь в космическом организме, или перестает быть центром (его место могут занять одушевленные космические существа, некие процессы, явления и т. д.). Идеалом подобного забвения человека считался дионисийский экстаз. Но каждый из подходов выберет свой полюс. Для сидерического, звездного типа это ориентация на звезды, светила, планеты. Свет в этом типе космизма будет основной символической субстанцией. Идеальным состоянием тела будет считаться полет, воспарение, опьяняющая потеря равновесия. Архитектурным идеалом будет прозрачная постройка, открытая свету звезд или лестничная конструкция, позволяющая подниматься. Оценка техники, особенно в ее преображенном, одухотворенном виде будет позитивной. Будущее как смысловая сфера будет иметь важное значение. Ярким примером подобного мировоззрения в натурфилософии девятнадцатого века будет творчество Фехнера. Его идеи на грани веков будут развивать, каждый по-своему, Курд Лассвиц и Пауль Шеербарт. Сидерический космизм будет прославлять и культивировать состояние «пробуждения», его девизом можно считать частотное шеербартовское слово «дальше». Теллурический космизм изберет противоположный полюс. Его внимание будет сфокусировано на земле, общей для всех почве, матери как воплощения космической органичности. Сфера прошлого выйдет здесь на первый план. Прогресс, развитие цивилизации, техническая мощь будут осуждаться. Прошлое — это, прежде всего, сфера предков. В психологическом плане засыпание, сон и воспоминание получают привилегированный статус. Почитание земли как первостихии будет выражаться в образах погружения, погребения. Архитектурно теллурическое начало будет воплощаться в образах катакомбы, подземного хода, подземелья, гробницы. В связи с этим символика смерти станет глубоко амбивалентной. Не свет, а сокрытые субстанции крови и семени выйдут на первый план. Все упомянутые черты присутствуют в концепции культуры швабингских космистов и у Кубина, который находился под их влиянием [Врунн 2010: 229–234]. Колоссальное значение и для космистов, и для Кубина имела рецепция Бахофена [Ibidem: 234–242]. Бахофен полагал, что патриархальной стадии, основой которой является власть отца семейства (*pater familias*, *лат.*) предшествовали эпоха господства «материнского права», матриархата. Матриархальную стадию развития общества космисты прославляли как совершенную эпоху. Беньямин в своем эссе о Бахофене указывает на «сумеречную» атмосферу его сочинений. Бахофен особое внимание уделяет исследованию античного культа мертвых, изучению феномена некрополя. Беньямин соотносит амбивалентность смерти в античной культуре с описанием

Бахофеном ранней стадии матриархального общества (гетеризма): «Это фактор того промискуитета, отпечаток которого несет на себе самое древнее человечество в своем гетерическом устройстве. Из этого промискуитета не исключены ни жизнь, ни смерть; они смешиваются между собой в изменчивых очертаниях, следуя ритму, который убаюкивает все сущее. Поэтому в древнем порядке вещей смерть ничуть не напоминает жестокое разрушение. Античность рассматривает ее всегда более или менее в связи с жизнью» [Беньямин 2004: 298]. То, как Беньямин характеризует Бахофена, очень точно описывает и финальные главы романа Кубина. Промискуитет и насилие, охватывающие город, символизируют архаическое единство жизни и смерти, разрушение города и деградация его населения в определенном смысле является возвращением к истокам человеческого общества или даже к более раннему элементарному состоянию игры стихий, природных сил и энергий. Победа же патриархата, символом которой у Бахофена и швабингских космистов была фигура Геракла и гераклическое противостояние хтоническим существам, считалась в мифологии космистов началом деградации. В ходе европейской истории элемент патриархального «логоцентризма» (слово, часто используемое Клагесом) будет только усиливаться. Господство разума, рассекающего органическое единство души и тела, слепая вера в призрачную идею будущего, одержимость идеей прогресса, идеализация техники, губительной для первозданности природы, «маммонизм», индивидуализм — основные черты катастрофического развития цивилизации. Иудаизм и наследующее ему христианство, а внутри христианства — протестантизм демонизировались и постоянно критиковались Шулером и Клагесом за вытравливание и уничтожение древних традиций язычества. Попытка Карла Вольфскеля в определенный момент опровергнуть догматизм этой историософской конструкции привела к его к ссоре с Шулером и Клагесом и распаду кружка. Конфликт разгорелся из-за интереса Вольфскеля к идеям сионизма. Он полагал, что черты матриархата и отвержения монотеизма можно обнаружить не только у греков, римлян и египтян. Правомерно, с его точки зрения, перенести культурологическую концепцию кружка и на историю еврейского народа, если исследовать «преиеговистскую субстанцию в довавилонском иудаизме» [Falter 2003: 24]. Шулер и Клагес, в построениях которых грань между концептуальным антииудаизмом и антисемитизмом была вообще достаточно зыбкой, не смогли смириться с подобным «расширением» своей концепции.

Вообще важной чертой швабингского кружка космистов был отказ от будущего, его отсечение и, как следствие, критика идеи прогресса и мессианских религий. Будущее и вечность не являются реаль-

ностями, это искусственные рассудочные конструкции. Непосредственной реальностью и осмысленностью обладает лишь прошлое и настоящее. Основной акцент переносится на диалог с былым, возрождение древнего культа предков. Доступ к миру предков осуществляется в опыте толкования древней символики и архитектуры. Шулер, ощущавший себя древним римлянином, по ошибке попавшим в неподобающее культурное окружение, в своих докладах показывал, как в ритуалах, развлечениях, повседневности римлян осуществлялась мистериальная связь с миром предков. Все мистерии и ритуалы римлян для него были связаны с прошлым, предками, миром мертвых. Основные символы этой связи, носители изначального света (*Urleuchte, нем.*): «семя предков» («*sperma majorum*», *лат.*), или «семя мира мертвых» (по Шулеру, его могла символизировать вода в термах или соль в ходе трапезы) и кровь. Культ крови, кровного света (*Blutleuchte, нем.*) был важной частью программы космистов [Schuler 2007: 303]. Под этим сложнообъяснимым (он составлен из двух слов кровь — *Blut* и источник света — *Leuchte*) термином Шулер понимал таинственную сущность жизни. В основе архитектуры Шулер видел вслед за Бахофеном культ камня как отображения надгробного камня-монумента. В очертаниях построек Рима (стадионе, амфитеатре) Шулер видит символику мужского и женского начала, а в гладиаторских боях — взаимное уничтожение мужчин, победу Рима как «мировой амазонки». Он подчеркивает сакральное значение гладиаторских боев, их связь с культом мертвых. В сочинениях Клагеса также прославляется мир народов архаической древности (пеласгов в его терминологии), возвращение к истокам, в «материнский мир прошлого», к символике языческих обществ эпохи матриархата. Клагес называет этот круг идей «хтонизмом». В отличие от «сидерического» космизма, который даже археологические образы погружения будет толковать как обретение звезд в недрах, Клагес, как классический представитель «теллурического космизма», даже почитание созвездий в древности интерпретирует именно как вариант культа мертвых, превращение в звезду и комету или вознесение к звездам становится вариантом захоронения. В своей книге «О космогоническом эросе» (1922) Клагес писал, что «жизнь в экстагическом кипении стремится освободиться от духа, осуществление этого состоит в пробуждении души, а пробуждение души есть созерцание (*Schauung, нем.*), но оно высматривает реальность «прообразов» («*Urbilder*», *нем.*). «Прообразы» — это проявляющиеся души прошлого (*Vergangenheitsseelen, нем.*). Для проявления они нуждаются в соединении с кровью живущих во плоти, а это происходит в событии созерцания, которое поэтому является «мистической свадьбой», покорно принимающей души и производящего демо-

на» [Klages 1930: 192]. Познание мира осуществляется, согласно Клагесу, не в понятиях, схватывающих лишь «застылость опредмеченного бытия», а в символах, созерцании (*Schauung*, нем.) образов (*Bilder*, нем.). Это созерцание есть не акт восприятия, а встреча человеческой души не с предметами, а с явлениями. Явления — это проявления одушевленности и витальности мира. Каждое усмотрение принципиально неповторимо [Ibidem: 191]. Образы есть нечто «непрерывно текучее», поэтому образам невозможно приписать существование. Они не есть «существования» («*Existenzen*», нем.), а «метаморфозы» («*Wandlungen*», нем.). Реальность, настоящее, мгновение представляют собой текучую, процессуальную, протеистическую субстанцию. Лучше всего моделирует подобную реальность мир сновидения, в котором метаморфозы предметов и явлений безграничны и одновременно являются метаморфозами значения. Аналогом сна у Клагеса выступает архаическая модель бессмертия как череды беспрерывных метаморфоз древних душ, их сцепления с предметами и современными душами. Бодрствующее сознание улавливает эти процессы в нерассудочном смотрении, экстагическом всматривании в образы. Клагес стремился разработать так называемую «науку о явлениях» («*Erscheinungswissenschaft*», нем.), то есть такое знание, которое схватывало бы индивидуальное, неповторимое, след уникального. Именно эту цель преследовали его психология выражения, графологические и характерологические исследования. Трактовка знания у Клагеса во многих чертах напоминает будущую уликовую парадигму Гинзбурга.

Описание того, что Кубин в романе называет «неопределимой» субстанцией вещей, восходит к идеям космистов об архаических «субстанциях» вещей, об их полуматериальном, полумистическом излучении, составляющем неповторимость любой вещи. Понятие ауры активно применял Шулер, через тексты Клагеса оно было воспринято Бенямином и переработано в контексте собственных идей [Вгупп 2010: 233], [Рауен 1993: 41]. На метод Бенямина оказали влияние также идеи Клагеса об изучении индивидуализированных проявлений личности и предметов, об их неповторимом образе, уловимом лишь в мгновенной точке, о своеобразном созерцании вещей, которое Клагес называл «эрос удаленного, или дали» («*Eros der Ferne*», нем.). При этом предмет, даже находясь вблизи, сохраняет загадочную недоступность.

То, как Клагес описывает созерцание образов и прозревание «прообразов», его метод своеобразной эмпатии, вчувствования в образы окружающего вполне соответствует кубинским описаниям увиденного и понятого в городе Перле. Незримое излучение сопровождает предметы и здания, собранные в Перле. «Любой подержанный пред-

мет делился со мной своими маленькими тайнами», — сообщает рассказчик. Все постройки в городе Перле обладают историей. Естественно, обладать историей не то же самое что обладать памятью, т. е. давать возможность считывать памятные следы не то же самое, что осмысливать их. Но у Кубина герой уже в начале пребывания в городе начинает ощущать, что дома наделены индивидуальностью, они также объединяются в семьи, ссорятся [Кубин 2013: 80]. Позже ему будет казаться, что они разговаривают, то есть обладают собственной жизнью, неведомой их обитателям. Таким образом, здания не только содержат и немо демонстрируют или скрывают следы своей прошлой жизни, но, будучи живыми, способны регулировать интенсивность прошлого, т. е. вспоминать, забывать, активизировать прошлое. Антипод правителя города Перле, американец Геркулес Белл, символизирующий индивидуализм и силы прогресса, стремясь пошатнуть авторитет Патеры и вызвать народное недовольство, раскрывает тайну привезенных зданий. «А знаете ли вы, в каких домах вам приходится жить? Я могу сказать вам это: среди них нет почти ни одного, который бы не был пропитан преступлением, кровью и подлостью, прежде чем быть доставленным сюда. А дворец собран из развалин зданий, которые были местом действия кровавых заговоров и революций, начиная с древнейших времен. При его строительстве были использованы обломки Эскориала, Бастилии, древнеримских арен. Тауэр и Пражский замок, Ватикан и Кремль — по указанию Патеры от них были отломаны куски и привезены сюда. Где было человеческое несчастье — туда ваш учитель и тянул свои щупальца. Кафе на Длинной улице пятьдесят лет тому назад было притоном в предместье Вены, молочная по соседству с ним — разбойничьим логовом в Верхней Баварии. Над мельницей, купленной в Швабии, уже двести лет тяготеет проклятие братоубийства!» [Кубин 2013:175]. В каждом из них, оказывается, произошло какое-то кровавое преступление, они хранят в себе заряд недоброй памяти. Дворец правителя, подобно мозаике, смонтирован из кусков, элементов зданий, где совершались государственные преступления, перевороты, покушения, казни. Здания подобраны в соответствии с памятью места, гнетущие воспоминания способны неприметно производить свою разрушительную работу.

Население города также представляет собой коллекцию, собранную с определенным умыслом. Город населяют люди с «ненормально высокой чувствительностью», люди, одержимые навязчивыми идеями вроде «мании коллекционирования, графомании, игровой страсти, гиперрелигиозности» [Кубин 2013: 63]. Странности, отклонения от нормы даже в виде физических уродств составляют основные черты населения страны. Город наводнен предметами старины, антиквариатом.

Главное правительственное здание называется Архивом. В письме к своему другу из Перле в Европу рассказчик характеризует город следующим образом: «Перле — настоящий Эльдorado для коллекционера, это не город, а музей; конечно, тут полно всякого хлама, но есть и бесподобные вещи. <...> Вообще же здесь все только старинное, люди живут, как наши деды до революции, и чихали они на прогресс. Да, милый мой, мы очень консервативны, наши ремесленники — специалисты по починке и реставрации. В каждом пятом доме располагается антикварная лавка; здесь живут торговлей старьем. И архитектурных экстравагантностей ты насмотришься вдоволь: в том же дворце сочетаются, по меньшей мере, двадцать стилей» [Там же: 84].

Город Перле своей архитектурой и населением напоминает даже не музей, а его предшественников: кунсткамеру, паноптикум, кабинет редкостей. Кабинет диковинок объединял любопытные, редкие, странные предметы, произведения искусства, палеонтологические и археологические находки, анатомические образцы, этнографические редкости. Он был одновременно пространственно организованным в форме особого шкафа или отдельной комнаты единством и, с другой стороны, хаотическим соседством удивительных, загадочных, странных, любопытных, случайных творений природы и артефактов. Отклонение от нормы, случайное выходило здесь на первый план (древнее, чужое, уродливое, чудовищное). Коллекции *mirabilia* представляли собой триумф деформации, они смещали и ставили под вопрос границы классификаций и таксономий. Популярность подобных собраний в эпоху маньеризма и барокко полностью соответствует интересу этих эпох к игре, деформации, протезизму, анаморфозе. Природа в таких собраниях перетекает в образы искусства, искусство подражает природе, далекое (экзотические украшения, оружие, культовые предметы) становится близким и доступным. Устрашающее, пугающее своей странностью приручается особой формой театральности, при которой монстр превращается в демонстрируемое. Развлекательный, потешный характер коллекции выполняет функцию стабилизации напряжения, вызванного столкновением с чужим. Экспонаты кунсткамеры настолько необычны, что кажутся выброшенными из некоей сокровитности. Неслучайна в этой связи популярность раковин в кабинетах редкостей XVII в. Гиперболическая волна выбрасывает диковину, которая в своей гиперболической же закрытости для любой интерпретации дает ощущение переполненности смыслом, переизбытка знаковости и символизма. Поэтому старинные кунсткамеры являют собой чудеса таксономической изобретательности. Монстр превращается в знак. Хаотическое и случайное подобных коллекций может парадоксально подтверждать присутствие порядка и соразмерности. Подобно кеноцефалам и скиа-

подам в декоре готических соборов и на средневековых географических картах, диковины лишь подтверждали единство Божьего мира, в котором даже несоразмерное обретает свое место и имя. Кроме того, собрания редкостей демонстрировали идею чуда и чудесного, сверхъестественного, диковины были как бы следами самого Творца, оставленными в мире. Так, уродства могли толковаться как знаки будущих катастроф или бедствий, прочитываться на фоне астрологических предсказаний. Кабинеты редкостей, несомненно, имели и мнемоническое значение. Подобно кабинету интеллектуала гуманистической эпохи (студиоло), они позволяли почувствовать себя зрителем в театре памяти. Собрание редкостей не только очерчивало весь мир, но и охватывало весь космос знания. Коллекция, подобно географической карте, представляла собой снимок «ученой» памяти. Еще одно качество отличает коллекцию редкостей: это ее уникальность, ее связь с самим коллекционером и ее управляемость. Действительно, коллекция может быть слепком памяти, отражением характера и склонностей владельца. Подобно игрушке, она полностью находится под его контролем. В случае с собранием сувениров коллекция может выполнять функцию индивидуального архива, слепка уже не культурной, а индивидуальной памяти.

Город Перле по своей структуре и замыслу напоминает личный паноптикум или кабинет диковин своего создателя. Кубинская апология непроясненности бытия находит здесь свое наиболее адекватное выражение. Город может восприниматься как уникальная лаборатория, где Патера собрал все аномальное или странное и наблюдает, как это сцепление будет эволюционировать или деградировать. Может быть, город Перле — это свалка, руина или даже архив — отложение некоего целого. Можно воспринимать город и как набор иероглифов, загадочные письма, требующие расшифровки. Подобное впечатление вызывают у героя предметы, найденные на берегу реки Негро, протекающей через столицу Империи Грез: «Я возобновил свои вечерние прогулки по берегу реки, где лежали вынесенные волнами на песок бесчисленные раковины, кораллы, черви, рыбы косточки и чешуя. Меня поразило, что здесь часто попадались останки существ, относящихся к морской фауне. Берег, казалось, был усеян мистическими письменами. Я был уверен, что синеглазые поняли бы этот символический язык. За этим наверняка стояли тайны, подобно тому, как на крыльях красивейших насекомых — ночных бабочек, жуков — порой встречались рисунки, которые, по всей видимости, были забытыми иероглифами. У меня просто не было ключа к ним» [Кубин 2013: 203]. Узор раковины видится герою не просто орнаментом, а чередой загадочных иероглифов с потерянным ключом. Город напоминает горстку

совершенно, казалось бы, обыденных предметов (камушков, веточек, перьев), которые коренные обитатели этих мест, загадочные синеглазые могут часами сосредоточенно разглядывать в медитативных целях. Неясность, непроясненность, постоянное просвечивание «другой стороны», изнанки сквозь лицевую сторону: иррационального сквозь рациональное, сакрального сквозь профанное, воображения сквозь память является основным принципом организации страны грез и ее столицы. Разглядывание находок кубинским героем очень точно соответствует всматриванию в образы у Клагеса. Предметы излучают некую тайну, передают забытое, в образах начинают проступать прообразы. При этом они полностью сохраняют конкретность и индивидуальную неповторимость. Герой ощущает присутствие чего-то иного в предметах. Происходит то, что Клагес описывал как воплощение демонических прошлых душ (или душ прошлого) в плоти живущих. В этом эпизоде собраны все основные темы романа (забвение, смерть, руины, останки, зашифрованные символы). Море, которое, отсутствуя, все же присутствует в городе, символизирует космический ритм, пронизывающий мироздание. Интересно, что Негро приносит останки морских существ из моря. То есть река по сути меняет направление течения. Она движется от устья к истоку, что полностью повторяет всякое движение в романе: развитие сознания, личности, общества и города.

Эмблематическим эпизодом в романе является и сцена посещения героем антикварной лавки. Герой-рассказчик намеревается купить план города, но невозмутимый продавец приносит ему чернильницу и протягивает со словами: «Возьмите это, она наверняка вам понадобится! Вы непременно должны ее купить, она вам просто необходима!» [Кубин 2013: 72]<sup>12</sup>. План города (кстати, приложенный к роману) символизирует рационализированную, архивную модель памяти. Темная масса чернил намекает не только на силы забвения (подобно черной реке Негро, рассекающей город), но и на непредсказуемое богатство воображения, материю Творения, в которой растворяются и из которой выступают, проступают все формы, подобно «психографическим» иллюстрациям Альфреда Кубина к собственной книге.

## Литература

*Беньямин В. Иоганн Якоб Бахофен* (пер. с фр. А. Владимировой) // *Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе*. Пер. с нем. и франц.; Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. С.-Пб.: «Симпозиум», 2004. 480 с.

*Беньямин В. Париж, столица XIX века* // *Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные*



эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.

*Блаженный Августин*. Исповедь / в переводе М. Е. Сергеевко, Санкт-Петербург, Наука, 2013. 371 с.

*Витгенштейн Л.* Философские работы (Часть I), М.: Гнозис, 1994. 520 с.

*Гинзбург К.* Приметы. Уликовая парадигма и ее корни // Мифы эмблемы приметы: Морфология и история. Сборник статей / Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. М.: Новое издательство. 2004. 348 с.

*Гугнин А.* Кубин Альфред // Энциклопедический словарь экспрессионизма/ Гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.

*Йейтс Ф.* Искусство памяти. С.-Пб.: Университетская книга, 1997. 479 с.

*Кубин А.* Другая сторона. Фантастический роман / пер. с нем. К. Белокуров. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013. 296 с.

*Рикер П.* Память, история, забвение / пер. с франц. М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

*Brunn C.* Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbarth und Alfred Kubin. Hamburg: Igel Verlag Literatur&Wissenschaft. 2010, 427 S.

*Falter R.* Ludwig Klages — Lebensphilosophie als Zivilisationskritik. München: Telesma-Verlag, 2003. 167 S.

*Klages L.* Vom kosmogonischen Eros. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1930. 252 S.

*Kubin A.* Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2012. 248 S.

*Pauen M.* Alfred Schuler: Heidentum und Heilsgeschichte // *Castrum Peregrini*, 42. Jahrgang (1993). H. 209–210. S. 21–54.

*Scheerbarth P.* Glasarchitektur. Berlin: Verlag der Sturm, 1914. 128 S.

*Scheerbarth P.* Der Kaiser von Utopia. Ein Volksroman von Paul Scheerbarth. Gr.-Lichterfelde: Eduard Eisselt, 1904. 233 S.

*Scheerbarth P.* Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman // Scheerbarth P. Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden.. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1987. 185 S.

*Scheerbarth P.* Die Seeschlange. Ein Seeroman // Scheerbarth P. Dichterische Hauptwerke. Stuttgart: Govers, 1962. 749 S.

*Schuler A.* Thermen, Spiele, Sonnenkind und Caesarismus // Alfred Schuler: Gesammelte Werke / hrsg., kommentiert und eingeleitet von B. Müller. München: Telesma-Verlag, 2007, 644 S.

*Waldenfels B.* Der Stachel des Fremden. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1990. 278 S.

*Waldenfels B.* Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012. 437 S.

**Т.М.Дубах**

УДК 821.112.2(436) (Шницлер А.)  
ББК Ш33 (4АВС) 6-8, 4

## **Доминанта сновидения в творческой и личной биографии Артура Шницлера**

**Аннотация:** Данная статья посвящена исследованию значимости темы сновидения для известного австрийского прозаика и драматурга Артура Шницлера, что кроме прочего нашло отражение в прозе литератора, где при изображении сновидений героев обнаруживаются сходства с законами сновидения, открытыми Зигмундом Фрейдом.

**Ключевые слова:** законы сновидения, вытесненное желание, закодированные эротические символы.

Не без оснований творчество известного австрийского драматурга и прозаика Артура Шницлера часто исследуют в сопоставлении с трудами не менее знаменитого репрезентанта медицинского дискурса Австрии начала XX в. – Зигмунда Фрейда. Одним из аспектов сопоставления является интерес этих крупных фигур порубежной культуры Австрии к теме сновидения, которая разрабатывалась ими схожим путем рефлексии и саморефлексии.

Ни один другой автор новаторского по своему духу объединения «Молодая Вена» не фиксировал с такой точностью собственные сновидения, как Шницлер. В дневниках, которые автор вел с 1875 г. вплоть до самой смерти в 1931 г., запотоколировано более 600 сновидений, которые он решил объединить в одно издание под заголовком «Traumtagebuch» («Дневник сновидений»).

Известно, что Шницлер работал над текстами дневника сновидений как над художественными текстами: сокращал, дополнял, пояснял, обрабатывал стилистически. Как и другие свои произведения, автор зачитывал некоторые сны в узком кругу [Lensing 2012: 407, 410].

Шницлер был одним из немногих, кто читал «Толкование сновидений» («Traumdeutung») Фрейда в год издания работы. Ярким доказательством тому служит сон автора от 26 марта 1900 г., в котором он видит себя в униформе, но в гражданских брюках, поясняя, что этот образ навеян «Толкованием сновидений» [Schnitzler 2012: 25]. Неоднократные отсылки к труду Фрейда, приоткрывающему завесу тайны этого «сложного психофизиологического феномена» (З. Фрейд), содержатся также в дневниковых записях Шницлера.

Накануне встречи с Фрейдом летом 1922 г. Шницлер также видит сон, в котором рассказывает своей подруге о том, как Фрейд удаляется от него. Шницлер связывает данное сновидение с предстоящим визитом, однако делает в дневнике пометку: «отношение к психоанализу» [Lensing 2012: 429].

Тот факт, что Шницлер отходит от фрейдистского понимания структуры человеческой психики, не является открытием для современных исследователей. В широком доступе находятся заметки автора под единым заголовком «Über Psychoanalyse» («О психоанализе»), где он излагает свой собственный взгляд на предмет [Schnitzler 2006: 136-137].

Известный зарубежный литературовед О. Пфольман отмечает, что пристальное внимание автора к мистерии собственных сновидений не только стимулировало попытку их толкования, но и повлияло на

художественное оформление сновидений его героев [Pfohlmann 2006: 131]. Безусловно, проза автора представляет собой богатый материал для исследования, потому как автор скрупулезно подходит к изображению сновидений своих персонажей.

Так, некоторые сновидения героев Шницлера обнаруживают сходство с открытиями Фрейда, пролившими свет на особую природу данного феномена. К примеру, ключом к интерпретации эротически заряженного сна Альбертины из произведения «Траумновелле» («Traumnovelle»), которое переводится на русский язык как новелла сновидений, является широко растиражированный постулат Фрейда «сон есть вытесненное желание».

Сон создает особое, заполненное символами пространство, которое очень часто имеет эротический подтекст. «Толкование сновидений» предпринимает попытку создать подробную типологию эротических символов, которые бессознательное зашифровывает в совершенно обыденных предметах [Freud 2001: 351]. В такой трактовке укуса змеи в сновидении Эльзы из рассказа «Барышня Эльза» («Fräulein Else») предстает совершением полового акта.

Вместе с тем сны в прозе А. Шницлера почти никогда не представляют собой область желаемого в чистом виде. Подобно карандашным рисункам Дж. Сегантини, на которых под слоем черного графита проступают другие цвета, сон является сложной мозаикой из страхов, сомнения, отчаяния и стремления к самопознанию. Испытание, которое заключается в том, чтобы, сомкнув очи, остаться один на один с собственным «Я» и заглянуть в зазеркалье внутреннего мира, зачастую оказывается мучительным для героев. Может быть, поэтому персонажи испытывают облегчение, когда не видят сновидений. Это наглядно демонстрирует главный герой из рассказа «Возвращение Казановы» («Casanovas Heimfahrt»): «[...] Через несколько минут, разбитый усталостью, сковывавшей его тело и не отпускавшей его, с привкусом горечи на губах, словно идущей из самой глубины души, он, полураздетый, бросился на жесткую кровать, чтобы после двадцати пяти лет изгнания уснуть столь долгожданным первым сном на родине, который под утро, тяжелый и без сновидений, сжалился наконец над старым авантюристом» [Schnitzler 1980: 124].

То, что сон особым образом синтезирует реальное и потенциальное, на что обратил внимание Фрейд, наглядно демонстрируют сны многих шницлеровских героев. Сновидение Франца из новеллы «Благие поступки от чистого сердца» («Wohltaten, still und rein gegeben») сначала переносит героя в реально существующую в рамках фиктивного хронотопа точку пространства: «Во сне он поднимался по широкой лестнице в красивый дом, где в первое время своего пребывания в

Вене давал уроки» [Schnitzler 1980: 271]. А далее сон перетасовывает, словно игральные карты, действующих лиц и их позиции: «Внизу, на обтянутой бархатом скамейке сидел, держа на коленях продавщицу цветов, тот самый господин из концертного зала. Он ел каштаны вместе с девушкой. Они не узнали Франца, чем сильно разозлили его» [Schnitzler 1980: 271]. Господин из Софиензаль – прототип благодетеля, подавшего Францу деньги, сидящая на его коленях цветочница – героиня, у которой персонаж купил цветы во время ужина в кафе. То обстоятельство, что они едят жареные каштаны, отсылает к паре молодых людей, случайно встретившихся Францу.

Кроме прочего, Фрейд интересовало то, как психическое заболевание отражается в сновидениях индивида. В ходе долгих наблюдений ученый пришел к выводу, что проявившаяся в состоянии бодрствования паранойя «не проникает в сон» [Freud 2007b: 223], так как «сновидение может вбирать в себя то содержание, которое не имеет право появиться в мыслях на яву» [Freud 2007b: 225]. Однако обнаруженная психиатром закономерность не действует в отношении Роберта из рассказа «Побег в темноту». Параноидальные страхи не отступают от него ни во сне, ни в состоянии бодрствования, заставляя думать о том, что он отравил супругу Анну и убил любовницу Паулу. История болезни Роберта по стадиям протекания недуга удивительно напоминает описанный Фрейдом случай П. Шребера. Сначала паранойя затрагивает физическое здоровье, а затем манифестируется в мании преследования. При этом болезнь не затрагивает интеллект своей жертвы, который отличается остротой и живостью [Freud 2007b: 142-143, 186].

Необходимо отметить, что для шницлеровских персонажей типично пребывание в пограничных состояниях между сном и явью. Теоретически они бодрствуют, однако их мысли оторваны от пространства и времени и витают в просторах ирреально-гипотетического. Так, главная героиня из рассказа «Фрау Берта Гарлан» («Frau Berta Garlan») по дороге из столицы домой в маленький город предается фантазиям о том, как могла бы выглядеть ее встреча с бывшим возлюбленным в Вене. Воображение Берты рисует красочные и детальные картины свидания по прошествии многих лет. Совершенно незаметно мечты героини плавно переходят в сон. О том, что героиня спит, мы узнаем лишь тогда, когда звук движущего навстречу поезда будит Берту (перевод Л. Савельева) [Schnitzler 1980: 106-107].

Сновидения в прозе Шницлера обладают равноценным статусом с изображением фиктивной реальности. Они не несут декоративной нагрузки, а служат важным средством раскрытия внутреннего мира персонажа, его страхов и сомнений. Изображение сновидений призвано не только приблизить героя к читателю, но и, открыв по-

следнему область бессознательного, усилить психологизм и создать особое эмоциональное напряжение. При этом их описание отличается мастерством исполнения и демонстрирует сходство с теми законами сновидения, которые были открыты и описаны Фрейдом.

### Литература

- Freud S.* Die Traumdeutung. Frankfurt/Main: Fischer, 2001.
- Freud S.* Zwang, Paranoia und Perversion. Frankfurt/Main: Fischer, 2007b. 362 S.
- Lensing A. L.* Nachwort // Arthur Schnitzler. Traumtagebuch Träume. Das Traumtagebuch 1875-1931. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012. S. 407-458.
- Pfohlmann O.* Arthur Schnitzler // Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Einleitung und Wiener Moderne. Marburg: Verlag Literaturwissenschaft.de, 2006. Bd. I. S. 129-133.
- Schnitzler A.* Casanovas Heimfahrt // Das erzählerische Werk. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. Bd. 5. S. 32-124.
- Schnitzler A.* Dokumente // Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Einleitung und Wiener Moderne. Marburg: Verlag Literaturwissenschaft.de, 2006. Bd. I. S.134-154.
- Schnitzler A.* Frau Berta Garlan // Das erzählerische Werk. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. Bd. 2. S. 73-196.
- Schnitzler A.* Träume. Das Traumtagebuch 1875-1931. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012.
- Schnitzler A.* Wohltaten, still und rein gegeben // Das erzählerische Werk. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. Bd 2. S. 267-273.

**И.Г.Мальцева**

УДК 821.112.2(091)  
ББК Ш33(4Гем).00 (Мюллер Р.)

## К истории активизма

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению истории литературно- и культурно-политического движения активизма в Германии. Активизм как самостоятельное движение сложился в рамках немецкого экспрессионизма вследствие его политизации и относился ко времени обозначившегося раскола в среде молодых экспрессионистов. Актуальность активизма как самостоятельного политического

течения заметно возросла в годы войны. Интерес активизма в первую очередь был направлен на связь литературы и политики. С самого начала активизм был открытым движением. Однако можно выделить два лагеря активистского движения в Германии: радикально-демократический вокруг журнала «*Aktion*», и духовно-аристократический лагерь К. Хиллера. С 1917/18 активистское движение выходит на международную арену. В 1918 появляется объединение «Союз активистов». Многочисленный список членов «Союза» говорит о широком круге сторонников активистского движения в 1918/19. В начале ноября 1918 в Берлине и Мюнхене были основаны «*Räte geistiger Arbeiter*»: в Берлине под председательством К. Хиллера, в Мюнхене под председательством Г. Манна. Мюнхенский «совет» просуществовал до февраля 1919, берлинский до лета 1919. Созванный летом 1919 международный конгресс активистов потерпел неудачу, что стало началом конца активистского движения в Германии. По решению конгресса, деятельность активистских образований в будущем должна была ограничиваться лишь культурно-политическими вопросами. Около 1920 крах активистского движения был очевиден. Одним из последних последователей активизма в Австрии был Роберт Мюллер, который вплоть до своего самоубийства в 1924 неутомимо выступал за реализацию целей активизма.

**Ключевые слова:** активизм, экспрессионизм, дух, действие, политика.

Традиционно считается, что активизм как самостоятельное литературно- и культурно-политическое движение сложилось в рамках немецкого экспрессионизма вследствие его политизации в период Первой мировой войны. Однако в ряде работ (В. Х. Зокель, В. Паульсен и др.) термином «активизм» обозначают и более раннюю фазу движения, относящуюся ко времени обозначившегося раскола в среде молодых экспрессионистов. Согласно концепции Ю. Хабередера, возникновение программы активизма, противопоставившего себя экспрессионизму, связано не с началом военных событий, а прежде всего с деятельностью «Нового клуба» [Ср.: Haberer 1981]. Тем не менее, в годы войны актуальность активизма как самостоятельного политического течения заметно возросла благодаря тому, что его участники выдвинули требование проведения реформ в сфере общественной жизни и культуры для преодоления кризисной ситуации в немецком обществе.

Стоит отметить, что в отличие от экспрессионизма исследованию активизма до сих пор не уделялось должного внимания. Единственная антология, посвященная этому течению, вышла под редакцией Вольф-

ганга Роте в 1969 г., она включала в себя лишь незначительное количество текстов, и австрийский вариант активизма в ней не рассматривался [Мальцева 2016: 136].

Основными представителями активизма в Германии были Курт Хиллер, Людвиг Рубинер, Франц Пфемферт и Генрих Манн, к более широкому кругу относились также Рене Шикеле, Стефан Цвейг, Альфред Вольфенштейн, Карл Мария фон Вебер, Курт Пинтус, Густав Ландауер и Вильгельм Михель.

Интерес активизма в первую очередь был направлен на связь литературы и политики. Еще в 1909 Рене Шикеле призвал немецкую интеллигенцию в одном из опросов высказать свое мнение об отношении писателей к политике. Эта инициатива Шикеле была также симптоматична для того времени, как и его неудача: лишь немногие из опрошенных дали ответ [Ср. *Geschichte der deutschen Literatur*: 311-312].

Среди этих немногих были Артур Холичер и Генрих Манн. Холичер написал: «Я думаю, сегодня в Германии человеку искусства просто запрещено заниматься политикой. (...) К сожалению, нет никаких сомнений, что действовать через литературные журналы невозможно. То, что пишется в журналах, действует исключительно как литература, а в Германии между литературой и общественной жизнью безвоздушное пространство, функционирующее как изолятор» [Там же: 312, 545-546]. Генрих Манн в своем ответном письме к Шикеле подчеркивал, что необходимо «убедить литераторов перейти от художественных рукописей в ежедневную политическую прессу» [Там же: 312, 545].

После 1910 ведущей фигурой активистского движения в Германии становится Генрих Манн. Опубликовано Г. Манном в 1910 году в литературном журнале «*Hoie rундшау*» («*Neue Rundschau*», «Новое обозрение») эссе «*Дух и действие*» («*Geist und Tat*») можно считать началом активистского движения [Ср. Rothe 1969: 7]. В этом эссе проявился интерес авангардистских кругов к попыткам воздействия на общественное сознание. Этим же текстом Курт Хиллер открыл в 1915 году первый выпуск своего ежегодника «*Циль*» («*Ziel*», «Цель»). Эссе Роберта Мюллера «*Паса духа*» («*Die Geistrasse*»), в котором он подробно рассматривает сущность активизма, было опубликовано в 1918 во втором выпуске ежегодника «*Циль*» («*Ziel*», «Цель»). «Деятельный дух» («*tätiger Geist*») стал в этом эссе объектом тщательного анализа и способом объяснения этого движения. Роберт Мюллер объясняет активизм как «следующий исторический подъем общества» [Müller 1995: 156], как «эмоцию основных ключевых фактов, таких как Готика или Просвещение», берущую свое начало в «потребности людей духа во времени» (Здесь и далее перевод наш).



В качестве цели активизма был взят призыв Г. Манна к литераторам «стать агитаторами, объединиться с народом против власти» и посвятить этой борьбе всю силу своего «слова» [Mann 1969: 28].

Центральными печатными органами активизма стали журнал «Акция» («*Aktion*», «*Действие*»), издаваемый с 1911 Францем Пфемфертом, ежегодник Курта Хиллера «Цель» («*Ziel*», «*Цель*»), пять выпусков вышли в период с 1915 по 1924 г., а также ежегодник «Эрхебунг» («*Erhebung*», «*Подъем*»), два выпуска были опубликованы Альфредом Вольфенштейном в 1919 и 1920 г. Журнал «Акция» («*Aktion*», «*Действие*») Ф. Пфемферта с подзаголовком программного характера «*Еженедельник политики, литературы и искусства*» («*Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst*») свою цель определял как идейный обзор политической и культурной активности в отношении возможных культурно- и общественно-политических действий.

Изначально с журналом «Акция» («*Aktion*», «*Действие*») работали также Курт Хиллер и Людвиг Рубинер, однако отношения Хиллера и Пфемферта испортились и с 1913 их дороги разошлись. Также и с Рубинером Хиллер общего языка не нашел. Наряду с Хиллером, Рубинером и Манном сотрудниками журнала «Акция» («*Aktion*», «*Действие*») были также Йоганнес Р. Бехер, Леонард Фрак, Иван Голль, Вальтер Газенклевер, Франц Юнг, Рудольф Леонгард, Макс Герман-Найсе, Эрих Мюзам, Карл Штернхайм, Эрнст Толлер и Карл Цукмайер.

С самого начала активизм был открытым движением. По словам В. Роте его характеризует отсутствие «обязывающих партийных убеждений и обязательных положений», скорее в нем было представлено «разнообразие индивидуальных концепций – до мнимо исключаящих друг друга позиций» [Rothe 1969: 12]. Например, прямо противоположенных позиций придерживались два протагониста этого движения в Германии: Курт Хиллер и Людвиг Рубинер. Оба выступали за политическое обновление, однако, они придерживались противоположенных мнений о том, как необходимо провести это обновление и от кого оно должно исходить.

Курт Хиллер, которому был близок также Альфред Вольфенштейн, требовал создать правительство лучших «*aristoi*». Он разработал программу немецкой палаты господ (верхней палаты парламента), логократии. Людвиг Рубинер, напротив, предлагал обновление не сверху, а снизу. Он видел поэта на стороне народа, он чувствовал себя как человек духа в союзе с проститутками, пьяницами, религиозными фанатиками, «в объятиях влюбленной пары» [Rubiner 1917: 19]. Рубинер говорил о «святой черни» «большого города», в которой должна возникнуть искра обновления.

Для Курта Хиллера представить себя в таком обществе было немислимо. Больше всего он опасался превращения «аристократии духа» в профанов или в асоциальные элементы. Хиллер в своем эссе «*Философия цели*» писал: «Масса как таковая бездуховна. Она делает все для грубых желаний труппа, кое-что для устранения потребностей, ничего для духа» [Hiller 1969б: 44]. Высокомерный элитаризм этого высказывания был, в свою очередь, совершенно несовместим с фантазиями Рубинера о социальном братании.

Против аристократизма духа Хиллера вместе с Рубинером выступили и другие активисты. После разрыва с Пфемфертом Хиллер подвергся острой критике со стороны журнала «*Акцион*» («*Aktion*», «*Действие*»).

С возмущением и острой критикой против активизма Хиллера выступил, в том числе, и Пфемферт. В 1913 в пику Хиллеру он объявил выпуск журнала «*Акцион*» («*Aktion*», «*Действие*») глашатаем «плебса» [Pfeumfert 1913: 637]. В отличие от Хиллера журнал «*Акцион*» («*Aktion*», «*Действие*») придерживался радикально-демократической, синдикалистской позиции. К ней относился и Густав Ландауер, который в 1919 еще раз демонстративно высказался против постулата Хиллера об аристократическом предводителе поэтов (*Dichterrührer*) в своем «*Обращении к поэтам*» («*Ansprache an die Dichter*»), где он призывает: «Пусть поэт (...) идет в мир цели, в общество», но «пусть он остерегается высокомерия, что он, поэт, придет к толпе предводителем» [Landauer 1969: 113].

Таким образом, активистское движение в Германии разделилось на два лагеря: радикально-демократическая партия вокруг Пфемферта и журнала «*Акцион*» («*Aktion*», «*Действие*») и духовно-аристократическая партия вокруг Хиллера. Единным для обеих партий был постулат о вступлении литераторов в политику для «изменения мира». Мнения расходились лишь в том, как должно происходить это вступление. Целью обеих партий было «замена той конечной цели-власти-обладания-капиталистов-эксплуататоров на чисто духовную конечную цель» [Rubiner 1969: 70] – «рай», «место, где хорошо каждому» [Hiller 1969: 36].

В журнале «*Акцион*» («*Aktion*», «*Действие*») в 1911 Курт Хиллер опубликовал сочинение с названием «*Политика литературы*» («*Literaturpolitik*»), а в 1912 Людвиг Рубинер свое эссе «*Поэт идет в политику*» («*Der Dichter greift in die Politik*»). Тем самым были установлены центральные ключевые слова активизма.

Однако свое имя движение получило лишь в 1914 в беседе Курта Хиллера с Альфредом Вольфенштейном и Рудольфом Кайзером. В своих воспоминаниях «*Жизнь против времени*» («*Leben gegen die*

*Zeit*) Хиллер сообщает, что спустя «почти полчаса» из арсенала понятий: неоидеализм, волонтаризм, политизм и т.п. остановились на обозначении «активизм» [Hiller 1969a: 98].

Во втором выпуске ежегодника Хиллера «Циль» («Ziel», «Цель»), вышедшем в 1918 под заголовком «Деятельный дух» («Tätiger Geist»), Генрих Манн уже мог говорить об успехе движения: «Грунны действия уже здесь, в городах Германии, созданные исключительно из молодых людей, считающих решения разума обязательными, уже включенных в дух действия, да, литература и политика, так долго подло разделенные, наконец, снова объединены в их сердце» [Mann 1969: 97].

С 1917/18 активистское движение выходит на международную арену. Берлинцы установили контакт с созданным Анри Барбюсом объединением «Кларте» («Clarté», «Ясность»), к ним присоединились и венцы [Ср. Zweig 1920: 10-13]. Опубликованный Барбюсом в феврале 1919 в журнале «Попюлер» («Populaire», «Народ», Париж) призыв к «духовным борцам всего мира» был переиздан в журнале «Дер Штраль» («Der Strahl», «Луч»), издаваемом венским «Союзом духовно действующих» («Bund der geistig Tätigen»), со следующим ответом: «Анри Барбюсу и его соратникам! Ваш призыв в «Попюлер» дошел до нас. (...) Как объединившиеся в союз духовно действующие (...) мы признаем свою причастность к творческому долгу вывести людей духа из обморока и одиночества, собрать их и учредить наднациональный и надгосударственный *созыв духа*. (...) Мы приветствуем Вас, борцы за дух и человечество, во Франции и везде: в (...) Европе, в Америке и в культурах Востока. Мы приветствуем вас, борцы, объединившиеся вокруг Анри Барбюса, радостно вспоминая наших предшественников: Ромена Роллана, Жува, Фредерика ван Эдена, Уилсона, Рабиндраната Тагора, Ф. В. Фёрстера, Бернарда Шоу, Горького, Вас, друзья, активисты, в Германии вокруг Генриха Манна и Курта Хиллера (...) Да здравствует духовный Интернационал!» [Der Strahl 1919: 8-9]. Ответу Барбюсу в феврале 1919 уже предшествовал венский призыв «К культурным людям всех стран» в декабре 1918 [Der Strahl 1919: 2-3].

Курт Хиллер также одобрительно ответил на призыв «Кларте» («Clarté», «Ясность»). 23 октября 1919 в открытом письме к Виктору Сирилу, генеральному секретарю «Кларте» («Clarté», «Ясность»), он написал: «В этом деле (...) мы едины. Мы хотим крепкого сплочения всех тех, кто в революционном мировом движении духа объединился в ходе борьбы за постоянный мир между народами, максимальную свободу индивидов и достижение общественно-экономической справедливости» [Hiller 1920: 3].

7 / 8 ноября 1918 в берлинском казино «Nollendorf» прошло засе-

дание сотрудников ежегодника «Циль» («Ziel», «Цель»), на котором должна была обсуждаться общая программа. Объединение получило название «Союз активистов». Среди требований объединения, указанных в программе, были следующие: «отмена воинской повинности во всех странах и запрет военных учреждений; передача земли в собственность народа, конфискация имущества установленного размера, преобразование капиталистических предприятий в производственные кооперативы рабочих; свобода половой жизни; отмена смертной казни; реформа общественного воспитания; отделение церкви от государства; (...) образование совета людей духа, имеющего равные права с рейхстагом, которому представляется на рассмотрение предложение по выбору президента Немецкой республики» [Kähler 1982: 98].

Программу подписали среди прочих Лу Андреас-Саломе, Рихард Николаус Куденхове-Калерги, Альфред Х. Фрид, Альфонс Голдшмидт, Альберт Герланд, Вернер Рихард Хейманн, Магнус Хиршфельд, Карло Мирендорф, Александр Моисси, Ганс Рейхенбах, Вальтер Рилла, Хуго Синцхеймер, Хелене Штёкер, Бруно Таут, Иоганнес Мария Фервейен, Густав фон Вангенхейм, Эдуард Вехслер, Иоганнес Вертауер, Курт Вольфф, Густав Вайнекен, Люсьен Бернхард, Вилли Якель, Людвиг Мейднер, Мориц Мельцер, Казимир Эдшмид, Ханс В. Фишер, Отто Флаке, Манфред Георг, Вильгельм Херцог, Аннетта Кольб, Генрих Манн, Лео Маттиас, Роберт Мюллер, Роберт Музиль, Генрих Новак, Ханс Натонек, Рене Шикеле, Франк Тис, Фриц фон Унру, Армин Т. Вегнер и Пауль Цех [Там же: 99]. Председателем «Союза активистов» стал Курт Хиллер. Длинный список подписавшихся говорит о широком круге сторонников активистского движения в 1918/19.

Также в начале ноября 1918 в Берлине и Мюнхене были основаны «Советы духовных рабочих / работников умственного труда» («Räte geistiger Arbeiter»): в Берлине под председательством Хиллера, в Мюнхене под председательством Генриха Манна. При поддержке Ханса Георга фон Беерфельдеса, председателя центрального комитета советов солдатских депутатов, берлинский «Совет духовных рабочих / работников умственного труда» («Rat geistiger Arbeiter»), членами которого были среди прочих Рене Шикеле, Фриц фон Унру, Вальтер Хейманн, Магнус Хиршфельд, Рудольф Леонгард, Лео Маттиас, Хелене Штёкер и Курт Вольфф, получил места в рейхстаге. Цель совета состояла в реализации «идеи культурно-политических радикалов» [Ср. Der Strahl 1919: 24]. Однако совет пробыл в рейхстаге лишь несколько дней. Он был выслан, когда его покровитель, Ханс Георг фон Беерфельдес, спустя неделю вышел в отставку.

Мюнхенский «Совет духовных рабочих / работников умственно-

го труда» («*Rat geistiger Arbeiter*») между тем пытался действовать с помощью политических призывов в ежедневных газетах [Weisstein 1969: 611]. Он был переименован в «*Политический совет духовных рабочих / работников умственного труда*» («*Politischer Rat geistiger Arbeiter*»), чтобы предотвратить путаницу. Дело в том, что Луйо Brentано и Франц Карл Эндрес основали в Мюнхене второй «*Совет духовных рабочих / работников умственного труда*» («*Rat geistiger Arbeiter*»), инициатива которого ограничивалась борьбой за принципиальное признание умственного труда наряду с физическим трудом «в новом пролетарском обществе». Примеру группы Генриха Манна последовал и Берлин, поэтому теперь и берлинский совет назывался «*Политический совет духовных рабочих / работников умственного труда*» («*Politischer Rat geistiger Arbeiter*»). Активистское движение в Мюнхене, связанное с основанием Мюнхенской республики советов под руководством Курта Эйснера и Эрнста Толлера, завершилось с падением республики советов вскоре после убийства Курта Эйснера 21 февраля 1919.

Спустя полгода после провала в рейхстаге берлинского «*Политического совета духовных рабочих / работников умственного труда*» («*Politischer Rat geistiger Arbeiter*») в Берлине с 15 по 22 июня 1919 был созван конгресс активистов. Планировалось еще раз обсудить политические шансы системы советов. Однако вопреки большим ожиданиям Хиллера в конгрессе приняли участие не все ведущие активисты [Hiller 1969a: 138]. Лидеры активистов и пацифистов из заграницы с важными докладами, давшие свое согласие на участие за несколько месяцев до конгресса, не приехали. Не приехал и Роберт Мюллер, который должен был представлять венский активизм.

Конгресс не получил широкое освещение в прессе. Состояние обреченности при проведении конгресса, отразилось и на решении, принятом на его заседаниях: было решено, что «советы духа» в будущем будут действовать только в культурно-политическом плане, они ограничатся вопросами реформирования прессы и образования [Rothe 1969: 20-21].

Не оправдавший надежд результат так широко заявленного конгресса активистов стал началом конца активистского движения в Германии. Около 1920 крах активистского движения был очевиден. Политическая активность интеллектуалов иссякла, культурно- и общественно-политические инициативы исчерпали себя. В это время прекратил свое существование и ежегодник Вольфенштейна.

Австрийский активизм, по словам Роберта Мюллера, берет свое начало в «*Венском академическом союзе литературы и музыки*» («*Akademischer Verband für Literatur und Musik in Wien*») [Müller 1995:

425]. Увлеченный идеями этого союза в 1918 Мюллер основывает тайное общество «*Катакомба*» («*Katakomben*») и как его логическое продолжение в 1920 «*Союз духовно действующих*» («*Bund der geistig Tätigen*»). Наряду с этим союзом в Австрии были и другие активистские объединения: «*Социалистическое объединение работников умственного труда*» («*Sozialistische Vereinigung der geistigen Arbeiter*», Вена) под руководством социал-демократа Макса Адлера и экономиста Рудольфа Гольдшейда, «*Культурно-политическое общество*» («*Kulturpolitische Gesellschaft*», Wien), в основании которого наряду с Робертом Шойем принимал участие и Роберт Мюллер, а также «*Совет искусства и культуры*» («*Kunst- und Kulturrat*», Зальцбург) под руководством Йозефа Августа Люкса.

Около 1920 и в публицистических произведениях Роберта Мюллера становятся заметны первые черты разочарования и обреченности. Однако вплоть до выхода в свет эссе «*Гибель духа*» («*Der Untergang des Geistes*») и до его самоубийства в 1924 Мюллера еще четыре года неутомимо выступал за реализацию целей активизма.

## Литература

*Antwort an Henri Barbusse* // Der Strahl: Mitteilungen des „Bundes der geistig Tätigen“. Wien: Bund der geistig Tätigen, 1919. Jg. 1. Heft 1. S. 8-9.

*Geschichte der deutschen Literatur* von den Anfängen bis zur Gegenwart / hrsg. von H. Kaufmann. Berlin: Volk und Wissen, 1974. Bd. 9: Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917. 600 S.

*Habereder J.* Kurt Hiller und der literarische Aktivismus. Zur Geistesgeschichte des politischen Dichters im frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt/Main; Bern: Peter Lang, 1981. 319 S.

*Hiller K.* Leben gegen die Zeit. Bd. 1.: Logos. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969a. 422 S.

*Hiller K.* Offener Brief an Victor Cyril // Der Strahl: Mitteilungen des «Bundes der geistig Tätigen». Wien: Bund der geistig Tätigen, 1920. Jg. 2. H. 2. S. 2-5.

*Hiller K.* Philosophie des Ziels // Der Aktivismus 1915-1920 / hrsg. von W. Rothe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969b. S. 29-54.

*Kähler H.* Von Hofmannsthal bis Benjamin: ein Streifzug durch der Essayistik der zwanziger Jahre. Berlin: Aufbau-Verlag, 1982. 255 S.

*Landauer G.* Eine Ansprache an die Dichter // Der Aktivismus 1915-1920 / Wolfgang Rothe (Hrsg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. – S. 109-115.

*Mann H.* Das junge Geschlecht // Der Aktivismus 1915-1920 / hrsg. von W. Rothe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. S. 95-99.

*Mann H.* Geist und Tat // Der Aktivismus 1915-1920 / hrsg. von W. Rothe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. – S. 23-28.

*Müller R.* Bilanz des Aktivismus // Kritische Schriften II / hrsg. von E. Fischer. Paderborn: Igel, 1995. – S. 425-428.

*Müller R.* Die Geistrasse // Kritische Schriften II / hrsg. von E. Fischer. Paderborn: Igel, 1995. – S. 156-160.

*Pfemfert F.* Die wir des Herrn Doktor Hiller // Die Aktion. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst. Berlin: Verlag der Wochenschrift «Die Aktion», 1913. Jg. 3. –Nr. 26. – 25. Juni 1913. S. 637-638.

*Rothe W.* Einleitung // Der Aktivismus 1915-1920 / hrsg. von W. Rothe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. – S. 7-21.

*Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik // Der Mensch in der Mitte. Berlin-Wilmersdorf: Verlag Die Aktion, 1917. S. 17-32.

*Rubiner L.* Die Änderung der Welt // Der Aktivismus 1915-1920 / hrsg. von W. Rothe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969. S. 54-72.

*Unser erster Anruf.* An die Kulturmenschen aller Länder! // Der Strahl: Mitteilungen des «Bundes der geistig Tätigen». Wien: Bund der geistig Tätigen, 1919. Jg. 1. H. 1. S. 2-3.

*Weisstein U.* Heinrich Mann // Expressionismus als Literatur. Gesamtelte Studien / hrsg. von W. Rothe. Bern: A. Francke, 1969. S. 609-622.

*Zweig S.* Brief an Robert Müller // Der Strahl: Mitteilungen des «Bundes der geistig Tätigen». Wien: Bund der geistig Tätigen, 1920. Jg. 2. H. 2. S. 10-13.

## **«Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти и стихотворение «Конец мира» Я. ван Ходдиса как ключевые тексты эпохи литературного экспрессионизма**

**Аннотация.** На основе двух ключевых произведений немецкого экспрессионизма - «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти и стихотворения «Конец мира» Я. ван Ходдиса автор выделяет некоторые основные признаки экспрессионистской эпохи, среди которых стремление к динамике и обновлению, борьба с поколением отцов, приветствие всякого рода разрушения; такие темы и мотивы, как странствие, движение, порыв, апокалипсис, большой город, война, преодоление пространства и времени, а также философские идеи Ф. Ницше, выраженные через стиль монтажа и очуждение.

**Ключевые слова:** литературная эпоха, «Манифест футуризма», немецкий экспрессионизм, очуждение, перспективирование.

В Германии отрезок времени между 1910 и 1925 годами традиционно считается эпохой литературного экспрессионизма. В это время рождаются и выходят в свет центральные экспрессионистские тексты, экспрессионистская драма появляется на сцене театров, активно издаются важнейшие журналы и книжные серии.

Однако не следует забывать, что литературные эпохи, как таковые, не существуют, они – лишь литературоведческие конструкции. Эпохи – это категории, с помощью которых необозримый поток текстов может быть упорядочен на основании признаков, свойственных именно этим текстам. Эти признаки отличают тексты новой эпохи от текстов более поздних или более ранних эпох, так как они являются для нее основополагающими [Bogner2009: 41]. Благодаря каким же произведениям сформировался ряд признаков, характерный для немецкого экспрессионизма?

Италия издавна являлась для европейского континента законодательницей мод в искусстве и культуре, вероятно поэтому «Манифест футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти, появившийся в 1909 году во французской газете «Фигаро», стал одной из отправных точек немецкого литературного экспрессионизма. Манифест содержит практиче-



ски все основные признаки этой поэтики.

Например, стремление к динамике и обновлению, призыв к борьбе с мещанским поколением отцов, людей прошлого: «Из Италии мы провозглашаем всему миру этот наш яростный, разрушительный, зажигающий манифест. Этим манифестом мы учреждаем сегодня Футуризм, потому что хотим освободить нашу землю от зловонной гангрены профессоров, археологов, краснобаев и антикваров» [Marinetti 1995: 24].

Призыв Ф. Маринетти «выпустить их (эмоции – Н.В.) на простор в бешеном порыве действия и созидания» объясняет структуру экспрессионистского стихотворения, в котором, по усмотрению автора, максимально выразительные четверостишия «смонтированы» в единую, динамическую композицию.

Страсть к разрушению доходит у Маринетти до того, что он восклицает: «Искусство, по существу, не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью. Пусть же они придут, веселые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Вот они! Вот они!.. Давайте же, поджигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!.. Какой восторг видеть, как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расползшиеся!.. Берите кирки, топоры и молотки и крушите, крушите без жалости седые почтенные города!» [Там же: 25].

В манифесте Маринетти присутствует целый ряд тем и мотивов, актуальных и для экспрессионистской лирики, таких, например, как движение, танец, странствие, блуждание в большом городе, ужасы войны, необузданность природной стихии.

«Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера» [Там же: 27], – пишет Маринетти, и немецкий экспрессионизм подтверждает этот тезис, опирающийся на общие для футуризма и экспрессионизма социокультурные предпосылки.

Понятия пространства и времени в экспрессионизме всегда имели весьма относительный характер, причиной тому были последние научные достижения, искусство кинематографа, индустриализация, смена социальных ориентиров, а главное, поиски истинной реальности за пределами феноменальной действительности.

Идея преодоления времени сочеталась с восторженным ожиданием войны: почти все экспрессионисты до 1914 года считали войну символом разрушения отживших идей. Она казалась им выходом из душной, насквозь прогнившей атмосферы, грандиозным приключением [Пестова 2004: 68].

«Мы будем восхвалять войну – единственную гигиену мира, ми-

литаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине» [Marinetti 1995:69]. Презрение к женщине нашло отражение и в немецком экспрессионизме, который более чем за десять лет своего существования не разработал собственного женского образа, такого как «fammefatale» или «женщина-ребенок» предыдущих эпох [Пестова 2004: 51].

Для немецких экспрессионистов «Манифест» стал программным документом, предвосхитившим их художественную практику. Большинство его идей в той или иной степени воплотилось в поэтическом творчестве, в теоретических статьях К. Эдшмида, Г. Бара, П. Хатвани и К. Пинтуса. Немецкий экспрессионизм по-своему интерпретировал «Манифест», подчеркнув и выделив такие его качества, как максимальная динамика, экспрессия в творчестве, борьба против мира отцов, презрение к женщине, возвеличивание войны, бегство из времени и т.д. Можно сказать, что «Манифест футуризма» имплицитно присутствовал практически в каждом экспрессионистском произведении.

Еще один ключевой текст эпохи – это стихотворение Якоба ван-Ходдуса «Конец мира» («Weltende», 1911), сформировавшее ряд признаков экспрессионистской лирики.

Главный из них – принцип рассматривания одного и того же предмета одновременно под несколькими углами зрения, прослеживающийся во многих программных стихотворениях того времени, так как им руководствовалось большинство немецких поэтов-экспрессионистов.

### **Weltende**

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,  
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.  
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei  
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.  
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen  
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.  
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.  
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

[Цит. по: Pinthus 1993:42].

### **Конец мира**

Шляпа слетает с остроконечной головы бюргера,  
Это звучит во всем воздухе как крик.  
Кровельщики срываются с крыш и раскалываются пополам  
И на побережьях – читаешь – прибывает вода.  
Пришла буря, дикие моря прыгают

На сушу, чтобы раздавить толстые плотины.  
У большинства людей насморк.  
Железные дороги валяются с мостов.

(Перевод наш – Н.В.)

В тексте стихотворения мы видим не просто социальную катастрофу, а именно конец мира: гибнут или болеют люди, ломаются изобретения человечества, природные стихии выходят из подчинения. Позиция лирического «я» отмечена отстраненностью, отчужденностью от описываемых событий («liestman»), которые представлены как будто бы в наивном, детском восприятии. На этот факт указывает синтаксический строй стихотворения (ряд простых, практически не связанных между собой предложений), стилистическая окраска лексем и их сочетаний, в которых живое «опредмечено», а природа персонифицирована. Например, «geh'nentzwei», – так говорят о неодушевленных предметах; «diewildenMeerehupfen», – так можно сказать только об одушевленных предметах. Лирическое «я» – лишь наблюдатель, но не участник событий. Отчужденно и безучастно оно повествует о катастрофе, постоянно преуменьшая значимость того или иного объекта; «Dachdeckergehenentzwei» – это выражение применимо к крышам, но не к людям; вся мощь морской стихии превращается в «ничто» одним лишь словосочетанием «diewildenMeerehupfen».

Пространство и время данного стихотворения также созданы автором, как и новые образы, необычная глубина содержания. Это происходит во многом благодаря эффекту очуждения, который явился одним из изобретений немецкого экспрессионизма и был следствием увлечения молодых экспрессионистов трудами Ф. Ницше [Пестова 1999:78].

Молодое поколение экспрессионистов поразило уничтожение философом абсолютной правды и его доводы о субъективности всякого познания. Этот комплекс воззрений Ницше определил, как «перспективирование, оптику перспектив жизни» [Nietzsche 1922: 310]. О «перспективировании» (der Perspektivismus) Ф. Ницше пишет в связи с процессом познания, утверждая, что единственный способ приблизиться к правде заключен во множестве углов зрения на один и тот же предмет. Поэтому в пространстве экспрессионистского художника реальность должен создавать сам художник, рассматривая ее с как можно более разнообразных позиций.

«Очуждение» является частью процесса перспективирования, а основными способами «перспективирования» считаются процедуры приближения и удаления, гиперболизации и дробления, упрощения и редукции до существенного; подчеркивания типичного, приукрашивания и наоборот, обезображивания [Пестова 1999: 78]. Для постижения

вещи самой по себе необходимо отказаться от всех клише, общих, ранее навязанных представлений, обусловленных кажущейся формой, во имя ее более глубокого познания.

Все вышесказанное позволяет заключить, что основными признаками экспрессионистской эпохи могут служить следующие моменты в творчестве его представителей:

– стремление к динамике и обновлению, борьба с поколением отцов, приветствие всякого рода разрушения;

– такие темы и мотивы, как странствие, движение, порыв, апокалипсис, большой город, война, идея преодоления пространства и времени – философские идеи Ф. Ницше, выраженные через стиль монтажа и очуждение.

## Литература

*Пестова Н.В.* Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1999.

*Пестова Н.В.* Немецкий литературный экспрессионизм: уч. пособие по зарубежной литературе первой четверти XX века / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004.

*Bogner G.R.* Einführung in die Literatur des Expressionismus. Hemsbach: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2009.

*Marinetti F.T.* Technisches Manifest der futuristischen Literatur // Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart-Weimar: Metzler Verlag, 1995. S. 24-27.

*Nietzsche F.* Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne 1872 // Werke in 23 Bd. München: Musarion-Ausgabe, 1922. Bd. VI. S. 309-322.

*Pinthus K.* Menschheitsdämmerung. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1993.

## Забытые и потерянные поэты немецкого экспрессионизма: Вильгельм Рунге

### VERGESSENE UND VERSCHOLLENE AUTOREN DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS: WILHELM RUNGE

**Аннотация.** Среди поэтов и прозаиков немецкого экспрессионизма многие остаются до сегодняшнего дня в тени литературоведения и упоминаются среди так называемых *poetae minores* на периферии этого яркого литературного феномена первой трети XX века. Таким незаслуженно забытым поэтом следует признать и Вильгельма Рунге, чья поэзия в наиболее концентрированном виде содержит все основные элементы поэтики экспрессионистского модернизма.

**Ключевые слова:** Вильгельм Рунге, поэтика экспрессионизма, «искусство слова» («Wortkunst»), телесность, синестезия, грамматическая метафора, очуждение, любовная лирика.

Wilhelm Runge (geb. 13. 06. 1894 in Rützen/Schlesien – als gefallen gemeldet 22. 03. 1918 bei Arras an der französischen Front als Leutnant) – einer der begabtesten Dichter der zweiten expressionistischen Generation aus dem Berliner „Sturm“-Kreis seiner „Nach-August-Stramm“-Periode. Wie viele andere Vergessene und Verschollene, die das einmalige expressionistische Profil der Dichtung prägten, ist er nicht in der „expressionistischen Bibel“, der Anthologie von K. Pinthus „Menschheitsdämmerung“ (1920), unter den 23 kanonisierten expressionistischen Dichtern vertreten. Die Verszeile „Das Denken träumt“, die H. Walden auf eigene Faust als Titel postumer Buchveröffentlichung Runges wählte, könnte zu seiner Visitenkarte werden:

Das Denken träumt  
Gelächter reimt die Straßen  
zum Tanz des Blutes  
schläfenaufundab  
die Adern blinzeln Frühling durch die Knospen  
und schlürfen tief den schweren Himmel ein  
Wind spielt der Augen froh geschwellte Segel  
der Stirne Knoten löst vom Tode sich  
weiß über Wiesen schnattern Dörfer hin  
die Städte fauchen

und zankend zerrn die Pulse ihre Zügel  
nur deine Seele spielt im Sternjasmin  
Lieb-Brüderchen Maßloslieb-Schwesterlein [Runge 1918: 23]

Eine andere dem engen Kreis der Spezialisten wohl nicht weniger bekannte Verszeile „Die Sonne wintert“, die Runge Verweigerung des Kriegsdienstes an seinen Freund Georg Muche per Postkarte angeblich signalisieren sollte, wurde etwa siebzig Jahre später zum Titel der Ausgabe seiner ausgewählten Gedichte in der Reihe, wie könnte es denn anders sein, „Vergessene Autoren der Moderne“ [Runge 1990]. Zu seinen Lebzeiten veröffentlichte W. Runge 1916–1918 regelmäßig seine Gedichte, meistens in Form lyrischer Zyklen als „Lieder“ bezeichnet, ausschließlich bei H. Walden in „Der Sturm“<sup>4</sup>. Einzelne Gedichte finden sich auch in vier Gedichtsammlungen und Anthologien: vier Gedichte in „Sturm-Abende“ [Sturm-Abende 1918], zwei – in der „letzten“ expressionistischen Anthologie jener Periode „Expressionistische Dichtung“ [Walden, Silbermann 1932], die die Bilanz der literarischen Richtung im Bereich der „neuen Wortkunst“ ziehen sollte; vier Gedichte von Runge hat G. Benn für seine „Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts“ ausgesucht [Benn 1955] und durch ein einziges Gedicht ist der Dichter in der populären Reclam-Ausgabe der „Gedichte des Expressionismus“ [Bode 1966] mit dem Untertitel „Wort und Spiel“ vertreten.

Über seine Person ist nicht vieles bekannt. Grundsätzliches kommt, wie darauf W. Ihrig hinweist [Ihrig 1990: 25-30], in seiner Poesie zur Sprache. Im November 1914 wurde er als Kriegsfreiwilliger vor Ypern schwer verwundet. Nach seiner Genesung kam er 1915 nach Berlin, wo er, von kurzen Urlaubsreisen zu den Eltern in die Nähe von Liegnitz, dem heitigen Legnica, abgesehen, bis zum September 1915 blieb und in Kontakt mit vielen Angehörigen des Sturm-Kreises kam. Danach ging er wieder an die Front, zunächst nach Flandern, anschließend an die Somme und nach Arras. Mitte 1917 nahm er an einem Offizierslehrgang im Sennelager am Teutoburger Wald teil. Im Dezember wurde er wieder an die französische Front beordert. Am 22. März 1918 ist er bei Arras gefallen [Ihrig 1990: 26]. Sonst etwas erfährt man aus dem zum größten Teil verschollenen Briefwechsel zwischen dem Dichter und G. Muche, der damals an der Kunstschule des „Sturm“ unterrichtete, und dessen Braut Sophie van Leer, die zugleich Dichterin und Sekretärin Waldens war, sowie aus den wenigen erhaltengebliebenen Briefen und Postkarten Runges an H. und N. Walden<sup>5</sup>. A. Soergel [Soergel 1925: 609] und P. Raabe [Raabe 1985: 398] erwähnen zwar diesen Namen in ihren wohl bekanntesten Expressionismus-Studien, aber diese

---

<sup>4</sup> Als erstes erschien in Der Sturm (3, 1912/13) das Gedicht „Der Jahrmarkt“.

<sup>5</sup> Briefe und Postkarten von und an W. Runge werden im Sturm-Archiv der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin aufbewahrt.

Tatsache rettet den Dichter kaum aus seiner totalen Vergessenheit.

Wenn auch die Literaturwissenschaft die expressionistische Dichtung nur selten als „Meisterwerke“ [Anz 2002: 205] anzuerkennen vermag, bedeuten sie doch unbestritten einen entscheidenden Durchbruch in die literarische Moderne. Man spricht zwar von „den wenigen Früchten, die eingebracht wurden“, aber sie wachsen durchaus „auf dem Boden der Weltliteratur“ [Lohner 1969: 126]. Darunter sind Gedichte unvergleichlicher poetischer Meisterschaft und ästhetischer Wirkung von G. Benn und G. Trakl, E. Lasker-Schüler und J. R. Becher, P. Boldt und E. W. Lotz, F. Hardekopf und O. Loerke, E. Stadler und auch nicht zuletzt die von W. Runge. Seltsamerweise verzichten die meisten Forschungsstudien der expressionistischen Poetik auf den Beitrag der sogenannten „poetae minores“; sie tauchen in der Regel nur am Rande des Phänomens auf, wobei das Typische und typologisch Wichtigste der Kunstrichtung ausgerechnet in ihrem Schaffen wohl am deutlichsten als etwas doch Einheitliches, Homogenes und Stilrichtungsmachendes zur Geltung kommt. Eine Aussage von P. Härtling anlässlich eines anderen vergessenen expressionistischen Dichters, Paul Boldt, trifft auch im Fall Runge ins Schwarze. P. Härtling wundert sich, wie wenig Gebrauch die deutsche Literatur von dieser Dichtung gemacht hat. Die französische hätte aus dem Dichter solches geheimnisvollen Schicksals und dem Autor solcher unvergleichlich schönen Verse längst eine mythische Figur gemacht. Man hätte davon spannende Geschichten erzählen können [Härtling 1979: 5]. Bei der Wiederausgabe der wohl berühmtesten expressionistischen Bücherreihe „Der Jüngste Tag“ äußerte H. Schöffler die gleiche Verwunderung in Bezug auf die schönsten Gedichte von Ernst Wilhelm Lotz, einem weiteren vergessenen Expressionisten, der genauso „seltsamerweise“ in der deutschen Literatur anscheinend so gut wie keine Spuren hinterlassen hätte [Schöffler 1970: 1693].

Runge Gedichte sind bei all ihren modernistischen und „Wortkunst“-gerichteten Tendenzen nicht nur bzw. viel mehr als rein avantgardistische Versexperimente im Sinne der „Sturm“-Schule als eines der vielen ästhetischen Flügel des Expressionismus. Sie wären stellvertretend für den Nerv der expressionistischen Dichtung, wenn solcher festgestellt sein sollte, denn sie bewahren trotz ihrer unerhörten formellen Kühnheit unverkennbar klassisch-romantische und durchaus humanistische Traditionen (im Unterschied zur Dada-Dichtung) auf, sie umfassen fast die ganze thematische Palette expressionistischer Literatur und besingen trotz gewisser Beschuldigungen die „ewige Schönheit“, die mitten der zerfallenden Harmonie und der zersplitternden Wirklichkeit im expressionistischen Weltbild doch unantastbar bleibt. Das Gedichtbuch „Das Denken träumt“ gesteht als einen unvergänglichen Wert die Liebe zur Natur und Heimat, zum Nächsten und zu Gott, zur Welt, zum Frieden aber in erster Linie zur Frau:

Meine Augen wollen wandern  
alle Wege  
deines Leibes  
doch schon auf dem Rücken deiner Hand  
brechen sie zusammen  
überall bist du ganz steil  
unzugänglich  
schüttelst Spott  
übers Zagen meines Fußes  
durch die wäldersamtne Haut  
deines Blutes grollendes Gewitter  
schleppt der Schwüle Zunge  
lechzend  
alle Vögel zwitschern schluchzend  
ins Gefieder  
Biene bin ich  
all dein Blüten schweigt  
und der Stirne offene Hand  
ist verschlossen [Runge 1918: 12]

Sollte solche Dichtung bei der Expressionismusforschung auch weiter außer Betracht bleiben, würden dann immerzu die Frage und eine einzige eventuelle Antwort darauf bestehen:

„Gibt es eine Liebeslyrik des Expressionismus? Die Frage muß wohl verneint werden. Dabei mag auch eine Rolle spielen, daß die Kultur der Jahre von 1910 bis 1920 kein erotisches Leitbild der Frau entwickelt hat [...]. Liebeslyrik [...] findet sich entweder gar nicht, oder aber sie ist nicht spezifisch expressionistisch“ [Giese 1993: 123].

Ohne Zweifel ist diese bzw. solche Dichtung ganz weit vom typisch expressionistischen „Sturz und Schrei“ oder „Aufruf und Empörung“<sup>6</sup> und in diesem Sinne wohl „nicht spezifisch expressionistisch“: zu häufig sind Runges Gedichte durch eine naive, ja fast kindische Weltbegeisterung durchdrungen:

Wiese blinzelt  
Sonne regnet  
steif steht Strahl in tausend Silberhöschen  
Blumen raffen ihren Schiller auf  
Häschen streicht den Kummer von den Ohren  
Nesseln summen  
Frösche klatschen Quack  
und des Blättchens seidenzarte Brust wiegt des Sommers Atem  
ab und auf [Runge 1918: 60]

---

<sup>6</sup> Teiltitel in „Menschheitsdämmerung“ von K. Pinthus.



Kein Hauch von Verfall und Verwesung, weder Pessimismus noch Resignation, keine nihilistisch destruktive Geste, sondern Tiefe und Schärfe des Gefühls und des Denkens, Sehnsucht nach friedlichem Leben, menschlichem Glück und nach der Heimat. All diese unentbehrlichen Komponenten Runges Dichtung sind in einem seiner schönsten Gedichte „Rosen nicken in den Junistunden“ untrennbar in einem Kontext verflochten. Fast zehn Jahre nach Runges Tod hat H. Walden dieses Gedicht dem Dichter zum Andenken in „Der Sturm“ veröffentlicht:

Rosen nicken aus den Junistunden  
trällern Sommerblau den Matten hin  
mild aus tiefstem Herzen grünt die Heimat  
ihre Lippen murmeln wälderschwer  
überwelthin schwingt die Sterne Zeit  
Kinderwangeliebkindergangereicht  
Krieg brüllt auf  
die wilden Blumen schrein  
Sonne leckt Gestöhn aus allen Poren  
Frieden holt den tiefen Atem ein  
und der Nächte durchgewühlte Locken  
schmeicheln um der Seele zitternd Knie  
Angst zerreißt der Sterne Himmelsglanz  
und der Abend drückt die Augen blind  
einsam geigt  
tief hinter Blut geduckt  
ewger Kindheit wildumsehntes Glück  
und der Sehnsucht über die Welt  
hängende Herzen  
schlagen<sup>7</sup>

Die linguistische Analyse der bildhaften Ausdrucksmittel Runges deckt ihre Zugehörigkeit dem poetischen Schatz der literarischen Moderne und insbesondere dem des Expressionismus auf. Darunter sind von großer Bedeutung totale Personifizierung, ausgesprochene „Körperlichkeit“ des Bildes und die Verehrung des Körpers als Tempel; das synästhetische Spiel der vertauschten Sinne, das Geflecht von Akustik, Sensorik, Optik, Geruch in einem unzerlegbaren metaphorischen Ganzen (Blumenzwischer / Vogelschein); die Hervorhebung und auch Vergötterung des Einzelnen, des Fragments aufgrund der Synekdoche; Versetzung der Wortarten in fremde Wortklassen; die Erweiterung der semantischen und syntaktischen Valenz der Wörter (Blumen flattern Sommer; Blätter flattern Staub), was die Grenzen nicht nur der Sprachnorm sondern die des Sprachsystems selbst sprengt und ins Endlose verschiebt; kühne, sehr dynamisierend wirkende grammatische Metapher infolge der Transivierung der intransitiven Verben usw.

---

<sup>7</sup> Der Sturm 17. 1926/27. S. 68

Die meisten erfundenen lexisch-grammatischen Einheiten haben einen potenziellen Charakter, sind aber nach produktiven wort- und satzbildenden Modellen kreiert, so dass sie im Kontext der expressionistischen Ästhetik mit ihrer programmhaften Verfremdung doch leicht zu interpretieren sind.

S. van Leer hat in ihrem Gedicht mit der Widmung „Für Wilhelm Runge“ sehr treffend das Wesen Runges Weltbildes und die Natur seiner Bildhaftigkeit formuliert:

Dein Wort ist Blut  
Sein Sinn erblüht in Deiner Hand

Die Zeilen säumen leuchtende Gärten  
die jauchzen in den Tag

Aus jedem Waldbach murmelt das Märchen  
In jedem Baum glänzt ein Gestirn  
Die Nacht trägt eine Säule

Der Tempel Deines Herzens tönt  
Die Lieder taumeln sonnenschwer  
und trinken den Quell Deiner Träume [van Leer 1916/17: 28]

Für jeden Übersetzer ist die Arbeit an der poetischen Übertragung der Gedichte von W. Runge ein echt ästhetischer Genuß und eine Herausforderung. So wie die Übersetzung des Gedichts „Das Denken träumt“ ins Russische:

Мышление грезит  
Смех рифмует улицы  
В единый танец крови  
вверх и вниз виска  
артерии сквозь почки весной мерцают  
и вдыхают тяжесть неба глубоко  
играет ветер парусом раздутым счастливых глаз  
и узел лба отряхивает смерть  
и белым загогочут деревни вдоль лугов  
шипением ответят города  
и пульсы рвут бранясь поводья в ключья  
и лишь душа твоя в жасмине звездном  
играет в «милый братец и безмерно милую сестрицу»

## Literaturverzeichnis

Anz Th. Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.

Benn G. (Hrsg). Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Wiesbaden: Limes Verlag Max Niemeyer, 1955.

*Bode D.* (Hrsg.). Gedichte des Expressionismus. Stuttgart: Philipp Reclam, 1966.

*Giese P. Christian.* Lyrik des Expressionismus: Interpretationshilfen. Stuttgart, Dresden: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung, 1993.

*Härtling P.* Vorwort // *Boldt P.* Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik, Prosa, Dokumente / Hrsg. W. Minaty. Olten, Freiburg/Br.: Walter-Verlag, 1979. S. 5-9.

*Ihrig W.* Nachwort // Vergessene Autoren der Moderne. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen, 1990. Bd. 43: *Runge, Wilhelm.* „Die Sonne wintert. Ausgewählte Gedichte. S. 25-30

*Lohner E.* 1969. Die Lyrik des Expressionismus // *Rothe W.* (Hrsg.). Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München: Francke, 1969. S. 107–126.

*van Leer S.* // Der Sturm 7 (1916/17), H. 3. S. 28

*Raabe P.* (Hrsg.). Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1985.

*Runge W.* Das Denken träumt. Gedichte. Berlin: Verlag Der Sturm, 1918.

*Runge W.* Die Sonne wintert. Ausgewählte Gedichte // Vergessene Autoren der Moderne. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen. Bd. 43. 1990.

*Schöffler H.* (Hrsg.). Der Jüngste Tag: die Bücherei einer Epoche. Frankfurt/M.: Verlag Heinrich Scheffler. Bd. 2. 1970.

*Soergel A.* Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig: Voigtländer. Bd. 2: Im Banne des Expressionismus, 1925.

*Sturm-Abende.* Ausgewählte Gedichte. Berlin: Verlag Der Sturm, 1918.

*Walden H., Silbermann P. A.* (Hrsg.). Expressionistische Dichtung. Vom Weltkrieg bis zur Gegenwart. Berlin: Carl Heymanns Verlag, 1932.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Андреюшкина Татьяна Николаевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теории и практики перевода, Тольяттинский государственный университет  
e-mail: [andr8757@mail.ru](mailto:andr8757@mail.ru)

**Беларев Александр Николаевич** – аспирант Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Федеральное агентство научных организаций), Москва.  
e-mail: [abelarev@gmail.com](mailto:abelarev@gmail.com).

**Дубах Татьяна Михайловна** – к.ф.н., ст. преподаватель кафедры немецкой филологии Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.  
e-mail: [romt2@list.ru](mailto:romt2@list.ru)

**Жеребин Алексей Иосифович** – доктор филол. наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы филологического факультета Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, С.-Петербург.  
E-mail: [zerebin@mail.ru](mailto:zerebin@mail.ru)

**Котелевская Вера Владимировна** - канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории мировой литературы Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета, Ростов-на-Дону.  
e-mail: [luga17@rambler.ru](mailto:luga17@rambler.ru)

**Кудрявцева Тамара Викторовна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН, Москва.  
e-mail: [muchina@yandex.ru](mailto:muchina@yandex.ru)

**Мальцева Инга Геннадьевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры немецкой филологии, Институт иностранных языков, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург.  
e-mail: [inmalzeva@mail.ru](mailto:inmalzeva@mail.ru)

**Наумова Вера Сергеевна** – аспирант кафедры зарубежной литературы филологического факультета Российского государственного

педагогического университета им. А.И. Герцена, С.-Петербург.

e-mail: [vera.naumowa@yandex.ru](mailto:vera.naumowa@yandex.ru)

**Пестова Наталья Васильевна** – доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой немецкой филологии, директор Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

e-mail: [nv\\_pestova@mail.ru](mailto:nv_pestova@mail.ru)

**Тимралиева Юлия Геннадьевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры немецкого и скандинавских языков и перевода, Санкт-Петербургский государственный экономический университет.

e-mail: [juliati@yandex.ru](mailto:juliati@yandex.ru)

## SUMMARY

*Andreiushkina T.N.*

### **GERMAN POEMS-CATALOGS: ORDERING OF MEANINGS IN THE STATIC MIDDLE-AGED WORLD**

**Abstract:** Genre of catalog attracts researchers, some researches turned up dedicated to prose, but there are no researches dedicated to poem-catalogs. The article deals with the poetical catalogs in the middle-aged German poetry of the 11-14<sup>th</sup> centuries, when the catalog played an important role and was the method of regulation of meanings in the surrounded world. In the 13<sup>th</sup> century catalog was at its high, the 11-12<sup>th</sup> centuries was the period of its preparation, the 14<sup>th</sup> century was a finished fascia to proceed to the city-poetry. In the Middle Ages some lists were appearing, which built basis of many subgenres of catalog: lists with the names of God and Maria, lists of

Lords of creation and of monkery, poets and leaders, lists of human falls, lists of plants and stones, seasons and sciences, female and literary lists, lists of antique and biblical heroes and so on. The catalogs help to get archives of artifacts and to describe the world in its static and order. For cataloguing of the world the middle-aged poets used religious and temporal genres as Spruch and Leich, dance- and Maria-songs, praise- and complain-songs, morning- and night-songs, pray-song and psalm, alphabet- and ABC-songs, fool-tales and fables. When in the earlier Middle Ages catalogs with the regimentation of the religious life of man were preferred, the poetry in the 13<sup>th</sup> century made turn to description of the private life of man with his imagines about love and fall, family and profession, temperaments and characters, rest and work. All of these facts determined the forming of the city-literature. The most important role in the development of the poetical catalogs in the German literature played Reinmar, Marner, Meissner, Frauenlob, Mechtild von Magdeburg.

**Key words:** poem-catalog, female and literary lists, regimentation, collecting, religious and temporal poetry.

*Belarev A. N.*

### **THE INKPOT IN PLACE OF THE MAP (THE CITY AND THE MEMORY IN ALFRED KUBIN'S NOVEL "THE OTHER SIDE")**

**Abstract.** The paper deals with the theme of memory in the fantastic novel «The Other Side» (1909) of an Austrian illustrator and writer Alfred Kubin (1877-1959). The paper is focused on such issue as reflection of memory and the past in the structure of a literary city. In the paper we discuss some types of an ideal city in the beginning of XX century. We also show further the connection between the city-space, language, imagination and the work of memory in the Western culture. We try to show, that the structure of the Utopian city by Kubin and the process of its building and destruction are based on the process of permanent revival and extinction of an oblivion and recollection. The pattern of the Utopian city in the novel reflects the problems of European museum, and its early forms such as cabinet of curiosities or private collection. One of the central issues, which will be considered: what aesthetic and philosophical

concepts took part in the forming of Kubin's approach to the memory and the city?

**Key words:** Kubin, «The Other Side», memory, city, Benjamin, cosmism, Klages.

*Maltseva I. G.*

## **THE HISTORY OF ACTIVISM**

**Abstract.** The article deals with the history of the literary, cultural and political movement of Activism in Germany. Activism as an independent movement has developed in the framework of German Expressionism due to its politicization and dated back to denote the split among the young Expressionists. The relevance of Activism as an independent political movement has increased markedly during the war. The interest of Activism was primarily aimed at the connection of literature and politics. From the outset Activism was an open movement. However, there were two camps of the activist movement in Germany: the radical-democratic of the magazine «Aktion», and spiritual-aristocratic camp of K. Hiller. From 1917/18 the activist movement comes to the international arena. In 1918 the association «Union of Activists» appears. Numerous list of members of the «Union» shows a wide range of supporters of the activist movement in 1918/19. In early November 1918 in Berlin and Munich were founded «Räte geistiger Arbeiter»: in Berlin, chaired by K. Hiller, in Munich chaired by H. Mann. Munich «Council» lasted until February 1919 and «Council» in Berlin until the summer of 1919. Convened in the summer of 1919 International Congress of Activists had failed, that was the beginning of the end of the activist movement in Germany. By decision of the Congress, the work of activist organizations in the future was to be limited to the cultural and political issues. Around 1920 the collapse of the activist movement was obvious. One of the latest followers of Activism in Austria was Robert Muller, who until his suicide in 1924 advocated tirelessly the realization of the goals of Activism.

**Key words:** Activism, Expressionism, spirit, action, politics.

*Dubakh T.M.*



## THE TOPIC OF DREAMING IN PROSE AND BIOGRAPHY OF ARTHUR SCHNITZLER

**Abstract.** This article is devoted to the analysis of the importance of the topic of dreaming for the renowned Austrian writer of prose and plays Arthur Schnitzler. This topic found its reflection in the prose of the author where in the dreams of the characters one can find similarities with the laws of dreaming, started Sigmund Freud.

**Key words:** laws of dreams, repressed desire, encoded erotic symbols.

*Kotelevskaya V. V.*

## INVENTING THE OTHER SELF: POETICS OF TWIN CHARACTERS IN WORKS BY THOMAS BERNHARD AND JEAN PAUL

**Abstract.** The paper offers a comparative study of poetics in works by Jean Paul (1763-1825) and Thomas Bernhard (1931-1989), whose fiction provides an outstanding example of literature modernism. Artist' "self" structure is the primary focus of the research. The analysis is based on Jean Paul's *Siebenkäs* and Thomas Bernhard's *Amras*, and *Auslöschung. Ein Zerfall*. Rebellion against fathers, uprising against "symbolic order" (Lacan) are the keynote of modern art. Thomas Bernhard and Jean Paul actualize it through the breakup with the parental world and search for alter-ego, which is acquired in the shape of a brother, blood or sworn one, a friend, an uncle or a spiritual leader. Replenishing your own self is achieved on the level of anthropology (within the system of *doppelgänger* characters), writing (the character undertakes writing or fails as a writer) and reading (in the form of an intertextual dialogue). Jean Paul and Thomas Bernhard's "other" is invented as a kind of narcissist "mirror" (Lacan), making up for the protagonist's incomplete, split and disharmonious identity. "The other" legitimizes the character's immersion in literature, compensating for life with writing. The authors' intertextual links go outside the framework of local references and can be decoded only if Bernhard's whole

collection of writings is compared with the poetics of his archaic doppelgänger.

**Key words:** german literature, modernism, Jean Paul, Thomas Bernhard, doppelgänger.

*Kudryavtseva T. V.*

### **THE HISTORY OF THE PERCEPTION OF ART BY PAUL ERNST IN RUSSIA.**

**Abstract.** In this article we try to retrace the reception history of the German author Paul Ernst (1862–1933) in Russia, in the Soviet Union and in the post-Soviet period as well as to expose the reasons for the lack of attention by Russian scholars for this person.

**Key words:** German literature, Russian literature, Neoclassicism, stereotype, reception

*Naumova V.S.*

### **“THE MANIFESTO OF FUTURISM” BY F.T. MARINETTI AND THE POEM “WORLD END” BY JAKOB VAN HODDIS AS THE MAIN TEXTS OF THE ERA OF LITERARY EXPRESSIONISM**

**Abstract.** On the basis of two key works of German literary expressionism – “The Manifesto of Futurism” by F.T. Marinetti and the poem “World end” by Jakob van Hoddis the author highlighted some key features of German Expressionism. Among them are: dynamic and renewal pursuit, struggle against the father's generation, destruction joy, themes and motifs such as migration, movement, awakening, apocalypse, city, war, time and overcoming space and philosophical ideas of F. Nietzsche, by stringing style and alienation are expressed.

**Keywords:** literary epoch, “The Manifesto of Futurism”, German expressionism, alienation, perspectivism.

*Pestova N. V.*

### **FORGOTTEN AND LOST POETS OF GERMAN EXPRESSIONISM: WILHELM RUNGE**

**Abstract.** Among the poets and prose writers of German Expressionism many remain until today in the shadow of literary criticism and mentioned among the so-called *poetae minores* in the periphery of this vibrant literary phenomenon of the first third of the 20th century. So undeservedly forgotten poet should recognize and Wilhelm Runge, whose poetry in the most concentrated form contains all the basic elements of modern poetry.

**Key words:** German literature, modernism, expressionism, alienation, grammatical metaphor, poetry of expressionism, «the art of words» («Wortkunst»), corporeality, synesthesia, lyric poetry, love lyrics.

*Timralieva Yu.G.*

### **DEATH AS A KEY LEITMOTIF AND KEY METAPHOR OF EXPRESSIONISM (BASED ON THE ANALYSIS OF LYRICS AND SHORT PROSE)**

**Abstract.** This article is devoted to the German Expressionism. Based on the semantic analysis of lyrics and short prose the article shows the death as a central leitmotif and key metaphor of this literature movement. The aim of the article is to reveal the features of thematic development and the ways of linguistic realization of this art phenomenon, to analyze its role in the representation of aesthetic views of Expressionism.

According to results of the analysis the leitmotif of death subordinates all the leitmotifs complex of Expressionism, is implemented in different thematic variations and permeates the whole lexical-semantic structure of expressionistic texts. Specially emphasized is the ambivalence of this figure.

The article expands conception of Expressionism as a great literature discourse reflecting the key conflicts of the time and can be used by further research and presentation of this literature movement having a big influence on the further development of the German literature.

**Key words:** expressionism, leitmotif, figure, thematic variation, semantic field, metaphor

*Zherebin A. I.*

**THE MYSTERY OF THE GREAT DEPLOYMENT. THE ANTHROPOLOGY OF DECADENCE IN NIETZSCHE'S "MENSCHLICHES, ALLZUMENSCHLICHES"**

**Abstract.** The crisis of culture may be characterized by the desire of deployment and the mania for escape which are broadly presented through out the literature and manner of living of decadence. Nietzsche's Preface to "Menschliches, Allzumenschliches" (1886) has a special significance in this regard. Nietzsche creates the anthropological paradigm of modernity. He designs an image of an experimental personality end provided an invariant narrative scheme as a generative model for a set of specific literary plots.

**Key words:** anthropology, decadence, dualism, nihilism, secularization, transgression, theosis.

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

*Серия*  
*«Germanistische Studien:*  
*актуальные проблемы германистики»*

**Сетевой адрес журнала:**

[http://journals.uspu.ru/index.php?option=com\\_content&view=category&id=118&Itemid=165](http://journals.uspu.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=118&Itemid=165)

Издатель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

**Адрес издателя и редакции:**

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 373,  
464.

**E-mail:** [nv\\_pestova@mail.ru](mailto:nv_pestova@mail.ru); [pestova@uspu.ru](mailto:pestova@uspu.ru)

**Тел.:** (343) 336-13-43; (343) 336-12-96

**Периодичность издания:** 5 раз в год

**Периодичность серии:** 1 раз в год

**Выходные сведения:**

Уральский филологический вестник:  
Электронный научный журнал. 2016. № 1.

<http://journals.uspu.ru/>