

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

ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

# УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1 / 2017

серия

**GERMANISTISCHE STUDIEN:  
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГЕРМАНИСТИКИ**

Екатеринбург  
2017

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, 2017. – Вып. 2. – 113 с.

*(Серия «Germanistische Studien: актуальные проблемы  
германистики». Вып. 2)*

ISSN 2306-7462

В данном выпуске сборника представлены статьи, рецензии и научные обзоры литературоведов и лингвистов, членов Российского союза германистов из Екатеринбурга, Санкт-Петербурга, Самары, Тольятти, Магнитогорска. 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 ВО «УрГПУ», 2017

© Уральский филологический вестник, 2017

<b>Литературоведение .....</b>	<b>5</b>
<b><i>Кучумова Г.В.</i></b>	
Немецкоязычный альтернативно-исторический роман 1980-2015: игровые стратегии автора .....	5
<b><i>Ловцова О.В.</i></b>	
Ребенок-симулякр в британской постмодернистской драме (М. МакДонах. «Человек-подушка») .....	13
<b><i>Наумова В.С.</i></b>	
Лирика немецкого экспрессионизма сквозь призму русского авангарда: об одном стихотворении Б. Лапина .....	20
<b><i>Дубах Т. М.</i></b>	
Историко-культурная обстановка в Австро-Венгрии начала XX века в зеркале художественных произведений современников империи .....	26
<b><i>Стихина И. А.</i></b> .....	32
Мотив писательства в произведениях Урса Видмера ...	
<b><i>Иванова Е.А.</i></b>	
«Обыкновенный Рильке» Эрнста Яндля: грани интертекстуальности .....	41
<b><i>Андреюшкина Т.Н.</i></b>	
Немецкие стихотворения-каталоги эпохи Просвещения как способ рационально-чувственного описания окружающего мира .....	50
<b><i>Мальцева И. Г.</i></b>	
Деромантизация тропического рая в новелле Р. Мюллера «Das Inselmädchen» («Островитянка»).....	60
<b>Переводоведение и лингвистика .....</b>	<b>74</b>
<b><i>Акашева Т.В., Рахимова Н.М.</i></b>	
Прагматический аспект перевода риторических фигур в художественном произведении .....	74

<i>Макарова Е. В.</i>	
Сопоставительный риторический анализ новогодних обращений канцлера ФРГ А. Меркель и президента РФ В. В. Путина.....	79
<b>Научные обзоры и рецензии .....</b>	<b>85</b>
<i>Пестова Н.В.</i>	
Современное экспрессионизмоведение России: обзор новейших научных исследований .....	86
<i>Елисеева А. В.</i>	
Рецензия на первый том «Истории литературы Германии XX века в трех томах» (Отв. редакторы <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">В.Д.</span> <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">Седелник</span> , Т.В. Кудрявцева).....	95
<b>СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....</b>	<b>107</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>109</b>

## Литературоведение

УДК 321.112.2-311.6  
ББК ШЗЗ(Герм)64-444.2

**Г.В. Кучумова**

### **Немецкоязычный альтернативно-исторический роман 1980-2015: игровые стратегии автора**

**Аннотация:** Альтернативно-исторический роман выступает адекватным отображением постмодернистской ситуации и игровой позиции автора. В романах «Болезнь Китахары» (1995), «Я буду здесь, на солнце и в тени» (2008), «Новый центр» (2011) немецкоязычные писатели Кристоф Рансмайр, Кристиан Крахт, Йохен Шимманг моделируют игровое пространство альтернативно-исторического романа, используя особые повествовательные стратегии.

**Ключевые слова:** альтернативно-исторический роман, постмодернизм, «конец истории», игровые позиции автора, Кристоф Рансмайр, «Болезнь Китахары», Кристиан Крахт, «Я буду здесь, на солнце и в тени», Йохен Шимманг, «Новый центр».

В западноевропейской словесности последних десятилетий повышенный интерес к истории связан с особой социокультурной ситуацией, когда наступило «расколдованное» время «постистории», катастрофического обрушения старых мифов и идеологических построений, наработанных как гарантов смысла и содержательности жизни человека. Постисторическое существование, метафизическое одиночество современного человека, его духовная смятенность описываются многими философами и культурологами как «смерть истории» (Ф. Фукуяма), как «абсолютная эпоха без откровения» (Ж. Деррида), как «социальное испарение истории» (Ж. Бодрийяр), как «конец смысла» (Л. Нитхаммер). Крах коммунистических утопий и «великих идей», «конец истории» порождают эйфорию деидеологизации и деконструкции прежних идеологических построений. Автора теперь не интересует воссоздание конкретного исторического периода: в новых историко-эстетических

обстоятельствах он увлечен процессом реконструкции исторических фактов.

В постмодернистской реальности целью литературы становится не копирование жизни, а моделирование мира. Если традиционно искусство слова призвано расширять представления о мире и человеке, позитивно воздействовать на человеческую природу, облагораживать душу, развивать эстетическое чувство, то актуальная литература утрачивает эти способности познания и изменения жизни, она становится особым игровым способом существования автора/художника. Альтернативно-историческая проза – это особая сфера игровой деятельности автора, совершенно новые игровые территории, исследующие возможные, не состоявшиеся в реальности варианты истории нашего мира. Автор свободно комбинирует образы прошлого в соответствии с символическими потребностями постиндустриального общества, выстраивает «новые старые» сюжеты на уже знакомые темы, вписывая их в характерную постисторическую рамку.

В самостоятельное и обособленное литературное явление альтернативная проза выделилась к концу XX века. Органично и жестко связанная с утопией/антиутопией и фантастикой, альтернативно-историческая проза исходит из фантастического допущения иного развития исторических событий по формуле «что было бы, если бы...» [Чупринин 2006]. Обращение к альтернативным мирам является вполне оправданным и закономерным желанием игровой деятельности автора рассмотреть иные варианты истории, воплощающие возможные образы социального мира. Такого рода конструирование социально-исторического «места, которого нет», связано еще и с глубинной духовной тенденцией. В информационной среде человек, предельно удаленный от живого исторического опыта, перестает пребывать в органически целостной эпохе и потому испытывает потребность в «возвращении в историю».

Направленность многих альтернативно-исторических дискурсов очевидна. Во-первых, альтернативная история как художественная манифестация «исторического прошлого» и как единственно возможное поле для постановки социального эксперимента дает читателю импульс социального оптимизма, неизменно ставит его в позицию силы и превосходства над большой историей. Во-вторых, постмодернистская ситуация «конца истории» умножает версии альтернативного хода исторических событий в пик «единственно верному» взгляду на историю и глобальные события в мире. В-третьих, в немецкой словесности последних десятилетий обращение к

жанру альтернативных историй и антиутопий позволяет в придуманном мире «преодолеть прошлое».

Игра с историей и в историю соответствует постмодернистскому переписыванию травматических следов прошлого в жанре альтернативно-исторического романа, рожденного «из духа» компьютерной игры «квест». Своеобразие сюжета квеста заключается в том, что в его основе лежит повествование. Игрок («современный номад») бродит по всему социокультурному пространству, выбирая любую понравившуюся историю. В романном же жанре альтернативной истории читатель движется по жестко заданному автором направлению. Выбранная из «пучка возможных исторических альтернатив» (выражение Ю.М. Лотмана) автором/игроком история «застывает» в линейном сюжете альтернативной истории.

Феномен альтернативно-исторического романа особенно примечателен для немецкоязычного литературного ландшафта. Немецкоязычная литература редко позволяет себе сочетать историю и игру и тем более превращать историческую реальность в пародию, шоу, китч.

Жанр альтернативной истории опробовал ещё Гюнтер Грасс (*Günter Grass*, 1927–2015) в своем романе «Камбала» (*Der Butt*, 1977). Сконструированная автором альтернативная модель истории европейской цивилизации излагается с «женской» точки зрения как истории поварского искусства, залога выживания и репродукции человечества. Писатель вступает здесь в полемику с феминистской версией философии истории, предполагая специфически женский тип ментальности и вклад в общечеловеческую культуру. Отраженный в романе взгляд на историю отвечал нарождающемуся в Германии 1970-х постмодернистскому мировоззрению с его игровым подходом к традиционной историографии. [Гладилин 2009: 163–168].

В немецкоязычном романе последних десятилетий альтернативную модель истории выстраивает австрийский писатель Кристоф Рансмайр (*Christoph Ransmayr*, geb. 1952) в романе «Болезнь Китахары» (*Morbus Kitahara*, 1995). События второй мировой войны становятся основой для литературного эксперимента, стимулирующего активность читателя. «Магия текста» сочетается у Рансмайра с литературной саморефлексией, с обнажением и осмыслением приемов построения альтернативных словесных миров. Все события основного сюжета романа являются экстраполяцией выдумки, мысленной и словесной конструкцией.

Действие романа разворачивается в течение 25 лет после Второй мировой войны в деревушке Моор. Игровой точкой отсчета

становится 1947 год. Американские власти в оккупационной зоне Австрии реализуют план Маршалла в его негативном варианте (план Стелламура): вместо экономической помощи для восстановления страны осуществляется тотальная деиндустриализация страны. *Gesindell!... keine Fabriken mehr, keine Turbinen und Eisenbahnen, keine Stahlwerke ... Armeen von Hirten und Bauern ... zurück auf die Felder!* [Ransmayr 1997: 35–36]. В результате страна разорена, лишена электричества, фабрики и железные дороги демонтированы, немцы выращивают свеклу и в принудительном порядке строят мемориалы жертвам Холокоста.

В романе представлена гротесковая симфония войны, чудовищно выглядит картина всенародного искупления нацистской вины. В художественной реальности романа воспроизводится ритуал покаяния. Длинной вереницей с «большим обтесанным гранитным блоком» на спине жители деревушки, подобно узникам концлагеря, поднимаются по «крутой и неровной, уходящей в небо лестнице». На этой лестнице прочитывается надпись-эпитимья о тысячах солдат, убитых уроженцами этой земли. *Hier liegen elftausendneunhundertdreiundsiebzig Tote* [Ransmayr 1997: 34]. Мемориал памяти выстроен в стиле апокалипсической гигантомании: на скалах каменоломни каждая буква в рост человека и огромная, отдельно стоящая скульптура, скрепленная цементом из обломков лагерных бараков и сторожевых вышек.

Используя «код цинизма» (П. Слотердайк), Рансмайр описывает «ритуалы покаяния» (*Rituale der Erinnerung*), организуемые американскими властями по всем правилам политического шоу. Визуально-циничным образом в духе концепций «общества спектакля» (Ж. Бодрийяр, Г. Дебор, Ж. Деррида) автор выстраивает преемственные связи с историческим прошлым. «Места памяти» и «театры памяти» создаются в романе искусственно. По инициативе майора Эллиота в каменоломнях четыре раза в год проводятся «пыльные спектакли», или «вечеринки Стелламура». Участие в таких мероприятиях в январские морозы и летнюю жару должны вызывать у жителей деревушки те же ощущения, что и у заключенных барачного лагеря военного времени.

*Es geschah während eines staubigen Schauspiels, das Major Elliot Stellamour's Party nannte und viermal jährlich im Steinbruch abhalten ließ: Zwischen Granitblöcken und in den Ruinen des Barackenlagers am Schotterwerk sollte Moor lernen, was die Hitze eines Hochsommertages oder der Frost eines Januarmorgens für einen Gefangenen bedeutet.* [Ransmayr 1997: 31].

По сохранившимся в архивах фотографиям майор Эллиот реконструирует жизнь заключенных трудового лагеря во всех деталях. Он настаивает на костюмированных спектаклях, к участию в которых принуждаются все жители деревушки. Жителей снабжают картонными лопатами и камнями из папье-маше, сгоняют в каменоломню, где они должны разыгрывать сцены из лагерной жизни.

<...> bestand er dabei auch auf einer wirklichkeitsgetreuen Kostümierung und befahl den Statisten aus Moor, sich als *Juden*, als *Kriegsgefangene*, *Zigeuner*, *Kommunisten* oder *Rassenschänder* zu verkleiden (Kursiv von Ransmayr) [Ransmayr 1997: 38].

Настойчивая визуальность сигнализирует о себе повсюду. Знаки войны размещены на плакатах и рекламных щитах. Портреты «Большого Брата» Стелламура, пугающе-инфернальные, развешаны повсюду, и нигде не скрыться от его взгляда, постоянно контролирующего каждого. Документальные фильмы демонстрируют кадры из военной кинохроники с горой трупов, лежащих перед открытой и дышащей огнем печью крематория. *Leichenstapel in einem weiß gekachelten Raum und einen Krematoriumsofen mit offener Feuertür* [Ransmayr 1997: 145]. Помимо этого, всех жителей деревни насильно вовлекают в натуральный обмен: в ход идут колющее и огнестрельное оружие, стальные шлемы, планшеты, железные кресты, котелки, фляжки, сухие пайки солдат, упаковки с зелеными кофейными бобами и прочие вещественные свидетельства войны.

Яркий мир альтернативной истории создает немецко-швейцарский писатель Кристиан Крахт (*Christian Kracht*, 1966) в романе-травелоге «Я буду здесь, на солнце и в тени» (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 2008), названном в немецкой критике «грандиозной ужасно-восторженной панорамой» („grandioses Schauer-Panorama“). В заголовок автор выносит слова из известной песни-баллады “Danny Boy” (1910), которую большинство ирландских американцев и ирландских канадцев считают сегодня своей неофициальной визитной карточкой. Мелодия этой песни созвучна по настроению с музыкальным текстом «Моя молитва останется с тобой» из другого романа К. Крахта «1979» (2001). Оба музыкальных текста в некотором смысле сопровождают путешествия его героев в игровой, абсурдно-гротесковой реальности.

Вымышленная история в романе «Я буду здесь, на солнце и в тени» берет своё начало в России в далеком 1908 году. Взрывная волна, вызванная падением Тунгусского метеорита в сибирской тайге, приводит к катастрофе планетарного масштаба. Фантастическое допущение автора: вся гигантская территория России становится

«вымершим пространством, наполненным ядовитой пылью и смертоносным пеплом» [Крахт 2009: 84]. В это время в Швейцарии устанавливается диктатура. Возвращаясь к исторической точке (Ленин покидает Швейцарию в пломбированном вагоне), Крахт выстраивает в романе иной вектор развития событий. Русские большевики В. Ульянов (Ленин) и Л. Бронштейн (Троцкий) остаются в Швейцарии и вместе с лидером швейцарской социал-демократической партии Р. Гримом принимают решение об основании Швейцарской Советской Республики.

Безымянный рассказчик в романе, высокопоставленный партийный функционер с африканскими корнями, мечтает о коммунизме, об этом «новом дивном мире»: «<...> когда-нибудь, когда мы доживем до Коммунизма, такого <...> больше не будет» [Крахт 2009: 76]. Он совершает вынужденное путешествие по Швейцарии в поисках таинственного полковника Бражинского. Опасность Бражинского обусловлена тем, что он владеет тайнами телепатии, создает беспроводную коммуникацию, которая мыслится как способ оппозиции официально насаждаемому языковому дискурсу.

В ходе своего путешествия герой детально знакомится с новой республикой. В Советской Швейцарии царит хаос и неразбериха, разрушены храмы, предателей без суда и следствия топят в прорубях, расстреливают пленных офицеров. На улицах Ной-Берна грязь и разруха, лежат использованные ампулы из-под морфия, военачальники замечены в гомосексуализме. «Большой брат» через многочисленные металлические зонды круглосуточно следит за совершенно обезумевшими от страха людьми, за чиновниками разных уровней, использующими свое служебное положение в корыстных целях.

Цель путешествия героя – Альпийский Редут (Réduit). Описываемая здесь утопическая реальность «коммунизма» в Редуте противостоит антиутопии равнинной Советской Швейцарии. Однако на самом деле это всего лишь пародия на утопию, что подчеркивается многочисленными наблюдениями автора-повествователя. Обитатели Редута прячутся от проблем большого мира в древнеиндийской игре чатуранге (вариант четырехцветных шахмат), погружаясь в гипнотическое состояние, не позволяющее им критически мыслить и оценивать происходящее вокруг.

Закономерным итогом всех (зло)приключений героя становится его побег из Редута на свою родину – в Африку. Рассказанная в романе история одного человека подается как мучительный процесс столкновения цивилизаций (советской/ идеологической и

африканской/ естественно-природной) и как сложный процесс последовательного обретения утраченной идентичности.

Формат альтернативной прозы не требует от читателя конвертировать освоенные тексты в персональный опыт. Читатель лишь приглашается автором к участию в увлекательной игре. Здесь игровые стратегии автора реализуются через плотную интертекстуальность с целью настроить читателя на распознавание текстов как «топосов Чужого». Удовольствие от текста обеспечивается многочисленными интертекстуальными вложениями. «Сильный» читатель их узнает, и это укрепляет его в собственной значимости.

Авторский вариант альтернативной «еврофантазии» предлагает немецкий писатель Йохен Шимманг (*Jochen Schimmanng*, 1948) в своем романе «Новый центр» (*Neue Mitte*, 2011). Здесь Шимманг проигрывает вариант послевоенного деления Берлина на оккупационные зоны в 1945 году. Действие романа разворачивается в Берлине в 2029–2030, где на протяжении 9 лет у власти находится Генерал правящей хунты. Затем власть перехватывают англичане, объявившие в стране переходный период на 4 года. Бывший правительственный квартал в Берлине лежит в руинах. Эту ничейную территорию обживают люди самых разных профессий – образованные интеллектуалы, философы, профессора университетов, кноглообы и коллекционеры книг. В «мертвой зоне» они самозабвенно занимаются обустройством большой библиотеки, строя собственный утопический мир, в котором уютно, комфортно и безопасно. Символически *Mitte* указывает на литературоцентричность ушедшей культуры и стремление эту культуру восстановить.

Мир альтернативной истории послевоенного Берлина автор описывает в мрачно-торжествующих тонах, рисуя историю пребывания героя на «мертвом острове» в центре города. Этот «новый ужасный и прекрасный мир» Шимманг выстраивает в игровом формате – исключительно из литературных цитат, вовлекая своего читателя в сложный интертекстуальный лабиринт [Кучумова 2015]. Интертекстуальная плотность текста романа настолько велика, что буквально каждое слово, каждое высказывание отсылает к знакомым текстам культуры.

Роман Шимманга обнаруживает свойства специфической жанровой формы романа-каталога. Жители «мертвого острова» вместе с библиотекарем Зандером ежедневно распаковывают ящики с книгами, и этой работе нет конца. «В конечном счете, библиотека бесконечна. Эту фразу Зандер позаимствовал у Борхеса» [Шимманг 2013: 55]. Каждая извлекаемая книга получает в романе подробное описание. В

каталог заносятся произведения мировой литературы, новейшие издания последних лет, в их числе – отдельное издание эссе Вальтера Беньямина «Вот моя библиотека», выпущенное в 2012 издательством Ульриха Кайхера в Вармбронне.

В фигуре библиотекаря Зандера, отрешившегося от настоящего во имя собирания прошлого, читатель узнает фигуру архивариуса-хрониста «города за рекой» из романа Германа Казака «Город за рекой». Здесь же и явная переключка с романом Мишеля Уэльбека «Карта и территория» с его центральными темами «конца литературы» и «Заката Европы». В романе узнаваемы и другие тексты: «Я распаковываю библиотеку» Вальтера Беньямина, «Человек без свойств» Роберта Музиля, «Имя розы» Умберто Эко. Герои романа Шиманга – завсегдатаи ресторана *Plaisir du texte* («Удовольствие от текста», Р. Барт). Очевидны также (анти)утопические аллюзии разных времен: от вольтеровского «возделывать свой сад» и «прекрасного нового мира» Оруэлла до «Вавилонской библиотеки» Борхеса.

В романе «Новый центр» писатель находит интересное цветовое решение, строящееся по типу компьютерной игры. Послевоенные разрушенные районы, обозначенные присутствием немецкой военной хунты, маркированы черно-белым, а центр Берлина, островок, на котором обустраивается библиотека, своеобразный оазис, насыщаются зелёным цветом.

Финал альтернативной истории Шимманга неожиданный и неоднозначный. Зелёный оазис книжной культуры – «новый Центр» – под натиском военной полиции превращается в «мертвую зону». Такой итог событий в Западной Европе 2030-х, прогнозируемый автором, выступает как «конец» литературоцентричной культуры и как предрекаемый многими «закат Европы».

Итак, альтернативно-историческая проза подталкивает читателя к активному обсуждению версий исторических событий и вариантов коллективной памяти, что приводит не к созданию архива застывших знаний, но к постоянной коммуникации автора и читателя в игровом формате. Игра в историю и с историей позволяет автору выстраивать особые повествовательные стратегии, конструировать сложные жанровые образования, синтезирующие черты философско-лингвистического романа, романа экзистенциального, романа-травелога, романа-каталога, утопии/антиутопии. Моделируя новое игровое пространство в духе концепции «общества спектакля» или в духе постмодернистской игры со знаками истории, автор приглашает своего читателя совершить увлекательное путешествие в мир альтернативных историй.

## Литература

*Гладилин Н.В.* «Женская версия» истории в романе Г. Грасса «Камбала» // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 2. – С. 163–168.

*Крафт, К.* Я буду здесь, на солнце и в тени: роман / пер. с нем. С. Горбачевской и Д. Лынного. – М.: Литпром: Астрель, 2009. – 224 с.

*Кучумова Г.В.* Дискурс фантастического/необычайного (на материале новейшего немецкоязычного романа) // Миры дискурса: монография / С.И. Дубинин, В.Д. Шевченко, Н.К. Данилова, Г.В. Кучумова; под общей ред. Н.К. Даниловой. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2015. – С.168–236.

*Чупринин С.* Еще раз к вопросу о картографии вымысла // Знамя, 2006. № 11. – С. 171–184.

*Шимманг Й.* Новый центр: Роман / Пер. с нем. И.С. Алексеевой. – С-Пб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. – 344 с.

*Kracht, Christian.* Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008. – 160 S.

*Ransmayr, Christoph.* Morbus Kitahara. – Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997. – 395 S.

*Schimmanng, Jochen.* Neue Mitte. Roman. – Hamburg: Edition Nautilus, 2011.– 320 S.

УДК321.111-1(МакДонах М.)  
ББК ШЗЗ(4 Вел)64-6,446

**О.В. Ловцова**

**Ребенок-симулякр в британской постмодернистской драме  
(М. МакДонах. «Человек-подушка»)<sup>1</sup>**

**Аннотация:** Автор статьи анализирует образ ребенка в пьесе М. МакДонаха «Человек-подушка». Герой-ребенок в пьесе существует не как уникальный характер, а как культурный конструкт. Юный персонаж не имеет собственного внутреннего содержания, а мыслит себя как часть литературных пространств и копирует обитателей ранее сконструированной художественной реальности. Типаж данного персонажа рационально обозначать как ребенок-симулякр.

---

<sup>1</sup> Исследование проводится при поддержке гранта РФФИ №17-34-00032/17-ОГОН

**Ключевые слова:** Мартин МакДонах, драматический герой-ребенок, постмодернизм, современная британская драма, симулякр.

М. МакДонах – драматург, чьи пьесы нередко рассматривают как часть ирландской литературы в связи с ирландским происхождением самого автора и интересом автора к национальному ирландскому колориту. Вместе с тем невозможно отрицать вклад драматурга в развитие английской драмы и английского театра: постановки пьес МакДонаха идут во многих лондонских театрах, активно обсуждаются театральными критиками на страницах ежедневных газет Англии, пьесы изучаются английскими учеными-литературоведами. В своих пьесах драматург развивает тренды британской драмы, так, в 90-е и 2000-е МакДонах работает в рамках эстетики театра жестокости и *in-yer-face*, актуальна для него и «детская» тема: проблема детско-родительских отношений и мир детства исследуются автором в пьесах «Королева Красоты из Линэна» (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996), «Калека с острова Инишмаан» (*The Cripple of Inishmaan*, 1996) и «Человек-подушка» (*The Pillowman*, 2003).

Традиционно в центре внимания театральных критиков и литературоведов оказывается проблематика пьесы «Человек-подушка»<sup>2</sup> (*The Pillowman*, 2003), истолковываемая как бремя вины, лежащее на писателе, за свои произведения: «посыл МакДонаха ясен: опасная сила литературы» [Billington], «Человек-подушка» часто рассматривается как выражение отношения к писательскому ремеслу» [Лонерган 2014: 117] самого драматурга. Однако особенности строя драматического произведения и особый тип главного героя, как правило, упускаются исследователями из виду, между тем, пьеса представляет собой сложное произведение в плане композиционной организации и соотношения нескольких нарративных уровней. Текст пьесы балансирует на грани между эпосом и драмой. Драматическая часть (допрос Катурияна полицейскими по поводу смерти детей, чьи убийства оказались точной инсценировкой рассказов самого Катурияна) выступает обрамлением для серии рассказов о мучениях и гибели детей, излагаемых разными героями в течение развития действия.

Первая история о страданиях детей – рассказ Катурияна «Писатель и брат писателя», героями которой оказываются сам Катуриян и его брат Михал. В рассказе речь идет об игре, в которую братья оказались вовлечены своими родителями. В качестве инструмента для проверки

---

<sup>2</sup> Перевел пьесу «Человек-подушка» на русский язык П. Руднев: <http://www.theatre-library.ru/authors/m/mcdonagh>

объективности гипотезы о благотворном влиянии страданий на писательский дар Катурияна был выбран старший сын Михал, которого на протяжении многих лет родители истязали на глазах у Катурияна. Обстановочные и жестовые ремарки, предваряющие наррацию Катурияна, а затем прерывающие процесс повествования, свидетельствуют о том, что рассказывание должно сопровождаться разыгрыванием истории, благодаря чему создается эффект многомерного, многоуровневого сценического пространства:

*«Катуриян сидит на постели в окружении игрушек, красок, ручек, бумаги, очевидно, это детская комната, рядом с которой есть еще одна такая же комната, возможно, сделанная из стекла, но закрытая и полностью темная. Катуриян рассказывает историю, которую тут же разыгрывают он и его мать, вся в бриллиантах, и его отец, с бородой и в очках»* [McDonagh 2006: 22]<sup>3</sup>.

Кроме того, структура «педагогического» опыта схожа с театральным представлением и состоит из трех актов. На протяжении трехчастного эксперимента родители мальчиков исполняли разные роли для сыновей, и эксперимент принес свои плоды – младший сын, любимый и бережно опекаемый отцом и матерью, но постоянно слышавший стоны и крики истязаемого родителями брата, стал талантливым автором захватывающих и мрачных рассказов. Свои «жестокие рассказы», сфокусированные на изображении изощренных форм надругательства взрослых над детьми, Катуриян регулярно читал обезумевшему от пыток Михалу, предлагая в рассказах вариации на тему их семейной драмы, вероятно, предполагая, что литература ужасов рассчитана на то, «чтобы встряхивать сознание читателей и поражать их воображение, давать выход дремлющим фобиям и вообще негативным эмоциям» [Чупринин]:

*«К а т у р я н. Каждый рассказ, что я написал, был самым добрым из всего, что можно вообразить»* [McDonagh 2006: 35].

Реальность пережитого насилия Михалом художественно осмысливается Катурияном и становится текстом, однако на Михала рассказы о мучениях детей не повлияли исцеляюще: герой разыгрывает рассказы о детских смертях, превращая реальные муки реального ребенка и вымышленные страдания детей-героев, придуманных братом, в театр. Так, грань между действительностью, текстом и игрой предельно размывается:

*«К а т у р я н. Ты поклялся мне своей жизнью, что не убивал этих троих детей.*

---

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты переведены автором статьи.

*М и х а л <...> Я знаю, это было неправильно. Правда. Но это было очень увлекательно. Маленький мальчик был прямо как из твоего рассказа. Я отрезал ему пальчики на ножках, а он даже не заорал. <...> Зато девочка была, как заноза в заднице. <...> Она никак не соглашалась есть яблочных человечков, а я потратил кучу времени, чтобы их сделать. Было правда сложно засунуть кусочки лезвий в яблочных человечков. Ты ведь не пояснил в своем рассказе, как их делать, не так ли?» [McDonagh 2006: 34].*

Михал выступает в роли героя-ребенка, несмотря на свой зрелый возраст: с одной стороны, инфантилизм Михала обусловлен его психической болезнью и недоразвитостью, с другой же – герой сознательно поддерживает свое детское поведение и играет в ребенка, хотя в целом способен на последовательные мысли и высказывания:

*«М и х а л. Жил ли ты ужасной жизнью после того, как ты перестал быть ребенком? Да. Жил ли я ужасной жизнью после того, как я перестал быть ребенком? Да» [McDonagh 2006: 36].*

Тема искалеченного детства, характерная для британской драмы 90-х и 2000-х гг. подвергается анализу на протяжении всей пьесы и ключевым вопросом, на которые пытаются ответить все герои, является вопрос «всегда ли цель оправдывает средства?»: нужны ли были пытки одного ребенка, чтобы взрастить писательский дар второго; прав ли Человек-подушка, убивающий детей, чтобы освободить их от мук взрослой жизни? Так или иначе, благополучность детства, согласно позиции драматурга, зависит от объема жестокости, которую ребенок испытывает на себе. Оба героя оказались детьми-жертвами, но опыт пережитого насилия братья восприняли и пережили по-разному: для Катурияна жизнетворческой стратегией стал путь художественного осмысления жестокости, помогающий преодолеть боль от реального абьюза, тогда как Михал оказался неспособным на творческую сублимацию и продолжил трансляцию жестокости и агрессии вслед за своими родителями, отнявшими у него детство. Другим сквозным мотивом в пьесе становится мотив воспоминания героем себя-ребенка: все персонажи по мере развития действия совершают жест оглядки в собственное детство, где обнаруживают себя униженными, измученными, изнасилованными, несчастными и покинутыми. Однако при всей важности воспоминаний, образ убийцы, роль которого Михал исполнил, в его сознании сформировался не в опоре на воспоминания о родителях, а благодаря рассказу Катурияна «Человек-подушка», главный герой которого – существо, из добрых побуждений убивающее детей, обреченных на несчастливую жизнь:

*«М и х а л. Я как Человек-подушка. Он мой герой»* [McDonagh 2006: 33].

Рассказывая о совершенных убийствах детей, Михал актерствует, причем игра его многогранна: в разговоре с братом он избирает роль больного, безумного ребенка, которого остается лишь пожалеть, и в то же время, не желая отступать от роли кровожадного убийцы, которая блестяще ему удавалась, лжет, что убил девочку, следуя сюжету самого мрачного рассказа «Маленький Иисус». В сцене допроса Катурияна Михал с удовольствием кричит, чтобы писатель, испытывающий ужас, признался в убийствах детей:

*«К а т у р я н. Тебе больно?»*

*М и х а л. А что-то должно болеть?*

*К а т у р я н. Они же тебя мучили.*

*М и х а л. Меня не мучили.*

*К а т у р я н. Как? (Катуриян осматривает его, видит, что на нем нет ран и синяков.)*

*М и х а л. Ох, ну этот человек сказал, что будет пытать меня, но я ответил “не надо, братишка, это же больно!”, ну я ему и рассказал все, что он хотел слышать, чем он остался очень доволен.*

*К а т у р я н. Но я слышал, как ты кричал.*

*М и х а л. Да. Он просил меня кричать. Он хвалил меня за то, что я хорошо кричу»* [McDonagh 2006: 27].

Подражание героев пьес МакДонаха персонажам из книг и фильмов является их отличительной чертой. Михал представляет собой не уникальный драматический характер, герой мыслит себя частью художественного произведения, созданного братом, он не имеет собственного внутреннего содержания, а существует внутри уже созданных литературных пространств и копирует обитателей (в данном случае Человека-подушку) ранее сконструированной художественной реальности. На эту примету героев, да и в целом пьес МакДонаха указывает британский литературовед Р.Р. Рассел: «“особенность” пьес МакДонаха в том, что они срисованы с телевизионных мыльных опер, вестернов, детективных драм и сказок» [Russell 2007: 13]. Так, образы полицейских и сцены допроса отсылают к «Процессу» Ф. Кафки и «Саду пыток» О. Мирбо, условность времени и пространства напоминают хронотоп драм абсурда, истории, сочиненные Катурияном, ассоциируются с народными сказками и легендами, более того, драматург открыто обращается к сюжету легенды о Гамельнском крысолове, а в рассказах о страданиях детей сильно притчевое начало и черты готической и хоррор-литературы. Сложность образа «ребенка» Михала состоит не только в его

«книгоморфности» и склонности к «косплею», двойственности его возраста (взрослый физически, но ребенок – ментально), но и в том, что его «неподлинность» многоуровневая: с одной стороны, этот герой – творение М. МакДонаха, с другой – продукт прочитанных им самим рассказов, то есть данный персонаж вполне можно назвать симулякром, искусственным текстовым образованием. «Ребенок» Михал не столько герой с характером, сколько компиляция различных текстов в оболочке героя-ребенка.

Вместе с тем на статус симулякра может претендовать и сам персонаж Катурян – автор множественных текстовых миров, внутри которых обитает его брат («Инициалы Катуряна Катуряна Катуряна – это ККК, но что они означают? Что родители Катуряна были “забавными людьми”», как он объясняет Тупольски? Вызывают ли инициалы ассоциации с Ку-клукс-кланом и поэтому предполагают зловещие намерения Катуряна? Или они просто означают бессмысленное повторение, и потому связаны с постмодернистскими концепциями такими, как симулякр и бесконечное воспроизведение?» [Russell 2007: 13]): «индивидуальность персонажей пьесы растворяется в языковой игре ассоциаций и аллюзий, мера которых – это “интертекстуальность” всей жизни» [Hassan 1987: 172].

Но и дети, которых убил Михал, также, как и сам Михал, существуют только как внесценические персонажи рассказа в рассказе, как герои, созданные другими героями, но не как полноценные действующие лица драматического произведения, при этом сам текст пьесы допускает выведение маленьких героев рассказов на сцену и разыгрывание интермедий по мотивам рассказов Катуряна, перемежающих допрос героя-писателя в полицейском участке (и МакДонаха). Более того, дети-герои из рассказов «Яблочные человечки», «Девочка-Иисус» и «Город у реки» – тени самого Михала, поскольку, сочиняя рассказы о них, Катурян всякий раз подразумевал своего брата, пережившего насилие. Писатель использовал детей-героев своих рассказов в качестве *tabula rasa*, на которую проецировал вариации на тему печальной судьбы своего брата.

Подобно тому, как Катурян излагает историю мучений Михала в своих мрачных рассказах о детях, полицейский Тупольски тоже сочиняет рассказ «История о глухом мальчике. На больших и длинных железнодорожных рельсах. В Китае», в которой герою-ребенку взрослый дает шанс на спасение, хотя у самого Тупольски в детстве не было возможности избавиться от отца-пьяницы. С помощью моделирования детской текстовой копии самого себя герой реализует

возможность прожить желаемое, но не случившееся в реальном детстве:

*«Т у н о л ь с к и. Маленький глухой мальчик идет по железнодорожным рельсам. <...> Сейчас этого маленького глухого мальчика собьет поезд. И вот... <...> старик <...> легким движением руки складывает листок с расчетами в бумажный самолет, бросает его в окно... <...> (Пауза.) За одиннадцать ярдов до основания башни маленький глухой мальчик прыгает, чтобы поймать бумажный самолет. Поезд грохочет позади него» [McDonagh 2006: 59-60].*

Проблема болезненного родительства и детства развивается в пьесе «Человек-подушка» параллельно с проблемой авторства текста, причем творчество и сохранение текста регулярно оказывается в приоритете у героев даже когда речь идет о жизни и смерти: родители Катурыяна ставили художественные качества рассказов сына выше, чем боль и испорченное детство другого ребенка, Катурыян заботится о спасении своих произведений, убивая Михала и совершая признание в «преступлениях», будучи «писателем, для которого собственные рассказы ценнее, чем правда или жизнь» [Gardner]. Вероятно, убийство Михала можно рассматривать не только как проявление жалости и сострадания по отношению к больному юноше со стороны брата, не желающего отдавать своего воспитанника на казнь, но и как символический жест наложения высшей формы запрета на вторжение Михала в художественные миры, единоличным творцом и хозяином которых мыслит себя Катурыян. Убийство Михала – это акт возвращения Катурыяном себе власти над созданными им текстами.

Важно, что в постскриптуме пьесы задушенный Михал и застреленный Катурыян предстают ожившими и рассуждающими о том, каким образом могло бы развиваться действие, однако именно Михал не позволяет Катурыяну, в чьи уста вложены слова автора о возможностях альтернативных финалов, предположить, что история может закончиться иначе, потому что и для Катурыяна, и для Михала, и для автора пьесы важно рассказать историю такой, какой она изначально задумана, поскольку правда текста оказывается для всех героев пьесы и самого МакДонаха ценнее правды жизни:

*«М и х а л. Я думаю, вероятно, нам следует дать истории возможность развиваться так, как она развивается» [McDonagh 2006: 68].*

## Литература

*Лонерган П.* Театр и фильмы Мартина МакДонаха – Пер. с англ. Е.Ю. Мамоновой / Под науч. Ред. В.Б. Шаминой. – МБУК «Театр «У Моста». – Пермь: Тип. «Астер», 2014. – 368 с., ил. – (Театр «У Моста» представляет).

*Чупринин С.И.* Хоррор в литературе. / <http://magazines.russ.ru:81/znamia/red/chupr/book/new/horror.html>

Billington M. The Pillowman. National Theatre, London. / <http://www.theguardian.com/stage/2003/nov/14/theatre>

*Hassan I.H.* The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. – Columbus: Ohio State UP, 1987. – 267 p.

*Gardner L.* The Pillowman / <https://www.theguardian.com/stage/2009/feb/18/the-pillowman-review>

McDonagh M. The Pillowman. – Dramatists Play Service, Inc. 2006. – 72 p.

*Russell R.R.* Martin McDonagh: A Casebook (Casebooks on Modern Dramatists). – Routledge, 2007. – 208 p.

УДК 321,161.1-1(Лапин Б.)  
ББК Ш33 (2Рос-Рус)6-3,445

**В.С. Наумова**

**Лирика немецкого экспрессионизма сквозь призму русского авангарда: об одном стихотворении Б. Лапина**

**Аннотация:** Русский поэт-экспрессионист Б. Лапин создал в 1922 году стихотворение «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух», которое явно перекликается со стихотворением Г. Тракля «Мальчику Элису» (1915). В том, как интерпретирует русский поэт немецкое стихотворение заложено понимание и переосмысление экспрессионизма представителями русского авангарда.

**Ключевые слова:** поэзия немецкого экспрессионизма, Г. Тракль, Б. Лапин, творческая рецепция, русский экспрессионизм.

Стихотворение-мистификация Б. Лапина «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух» якобы написано немецким поэтом-дадаистом Теофилом Мюллером в 1922 году и входит в состав сборника стихов «Виселичная книга». Однако о существовании такого поэта, как Теофиль Мюллер, ничего неизвестно [Терехина 2005: 34].

Заглавие сборника и первая строка стихотворения метафорически указывают на его тему – смерть. Среди немецкоязычных поэтов «певцом медленной гибели, клонящейся к закату жизни, нежного безумия» [Тракль 2000: 10] традиционно считается Г. Тракль. Меланхолическое предчувствие смерти характеризует его лирику. Сопоставим стихотворение Б. Лапина «Осень. Человек пересекает пожелтевший воздух» (1922) и стихотворение Г. Тракля «Мальчику Элису» (1915). Важно отметить, что образ мальчика Элиса является крупнейшим мифом всей лирики австрийского поэта-экспрессиониста Г. Тракля. Элис воплощает молодое бесполое существо, в глазах которого отражается осуществление любовной страсти, грусть, которая возникает из блаженства [Там же].

Теофиль Мюллер

Из книги «Galgenbuch» изд.  
«Marstall»  
Осень. Человек пересекает  
пожелтевший воздух,  
На лаковых его ботинках  
Качаются сладкие слезы.  
А ему навстречу,  
Изблескивая душой,  
Идет великий мальчик,  
Которого зовут Гиацинт.  
Его мучит тот же листопад  
И, совершенно подобная  
первой, -  
(Волосы – цвета месяца)  
любовь.  
Она его покорила,  
Изумила, раздавила,  
прищелкнула  
Голым, тонким ногтем  
Своей ревности.  
Этому горю сочувствует  
И Альфа, одинокий мужчина.  
Пер. с немецкого – Б. Лапин  
[Цит. по: Терехина 2005: 147]

An den Knaben Elis

Elis, wenn die Amsel im  
schwarzen Wald ruft,  
Dieses ist dein Untergang.  
Deine Lippen trinken die Kühle  
des blauen Felsenquells.  
Laß, wenn deine Stirne leise  
blutet  
Uralte Legenden  
Und dunkle Deutung des  
Vogelflugs.  
Du aber gehst mit weichen  
Schritten in die Nacht,  
Die voll purpurner Trauben  
hängt  
Und du regst die Arme schöner  
im Blau.  
Ein Dornbusch tönt,  
Wo deine mondenen Augen  
sind.  
O, wie lange bist, Elis, du  
verstorben.  
Dein Leib ist eine Hyazinthe,  
In die ein Mönch die  
wächsernen Finger taucht.  
Eine schwarze Höhle ist unser  
Schweigen,  
Daraus bisweilen ein sanftes

Tier tritt  
Und langsam die schweren Lider  
senkt.  
Auf deine Schläfen tropft  
schwarzer Tau,  
Das letzte Gold verfallener  
Sterne.<sup>4</sup> [Траклъ 2000: 163]

В стихотворении Г. Тракля главным действующим лицом является отрок Элис, прообразом которого был мифический герой Эндимион, покоривший своей красотой Селену, но ее любви он предпочел вечный сон, который избавил его от старости и смерти. Тело Элиса сравнивается с гиацинтом, а в стихотворении Б. Лапина главное действующее лицо – красивый юноша Гиацинт. Согласно греческой легенде, он – прекрасный сын спартанских царей, которого погубила любовь Аполлона и бога западного ветра Зефира. Гиацинт – цветок дождя, цветок печали, олицетворение вечной скорби, а Эндимион – гений ночи, символ смерти [Савчук 1992: 239]. Вероятно, образ прекрасного мальчика, которого обуревают демонические соблазны и искушения, был близок Б. Лапину и подтолкнул к созданию собственного стихотворения.

У Г. Тракля большое значение имеет цветовая символика. Каждая цветовая метафора несет один или несколько эстетических и символических смыслов [Пестова 2015: 146]. В немецком стихотворении присутствуют четыре цвета (синий, красный, черный и желтый), главным из них является черный, так как он встречается пять раз на протяжении стихотворения. Черный цвет в лирике Г. Тракля означает меланхолию, гибель, но в то же время перерождение, новую жизнь [Leonhardt 2005: 116]. В русском стихотворении превалирует желтый цвет. Он – в листопаде, в осени, в «пожелтевшем воздухе» и в «волосах цвета месяца». Желтый цвет обозначает гибель, так как осень – увядание природы, скорое завершение календарного года, «осень жизни» – старость. Гиацинт испытывает горе, которое вызывает

---

<sup>4</sup> Мальчику Элису / Элис, если дрозд кричит в черном лесу, – / Это твоя гибель / Твои губы пьют прохладу голубого горного ключа. / Оставь, если твой лоб тихо кровотоцит / Древние легенды / И темное толкование птичьего полета / Но ты кроткими шагами уходишь в ночь, / Что, полная пурпурных гроздей, нависла, / И машешь руками / прекраснее в голубом. / Там терновник поет, / Где лунные очи твои. / О, как давно ты, Элис, скончался! / Твое тело – это гиацинт, / В который монах погружает восковые пальцы. / Черная пещера – наше молчанье, / Откуда порою выходит кроткий зверь. / И медленно смыкает тяжелые веки. / На виски твои черная каплет роса, / Последнее золото погибших звезд. (Перевод наш – Н.В.)

сочувствие, его мучают два «желтых» события: любовь («Волосы – цвета месяца») и листопад. В «желтый цвет окрашено» стихотворение о прекрасном юноше, любви и мужчине Альфа. Стихотворение звучит очень возвышенно и торжественно, о чем говорят такие образы, как «Волосы – цвета месяца», «великий мальчик», «изблескивая душой», поэтому желтый цвет является не только олицетворением горя, но и символом скорбной красоты [Leonhardt 2005: 116]. Немецкое стихотворение отмечено торжественной красотой. Такие фразы, как «Твои губы пьют прохладу голубого горного ключа»; «О, как давно ты, Элис, скончался!»; «Твое тело – это гиацинт, / В который монах погружает восковые пальцы», соответствуют высокому стилю.

Стихотворение «Мальчику Элису» будто бы пронизано темой смерти. Оно очень мистично и соединяет в себе мир реальный и мир потусторонний.

Смерть Элиса начинается в тот момент, когда кричит дрозд, это жуткое приглашение черной птицы, которая зовет его на гибель. Элис пьет из голубого родника, голубая вода словно ведет его обратно в землю. В третьей строфе Элис отправляется в глубокую ночь, он словно возвращается туда, откуда пришел, ведь имя «Элис» созвучно с «Элизиумом» – той частью загробного мира в древнегреческой мифологии, где царит вечная весна и где блаженные души проводят время без печали и забот.

Обращение к Элису как к умершему добавляет ему еще одну характеристику, еще одну сущность – пребывание в этом мире в качестве духа. Элис вступает в ночь, эту божественную сферу, в которой он с легкостью передвигается, так как через метафору луны избавляется от земного притяжения и вступает в космическое пространство, иной мир. Его тело, которое до этого выражалось только через движение отдельных его частей, растворяется в темноте и синеве ночи. Его глаза начинают светиться подобно луне, дабы отразить неземное. Там в потустороннем мире будет доведено до конца то, что здесь осталось незавершенным. Нужно сказать, что мальчик Элис несет в себе смерть подобно фрукту с косточкой внутри, а его неоднозначная красота повторяет осеннюю красоту приближающейся смерти.

Тема смерти в русском стихотворении показана не только с помощью цвета. Основными мотивами являются слезы и грусть: гиацинт в переводе с греческого – цветок дождя или цветок печали [Тресиддер: Словарь значений символов]. До этого: «На лаковых его ботинках / Качаются сладкие слезы», – донором метафорического переноса здесь служит мокрая от недавно прошедшего дождя или

выпавшей утренней росы обув. Авторское слово «изблескивая» очевидно состоит из двух глаголов: блестеть и плескать в сочетании с приставкой «из-», что говорит о присутствии семы «вода». У Лапина, как и у Тракля, лирические мотивы располагаются симметрично вокруг единой оси. Об этом говорит направление движения в стихотворении, где два действующих лица, «человек» и «великий мальчик», идут навстречу друг другу. То, что происходит с мальчиком, уже было раньше, «тот же листопад», «любовь, подобная первой». Однако за мальчиком наблюдает не только «человек», есть еще второй симметричный наблюдатель – Альфа «одинокий мужчина». Движение мальчика Гиацинта происходит в том пространстве, где уже нет «пожелтевшего воздуха». Он подобен проводнику между двумя мирами, он идет навстречу человеку, возможно для того, чтобы провести его в иной мир. «(Волосы – цвета месяца)» – метафора луны говорит о смерти и возрождении. Любовь «совершенно подобная первой», то есть любовь в ином пространстве, иного характера.

В русском стихотворении основными мотивами являются страдание и смерть. Они развиваются так же, как в стихотворении «К мальчику Элису», через античную мифологию, через возникновение образной семантики в меняющихся контекстах. Например, образ плотской красоты, телесного искушения проходит через все немецкое стихотворение. В первой строке появляется «дрозд» – в христианстве он – символ соблазна плоти, затем «ночь», полная «пурпурных ягод винограда» (виноград в мировой культуре – символ похоти и разврата), далее тело сравнивается с прекрасным гиацинтом, в который монах опускает восковые пальцы.

В русском стихотворении мотивы смерти и слез постоянно повторяются вокруг единой оси – движения Гиацинта по парку. Подобно «мальчику Элису», настрой этого стихотворения – умирание, движение к закату. Лапин тематизирует утрату счастья, которое человек знал раньше. Как и в лирике Г. Тракля, в стихотворении Б. Лапина присутствует синестезия, воздух, не имеющий цвета, становится желтым, авторский глагол «изблескивая» действует одновременно на зрение и на осязание. Любовь определяется желтым цветом.

Траклевские «сдержанная меланхолия и нежное безумие, вкусившее от горечи этого мира» [Траклъ 2000: 10], охватывают и Гиацинта, мучимого любовью, которая «покорила, раздавила прищелкнула его» [Терехина 2005: 147]. Как и в лирике Г. Тракля, смерть и красота сопутствуют друг другу в русском стихотворении.

Общими темами русского и немецкого стихотворения являются смерть, потусторонний мир, страдание, горечь несчастной любви, гомосексуальность (в Гиацинта был влюблен Аполлон, «Монах опускает восковые пальцы в гиацинт», в русском стихотворении все герои – мужчины) и красота, обреченная на гибель.

Однако мальчик Элис представляет собой символ единства человека с природой, жизни со смертью, существа с Богом. Немецкое стихотворение более разнообразно по своей мотивной структуре, еще и потому, что его образная система может быть условно разделена на античность и христианство.

Античный мир представлен в мифах об Элизиуме, Эндимионе и Гиацинте, в птицегадании, или ауспиции (предсказание будущего по полету птиц), образе гиацинта (цветка страданий и несчастной любви), в физической красоте, гомосексуальной любви, во внимании к телу, в луне и звездах, созерцанию которых, согласно легенде, посвятил себя Эндимион.

Христианский мир выражен в призыве оставить ауспицию (христианство порицало гадание в любом виде), в образе монаха, в аллюзии на муки Христа («твой лоб тихо кровоточит», «на виски твои черная капает роса», «Твое тело – гиацинт»).

Эти образы говорят о глубоком общекультурном контексте всего стихотворения, где переплетаются античность и христианство.

И русское, и немецкое стихотворение содержат скорбь по утраченному земному счастью, горечь познанной и навеки потерянной любви, меланхолию обреченности, мистическую связь между мирами. Однако скорбь или страдание немецкого экспрессионизма значительно более масштабны. Это и страдание от существования в этом полном пороков и несовершенств мире, влекущее за собой смерть; страдание от невозможности изменить ход времен, окружающий мир; страдание от предопределенности собственной судьбы (Элис знает свой путь, он уже умер); от распада собственной личности (части тела Элиса будто существуют отдельно от него); от богооставленности (в предложении: «Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen» слово «Höhle» созвучно со словом «Hölle» – «ад»). То есть основная тема в немецком стихотворении звучит более масштабно, нежели в русском.

## Литература

*Пестова Н.* Австрийский литературный экспрессионизм. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2015. – 273 с.

*Савчук В.* Символы в культуре. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1992. – 143 с.

*Терехина В.* Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. – М.: Издательство ИМЛИ, 2005. – 540 с.

*Траклъ Г.* Стихотворения, проза, письма. – С.-Пб.: Симпозиум, 2000. – 640с.

*Тресиддер Д.* Словарь значений символов [Электронный ресурс] / Режим электронного доступа: [slovo.yaхu.ru/67.html](http://slovo.yaхu.ru/67.html).

*Leonhardt N.* Farbenmetaphorik in der Lyrik des Expressionismus: eine Untersuchung an Benn, Trakl und Heym / N. Leonhardt, – Augsburg: Ubooks, 2004. – 124 S.

УДК 312.112.2-3  
ББК ш33(4)5-44

**Т. М. Дубах**

### **Историко-культурная обстановка в Австро-Венгрии начала XX века в зеркале художественных произведений современников империи**

**Аннотация:** Данная статья посвящена исследованию отражения историко-культурной обстановки в Австро-Венгрии начала XX века в произведениях авторов, чье духовное и творческое развитие состоялось в последние годы существования монархии, а зрелые периоды творчества совпали с распадом империи (Йозеф Рот, 1894-1939 и Роберт Музиль, 1880-1842).

**Ключевые слова:** историко-культурная обстановка, кризис, ностальгия.

В 1936 г. Франц Верфель передает американскому изданию «Aus der Dämmerung einer Welt» пролог под названием «Ein Versuch über das Kaisertum Österreich» («Набросок об австрийской империи»). После почти двадцати лет со дня смерти императора Австрийско-Венгерской монархии Верфель оглядывается на прошлое, в ретроспективном изображении которого прежняя враждебность к габсбургской империи оборачивается сожалением о потере высшего порядка и обесценивании достоинства индивида. Верфель, рьяный противник национального фанатизма, имевший обыкновение дезавуировать империю, пишет следующее: «Австрия была замечательной родиной, всеобщей

человеческой родиной, не обращавшей внимание на кровь и признание, на происхождение и на желанное место переезда своих детей. Родившийся еще в старой империи австриец больше не имеет родины. Но разве не заключается самая надежная собственность человека в том, что он потерял [Цит. по: Abels 2001: 86]?

Писатели, чье духовное и творческое развитие состоялось в последние годы существования монархии, а зрелые периоды творчества совпали с распадом империи (Йозеф Рот (1894-1939), Франц Верфель (1890-1945), Роберт Музиль (1880-1842)) обращаются в своих произведениях к монархическому наследию, выбирая в качестве места действия австрийско-венгерскую монархию. Отталкиваясь от данного факта, мы посчитали интересным рассмотреть особенности изображения историко-культурного фона в произведениях Рота и Музиля. Вместе с тем, стоит оговориться, что мы не причисляем художественные произведения к достоверным историческим документам, понимая, что они, хотя и подчиняются законам исторической действительности, являются отображением фиктивной реальности в воображении автора.

Поражение от прусских войск 3 июля 1866 г. под Кенигритцем явилось часом рождения Австрийско-Венгерского государства, которое сохранило этот облик вплоть до 1918 г. К началу XX в. Австро-Венгерская монархия объединяла земли Зальцбурга, Штирии, Тироля, Богемии, Моравии, Силезии, Буковины, Далмации, Венгрии, Галиции, Словении, Сербии, Боснии, Герцеговины и других областей. Согласно Лоренц, на территории Австро-Венгрии приходилось сосуществовать по меньшей мере 15 этническим группам, 12 различным языкам, 5 религиозным течениям и 5 самобытным культурным традициям [Lorenz 2007: 14]. Осмотрительная политическая элита пыталась найти пути разрешения межнационального вопроса. На съезде партии в Брюнне в 1899 г. социал-демократы сделали предложение превратить Австрию в федеративное государство. Представители федералистского пути развития монархии возлагали большие надежды на наследника престола Франца Фердинанда, который мыслил преобразовать дуализм в триаду [Scheucher, Wald, Lein, Staudinger 1992: 58]. Однако данные устремления не были претворены в жизнь.

На неудачу был также обречен целый ряд патриотических стараний, направленных на духовное сплочение многонационального государства. В качестве демонстрации стабильности монаршей власти устраивались многочисленные выставки, которые преподносили мир как нечто хорошо изученное. В Пратер были завезены африканцы из

племени ашанти, которым Петер Альтенберг посвятил целый цикл своих прозаических зарисовок. Панорамы как транспортабельный визуальный масс-медиа предоставлял возможность слабо осведомленным жителям австрийско-венгерского государства получить представления о далеких экзотических городах и станах. Выставка народов мира преследовала цель показать наивной публике многообразие живущих в гармонии национальностей [Plener 2002: 86]. Умелыми инструментами поддержания единого национального духа являлись парады в честь юбилея правления императора, всю бессмысленность которых Музиль разоблачил в аллюзии на «параллельную акцию» в романе «Der Mann ohne Eigenschaften» («Человек без свойств»).

Многие зарубежные исследователи говорят о целой культуре меморизации, которая составляла дух австрийско-венгерского государства. Так, символы и атрибуты политического устройства невероятно важны для графа Морстина из рассказа Рота «Die Büste des Kaisers» («Бюст императора», 1934). Примечательно, что автор изображает своего героя не только с долей иронии, но и с ноткой ностальгии по «старой» Австрии. Графа восхищает *«праздничный и одновременно радостный черно-желтый, который так приветливо светился в центре под остальными цветами (на флаге – Т.Д.); такое же праздничное и радостное «Бог, сохрани!»*, которое было родным во всех народных песнях; совершенно особенный, носовой, небрежный, мягкий, напоминающий о языке Средневековья австрийский немецкий, который то и дело был слышен в различных идиомах и диалектах разных народов» [Roth 2006: 85]. Граф Морстин с особым трепетом ведет подготовку к визиту императора, поэтому раздает указания «еврейскому трактирщику Саломону»: *«[...] Я дам тебе денег. Ты украсишь свою лавку и подсветишь окна. Ты очистишь портрет императора и поставишь его в витрину. Я подарю тебе черно-желтый флаг с двуглавым орлом, который ты закрепишь на крыше, и он будет развеваться. Понял?»<sup>5</sup>* [Roth 2006: 85].

Сам граф Морстин представляет собой оплот наднациональной идеи австрийско-венгерской монархии, ибо он *«не считает себя ни поляком, ни итальянцем, ни польским аристократом и ни аристократом итальянского происхождения. Нет, как и многие его товарищи по положению в бывших землях австрийско-венгерской монархии, он был одним из самых благородных и чистых типов австрийца, а это значит наднациональный человек и, одним словом,*

---

<sup>5</sup> Перевод автора статьи.

*настоящий дворянин. Если бы, к примеру, его спросили – хотя кому может придти в голову такой бессмысленный вопрос? – к какой «нации» или какому народу он чувствует свою принадлежность, граф ничего бы не понял и продолжал ошеломленно стоять перед спрашивающим и, возможно, ему бы даже стало скучно или он был немного раздосадован» [Roth 2006: 85].*

Однако для социальной действительности порубежной эпохи наднациональный граф Морстин являлся скорее исключением, чем правилом, а конфликты националистического характера были лишь умело замаскированы или, используя понятия психоанализа, сознательно вытеснены.

Кризисные явления, происходящие в обществе в силу неразрешенного межнационального вопроса, а также замедленного роста экономики, сопровождались кризисами власти и государственного устройства. Не случайно Музиль в романе «*Der Mann ohne Eigenschaften*» («Человек без свойств») описал политическую ситуацию в Габсбургской империи, именуемой им «*Каканией*», в форме гротеска: «*[...] на письме она именовалась Австрийско-Венгерской монархией, а в устной речи позволяла называть себя Австрией. Согласно конституции, она была либеральна, но управлялась клерикально. Она управлялась клерикально, но жила в свободомыслии. Перед законом все граждане были равны, но не все являлись гражданами. Имелся парламент, который так широко пользовался своей свободой, что его обычно держали закрытым. Существовал также параграф о чрезвычайном положении, по которому можно было обходиться и без парламента, и каждый раз, когда народ начинал привыкать к абсолютизму, все узнавали о распоряжении монарха возобновить работу парламента. Такого рода случаев в этом государстве было хоть отбавляй» [Musil 2006: 33-34].*

Как точно подметил Музиль, австрийский парламент едва ли обладал реальной властью, однако он слыл самым ярким любителем споров во всей Европе [Hamann 1996: 173]. Для периодов, когда парламент не заседал, согласно четырнадцатому параграфу конституции, императору полагалось право издания чрезвычайных постановлений. Было подсчитано, что с 1868 по 1897 гг. данный параграф вступал в силу 30 раз, с 1897 по 1904 гг. – 76 раз, а с 1905 по 1918 гг. – 176 раз [Hanisch 1994: 231].

Во главе этого объединения находился император-король Франц-Иосиф, чье правление охватило семь десятилетий (1848-1916). По единодушному признанию современников, историков и собственных

биографов Франца Иосифа, монарший правитель был ничем не примечательной, серой, заурядной личностью. Контраст между стилем государственного управления, перегруженного архаичными пережитками, и стремящимся к модернизации обществом поражал умы современников. Личная антипатия монарха к проявлениям современной жизни: телефонам, автомобилям, лифтам, ванным комнатам, электрическому освещению, а также к современной архитектуре и живописи, – вошли в легенду [Цветков 2003: 42].

В романе-хронике «Radezkumarsch» («Марш Радецкого») Рот близко знакомит читателя с персоной Франца Иосифа, на аудиенцию к которому попадает окружной начальник фон Тротта. Сначала Рот детально изображает внешний вид окружного начальника и комнату перед монаршим кабинетом с целью подчеркнуть, какое внимание здесь отводится внешним атрибутам и соблюдению формальностей: *«Он ждал. Согласно предписанию, он был осмотрен чиновником обер-гофмейстерства. Его фрак, перчатки, брюки, сапоги были безупречны. [...] Он ждал в огромной комнате перед рабочим кабинетом Его Величества, через шесть огромных сводчатых, еще занавешенных, но уже открытых окон которого проникало все богатство весны [...]. По обе стороны высокой, белой, позолоченной двери стояли, как истуканы, два огромных стража. Коричнево-желтый паркет, который только на середине был закрыт красноватым ковром, неясно отражал нижнюю часть туловища господина фон Тротта [...].»* [Roth 2007: 339-340].

В изображении Рота фигура императора олицетворяет собой идею монархизма, ориентированную лишь на внешний лоск и репрезентацию. Франц Иосиф предстает перед читателем беспомощным, дряхлым стариком и поверхностным правителем, неспособным вникнуть в суть вещей: *«[...] Очень человеческим, как и вся эта не занесенная в протоколы аудиенция, было движение, которое Франц Иосиф сделал в этот миг. Опасаясь того, что на его носу может повиснуть капля, он вынул из кармана платок и вытер им усы. Потом он бросил взгляд на акты. «Ага, Тротта!» – подумал он. Еще вчера он позволил объяснить себе необходимость этой внезапной аудиенции, однако особо не вслушивался. Уже несколько месяцев эти Тротта не перестают беспокоить его. [...] И уже вновь император запямятовал, дедушка или отец лейтенанта спас ему жизнь в битве при Сольферино. Стал вдруг герой Сольферино окружным начальником? Или перед ним и вовсе был сын героя битвы при Сольферино? Он оперся руками на стол. «Ну что, мой дорогой Тротта!?» – спросил он. Ибо это входило в его императорские*

*обязанности, называть своих посетителей по имени» [Roth 2007: 341-343].*

Исследование особенностей изображения исторической эпохи начала XX века в художественных произведениях открывает перед литературоведом массу перспектив. Несмотря на карикатурное изображение политического и социально-экономического устройства Австро-Венгрии герои Рота и Музиля (как и сами авторы?) испытывают ностальгию по «золотому веку безопасности», как его определяет в своих воспоминаниях «очевидец» эпохи Стефан Цвейг (1881-1942). Как нельзя лучше данное утверждение иллюстрирует одно из воспоминаний польского графа из романа Рота «Karuzinergruft» («Склеп капуцинов», 1939), которое пронизано нотками ностальгии по некогда величественной австрийско-венгерской монархии: *«Это всего лишь продавец жареных каштанов, – сказал Хойники, – но, посмотрите, эта профессия очень символична для старой монархии. Этот господин продавал свои каштаны повсюду, обойдя, можно сказать, полмира Европы. Везде, где ели его жареные каштаны, была Австрия и правил Франц Иосиф. Теперь – большие никаких каштанов без визы» [Roth 2006: 167-168].*

## Литература

*Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: монография. – М.: Издательство МИК, 2003. – 432 с.

*Abels N.* Erinnerungsschatten und Weltdämmerung. Anmerkungen zu F. Werfels Erzählkunst // Jugend in Böhmen. Franz Werfel und die tschechische Kultur – eine literarische Spurensuche. – Wien: Edition Praesens, 2001. – S.85-111.

*Hamann B.* Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators. – München: Piper, 1996. – 652 S.

*Hanisch E.* Der lange Schatten des Staates. Österreichische Geschichte 1890-1990. – Wien: Ueberreuter, 1994. – 599 S.

*Lorenz D.* Wiener Moderne. – Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. – 230 S.

*Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften. Bd. I. – Hamburg: Rowohlt, 2006. – 1040 S.

*Plener P.* Walzing Mnemosyne. Zur Konstruktion von Erinnerung in der k.u.k. Monarchie // Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde in der österreichisch-ungarischen Monarchie. – Tübingen: Francke, 2002. – S. 81-93.

*Roth J.* Die Büste des Kaisers // Blicklichter. №3. – Wien: ÖBVHPT Verlagsgesellschaft, 2006. – S. 85-86.

*Roth J. Kapuzinergruft.* – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006. – 186 S.

*Roth J. Radezkymarsch.* – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007. – 403 S.

*Scheucher A., Wald A., Lein H., Staudinger E. Zeitbilder. Geschichte und Sozialkunde. Vom Beginn des Industriezeitalters bis zum Zweitem Weltkrieg.* – Wien: Österreichischer Bundesverlag Gesellschaft m. b. H., 1992. – 167 S.

УДК 221.112.2-3(Видмер У.)  
ББК ш33(4Шва)63-3,44

**И. А. Стихина**

### **Мотив писательства в произведениях Урса Видмера**

**Аннотация:** основываясь на литературоведческих исследованиях, автор рассматривает мотив как «тему неразложимой части произведения» (Томашевский), а повторяемость мотива как его «родовое» свойство, и делает вывод о том, что мотив писательства может являться лейтмотивом в творчестве швейцарского немецкоязычного писателя Урса Видмера. На примере произведений Видмера, автор отслеживает функционирование этого мотива и выясняет, что он может переплетаться с другими мотивами, например, с мотивом «Identitätssuche» и мотивом неразделённой любви, и благодаря этому писательство может раскрываться как способ терапии и гармонизации личности. Также при развёртывании мотива писательства отмечается присутствие иронического и игрового дискурсов, характерных для идиостиля Видмера.

**Ключевые слова:** Урс Видмер, мотив писательства, лейтмотив, мотив неразделённой любви, Identitätssuche, терапия, мифотворчество, иронический дискурс, игровой дискурс.

Обращаясь к мотивам в творчестве конкретного автора, необходимо уточнить понимание самого термина «мотив», имеющего множество толкований и подходов. Интерес исследователей к этой теме развивается на протяжении нескольких веков. Ещё И. В. Гёте и Ф. Шиллер использовали понятие «мотив» для характеристики составных частей сюжета, а на рубеже XIX-XX вв., термин «мотив» применялся для изучения фольклорных сюжетов. А. Н. Веселовский

впервые теоретически обосновал понятие «мотив» в «Поэтике сюжетов», где он понимался как основа «предания», «поэтического языка», пришедшего к нам из прошлого и существующего в памяти народа [Резяпова 2002: 8]. Исследователь назвал признаком мотива его «образный одночленный схематизм», т. к. считал мотив неразложимой, «элементарной» единицей сюжета [Веселовский 1989: 301]. Определение Веселовского близко к пониманию мотива К. Г. Юнгом, который, анализируя предания, мифы, соотносил понятия «мотив» и «архетип», отделяя от архетипа нравственный аспект [Резяпова 2002: 8].

В 1920-е годы мотив уже рассматривается иначе – как темы (Б. В. Томашевский в «Теории литературы» (1925) называет мотивы «темами неразложимой части произведения» [Там же: 8]), как «функции действующих лиц», или, другими словами, повторяющиеся элементы, поддерживающие действие и являющиеся вариативными мотивными единицами (В. Я. Пропп в «Морфологии волшебной сказки») [Пропп 1969: 18]. Существовала масса подходов других исследователей, среди которых видение О. М. Фрейденберг, Е. М. Мелетинского, М. Верли и др.

В современном литературоведении по-прежнему множество толкований термина «мотив». И. В. Силантьев, например, поддержал теорию Веселовского о нечленимости мотива, уточнив, что мотив целостен как повествовательное явление «семантического порядка» [Силантьев 1999: 6]. Б. М. Гаспаров полагает, что в роль мотива может играть «любой феномен, любое смысловое пятно» – событие, звук, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет и. т. д. Он представляет теорию «распыления» мотива, согласно которой статус мотива может получить каждый обладающий семантической нагрузкой повтор [Гаспаров 1994: 30-31]. В. Е. Хализев даёт широкую трактовку мотива, в соответствии с которым мотив становится важным предметом исторической поэтики, а именно: мотив может быть как звеном построения отдельных произведений и их циклов, так и достоянием творчества писателя и даже отдельного жанра, направления литературной эпохи [Хализев 1999: 366-369].

Как отмечает И. О. Маршалова в автореферате «Роман “Москва” Андрея Белого: особенности мотивной организации», в процессе развития взглядов теоретиков на проблему повествовательного «мотива», такая его черта как повторяемость, проявила себя как «родовое» свойство. Также вариативность, способность к трансформации как в рамках одного и нескольких произведений писателя, так и в творчестве разных авторов, высокая степень

семиотичности, идейно-семантическая наполненность, структурообразующий потенциал, связь с действующими лицами присущи мотиву [Маршалова 2013: 9].

Исходя из вышеуказанного «родового» свойства мотива – его повторяемости, а также иных, таких как вариативность, способность к трансформации, структурообразующий потенциал и других вышеперечисленных свойств, а также основываясь на определении Томашевского, рассматривающего мотивы как темы, мы считаем мотив писательства в творчестве Видмера одним из ключевых, или лейтмотивом. Видмер рефлексировал на тему писательского творчества в двух основных направлениях:

1) Размышления о литературе и писательстве в целом и швейцарской немецкоязычной литературе в частности, о литературном творчестве замечательных авторов, классических и современных и о собственном творчестве, например, в таких эссе, как «Heimgekehrt ins Land der Kuh» [Widmer 1987: 137], «Zehn Rätsel» [Widmer 1987: 151], «Versuch über meine Doppelgänger» [Widmer 1987: 163], «Der liebste Dichter» [Widmer 1987: 170], «Insomnia. Eine Betrachtung für Ernst Jandl» [Widmer 1987: 177] и др., а также в газетных колонках, интервью, рассказах.

2) Писательство как процесс, образ жизни, способ преодоления кризиса, нахождения себя и выживания в реальном мире осмысливаются Видмером на эмоционально-чувственном и интеллектуальном уровнях в эссе, рассказах (Kurzprosa) и романах. Например, рассказы и эссе «Eine Herbstgeschichte» [Widmer 1987: 13], «Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr» [Widmer 1987: 34], «Deutsche Bilder» [Widmer 1987: 111], «die Firma BRD» [Widmer 1987: 127], «Zu meinen Büchern» [Widmer 1987: 180], романы «Im Kongo» [Widmer 1998], «Дневник моего отца» [Видмер 2006], «Любовник моей матери» [Видмер 2004].

В данной статье мы рассмотрим функционирование мотива писательства на примере небольших рассказов (Kurzgeschichten) и романа, в которых писательство рассматривается как терапия, способ нахождения гармонии с самим собой.

В «Herbstgeschichte» («Осенней истории») писательство можно назвать сюжетным мотивом, то есть мотивом, участвующим в формировании событийно-смысловых компонентов текста, по Д. Ю. Шалкову [Шалков 2008].

Сюжетное действие здесь очень простое: писатель находится в гостинице, где размышляет, печатает тексты, а затем покидает её. Но благодаря раскрытию сюжетного мотива происходит погружение в

субъективное психологическое состояние пишущего: история строится именно на процессе написания текста и восприятии повествователем этого процесса, ведущего к качественному изменению его внутреннего состояния.

В начале рассказа повествователь готовится написать текст, имея определённую интенцию: «<...> ich rieb mir die Hände und packte die Schreibmaschine aus, die, auf der schon mein Vater auf seinen Reisen geschrieben hatte, und Papier <...> Ich spannte ein Papier ein, ich wollte eine Geschichte schreiben, in der Glück und Sonne vorkamen und Gestorbene wieder lebten, etwas von früher, wie das Laub roch, wie die Anemonen aus den Moosen wuchsen, wie meine Mutter, die lange fort gewesen war, plötzlich im Hausflur stand, ein Axthieb aus dem Himmel» [Widmer 1987: 14].

Однако, что же он пишет?

«Ich horchte den leiser werdenden Signalhörnern nach und schrieb "Arschlöcher, alles Arschlöcher" und riß schnell das Papier aus der Maschine und zerknüllte es und warf es unter den Tisch» [Widmer 1987: 15].

Вместо написания поэтических строк, писатель, используя стилистически сниженную лексику и печатает совершенно другое – вульгарные слова, которые интерпретируются читателем как крик отчаяния. В процессе возникновения текстов и рефлексии повествователя, в рассказе всё более отчётливым становится мотив неразделённой любви, также являющимся одним из основных в творчестве Видмера. Печатая текст, повествователь снова и снова сминая и выбрасывает страницы, пока не находит подходящие слова, которые помогают ему излечиться. Писательство превращается в терапию. Драма, последний вариант текста, оказывается самым подходящим терапевтическим методом. Срабатывает эффект отчуждения, заставляющий повествователя превратиться в зрителя и критически посмотреть на происходящее со стороны – отстраниться и принять действительность:

«Ich spannte ein neues Papier in die Maschine und schrieb: "Ein Drama. A: Ich kannte einmal eine Frau, die wegging auf eine Reise in den Norden, und ich wußte die ganze Zeit über nicht, wann sie zurückkommen wird. B: Und wann ist sie zurückgekommen? A: Nie. B: Oh. A: Eine Zeitlang traf ich sie oft, weißt du. Wir taten alles zusammen. Wir fuhren durch neblige Moore, in denen Schafe weideten, die farbig angemalt waren. B: Wieso das? A: Wegen den Schafdieben. B: Und dann? A: Was, und dann? B: Deine Freundin. <...> A: Dann kam sie, mit ihrer Reisetasche in der Hand. Sie trug ein blaues Kleid mit rosa Bändern. Sie wohnt jetzt in Lappland. Sie

ist glücklich. B: Hm. A: Sie setzte sich an meinen Tisch im Cafe, auf die Vorderkante des Stuhls, fluchtbereit. Ihre Lippen zitterten, während sie sprach, ruhig, mit ihrer tiefen Stimme. Sie rauchte eine Zigarette nach der anderen. Ich dachte, es ist das letzte Mal, daß wir zusammen sind. B: Aber du hast doch mich. A: Nur um das fertig zu machen, wir standen dann auf und gingen zum Bahnhof. Sie stieg in einen Zug und winkte durch das Fenster, als sie durch den Zugkorridor ging, aber ich sah sie kaum, weil das Glas spiegelte. Ich winkte. Sie ging in ein Abteil, schloß die Tür, und ich sah sie nicht mehr. Dann fuhr der Zug ab.” Ich las das Geschriebene durch und zog es langsam aus der Maschine und legte es daneben. Sie ist jemand, dachte ich, der innen zittert <...> Dann stand ich auf – draußen regnete es jetzt –, packte die Schreibmaschine, <...> ging aus dem Zimmer <...>» [Widmer 1987: 21].

Сочинительство стало способом справиться с душевным смятением повествователя – благодаря способности писать тексты его переживания материализовались на бумаге и отделились от него. Драма при этом оказывается тем жанром, который позволяет повествователю вновь найти себя после трагедии разрыва с любимым человеком, обосновать произошедшее и принять его.

Подобное гармонизирующее воздействие оказывает на главного героя написание мемуаров в романе «Im Kongo» [Widmer 1998]. Здесь главный герой пишет, чтобы начать жить своей новой, реальной жизнью, осознать её, прийти к новому «самому себе» окончательно и бесповоротно. Написать историю жизни, чтобы, наконец, увенчать поиски самого себя успехом – так обыгрывается здесь мотив поиска собственной идентичности («Identitätssuche»), отголоски которого можно найти и в предыдущей истории (трагедию неразделённой любви и разрыва отношений можно также интерпретировать как потерю личностной гармонии, то есть потерю себя). Мотив «Identitätssuche» очень популярен в швейцарской немецкоязычной литературе (достаточно вспомнить романы М. Фриша «Штиллер», «Назову себя Гантенбайн») [Любавина 2003: 46-51]. Писатели охотно говорят об особых швейцарских чертах: о чувстве тесноты и попытках сбежать, о «чужести» в собственной стране и о безродности своего собственного происхождения, о писательстве как форме существования в хорошо знакомом и одновременно чуждом мире. Корни мотива поиска себя – в проблеме отчуждения личности, которое проявляется в «насильственной оштампованности» судьбы человека и его убеждений, и, вследствие этого, в утрате самого себя [История швейцарской литературы 2005: III, 284].

Потеря, разрушение идентичности, побег, поиск идентичности, смена ролей – всё это составляющие мотива поиска себя, который у Видмера реализуется в романе «В Конго» в перемещении в географическом и культурном пространстве и в физическом перевоплощении личности. Как раз в связи с появлением новой личности в мотив поиска себя искусно вплетается мотив писательства. «Писать» здесь равно осмыслению и «оживлению» себя в реальном мире в качестве иной личности – более счастливой, более гармоничной. Герой «вписывает» себя в другую жизнь, излагая на бумаге историю своего поиска, и потребность писать – это жизненная необходимость самоутверждения. Она настолько велика, что герой постытся, пока не закончит текст: «Immerhin will ich nichts essen, bis ich fertig bin. Drei Tage sollten mir genügen. Schreiben und Fasten. Wenn ich keine Pausen mache – höchstens für einen Schluck Wasser, und für die Notdurft sollte ich es in zweiundsiebzig Stunden schaffen, mich aus dem fernen Damals ins Jetzt vorzuschreiben» [Widmer 1998: 12].

В романе «В Конго», нашедший свою идентичность герой, на «финальном» этапе «вписывания» себя в настоящее, тем не менее, не обретает окончательной застывшей уверенности. Видмер не удерживается от сбивающего пафос иронического перечисления потенциальных проблем, подчёркивающего относительность всего происходящего, невозможность быть уверенным в чём-либо раз и навсегда, в том числе и в гармоничном будущем «нашедшей себя» личности:

«Ich habe nun dreihundertviertausendzweihundertfünfundvierzig Zeichen geschrieben. Es ist keine Kleinigkeit, ein Jetzt, das zu erreichen ich im Leben sechshundfünfzig Jahre brauchte, in sieben Tagen einzuholen. Ich will es genießen, wenn es soweit ist. Jetzt! Jetzt schreibe ich und bin gleichzeitig. Tatsächlich, ich stoße einen Jubelschrei aus, und während ich juble, notiere ich, daß ich es tue. <...> Was ich von nun an schreibe, wird sein. Falls es so sein wird. Falls mir nicht die Schlangen, die Raubkatzen, die Hacke des Verrückten in die Quere kommen» [Widmer 1998: 215].

Потребность в саморефлексии, свойственная повествователю и героям произведений Видмера, реализуется в писательском творчестве. Мотив писательства раскрывается в поиске себя, самотерапии, способе гармонизации внутреннего мира с внешним. Сам Видмер в интервью *Süddeutsche Zeitung* говорит о том, что писательство в значительной степени было для него преодолением страхов, как и психоанализ. Таким образом, он уравнивает два этих метода в роли терапевтических, исцеляющих. Поиск личностной

гармонии, стремление к преодолению мешающих страхов и утверждению себя иного тоже можно интерпретировать как мотив поиска себя, своего усовершенствованного варианта. Такой поиск осуществим для Видмера в процессе писательства – следовательно, снова происходит переплетение этих мотивов, уже не только в творчестве, но и в реальной жизни автора: «<...> Ängste mit Großbuchstaben, sozusagen. Sie haben mich zum Schriftsteller gemacht. Meine Literatur war zu einem bedeutsamen Teil Angstbewältigung. Und ich habe mir mit einer Psychoanalyse geholfen. Heute haben mich die Ängste mehr oder minder verlassen [Süddeutsche Zeitung]».

Однако, присутствие ироничного и игрового ракурсов, столь характерных для творчества Видмера, зачастую вносит игровую, комическую ноту в произведение, содержащее мотива писательства. Например, в рассказе «Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr» [Widmer 1987: 34], повествователь получает письмо от девушки по имени Пия, своей возлюбленной, которая, как и девушка в рассказе «Herbstgeschichte», покидает его и уезжает. Здесь опять присутствует мотив неразделённой любви – мотив ухода возлюбленной, переплетающийся с мотивом писательства. В письме Пия рассказывает историю о писателях и их книгах, которая очень похожа на легенду. (Мифотворчество Видмера и его игра с мифами здесь также проявились в полной мере). В далёкие времена в старом Китае каждый писатель писал лишь одну книгу. В начале своей работы он был огромен, а в конце настолько мал, что исчезал в последней странице книги. Тогда все знали, что книга закончена и относили её в национальную библиотеку. Сегодня всё иначе, «heute retten auch die chinesischen Dichter seine Haut vor dem Schlußpunkt» [Widmer 1987: 42].

Повествователь приезжает к потерянной возлюбленной в Пекин и пишет книгу, над окончанием которой не хочет думать. («<...> an dessen Ende ich nicht denken wollte» [Widmer 1987: 48]). Это явный намёк читателю на то, что легенда из письма Пии становится явью: «Ein letztes Mai schrieb ich einen Gruß an die, die mein Buch sicher bis zum Schluß lasen. Leb wohl, Pia. *Riesengroß* lag das fast leere Blatt vor mir, als ich einen Punkt hinter das letzte Wort setzte» [Widmer 1987: 49].

Повествователь уже настолько мал, что готов раствориться в последней странице так, как об этом рассказывает легенда, изложенная в письме Пии. Эту легенду можно воспринять как игру с мотивом духовной самоотдачи писателя, согласно которому автор вкладывает душу в своё произведение. У Видмера повествователь комическим образом исчезает в своём произведении физически. Эссе становится философской притчей на тему любви и писательства, которая

содержит фантастические элементы, характерные для новеллы романтиков, создавших особую форму фантастического, связанную с поэтикой тайны, с фантастикой необъяснимого [Пестова 2014: 140]. Это, например, физические изменения – Пия становится похожей на китаянку: уменьшается её рост, становятся уже глаза; происходит тотальное уменьшение китайцев; персонажи истории проникают в картины. Благодаря фантастически-ироническому дискурсу с мифологическим акцентом автору удаётся создать особый стилистический колорит, воспринимаемый читателем как «мягкий» юмор с ноткой философской грусти и являющийся, с нашей точки зрения, частью идиостиля писателя.

Особенности реализации и развития мотива писательства в произведениях Видмера могут быть темой отдельных исследований. Для подробного рассмотрения функционирования этого мотива в творчестве необходима более широкая выборка его произведений. Нужно также учесть размышления о литературе, писательстве и сочинителях в публицистике Видмера (об этом направлении упоминалось в начале статьи). Однако, благодаря обзору, осуществлённому в данной статье, с нашей точки зрения, можно назвать мотив писательства одним из лейтмотивов творчества Видмера, а также обозначить некоторые типологические особенности его функционирования, а именно:

1) использование мотива писательства в переплетении с мотивами неразделённой любви и поиска собственной идентичности, с целью раскрытия терапевтической и гармонизирующей направленности писательской деятельности; а также

2) наличие иронического и игрового ракурса, снимающих «священность» с писательской миссии и выявляющих относительность власти слова. Видмер отмечает: «Писатели, поэты – это люди без власти. Власть слова, о которой иногда говорят, скорее надежда или утешение, чем что-то реальное. Хорошо, «вначале было слово», тогда да, возможно. Но потом, когда было не только слово, а также поступок и деньги, и убийство, положение слова ухудшилось.» [Widmer 2002: 74 ] Исключение из правила – это слово колумниста, мстителя всех униженных, добавляет Видмер в юмористическом эссе «Мститель Зорро» [Widmer 2002: 75 ].

## Литература

*Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – М. Высш. Школа, 1989. – 405 с.

*Видмер У.* Дневник моего отца: Роман; Пер. с нем. Е. Зись. М., 2006. – 238 с.

*Видмер У.* Любовник моей матери: Роман /Урс Видмера; Пер. с нем. О. Асписовой. – М.: Текст, 2004. – 254 с.

*Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – 265 с.

*История швейцарской литературы.* Том III. – М.: ИМЛИ РАН, 2005.

*Любавина Е. В.* Современная немецкоязычная литература Швейцарии = Deutschsprachige Gegenwartsliteratur aus der Schweiz: Учеб. пособие. – 2-е изд., испр. и доп. / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2003. – 182 с.

*Маршалова Роман* «Москва» Андрея Белого: особенности мотивной организации: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / И. О. Маршалова – Екатеринбург, 2013. – 25 с.

*Пестова Н. В.* Романтическая новелла как объект филологического анализа: методология, методика, методы и технологии исследования // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 6. – с. 138 – 142.

*Пропн В. Я.* «Морфологии волшебной сказки». – М.: Наука, 1969. – 168 с.

*Резяпова Г. Т.* Мотив игры в творчестве О. Уайлда: роман «Портрет Дориана Грея»: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Г. Т. Резяпова – Екатеринбург, 2002. – 22 с.

*Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. Новосибирск: ИДМИ, 1999. – 104 с.

*Хализев В. Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.

*Шалков Д. Ю.* Библиейские мотивы и образы в творчестве В.В. Маяковского 1912 - 1918 годов: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – 2008. – Научная библиотека диссертаций и авторефератов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/bibleiskie-motivy-i-obrazy-v-tvorchestve-vv-mayakovskogo-1912-1918-godov#ixzz4kzrXCETa> (дата обращения 10.06.2017).

*Süddeutsche Zeitung*, Interview mit Urs Widmer "Manche Manager sprechen wie Faschisten" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.sueddeutsche.de/geld/reden-wir-ueber-geld-manche-manager-sprechen-wie-faschisten-1.477273-2> (дата обращения 20.06.2017).

*Widmer U.* Das Geld, die Arbeit, die Angst, das Glück. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 2002. – 272 S.

Widmer U. Das Verschwinden der Chinesen im neuen Jahr. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 1987. – 192 S.

Widmer U. Im Kongo. – Zürich: Diogenes Verlag AG, 1998. 216 S.

УДК 321.112.2(436)-1(Яндль Э.)

ББК Ш33 (4Авс)63-3,445

**Е.А. Иванова**

**«Обыкновенный Рильке» Эрнста Яндля: грани интертекстуальности**

**Аннотация:** Данная статья представляет собой интерпретацию поэтического цикла Э. Яндля «Обыкновенный Рильке». Тексты цикла не раз подвергались лингвистическому и литературоведческому анализу. Но любая попытка «разгадать» эти произведения должна быть связана не только с пониманием поэтического принципа Э. Яндля, но и со знанием поэзии, философии и фактов биографии Р. М. Рильке. Используя интертекстуальный подход, автор статьи стремится обнаружить в текстах Яндля маркеры, отсылающие читателя к жизни и творчеству Рильке. В этих текстах встречаются реминисценции и подражания. Использование элементов текста Рильке для Яндля является возможностью игры с читателем, способом создания неожиданных дополнительных образов и смыслов, часто комических, поэтому в данной статье уделяется внимание также проблеме использования интертекстуального подхода к подобным текстам.

**Ключевые слова:** Эрнст Яндль, Р.М. Рильке, поэтический текст, интертекстуальность, реминисценция, подражание, аллюзия, интермедиальность.

Австрийский поэт Эрнст Яндль является ярким представителем немецкоязычной конкретной поэзии, новатором и экспериментатором. Цикл стихов «*der gewöhnliche rilke*» из сборника «*die bearbeitung der mütze*» уже своим названием, кажется, дает читателю ключ к интерпретации. Это 17 текстов с названиями, каждое из которых начинается именем поэта в притяжательном падеже *rilkes*. Притом имя собственное употребляется в цикле стихов 50 раз и, как все остальные слова, пишется с маленькой буквы. Такая орфография противоречит нормам немецкого литературного языка, но не идеям конкретной поэзии, тем более не задачам Яндля в текстах данного цикла: он развенчивает миф о великом поэте.

Любая выдающаяся личность со временем идеализируется и становится мифологемой. Ореол загадочности вокруг жизни и творчества Рильке начал формироваться уже его современниками: Штефан Цвейг называл его одним из величайших поэтов своего столетия, но отмечал, что из современных ему поэтов «ни один не жил тише, таинственнее и невидимее, чем Райнер Мария Рильке» [Zweig]. В сознании знающего немецкий язык читателя имя австрийского поэта Р. М. Рильке ассоциативно закреплено за наиболее известными текстами или связано с общеизвестными фактами биографии, а также с утверждением, что это значимый писатель. Поэтому такие заглавия как «*rilkes nase*» / «нос рильке» или «*rilkes schuh*» / «башмак рильке» производят обескураживающий эффект. В литературном тексте имя собственное может являться одной из форм межтекстовых связей, может стать импульсом для создания другого произведения, может отсылать читателя к другому тексту [Кожин 2013: 119]. Однако в случае с анализируемым примером *Рильке* – это не просто имя собственное, но и его поэзия, картина мира, философия. В поэзии Э. Яндля это имя – элемент игры с читателем. «Именем Рильке поэт заманивает читателей в ложном направлении, а затем разоблачает – хотя и не говорит об этом – их до странности завышенное ожидание» [Uhrmacher 2007: 182]. Поэзия и философия Рильке неосвязаемо пронизывают весь цикл стихов.

«Речевую основу интертекстуальности составляют коммеморатные единицы – приобретшие известность «идеологемы, приметы конкретной «доктрины», т.е. авторской картины мира и конкретного дискурса» [Москвин 2016: 22]. В данном цикле в роли «коммеморатных» единиц чаще всего выступают ассоциативно-насыщенные слова-символы из поэзии Рильке. Ироническое использование Э. Яндлем знания философии и творчества Рильке заключено в том, что великий поэт-философ стал объектом разностороннего рассмотрения как философский феномен, подобно тому, как некогда он сам созерцал вещи (Dinge). Это многогранное рассмотрение отражено в заглавиях текстов: внешность (*rilkes nase, hand, augen, gewicht*), вещи (*rilkes boot, lade, truhe, schuh, lohn, fenster, glas*), процессы (*trennung, atmen, im gespräch*), а также *rilkes name* / имя Рильке, *widerspruch* / противоречие. «Яндль не описывает и не антропоморфизует вещи, а называет их, оставляя в рамках обычного», отмечает Т. Н. Андреюшкина. «В стихах о предметах Яндль, несомненно, апеллирует к стихотворениям-вещам Рильке. И стихотворения Рильке «Балкон», «Кровать», «Мяч» могли бы примкнуть к циклу Яндля, не по содержанию, а по своей функции

вещей» [Андреюшкина 2015]. Читатель испытывает шок от сведения всего, что связано с именем выдающегося писателя, к тривиальности (Trivialisierungsschock), но в этой примитивности заключен глубокий смысл. Если убрать имя собственное, то не остается ничего особенного, характеризующего эти вещи. И только имя Рильке делает эти вещи уникальными [Neumann1995: 392-395].

rilke, reimlos

rilke  
sagte er

dann sagte er  
gurke

leise dann  
wolke

«Рильке/ сказал он/ потом сказал огурец/ потом облако». Текст отражает несколько моментов жизни и творчества Рильке. Во-первых, поэт действительно фонетически интегрировал свое имя в поэзию, только не фамилию Рильке, а связал имя Райнер и слово *reiner* (чистый), например, в своей эпитафии. Во-вторых, как у каждого поэта, у него были периоды, когда стихи давались с трудом. В-третьих, известно трепетное отношение поэта к словам, запечатленное в стихотворной форме: «Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort» [Rilke 1999: 188]/ «Я так боюсь человеческих слов». В этом тексте Яндль ведет фонетическую игру, использует имя Рильке и неожиданно рифмует его со словом *Gurke* / огурец, а затем – со словом *Wolke* / облако. Образ облака имеется в поэтической картине Рильке, а вот слово «огурец» в частотном словаре этого поэта не зафиксировано. Тем контрастнее и комичнее оно звучит, возвращая имя поэта из заоблачной выси в банальную реальность и делая его «обыденным» (*gewöhnlich*).

Важную смысловую нагрузку несет текст «*rilkes name*» / «имя Рильке» и выполняет структурную функцию в рамках всего цикла стихов: обыкновенный/необыкновенный Рильке – известно/ не известно имя Рильке. Но и это стихотворение является реминисценцией факта биографии поэта: его повышенного интереса к своей фамилии. «Рильке сознательно перевел знатность своего происхождения в сферу легенды, ставшей для него чем-то вроде возможности выйти к глубинам собственного поэтического

воображения» [Хольтхузен1998: 12]. И хотя найти достоверные доказательства знатности своего происхождения ему не удалось, в тексте «Автопортрет 1906 года» мы читаем: «Des alten lange adligen Geschlechtes/ Feststehendes im Augenbogenbau» [Rilke 1999: 468] / «Дворянского стареющего рода / неукротимость жесткая бровей» (Пер. Т. Сильман) [Рильке 1999: 271].

В этом автопортрете Рильке особым образом описывает свой рот: «Der Mund als Mund gemacht, groß und genau, / nicht überredend, aber ein Gerechtes/Aussagendes» / «И рот как рот, большой и без затей, / не льстивый, и несправедливое слово/ ему претит» (Пер. В. Летучего) [Рильке 1999: 270]. Рот / уста является символически важной для поэта частью лица. Это отражено, например, в изображении фигуры ангела в соборе Шартра «mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden» [Rilke 1999: 443]/ «в твоих устах изваян зов ста уст» (пер. В. Летучего) [Рильке 1998: 343]. Устами наделен источник в «Сонетах к Орфею»: «O Brunnen-Mund, du ebender, du Mund, / der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, – / du, vor des Wassers fließendem Gesicht, / marmorne Maske» / «О источник-рот, ты все утоляющий, ты уста, которые без устали изрекают Одно, Чистое, – ты мраморная маска пред ликом воды». В год написания стихотворения-автопортрета Паула Мондерзон Беккер рисовала портрет Рильке, оставшийся незаконченным. Поэт воздержался от комментариев этого необычного изображения. Но известно мнение Рудольфа Касснера: «Лицо Рильке завершалось ртом, впадало в рот, находя здесь свое устье (mündete im Munde) ... Этот большой рот, бывший здесь затем, чтобы слова впадали в большое, в огромное, во всеобщее, – имел в себе что-то большое, мертвое» [Хольтхузен 1998: 103].

Таким образом лексема Mund в идиолекте Рильке занимает важное место: уста изрекают стихи и истины. В поэтическом цикле Яндля оно должно являться реминисценцией, отсылать знающего читателя не только к текстам Рильке, но и к артефактам, к произведениям искусства. Тем самым образовывать как интертекстуальные, так и интермедиальные связи. В цикле Яндля нет отдельного стихотворения «рот Рильке». Хотя это слово присутствует в двух текстах: «rilke nahm ein glas/ füllte es mit wasser/ hob es zum mund/ trank» [Jandl 1994: 74] / «рильке взял стакан/ наполнил его водой/ поднес ко рту/ выпил» («Стакан Рильке»). Яндлю удастся игра с читателем. Он исключает в своем тексте какие-либо двойные смыслы: рот существует, чтобы есть и пить. Рильке вновь предстает «обыкновенным» человеком. Таким же «обычным» предстает он и в следующем далее стихотворении «Рука Рильке»: «rilkes hand an rilkes mund/ dieser es spürend» / «рука рильке у

рта рильке/ осязая это». Игра как раз заключается в понимании читателем интертекстуальной и интермедиальной смысловой нагрузки слова и в вынужденном отказе от интертекстуальных ассоциаций. Хотя если предположить, что Эрнст Яндль был знаком с высказыванием Р. Касснера, то в этом отрицании есть элемент диалога: рот не мертвый – пьет воду, осязаемый.

По тому же принципу Яндль обходится с лексемой Hand / рука, которая, являясь, выражаясь языком теории интертекстуальности, «коммемаратной единицей» относительно творчества Рильке, связывает нас ассоциациями с его текстами, а также с произведениями искусства. В портрете Рильке, выполненном Лу Альберт Лазард акцент падает на руку, которая существует на живописном полотне как независимая модель. Отношение к руке, как к отдельному феномену отражено в тексте монографии «Роден»: «Среди произведений Родена есть руки — обособленные, маленькие руки, не принадлежащие никакому телу и все-таки живые. Руки, вскидывающиеся в злобном раздражении, руки, ошетилившиеся пальцами, которые, кажется, лают, как пять зевов адского пса. Идущие руки, спящие руки, пробуждающиеся руки, предательские руки, руки, обремененные наследственным пороком, и усталые, ничего больше не желающие, лежащие где-нибудь в уголке, как больные животные, которые знают, что им никто не поможет. Но ведь руки — сложный организм, дельта, куда издалека стекается много жизни, впадающей в великий поток деяния» (Пер. В. Микушевич) [Рильке 1971: 106]. Влияние Родена на картину мира Рильке отражено в поэзии, в образе падающей руки и в удерживающих руках Бога, независимым объектом философской интерпретации рука является и в стихотворении «Ладонь» / «Handinneres». Рука в тексте Яндля тоже существует как бы независимо от Рильке: «rilkes hand und rilkes hand/ an ihm herunterhängend// rilkes hand in rilkes hand/eine in der andern // rilkes hand in der eines andern/ grüßend...» [Jandl 1998: 75]/ «Рука рильке и рука рильке/ свисая с него// рука рильке и рука рильке/ одна в другой// рука рильке в ней другого/ приветствуя...». Метод поэтической игры словами Эрнста Яндля чем-то похож на рильковскую манеру обыгрывания слов: Handinneres. / Inneres der Hand.../ Ладонь (букв. внутренняя часть руки). Нутро (сокровенное) руки...

Яндлю удастся пародировать стиль Рильке. Например, в стихотворении «rilkes widerspruch» / «противоречие рильке»: характерное для рильковских текстов противопоставление «und dennoch» / «и все-таки» повторяется у Яндля в виде анафоры и утрируется абсурдной глупостью и незначительностью самого

сомнения: белый или черный, маленький или большой? Улыбающийся читатель, видящий Рильке обыкновенно-примитивным, опять пойман в ловушку, так как текст содержит «текстовую аппликацию» (Москвин 2016) из стихотворения «Abschied» / «Прощание»: «und dennoch klein und weiß» / «и все же маленькое и белое...». В глубоко лирическом чувственном стихотворении Рильке о разлуке, об исчезновении из виду любимого образа такое «противоречие» оправданно. Ассоциативная связь с текстом «Прощание» перекликается с фразой первого стихотворения цикла «würden sich trennen müssen» / «должны были бы разлучиться» и тем самым имплицитно обеспечивает его цельность.

На использовании ассоциативно-насыщенных слов из текстов Рильке построено большинство текстов цикла. Соответственно, они наполнены реминисценциями, в их понимании как «ассоциативных отсылок к пре-тексту» [Москвин 2016: 33]. О чем, например, стихотворение «rilkes atmen» / «Дыхание Рильке»? Является ли это изображением «обычного» Рильке, которому, как и всем смертным, необходим воздух? Или интертекстуальные связи позволяют здесь говорить о каких-то более глубоких смыслах?

1  
rilke  
atmete  
die luft

die gute luft

2  
rilke  
atmete  
pausenlos  
[Jandl 1998: 65]

«1.Рильке / дышал / воздухом// хорошим воздухом // 2. рильке дышал без пауз».

Вспомним одно из самых известных произведений Рильке «Сонеты к Орфею» начало второй части: «**Atmen**, du unsichtbares Gedicht! / Immerfort um das eigne / Sein rein eingetauschter Weltraum. **Gegengewicht**, / in dem ich mich rhythmisch ereigne». / «**Дыхание**, ты невидимый стих! / Бесперывно вокруг собственного / Бытия чисто (внутри) разменянное мировое пространство. **Противовес**, / в котором я ритмично свершаюсь». И далее в последней части сонета: «Erkennst du mich **Luft**, du, voll noch einst meiniger Orte?» [Rilke1999: 695]. /

«Узнаешь ли меня, **воздух**, ты, наполненный лишь моими местоположениями?» В тексте сонета мы выделили слова, встречающиеся в этом стихотворении Яндля, а также в тексте «rikes gewicht», интертекстуальные единицы, отсылающие нас к произведениям Рильке. Т.В. Пуиг отмечает: «Когда Яндль говорит о дыхании рильке, носе рильке, окне рильке, он обыгрывает (spielt damit an) ту значимость, которой наделены дыхание и обоняние в «Записках Мальте Лауридса Бригге», в «Сонетах к Орфею» и поздних стихотворениях» [Puig 2010: 138]. Дыхание для Рильке – это не только жизнь, но и дыхание поэзии, без которой жизнь Орфея не мыслима. Всепроницающий воздух символизирует важнейшее в философии Рильке понятие «Weltinnenraum» («внутримировое пространство»), объединяющее в себе противоположности: внешнее/внутреннее, видимое/невидимое, живое/мертвое и т.д. Эта диалектика рильковского мировоззрения, его поиск и сомнения иронично отражены Яндлем в текстах цикла «rilkes lade» / «ящик рильке», «rilkes truhe» / «сундук рильке», «rilkes fenster» / «окно рильке» через постоянное повторяющееся открытие и закрытие предметов, выраженное наречиями (heraus/hinein, daraus/darin, offen) или приставками (auf/zu).

Процесс постижения единства внешнего/внутреннего, видимого/невидимого отражен в стихотворении «rilkes augen»/глаза Рильке:

rilke schlug die augen auf  
alles war sichtbar  
nichts war unsichtbar

rilke schloß die augen  
nichts war sichtbar  
alles war unsichtbar

rilke schlug die augen auf  
nichts war unsichtbar  
alles war sichtbar

rilke schloß die augen  
nichts war sichtbar  
nichts war unsichtbar

«рильке открыл глаза / все было видимым / ничего не было невидимым// рильке закрыл глаза / ничего не было видимым / все было

невидимым // рильке открыл глаза / ничего не было невидимым / все было видимым // рильке закрыл глаза / ничего не было видимым / ничего не было невидимым». Этот кажущийся банальным и запутанным текст содержит лексемы, очень важные для творчества Рильке (*Augen* / глаза, *sichtbar* / видимый, *unsichtbar* / невидимый, *alles* / все, *nichts* / ничто), влекущие за собой огромное количество реминисценций. У многих читателей этот стих невольно вызовет ассоциацию со строкой: «*Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn*» [Rilke 1999: 259] / «Погаси мои очи: тебя я увижу». Здесь отражается важнейшая философская категория творчества поэта. Рильке – «*a visionary poet*» (визуальный поэт) [Bridgwater 1990: 20]. Его «видение», начавшее формироваться под влиянием изобразительного искусства в период написания монографий «Ворпсведе» и «Роден», стало провозглашением «нового видения» Мальте Лауридса Бригге и легло в основу стихотворений-вещей в сборниках «Книги картин» и «Новых стихотворений». Но уже в «Новых стихотворениях» в образах слепых оно все более становится «внутренним видением», характерным для позднего творчества поэта: «*Denn des Anschauens, siehe, / ist eine Grenze/ und die geschautere Welt/ will in der Liebe gedeihn. /* «Ведь созерцания, видишь, существует предел / и увиденный мир хочет в любви процветать». Эта «эволюция» поэтического видения передана Эрнстом Яндлем всего в 12 по-детски наивных строках. Последняя строка, об исчезновении и видимого, и невидимого за закрытыми глазами, интерпретируется большинством исследователей как «смерть поэта».

Известная эпитафия Рильке является неким прецедентным текстом, который создает образную основу для всего поэтического цикла «*der gewöhnliche rilke*»: «*Rose, oh reiner Widerspruch, Lust/ Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern*» [Rilke 1999: 971]. / «Роза, о чистое противоречие, / желание быть ничьим сном под столь многими / веками». Ассоциативно эпитафию с текстом Яндля связывает: осознанная разлука с собой (*wußten es beide*, эпитафия была написана поэтом заранее для самого себя); слово *Widerspruch* (Противоречие), являющееся ключевым как в эпитафии, так и в цикле; обыгрывание имени (*rilkes / Rhainer/ reiner*) и отрицание (*kenn ich nicht, nichts war sichtbar, nichts war unsichtbar, Niemandes Schlaf*).

Мир творчества Рильке стал композиционно-тематической основой для поэзии Яндля. Цикл «обыкновенный рильке», вызывающий при первом прочтении улыбку и шокирующий своим бесцеремонным обращением с «необыкновенным» классиком немецкой поэзии, при

нахождении интертекстуальных связей оказывается ювелирно тонкой и меткой поэтической интерпретацией произведений, философии и фактов биографии поэта. Этот по сути единый текст, пронизанный рильковскими словообразами, еле уловимыми реминисценциями и даже пародиями, но перемежаемый хитро вплетенными ассоциациями самого Яндля, создает субъективный образ яндлевского «обыкновенного» Рильке. В изображении поэта Яндль разрушает сформированные критикой представления о Рильке, но при этом сохраняет необыкновенное настроение его поэзии.

## Литература

*Андреюшкина Т.Н.* Амбивалентность образа поэта в цикле Э. Яндля «обыкновенный рильке» // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики: Материалы XII Международной научно-практической конференции: в 4-х томах. – Тольятти: Волжский университет им. В.Н.Татищева, 2015. – С. 33-38.

*Ганс Эгон Хольтхузен.* Райнер Мария Рильке, сам свидетельствующий о себе и своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / Пер. с нем., сост. прилож. и послесловие Н. Болдырева. — Челябинск: Урал LTD, 1998. – 393с.

*Кожин А. Н.* Введение в теорию художественной речи: учеб. пособие. – М.: ФЛИНТА, Наука, 2013. – 224с.

*Москвин В. П.* Теория интертекстуальности: категориальный аппарат // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов: коллективная монография / Науч. ред. Т.Н. Колокольцева, В.П. Москвин. – М.: ФЛИНТА, Наука, 2016. – С. 16–51.

*Рильке Р.-М.* Ворпсведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.

*Рильке Р. М.* Избранные сочинения / пер. с нем., сост. Витковский Е. В. – М.: Рипол классик, 1998. – 704 с.

*Рильке. Р. М.* Книга образов. – С-Пб.: Терция ; Кристалл, 1999 . – 448с.

*Bridgwater, Patrik.* Rilke and the Modern Way of Seeing // Rilke und der Wandel in der Sensibilität / Hrsg. Herzmann Herbert, Ridley Hugh. – Essen: Die Blaue Eule, 1990. – S. 19–41.

*Jandl E.* der gewöhnliche rilke / Poetische Werke, 10 Bde / Hrsg. K. Siblewski. – München: Luchterhand Literaturverlag GmbH, 1997. Bd.7. – S. 63–80.

*Neumann P. H.* Ernst Jandl «bearbeitet» Rilke. Eine Variante zum Typ des gedichteten Dichterbilds // «Vergebendes Enthüllen»: Theorie und

Kunst des dichterischen Verkleidens: Festschrift für Martin Stern / Hrsg. W. M. Fues und W. Mauser – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995. – S. 391–399.

*Puig T.V.* „[...]atmete pausenlos“. Zur Literarisierung des Atmens bei Ernst Jandl // Die Grenze des Sichtbaren in der Literatur des 20. Jahrhunderts / Hrsg. S. Schneider. – Würzburg: Königshausen&Neumann, 2010. – S. 137–153.

*Rilke R.M.* Die Gedichte. – Wiesbaden: Insel, 1999. – S. 1136.

*Uhrmacher A.* Spielarten des Komischen: Ernst Jandl und die Sprache: Reihe germanistische Linguistik. – Tübingen: Niemeyer, 2007. Band 276. – 251S.

*Zweig S.* Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers / <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/7> (дата обращения 07.2017).

УДК 321.112.2-2(091)  
ББК Ш33(4Гем)5-45

**Андреюшкина Т.Н.**

### **Немецкие стихотворения-каталоги эпохи Просвещения как способ рационально-чувственного описания окружающего мира**

**Аннотация:** В статье исследуются различные виды каталога в немецкой поэзии эпохи Просвещения, где каталог играл важную роль, служа способом рационально-чувственного описания окружающего мира. С XI века поэтические каталоги вошли в средневековую немецкую литературу. В эту и последующие эпохи развивается целый ряд списков, которые заложили основу религиозных и светских видов каталога, которые частично остаются и в просветительской поэзии: списки с именованиями бога и богородицы, знати, поэтов и правителей, списки человеческих грехов, списки растений и камней, времен года и суток, список средневековых наук, стихотворения-алфавиты, стихотворения-ряды о мире, «женские» списки, списки литературных, античных и библейских персонажей и другие. Появляются характерные именно для XVIII века каталоги, в которых акцентируются просветительские идеи: идеи пантеизма, склонность к афористическому и пародийному мышлению, к дескриптивности в пейзажной лирике. Изменяется подход к выбору жанров: на место шпруха и лейха, молитвы и псалма, танцевальной и богородичной песни, «дурацкой» истории и басни, видения и откровения приходят

оды и баллады, идиллии и элегии, культивируются утренняя и весенняя песни. Если в Средневековье и Барокко преобладали каталоги, регламентировавшие религиозную сторону жизни человека, списки богов, королей, монашеских орденов, а начиная с городской литературы эпохи Реформации поэты перешли к описанию жизни частного человека с его представлениями о любви, добродетели, грехе, семье, вере, профессии, темпераментах, работе, отдыхе, времяпровождении, то в эпоху Просвещения более важное место занимает разумный и чувствительный человек в его отношении к искусству, природе, часто деревенской, к своей семье и друзьям, разделяющим его мысли и чувства. В поэтологических стихотворениях поэты дают списки рифм, литературных героев, списки поэтов и теоретиков литературы, размышляют о соотношении природы и искусства, разных видов искусства между собой, о различиях барочного и просветительского мироощущения. Особое значение в XVIII в. приобретает социально-историческая и политико-патриотическая лирика как предвестие и отклик на Великую французскую революцию. Наиболее важную роль в развитии поэтических каталогов в немецкой литературе сыграли Лессинг, Клопшток, Гете, Глейм, Клаудиус и др.

**Ключевые слова:** стихотворение-каталог; алфавитный ряд; хронограмма; «женский» список; барочные аллюзии; сентименталистские идеи; поэтологическая поэзия.

Как в западном, так и в отечественном литературоведении изучение лирического жанра каталога находится в зачаточном состоянии [Shvabrin 2011; Жолковский 2014; Таньчук 2016]. Жанру каталога в поэзии будет посвящена монография «Жанр каталога в немецкоязычной поэзии», одним из параграфов которой станет эта статья. В ней мы обратимся к жанру каталога в немецкой поэзии XVIII в., где каталог играл важную роль, служа способом рационально-чувственного описания окружающего мира. Покажем, какие каталоги, зародившиеся в Средневековье и культивировавшиеся в последующие эпохи [Бахтин 1965; Batkin 1979; Гуревич 1981; Lyriktheorie 1990; Die deutsche Literatur in Text und Darstellung 1994; Kleine literarische Formen 2002; Rothmann 2009], оставались актуальными и в XVIII веке, а какие появились вновь или были переосмыслены. Покажем на примере отдельных стихотворений формальные признаки каталога и те лирические жанры, которые гармонично контаминировались с перечислительными рядами каталогов. Отметим также особенности поэтики разнообразных списков в поэзии эпохи Просвещения.

В эпоху Просвещения частично остаются распространенные еще в Средневековье стихотворения о боге, но его определения меняют свой характер: бог – «господин», «создатель», «мудрость и доброта», «порядок и твое спасение». Так проявляются идеи Просвещения о мудрости и доброте, порядке и спасении, но главное то, что бог воспринимается теперь через явления природы – его прославляют ветры и небеса, ураганы и моря, одушевленные и неодушевленные существа: «*Mich, ruft der Baum in seiner Pracht, / Mich, ruft die Saat, hat Gott gemacht;/ Bringt unserm Schöpfer Ehre!*» [Deutsche Lyrik 2001: V, 276] («*Меня, восклицает величавое дерево, / Меня, восклицает посев, взрастил бог;/ Воздайте нашему создателю честь!*») – здесь и далее перевод автора статьи – Т.А.), что выражено в названии цитируемого стихотворения К.Ф. Геллерта (1679-1715) – «*Чествование создателя*» («*Preis des Schöpfers*», 1757).

В оде «Мы в середине жизни» («*Mitten wir im Leben sind*», 1758 – так же называется один из псалмов Лютера, а «Половина жизни» Гельдерлина является аллюзией на оба текста) Ф.Г. Клопштока (1724-1803) рефреном проходит несколько именовании бога: «*Heiliger! Schöpfer, Mittler, barmherziger Tröster! Du ewiger Gott!*» [Deutsche Lyrik 2001: V, 291] («*Святой! Создатель! Посредник, милостивый утешитель! Ты, вечный бог!*»). Они напоминают нам о средневековых славословиях бога, но у поэта-сентименталиста мысли и чувства обращены больше к человеку, о чем свидетельствует и название оды, и строфы, где речь большей частью идет о человеке и его земных делах.

О традиции средневековых и барочных стихотворных алфавитов помнит и даже упоминает ее, но не использует в традиционном смысле Л. Хартман в утренней молитве бедного студента под названием «Сословные и трудовые песни по алфавиту студента, когда он утром начинает учиться» («*Standes- und Werck-Lieder nach dem A.B.C. eines Studiosi, wann er des Morgens anfänget zu studiren*», 1716), являющейся вольным пересказом молитвы «Отче наш»: 1. «*Gott/ alle gute gaben Muß jeder von dir haben/ Drum mir dein huld zu wende/ Und deinen Geist mir sende*» [Deutsche Lyrik 2001: V, 63] («*Боже, каждый должен получить от тебя добрые дары,/ Поэтому будь ко мне милостив,/ И пошли мне воодушевление*»). Нумерацией и двустопными стихотворение напоминает псалом-просьбу к богу. Парные рифмы и незатейливые формулировки выдают разговорную манеру неискушенного школяра.

М. Клаудиус (1740-1815) является автором «Универсальной истории 1773 года, или серебряного алфавита» (1774). Позднее, также в духе средневековых дидактических стихотворений, он создает

«Золотой алфавит» («Das gülden ABC», 1802), для каждой буквы сочиняя поучительное двустишие: «A: Armut des Geistes Gott erfreut; / Armut, und nicht Armseligkeit. // B: Besprich dich nicht mit Fleisch und Blut, / Fahr zu, gleich zu, wie Paulus tut. (...)» [Poetische Sprachspiele 2002: 93]. В этой поэме нельзя не заметить традицию изречений и афоризмов эпохи Барокко, тем более что они носят религиозный характер, а также традицию Лютера, назвавшего «Золотым алфавитом» 119 псалом, каждые восемь стихов которого начинались со следующей по порядку буквы древнееврейского алфавита.

Й. Гроб (1643-1697), как переходная фигура между Барокко и Просвещением, в традиции «стихотворений о мире» пишет свои «Ряды о мире» («Der Weltreihen», 1700 – впервые здесь появляется определение «ряды»). В них нет барочного трагизма и изысканности формы, книттельферс придает им тон разговора за столом (здесь очевидна традиция застольных песен), на что указывает вопрос-зачин: «Was ist unser thun auff Erden?» [Deutsche Lyrik 2001: V, 18] («Каковы наши деяния на земле?»). Ответом является ряд глаголов («Kriechen/ lauffen/ stehen/ sitzen// Hungern/ dürsten/ frieren/ schwitzen» – «Ползать, бегать, стоять, сидеть, / Голодать, испытывать жажду, мерзнуть, потеть»), развернутых далее в предложениях, которые передают барочное представление о ничтожности человеческих усилий и которые заканчиваются итогом, повторяющим вопрос в утвердительной форме: «Das ist unser thun auff Erden» [Deutsche Lyrik 2001: V, 18] («Таковы наши деяния на земле»).

Форма стихотворения используется для выражения его смысла, например, в «Незаконченной оде о вечности» («Unvollkommne Ode über die Ewigkeit», 1743) А. фон Халлера (1708-1777), где незаконченность выступает как символ вечности. Для ее выражения используется известный перечень явлений, которым приписываются новые качества: «леса, где сквозь мрачные ели не пробивается свет и каждый куст рисует ночь могилы», «затерявшаяся река течет в одинокое болото»; «жуткое море вечности», «древний источник миров и времен», «бесконечная могила миров и времен» и т.д. [Deutsche Lyrik 2001: V, 173]. Бог наделяется перечнем известных определений («основание всего», «солнце», «мера неизмеримого времени»). Далее дается перечень вещей, через знакомство с которыми растение, а потом животное, кем был человек изначально, благодаря органам чувств, становится человеком. Заканчивается ода перечислением глаголов-операций, которые привели к рождению человека: «Ich startte jedes Ding als fremde Wunder an/ Ward reicher jeden Tag/ sah vor und hinder heute/ Maaß/ rechnete/ verglich/ erwählte/ liebte/ scheute/ Ich irrte/

fehlte/ schlief?/ und ward ein Mann» [Deutsche Lyrik 2001: V, 176] («Смотрел на вещи как на чудо,/ Богаче становился с каждым днем,/ глядел вперед и иногда назад,/ Мерил,/ рассчитывал,/ сравнивал,/ выбирал,/ любил,/ боялся,/ Я заблуждался,/ исчезал,/ спал/ и становился человеком»). Но рассудок поэта-просветителя заставляет завершить круг человеческой жизни лирического героя, упомянув о том, что он чувствует конец «беззаботной юности», «приближение небытия», «усталость духа» и желание покоя. Это стихотворение, написанное в середине XVIII в., демонстрирует отличную от предыдущей (напр. У Й. Гроба) характеристику человека и смысла его жизни. По Халлеру, человек – существо гораздо более сложное и разностороннее, чем его пытались изображать предшественники поэта.

Гораздо большее место в поэзии Просвещения, чем религиозна, занимает пейзажная лирика, полная разнообразных описаний природы. О «трех богатствах природы» («Die drei Reiche der Natur», 1747) размышляет Г.Э. Лессинг (1729-1781): первое – это животные и люди, второе – растения, третье – мир камней [Deutsche Lyrik 2001: V, 217]. В «Споре природы и метафизики» («Streit der Natur und Metaphysik», 1748) И.А. Шлегель (1718-1749) дает список наук (философия, онтология, космология, психология), но «природа разумнее, чем философия» [Deutsche Lyrik 2001: V, 226], считает поэт.

В утренних песнях – одах красоте природы – появляется новая перспектива – перспектива маленького человека. В «Утренних мыслях» («Morgen-Gedanken», 1731) просветителя А. фон Халлера привычный каталог явлений просыпающейся к жизни природы через библейский перечень творений божьих (солнце, облака, поле, розы, роса, птицы, горы, рыбы, животные, крестьянин с плугом), украшенных метафорами из перечня драгоценных камней (жемчуг, сапфир, рубин), противостоит образу поэта-червя, хвалебная песнь которого вряд ли нужна небесам [Deutsche Lyrik 2001: V, 122]. Такая концовка стихотворения выявляет сентименталистские воззрения автора.

Следующий ряд каталогов продолжает перечень идиллических сцен жизни в деревне, восходящих к античным буколкам, и связан с жанром элегии, заимствованным немецкими поэтами из английской кладбищенской поэзии. Поэтому эпитафия наряду с идиллией – еще одна излюбленная форма стихотворений-каталогов. «Письмо-приглашение другу о благородной жизни в деревне» («Einladung-Schreiben an einen guten Freund vom edlen Land-Leben», 1700) Ф.Р. Канитца (1654-1699) – пример руссоистской идеи задолго до Руссо, а также жанра элегии, перенесенного из английской поэзии в немецкую.

Появляется образ газеты, как метонимический прием для обозначения внешней жизни часто повторяемый в немецкой поэзии; сообщения о войне не могут помешать спокойному течению деревенской жизни. [Deutsche Lyrik 2001: V, 15]. Через вереницу отрицаний и вариаций формулы, характерной для инвентаризации, описываются преимущества жизни в деревне: «Hier ist mein eigener Grund» [...] / Hier ist kein Fuß ... / Kein Stein ... / Kein Ort ... [Deutsche Lyrik 2001: V, 16]. И в конце стихотворения возникает третья вариация этой формулы: «Das nicht mein Feld/ mein Stall/ mein Teich und Garten ...» [Deutsche Lyrik 2001: V, 17].

В эпитафии появляется сомнение в слове, которое адекватно смогло бы выразить ощущение потери выдающегося человека. Но, может быть, потому, что это бургомистр и его заслуги перед Гамбургом отразились в его делах, М. Рихей (1678-1761) ставит слово на второе место после дел. Но и сама эпитафия имеет программное название «Скорбное и почтенное молчание у тела ...» («Wehmütiges und ehrerbietiges Stillschweigen bey der hohen Leiche ...», 1721) [Deutsche Lyrik 2001: V, 92].

Г.Ф. Телеман (1681-1767), композитор и поэт, прославляет Б.Г. Брокеса, стихи которого он положил на музыку, добившись слияния «искусств-сестер». Телеман не отрицает славы Лоэнштайна и Гофмансвальдау, но предпочитает Брокеса, который «живописует природу как мастер, который придерживается оригинала» [Deutsche Lyrik 2001: V, 96]. Сам Брокес в обращении к богу подчеркивает, что в каталоге вещей («пространство неба», «сияние солнца») не только величина планет заслуживает внимания, но и каждая пылинка [Deutsche Lyrik 2001: V, 97]. Отсюда понятно внимание просветителей к любой частице природы, которая тоже является творением божьим.

Поэтологическая поэзия эпохи Просвещения поражает разнообразием. Появляются стихотворения и эпиграммы, в которых с высоты разума осуждаются маньеристские образы, излишняя орнаментальность речи поздних поэтов барокко, как в текстах К. Вернике. В стихотворениях просветителей ведутся споры о поэтических принципах, например, что важнее: следование природе или мастерство. Этому посвящено стихотворение приверженца галантной поэзии С. Франка «Пояснение к гравюру по меди» («Erleuterung des Kupffer-Blats», 1711), который видит решение проблемы в союзе искусства и природы («Natur und Kunst macht ein allant Gedichte!») [Deutsche Lyrik 2001: V, 49].

В сатире «Прощальное желание» («Abschieds-Wunsch», 1715) на поэзию «ученого поэта» Винклера И.К. Гюнтер, представитель

позднего барокко, размышляет об искусстве с позиций разума: «mehr Weisheit, mehr Verstand, mehr Klugheit und Vernunft» [Deutsche Lyrik 2001: V, 61] («больше мудрости, больше разума, больше ума и трезвости»). С иронией он вспоминает и о традиции «алфавитных книг», содержащих наставления для поэтов: «das Alphabet klingt ihm als ein Beschwörungsthon/ (...) / Und Bacchus selber kommt durch ihn in Märtrerorden, / Weil ihm, o Grausamkeit, ein C. Gestohlen worden» [Deutsche Lyrik 2001: V, 61] («Алфавит завораживает его, как магия./ И Вакха он отправляет в орден мучеников, / Потому что у него, о, ужас, украли букву В»).

И.Г. Грессель продолжает ряд поэтологических стихотворений: в стихотворении без названия, начинающемся с обращения к читателю («Mein Leser...», 1716), он называет важные составные поэтического текста: рифма без использования диалекта; целостность конструкции; слоги, подчиняющиеся скандированию; уместность использования вспомогательных слов, хиатуса. Читателю Грессель доверяет исправить недочеты поэта [Deutsche Lyrik 2001: V, 67].

К.Ф. Ведекинд, величая Хагедорна и Геллерта («Die zwey grossen Dichter in Teutschland die Herrn v. Hagedorn und Gellert», 1747), составляет список качеств немецкой поэзии, напоминающий список свойств женского нрава: «witzig, fliesend rein, durchdringend und beweglich/ anmuthig, reizend, mild, einnehmend und behäglich» [Deutsche Lyrik 2001: V, 207] («веселая, чистая, пронзительная и подвижная, / прелестная, пленительная, мягкая, увлекательная и приятная»). А мадам Готшед («Über die Madame Gottsched», 1747) он ставит в ряд с Сапфо, Гомес, Шурман [Deutsche Lyrik 2001: V, 208], составляя свой список литераторов.

Возникает целый ряд литературных иерархических списков. В «Оде к Э.» («Ode an den Herrn E...», 1749) Ф.Г. Клопшток помещает аббревиатуры фамилий многих известных людей своего времени, составив их каталог: Крамер, Геллерт, Роте, Шлегель, Шмидт и др. [Deutsche Lyrik 2001: V, 234]. А.Г. Кестнер в «Анакреонтической оде» («Anakreontische Ode», 1751), кроме имен поэтов (Халлер, Хагедорн, Шлегель, Геллерт, Клопшток, Лессинг) и предметов их поэзии, приводит список из 11 занятий, которые он называет «анакреонтическим поэтизированием» [Deutsche Lyrik 2001: V, 249]. Ф. Хагедорн (1708-1754) в октаве, посвященной Гофманвальдау, ставит его в ряд с Опицем и Вернике, Лоэнштайном и Томазиусом, Овидием и Вергилием, сопровождая октаву обширным комментарием [Deutsche Lyrik 2001: V, 260]. Г.Ф. Штойдлин (1758-1796) «Гений» («Das Kraftgenie», 1782) дает список поэтов: Лоэнштайн, Ариост,

Шекспир. Он высмеивает образ гения, который подчиняется своей «дикой фантазии», а простоту и чувствительность оставляет народным песням [Deutsche Lyrik 2001: VI, 166]. А.Г. Кестнер (1719-1800) высмеивает приверженность современников к песням бардов, любовным песням, криминальным и волшебным историям в своей эпиграмме «Старое и новое» («Alt und neu», 1779) [Deutsche Lyrik 2001: VI, 119]. Примерами такой приверженности может служить поэзия его современников Рамлера и Дениса. «Ода к Венере Урании» («Ode an die Venus Urania», 1771) К.В. Рамлера (1725-1798) полна античных образов (царь Пирр, его сын Циней, грации и др.) [Deutsche Lyrik 2001: VI, 23]. И.Н.К.М. Денис (1729-1800), обращаясь «К духу Оссиана» («An Ossians Geist», 1772), представляет список героев песен Оссиана (Фингал, Сельма, Оскар и др.) [Deutsche Lyrik 2001: VI, 31].

Студенческие и любовные песни – особый раздел лирического каталогизирования. И.С. Шольце (1705-1750) пишет песню-шутку («Edle Freyheit», 1736), обращенную к ученым девам. Это инструкция по поступлению в университет и ежедневным занятиям с распписанием: в 9 – побудка, в 10 – учеба стрелять глазками, в час дня – музицирование, в 2 часа – поэтизирование, в 3 – составление писем и ежедневный кофе. После трех лет учебы можно занять кафедру и вместо детей пересчитывать книги, – подводит иронический итог своим советам Шольце [Deutsche Lyrik 2001: V, 142].

И.В.Л. Глейм (1719-1803) называет свой ряд глаголов в стихотворении «Мысли о смерти» («Todesgedanken», 1744). Смерть связывается им с одним глаголом – «гнить», а жизнь с ее рядом – «танцевать, рвать розы, вдыхать ароматы, целовать девушек, чувствовать поцелуй, пить вино» [Deutsche Lyrik 2001: V, 186]. Глейм приводит и «женский» список: он называет сначала имена, затем разные черты внешности и характера женщин: «Ich liebe die Helenen,/ Die Nanchen und die Fiekchen,/ Die Lieschen und die Miekchen,/ Die Willigen, die Spröden,/ Die Freundlichen, die Blöden,/ Die Zärtlichen, die Netten,/ Die Schlanken, die Brunetten,/ Ich liebe die Blondinen,/ Mit zarten Venusminen» [Deutsche Lyrik 2001: V, 188] («Я люблю Елен./ Ханночек и Фанночек./ Лизочек и кисочек./ Послушных и строптивых, / Приветливых и милых./ Очаровательных и глупых./ Стройных и брюнеток./ Люблю я и блондинок/ С мордашками Венеры»), а в конце признается, что любит всех, кроме тех, кто высмеивает любовь и чьи порывы неблагородны, а также тех, кто его не любит [Deutsche Lyrik 2001: V, 188].

И.Б. Эдлер фон Альксингер (1755-1797) «Ненужность украшения» («Entbehrllichkeit des Putzes», 1789) составляет список

ненужных ухищрений, которыми женщины пытаются украсить себя: чепчиками, шальями, цветами. Автор объясняет излишества украшательства тем, что в природе все естественно, она не любит лишних красок, а Купидон просто наг. И библейские красавицы (Сара, Рахель) привлекали внимание к себе не украшениями: «Природа – их кузнец, воспитание – их привлекательность» [Deutsche Lyrik 2001: VI, 217].

Списки античных богов типичны для поэзии классицизма, ориентировавшейся на простоту и величие античного искусства. Ф. Шиллер в оде «Боги Греции» («Die Götter Griechenlandes», 1788) апеллирует к Венере, Гелиосу, Девкалиону, Афродите, Адонису, Титану и др. [Deutsche Lyrik 2001: VI, 218].

Социально-историческая и политическая лирика как предвестие, а затем как отклик на Великую французскую революцию приобретает значительный вес в просветительской поэзии. Й.Я. Бодмер (1698-1783) берет исторический сюжет – о Геце фон Берлихингене, поэтому в нем много исторических персонажей: Генрих IV, Генрих V, Фридрих I, Фридрих II, а также античных полководцев, поэтов и политиков [Deutsche Lyrik 2001: VI, 156].

В посвященных французским событиям стихотворениях Клопштока («Les Etats generaux»), Глейма («Демократам Франции» – «Auch Les Etats generaux. An Frankreichs Demokraten», 1790) и К.Г. фон Раумера (1753-1833) («Г-ну канонику Глейму» – «Auch Les Etats generaux. An Hrn. Kanonikus Gleim», 1790) приводятся списки исторических событий и имен [Deutsche Lyrik 2001: VI, 234-5].

Хронограммы используются поэтами Просвещения, например, Даниэлем Шёнеманом (1695-1737), который в поэме «Особый месяц август» («Der sonderliche Monat AUGUST», 1718) рассказывает о победе над турками 16 августа 1718 г., трижды обозначая буквами дату победы [Deutsche Lyrik 2001: VI, 75].

В поэзии рассматриваемого периода есть ряд патриотических песен, в которых дается перечень черт внешности и характера немецких юношей (М. Клаудиус описывает волнистые волосы, широкую грудь; благородный, с холодным и смелым взглядом, вид у юношей и голубые глаза, кроткий взгляд, доброе сердце у девушек [Deutsche Lyrik 2001: VI, 21]). Ему вторят К.Ф.Д. Шубарт («Знатная девушка», 1776), Г. фон Леон («Песня о родине», 1779) и др.

В творчестве Гете ярко и многогранно отражается все разнообразие поэзии эпохи Просвещения, в нем можно найти все жанры, мотивы и образы, которые волновали его современников, и в частности разнообразные каталоги, включенные в оды и идиллии, «пляски

смерти» и баллады, сонеты и эпиграммы, «стихотворения на случай» и философские поэмы: перечисление грехов мира («Три оды к моему другу Беришу»), именованя бога и перенос этих свойств на возлюбленную («Западно-восточный диван»), ряды топосов в весенних и вечерних песнях («Майская песня», «Свидание и разлука»), «женский» список («Цыганская песнь»), список дураков в традиции «литературы о дураках» («Истолкование старинной гравюры на деревне, изображающей поэтическое призвание Ганса Сакса»), списки богов и достопримечательностей Рима («Римские элегии»), каталог дней недели («Веймарские проказницы»), список глаголов («Vanitas»), ряд цифр («Ведьмовской таблице умножения»), биполярные ряды, лежащие в основе жизни («Метаморфозы растений», «Метаморфозы животных», «Первоглаголы. Учение орфиков»)<sup>6</sup>.

Литература XVIII в. развивает предыдущие песни-каталоги (алфавит, хронограммы, утренняя и вечерняя песни, элегии, эпитафии, любовные песни), но вносит в них новое содержание, наполняет их дыханием природы, пением птиц, ароматами цветов, вниманием к незначительным созданиям божьим (жаворонку, соловью, букашкам, мухам). В поэзии представлен целый спектр разнообразных жанров: оды, элегии, патриотические и студенческие песни, баллады, исторические песни, куплеты, логогрифы, загадки, ряды, сонеты, октавы, александрийский стих, гекзаметр, восточные и религиозные песни, утренние и весенние (майские как их разновидность) песни, стихотворения «на случай» и в альбом, поэтологические стихотворения и шутки, анакреонтические оды и галантные стихотворения, пародии [19-21]. Выдающимися каталогизаторами в поэзии XVIII в. выступили поэты Клопшток, Лессинг, Гете, Клаудиус, Хельти, Глейм и др.

Представленное исследование жанра каталога в немецкой поэзии эпохи Просвещения предполагает продолжение изучения данного жанра в литературе романтизма и постромантизма, в модернистской и постмодернистской литературе, а также далее, вплоть до наших дней, что даст возможность проследить закономерности в развитии жанра и особенности его бытования в каждую из эпох, чтобы понять, почему этот жанр не утрачивает своего значения в современной поэзии.

## Литература

---

<sup>6</sup> Гете посвящена отдельная статья под названием «Стихотворение-каталог в поэзии И.В. Гете», которая в настоящий момент находится в печати.

*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1965. – 752 с.

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

*Жолковский А.К.* Каталоги // *Zvezda*/2014/6/zh011-pr.html

*Таньчук, Р.* Искусство коллекционирования. Коллекционирование как форма культуральной активности/ пер. с польск. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2016. – 370 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./ Hg. V. W. Killy. – München: DTV, 2001. – Bd. 5. – 368 S.

*Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart.* In 10 Bd. /Hg. V. W. Killy. – München: DTV, 2001. – Bd. 6. – 365 S.

*Die deutsche Literatur in Text und Darstellung.* Aufklärung und Rokoko/ Hg. Von O.F. Best und H.-J. Schmitt. In 16 Bd. – Stuttgart: Philipp Reclam jun.; 1994. – Bd. 5. – 336 S.

*Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen.* – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002. – 278 S.

*Lyriktheorie: Texte von Barock bis zur Gegenwart* /Hg. Von L. Völker. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1990. – 468 S.

*Poetische Sprachspiele.* Vom Mittelalter bis zur Gegenwart /Hg. 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, Stanislav.* The Burden of Memory: Mikhail Kusmin as Catalog Poet // *The many Facets of Mikhail Kusmin: A Miscellany*/ Ed. Lada Panova. – Bloomington, 2011. – P. 3-25.

УДК 821.112.2(436)-32(Мюллер Р.)

ББК Ш33(4Авс)6-8, 444

**И. Г. Мальцева**

**Деромантизация тропического рая в новелле Р. Мюллера «Das Inselmädchen» («Островитянка»)**

**Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению экзотических мотивов, мифологем и образов и их разрушению и деромантизации в

новелле «Das Inselmädchen» («Островитянка»). Роберт Мюллер в данной новелле предлагает новую продуктивную форму экспрессионистского экзотизма.

**Ключевые слова:** экзотизм, деромантизация, мотив райского острова, благородный дикарь, культурная идентичность

Австрийский писатель, журналист и издатель Роберт Мюллер (1887-1924) при жизни был известной личностью в литературной Вене благодаря своему роману «Tropen» («Тропики», 1915). Влияние Роберта Мюллера на творчество Роберта Музиля и Георга Тракля, с которыми он был дружен, и его значение для экспрессионизма в целом признавалось его современниками. Однако в фокус современных литературоведческих исследований его творчество попало лишь в последние несколько лет.

Новелла «Das Inselmädchen» («Островитянка»), вышедшая в свет в 1919 году, является единственным произведением Роберта Мюллера, которое было переиздано после смерти автора в 1946 году с послесловием Отто Базиля. Эта новелла очень выделяется на фоне царящей в то время литературной моды на экзотические приключенческие и любовные романы с местом действия на островах Океании.

Радикальная деромантизация райских островов Океании в данной новелле отводит Роберту Мюллер роль своеобразного аутсайдера. Заголовок новеллы «Das Inselmädchen» («Островитянка») должен был будить у «экзотически настроенной» [Reif 1994: 81] читательской публики того времени ожидания любовной истории полной романтики Южного моря и эротической свободы на фоне райских тропических ландшафтов. Однако Мюллер в свойственной ему манере не оправдывает эти ожидания, напротив, он их демонтирует и изобличает, как совершенно далекие от реальности.

Обратимся к содержанию новеллы: бельгиец Рауль де Донкхард в «январе 19..» (Здесь и далее перевод наш) [Müller 1994: 16] переведен на один из меланезийских островов в качестве офицера жандармерии. Причиной перевода стали столкновения местного населения с португальскими колониальными властями. Рауль должен был стать «одновременно наблюдателем и функционером, подчиняющимся португальским властям» [Müller 1994: 16]. Однако прибытие на остров повергло бельгийца в шоковое состояние, он почувствовал угрозу своей культурной идентичности. На несколько недель он погружается в свою работу, ограничивая свои контакты лишь обществом колониальных служащих. От тропических ландшафтов и жителей

острова Рауль сначала держится как можно дальше, он активно исключает все чуждое из своего восприятия.

Лишь благодаря встрече с островитянкой Тли, которая после крещения в христианской миссии получила имя Марианна, отношение Рауля к чуждому и незнакомому меняется. Однако любовная линия, которую мог бы ожидать читатель, между ними не развивается. Рауль сближается с Тли скорее с научной точки зрения, он проводит с ней психологические псевдо-эксперименты, проверяя ее реакцию на европейский кинематограф, изучая ее эротические желания и сравнивая ее поведение с поведением европейцев.

Несмотря на то, что между Раулем и Тли не было сексуальных отношений, бельгийца подозревают в нарушении запрета на отношения между туземцами и колониальными служащими. Губернатор, двуличный антагонист Рауля, требует, чтобы Рауль прекратил отношения с Тли. После этого разговора Рауль заболевает, две недели он находится в беспмятстве из-за тяжелой лихорадки, вылечить ему помогает лекарское искусство аборигенов. С острова его отзывают, т.к. свою задачу он не выполнил, ведь во время его болезни снова происходит восстание туземцев.

Официальной причиной восстания, как и в первый раз, стала вспышка венерического заболевания среди островитянок. На обратном пути в Европу Рауль снова встречает Тли в одном южноамериканском борделе, она тяжело больна и скоро умрет. Вскоре после этого от одного дипломата Рауль узнает «островную сплетню» о своем пребывании на меланезийском острове. Выясняется, что Рауль стал жертвой интриги губернатора: Тли подослала к нему, чтобы спровоцировать восстание среди населения. Раулю, на которого ошибочно возложили вину за это, пришлось покинуть остров, а у губернатора появилась возможность беспрепятственно и без надзора со стороны материка продолжать править островом.

Хотя прибытие корабля Рауля на остров с точки зрения ситуации и перспективы восприятия можно сравнить с традиционными описаниями морских путешествий, однако, оно резко контрастирует с эстетикой описания природы традиционной для таких текстов. Взгляду Рауля открывается не притягательная райская местность, а природа, которая приводит его в замешательство и вызывает отторжение:

*«Со всеми явлениями острова, которые его беспокоили, бельгийца Рауля де Донкхарда сначала примирила девушка на южном утесе острова. Над изломанными краями чисто-голубой раковины бухты вздымалось малахитовой зеленью море, застывало на мгновения как зазубренный плотный камень и разбивалось, при ближайшем*

*рассмотрении в движении, на длинные гребенчатые спирали, которые скручивались, сминаясь в тысячах плоскостей, обточенные бесконечно вальцующей машиной из бесконечности. Рауль де Донхард снова заставил движение вокруг себя окаменеть в изломах, подняв от него взгляд. Остров лежал там, как распахнувшиеся челюсти на этажерке, пустой и острый. Голубым небом он опирался на раковину бухты. Рауль ощутил отвращение от этого вида. Одиночество дали и моря закрепилось за скрипящим знаком, его выражением был этот дальний утес» [Müller 1994: 5].*

Архаичные формы ландшафта пугают Рауля. Два «безгранично простых принципа», «чистая поверхность» в сочетании с «чрезмерно острым углом» [Müller 1994: 7], определяют природу острова. Здесь имеется в виду поверхность моря, над которой вертикально возвышается конус вулкана, потоки лавы которого и привели к возникновению острова. Растительность острова также не сильно развита:

*«Формы деревьев были ущербными. Они густо росли из земли и лишь высоко вверху у них были ветви [...]. Странное растение, огромный густой чертополох, жестко выгибало свои ветви вверх, несло насыщенно красные цветы как пламя свечей строго регулируемого канделябра. Первоначальная тяга распространиться в ширину была задушена здесь в борьбе природы с самой собой в пользу древнейшего островного принципа. [...] Простые как у ребенка штрихи для создания хоть какого-нибудь порядка; тонкие гигантские грибы, это были деревья, пугающе простоватый ландшафт».* [Müller 1994: 7-8].

В то время как Брандльбергеру, герою романа Мюллера «Тгореп» («Тропики», 1915), в трансоподобном состоянии открываются связи между тропическим ландшафтом и его подсознанием, Рауль перед лицом «ущербных» форм природы чувствует разочарование и даже отвращение. Это доказывают многочисленные метафоры и сравнения из ЛСП «смерть и разложение» и «зачатие и рождение», например, в эпизоде-вставке о возникновении острова, написанном в форме аукториального повествования:

*«Бледно-черные леса водорослей умирали в кипящем сиянии солнца и заполняли золой трещины девственного острова, разлагающиеся рыбные трупы создавали крошечные сады гниения, которые хлебущие сверху капли дождя месили бесчисленными руками как тесто созидания. Дождь утрамбовывал его, солнце придавало форму. Жаждающая земля раздвигала колени, когда тяжелый ветер с*

*семенами с далеких континентов проскальзывал над ней и оставлял в ней свой мелкий груз»* [Müller 1994: 6].

Таким образом, тропический остров Рауля де Донкарда – это совсем не вновь обретенный рай, как верили (фиктивные) путешественники большинства других текстов путевых заметок и романов о путешествиях на острова южных морей. Восприятие природы Раулем нагружено только негативом: «Мертвое в этом ландшафте заставило его посреди сковывающего пекла похолодеть до самых костей» [Müller 1994: 8].

Неприятие и беспокойство, которые ощущает Рауль перед лицом чуждой местности, связаны с тем, что сначала он не может найти для себя важных эталонов восприятия в незнакомом окружении, т.к. данная природная среда классифицируется по незнакомым ему пространственным образцам. Лишь после обнаружения двух принципов в этой природе (принципа чистой поверхности и принципа острого угла) Раулю удается упорядочить и оценить чуждое и незнакомое. «Он подавил свое отвращение и признал справедливость, предусмотренную природой» [Там же].

Вместо того чтобы ограничить сложность внезапно нахлынувшего ощущения природы с помощью проекций и стилизаций, Рауль упорядочивает «юную историю» [Müller 1994: 6] острова в рамках общей истории природы и человечества. Для него как представителя высококоразвитой европейской культуры природа острова все еще находится в развитии, лишь придя к такому выводу, ему удастся создать связь между своим внутренним миром и внешней средой.

Уже первое приближение судна к острову проходит отрезвляюще [Dietrich 1997: 106]. Здесь читатель, у которого заголовок новеллы вызвал совершенно определенные рецепционные ожидания, понимает содержащееся в тексте разочарование Рауля при встрече с островом южного моря. Однако для Рауля прибытие и фаза привыкания оказываются еще более проблематичными. «Он держался два дня, подавлял все впечатления своими упорными предрассудками, располагал их в своем внутреннем пространстве вокруг европейского центра жизни, а на третий день он как в пустоту провалился под собственным весом. Темп и направление снаружи были сильнее, чем его привезенное с собой внутреннее оборудование для тропиков» [Müller 1994: 18].

Здесь Мюллер изображает форму опыта встречи с чужим, которое в своей радикальности становится угрозой для протагониста. Такой подход является ярким исключением в литературе о путешествиях в

экзотические страны, авторы которой охотно видели в чужеземных странах желанный рай.

Система стереотипов Рауля и его самопонимание как европейца («внутреннее оборудование для тропиков») не могут больше фильтровать и систематизировать поступающий извне опыт, что в итоге приводит к перенапряжению: «Он не мог ни с чем установить связь. Он не мог ни думать, ни спать, после первого наплыва общих впечатлений все наблюдения просто застыли, он скукожился от недостатка подпитки от органов чувств. Предлагаемое его состояние отвергало» [Там же].

Обилие поступающей информации переходит у Рауля в «белый шум», он равнодушно реагирует на окружающее, ведь ему не удается выстроить систему чувств, необходимую для дальнейшего столкновения с новым. Первые недели своего пребывания на острове он проводит, погрузившись в работу и ограничившись окружением колониальных служащих.

Лишь спустя несколько недель Раулю удается назвать причину своего замешательства: «Ужас тропического существования состоит в полном отсутствии у него будущего» [Müller 1994: 20], ведь как европеец он привык думать и действовать, ориентируясь на будущее. Одновременно с этим он осознает, что он хотя и находится с точки зрения пространства в тропиках, но, как и прежде, детерминирован европейски социализованными культурными признаками. Дисгармония внутреннего мира и окружающей среды грозит завершиться кризисом идентичности. «Тропики не подходят для личности. [...] Тропики не понять порядком индивидуального, как это возможно в Европе в тени шепчущих, упорядочивающих лесов» [Müller 1994: 20-21].

Временной конечной точкой конфликта Рауля с перегружающим его восприятием природы стала морская прогулка вокруг острова. Бинобль открыл протагонисту новый, одновременно тотальный и симультанный, вид на местность, которая перестает восприниматься как угроза. Превратившись в создателя своего личного образа острова, Раулю удается освоить эту чуждость, и она становится содержанием и предметом европейского сознания. Открытие острова происходит с использованием не историографического, а эстетического метода, т.е. остров предстает не как данность, обнаруженная однажды, а как «идея» наблюдателя.

Данная субъективизация восприятия чужого и незнакомого становится условием возникновения литературного экзотизма и «мифа южных морей» [Ср.: Hall 2008: 43-71]. В популярных романах того

времени о путешествиях в экзотические страны авторы для создания тривиальной привлекательности, как правило, использовали в качестве экзотизмов мифологемы как «взаимозаменяемые архивные элементы» [Dietrich 1997: 99]. Тем не менее, отсутствовали новые содержания, которые бы устанавливали отношения между своим и чужим.

Несмотря на то, что Роберт Мюллер использует экзотические мифологемы и образы (например, образ таитянки), он разрушает их, одновременно предлагая новую продуктивную форму экзотизма. В новелле «Das Inselmädchen» («Островитянка») Мюллер демонстрирует «переход от миметически-экстенсивного (импрессионистского) экзотизма к амиметически-интенсивному (экспрессионистскому)» [Там же: 110], о котором он написал в своем эссе «Der Kolonialmensch als Romantiker und Sozialist» («Колониальный человек как романтик и социалист», 1919):

*«Сегодня больше не осталось ничего локально экзотического. Лишь у души еще остались диковинные континенты. Там еще можно заблудиться, там еще можно натолкнуться на открытия. Экзотическое вообще являлось и является лишь проекцией души. [...] Потребность в экзотике – это духовная константа. Те, кто двадцать, тридцать лет тому назад со всем искусством изображали бы гавань Батавии (сегодня Джакарта – прим. И.М.): возможно, они будут изображать ее еще и сегодня. Но она уже больше не является конкретной точкой на географической карте, она – символ познающего мир сознания. Внешне различие невелико; так как и **впечатляющая гавань** была символом переживания мира, как сегодня это должно стать **выражением гавани** какой-нибудь души, сочиняющей свои формы во временном и пространственном восприятии экспрессионизма. [...] Двигаться дальше, но оставаться экзотическим. Мы никогда не станем другими. То, что мы преодолели, это лишь горизонтальная экзотика. [...] Однако большая публика в душевно-историческом плане лишь теперь останавливается там, где прогрессивная литература была четверть века назад. Это одна из причин панического страха перед переселением» [Müller 1995: 339-342].*

Несмотря на то, что Мюллер связывает литературную традицию приключенческих романов о путешествиях в экзотические страны с экзотизмом встречи и самопознания довоенного времени, он отрицает бегство от цивилизации и регрессивные утопии. В новелле «Das Inselmädchen» («Островитянка») Роберт Мюллер нарушает традицию «мифа южных морей» и разрушает экзотизм, подчеркивая угрожающую идентичности силу чуждого и незнакомого.

Одновременно он отмечает смену манеры письма с импрессионистской на экспрессионистскую, выделяя «выражение», а не «впечатление».

Роберт Мюллер разрушает мотив тропического острова, к его времени уже превратившийся в тривиальный экзотизм, чтобы дать ему новую жизнь. Мифологемы «благородный дикарь» и «золотой век» также получают в новелле новое звучание согласно трехэтапной модели развития человеческой истории Мюллера.

Согласно этой модели, на первом этапе находится «первобытный человек», вегетативный чувственный человек, в новелле он находит воплощение в образе островитянки Тли. На втором этапе, как своего рода отрицание первобытного человека, «современный человек», техноидный культурный человек Европы, отличающийся от первобытного человека способностью к аналитическому мышлению, его представителем является Рауль. Третий этап в концепции Мюллера остается неясным и неопределенным, но может быть описан как «пост-рациональное антропологическое измерение существования» [Liederer 2004: 176]. На этом этапе происходит синтез первобытного и современного человека. Встреча с первобытным человеком для современного человека является индивидуальным постижением эволюции истории человечества и служит подготовкой для их синтеза. Поэтому у Мюллера речь идет не о регрессивном побеге от цивилизации, а скорее об опыте познания новых или позабытых уровней подсознания.

Рауль, введенный как аналитик, организатор и рациональный человек рассудка, хочет осуществить синтез первобытного и современного человека с помощью отношений с островитянкой. Однако ему это не удастся, потому что хотя он и обнаруживает признаки «нового типа», но все же остается, прежде всего, современным человеком:

*«Он относился к типу, постепенно формирующемуся в Западной Европе и распространяющемуся с севера на восток. Он – кельтского происхождения и состоит в отмеченности безрезультатной усталостью, заботой, которая сидит в голове, а не в сердце, церебральной печалью, возникающей в духовном преодолении материальных проблем, и которую находят у высокопоставленных крупных торговцев, инженеров, психологов-криминалистов и спортсменов. Эти черты являются последствием мыслительных тренировок» [Müller 1994: 17-18].*

Рауль хочет найти у Тли такие свойства первобытного человека, как интуиция и инстинкт, не хватающие ему как современному

человеку для синтеза. Чтобы усвоить образцы ее поведения, он пытается их понять. Поэтому их отношения больше похожи на этнологический эксперимент, чем на любовные отношения.

Четырнадцатилетняя Тли не является соблазнительной южной красавицей: ее лицо *«было темным как у маори, окруженное свисающими черными, сухими волосами; голова по европейским понятиям была слишком большой, между участками на лбу и областью резцов широкой вставкой рос нос, как будто вывернутый вперед, со спускающимися ко рту ноздрями и крайне неприятной выступающей формы. На лице светился ум и темная прелесть, неприятные черты стали близки»* [Müller 1994: 24].

Таким образом, очарование Тли для Рауля состоит не в ее телесной привлекательности, а в том, что она выступает как подходящий объект для его эксперимента. В своих этнологических усилиях Рауль видит возможность верификации, ради которой он прибыл на остров. «Не замечая этого, он все же взялся за эту личную задачу – так сильно было определяющее его стремление, закон его мироустановки» [Müller 1994: 46].

Рауль ставит себе цель сгладить различие между «примитивной» и «цивилизованной» культурой с помощью псевдонаучного исследования. В разговоре с Тли / Марианной<sup>7</sup> он замечает, «что у определенной границы сила ее ума, которая в пределах удобного для нее участка была значительной, внезапно прервалась. Новый мир представлений остался полностью подчинен другому, даже монахи не смогли внушить ей принципиального сомнения в отношении явлений. Единственное, что они изменили в юном мозгу это лишь религиозные цифры и формулы» [Müller 1994: 45]. И Рауль начинает систематически проводить свой эксперимент. Сначала в кино он проверяет ее понимание причинных связей:

*«Тем сильнее бросалось в глаза понимание, которое Марианна показывала в отношении реальных связей. [...] Марианна отслеживала связи, если они не были вызваны техническими условиями, которые могли быть ей непривычны, как умный ребенок. Однако что-то*

---

<sup>7</sup> Мюллер использует имя «Марианна» для островитянки только когда она находится среди «цивилизованных», когда она наедине с Раулем или в окружении коренных жителей острова он называет ее Тли. Использование христианского имени можно расценить, как попытку европейцев дать жительнице острова новую идентичность как колонизированной и подданной западного государства. Однако это не удается, т.к. Тли не принимает новое имя полностью, а использует его ситуативно. Два имени являются выражением двойной идентичности как «дикой» и «цивилизованной». Однако островитянка не ощущает эту двойную идентичность как небезопасную или тревожную, она принимает ее без рефлексии.

*чудесное, что не могло бы ее порадовать, ее ни капли не удивляло. Она воспринимала его как данность, не подлежащую анализу»* [Там же].

Бельгиец при любой возможности наблюдал за Тли и выводил из своих наблюдений закономерности ее поведения, служившие ему основой для сравнения человека первобытного и современного.

*«Рауль сравнил закономерности. Тли удивлялась там, где она понимала. Если она не понимала, она не удивлялась, она принимала, у нее не было органа для этого. У северян есть орган удивления. Для наших лиц типично выражение постоянной озадаченности. Чем больше мы знаем, тем сильнее мы озадачены. Среди нас есть некоторые, кто больше не выходит из состояния озадаченности. Они постоянно потирают лоб, и такие лбы видно, они широкие, от них исходит блеск. Рауль удивлялся Тли. Было логически верно предположить, что он ее понимал. Несмотря на ее чудовищность и ее тягелюю простоту она не могла быть другой, не такой, какой он ее считал, без серьезных тайн, глуповой, маленькое чудовище, первобытный человек»* [Müller 1994: 46-47].

Европеец был убежден в том, что он благодаря своим аналитическим и рациональным способностям понимает Тли и видит ее насквозь. Из-за отсутствия у нее желания к рефлексии он считает ее ребенком. Хотя на ум островитянки много раз указывается в тексте, даже при этом четко проявляется европейское чувство превосходства, которое со времен Просвещения постоянно проявляется при изображении аборигенов, когда их сравнивают с детьми [Ср.: Hall 2008: 74-90].

Однако если просветители исходили из того, что были найдены люди, стоящие на более раннем антропологическом этапе развития и принципиально способные достичь того же цивилизационного состояния что и их европейские первооткрыватели, то в концепции истории человеческого развития Роберта Мюллера подобная динамика отсутствует.

В новелле первобытный и современный человек живут рядом друг с другом в автономных сферах с отсутствием взаимообмена, который мог бы стать основой для развития цивилизации. Синтезу первобытного и современного человека препятствуют, во-первых, законы колонизаторов, во-вторых, глубокие расистские предрассудки. Рауль не интегрируется в двуличное колониальное общество и отказывается от его латентного расизма. Однако им усвоены правила этого общества, прежде всего, запрет на сексуальные отношения между колониальными служащими и меланезийцами.

В свой эксперимент Рауль включает сексуальность Тли, и ему не удается избежать скрытой эротичности, которую излучает юная девушка. «Хотя она означала для Рауля эксперимент, но она была женщиной, у нее было полное гибкое тело неразрушенной женщины» [Müller 1994: 49].

По поводу связи эротических отношений и экзотизма Роберт Мюллер высказывается в своем эссе «Der Kolonialmensch als Romantiker und Sozialist» («Колониальный человек как романтик и социалист»): «Какие представления [...] пробуждает женщина другой расы в душе современного европейца! Градус широты связан с глубинами его души, поэтому километровые расстояния он измеряет всей своей личностью, универсальным переживанием, т.е. так сказать эротически» [Müller 1995: 339]. Тем самым опыт столкновения с чуждым и незнакомым является не только угрожающим идентичности, но и эротическим опытом.

Однако «эротический экзотизм» протагониста не исполняет надежду на «эксцессивную и аморальную любовную идиллию» [Müller 1994: 26] на островах южных морей, т.к. нагота, «разгаданная тайна тела» [Müller 1994: 25], отрезвляет белого человека, разрушает эротику: «Глубокомыслие европейца, эротическое убежище, выравнивается среди обнаженных человеческих тел. Внезапное массовое обнажение как шок, которому подвергается душа белого человека при первом контакте с интенсивными тропиками» [Там же]. Тоска Рауля «о неограниченной телесности» и «невывраженное желание первобытного состояния» [Там же] выступают движущими силами в его отношениях с Тли, и они же являются движущей силой «цивилизованного» общества:

*«Новые явления, спорт, движения под открытым небом и экзотическая литература являются утечками обострившейся блокировки, все путешествия первоначально развиваются из тяги устремленной вдаль первобытной человечности. Затем белый человек приходит в тропики. Он распадается на куски, то, что он считал своим ядром, плавится перед лицом великого светила, заполняющего день и не терпящего таинственности и теней»* [Müller 1994: 25].

Аукториальный повествователь описывает здесь экзотическую литературу и другие общественные проявления как замкнутый в рамках собственной культуры поиск первобытной человечности. Путешествуя, современный человек ищет в дальних странах противопоставленное ему состояние сознания. Однако опыт встречи с чужим и незнакомым угрожает индивидуальной идентификации. Фантазии о саморастворении, например, распадение на куски или

расплавление указывают на страх путешественника потерять личную и культурную идентичность.

Как единственное спасение выступает возвращение в умеренные широты: «Рауль де Донкхард остался на четыре недели в Сиднее и поправился в сухом климате, который распространялся здесь даже на души людей» [Müller 1994: 63].

То, что происходит с Тли и Раулем на индивидуально-человеческом уровне эквивалентно на общечеловеческом уровне отношениям колонизаторов и колонизируемых. Первобытный человек как совокупность всех жителей острова является объектом изучения колонизаторов так же, как Тли была объектом исследования Рауля. И если у европейцев существует возможность при неудаче своего эксперимента вернуться назад, то для объекта эксперимент имеет смертельный исход.

С колонизацией завершается «миф острова» [Müller 1994: 10], передаваемая из поколения в поколение история заселения коренных жителей и их древний род. Ведь именно контакт с европейцами ведет к утрате той невинности и примитивности, которую пытаются найти белые у первобытных людей. В новелле этот перелом реализуется с помощью смены перспективы. Так, например, начало колонизации, первый культурный контакт с европейцами изображен еще с точки зрения жителей острова:

*«У них осталась кроткая и радостная улыбка с тех времен, когда их предки после тусклых дней и ночей высадились в голубой раковине бухты. Она оставалась, когда перед мягкими ветрами прибыли плавучие острова с симметричными облаками и спустили лодки, и светящиеся, что страшно смотреть, мужчины с акулыими лицами и твердой чешуей на громадных телах лязгали на берегу»* [Там же].

С прибытием европейцев жизнь коренных жителей очень сильно меняется, прежде всего, из-за технических новшеств, которые те привезли с собой: «Из первобытного периода, без подготовки, после первого непривычного удивления, у них же было мало времени на это, они перепрыгнули в высокоразвитый век металла» [Müller 1994: 11].

Рассказчик показывает эксплуатацию коренных жителей острова прибывшими, когда изображает обмен жемчуга на дешевые безделушки. Одновременно из-за европейских предметов у первобытных людей возникают новые потребности, что приводит к тому, что у них развивается доселе им неведомая форма жадности, и они из-за страсти к наживе подвергают свою жизнь опасности. Текущей конечной точкой «истории острова» [Müller 1994: 14]

становится колонизация острова португальскими властями, с этого момента повествование ведется с перспективы европейцев:

*«После французских миссионеров, однажды захвативших остров и долгое время им владевших, вследствие каких-то политических интриг прибыли португальские офицеры и служащие, превратили укрепленный монастырь на южном выступе острова в форт, расстреляли для соблюдения формальностей пару знатных семей и превратили остров в немного более жаркую и еще более скучающую Португалию»* [Müller 1994: 13].

Однако сделать местное население острова полностью цивилизованным не удалось. Это показывает, например, тот факт, что Марианна / Тли использует оба своих имени в зависимости от социального контекста. Так, европейский образец на острове кажется комически-причудливой деформацией, когда капелла туземцев «играла новейшую венскую оперетту с гротескными ошибками, с рваным тактом, больше подходящим для иберийских кастаньет» [Müller 1994: 40].

Ассимиляция в обратном направлении также была неудачной: культурный человек, представленный Раулем, не способен развивать свою активность в тропическом климате. Он проигрывает в борьбе за власть с губернатором, и его ожидаемое возвращение к первобытному человеку терпит неудачу.

Несмотря на то, что автор изображает влияние европейцев и насилие, используемое колонизаторами, совершенно отстраненно, тем не менее, в тексте отсутствует ясная перспектива критики колониализма. То, что товары европейцев становятся причиной появления новых потребностей у коренного населения, заметили еще первые путешественники.

Однако использование главной героини Тли в качестве объекта для этнографических исследований не подвергается сомнению как неэтичное, оно представлено как необходимое для совершенствования европейского индивидуума. В анимализации туземки Тли можно даже увидеть латентный расизм: «Она не плакала, она выла как тоскующее животное»; «ее взгляд печального животного снова воспламенил его» [Müller 1994: 49].

Тем не менее, в новелле Роберта Мюллера речь идет не о рассмотрении легитимности колониализма, автора больше интересует критический разбор экзотизма его времени. В эссе «Der Kolonialmensch als Romantiker und Sozialist» («Колониальный человек как романтик и социалист») Мюллер выступает за отделение политического колониального вопроса от экзотизма, которому он

приписывает чисто эстетическое и психическое измерение: «Нужно освободить вопрос колоний и переселенцев от всей устаревшей экзотики» [Müller 1995: 341]. Новелла показывает парадоксальность и тем самым бесперспективность экзотизма, характеризующегося евроцентризмом и одновременно направленностью на опыт различий.

Рауль, защищая свои отношения с Тли перед губернатором, представляет их в своей защитной речи как научную и политическую задачу. Однако в ретроспективе его попытки познать душу первобытного человека оказываются проекцией европейских стремлений. Рауль предстает как представитель «бесперспективного и беспомощного экзотизма», о котором Карл Айнштайн по поводу модного движения экзотизма своего времени пишет: «Часто экзотизм – это непродуктивная романтика, географический александризм. Беспомощно негрирует неоригинальный человек» [Dietrich 1997: 104-105].

Таким образом, хотя Роберт Мюллер и использует литературные экзотические мифологемы, он одновременно их и разрушает. Его обращение с ними скорее чисто эстетическое. По мнению Роберта Мюллера, мифологемы райского тропического острова и благородного дикаря уже не имеют ценности и значения для европейцев раннего 20-го века. Он критикует экзотизм своего времени как бесплодную проекцию европейских устремлений. Подобная деромантизация и деконструкция экзотических мотивов и мифологем становится одним из этапов становления литературного экспрессионизма.

## Литература

*Dietrich S.* Poetik der Paradoxie. Zu Robert Müllers fiktionaler Prosa. – Siegen: Bösch, 1997. – 231 S.

*Hall A.* Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung – Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. – 245 S.

*Liederer Ch.* Der Mensch und seine Realität. Anthropologie und Wirklichkeit im poetischen Werk des Expressionisten Robert Müller. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – 389 S.

*Müller R.* Das Inselmädchen: Novelle / Hrsg. W. Reif. – Paderborn: Igel, 1994. – 93 S.

*Müller R.* Der Kolonialmensch als Romantiker und Sozialist // Kritische Schriften II / hrsg. von E. Fischer. – Paderborn, 1995. – S. 338-344.

*Reif W. Nachwort // Das Inselmädchen: Novelle / Robert Müller / Hrsg. W. Reif. – Paderborn: Igel, 1994. – S. 69-93.*

## Переводоведение и лингвистика

УДК81 255.2  
ББК Ш307

Акашева Т.В., Рахимова Н.М.

### Прагматический аспект перевода риторических фигур в художественном произведении

**Аннотация:** Данная статья посвящена проблемам перевода риторических фигур, прагматический потенциал которых в художественном тексте чрезвычайно высок. В статье рассматриваются способы сохранения прагматического потенциала риторических фигур в произведениях Э. Елинек при переводе на русский язык.

**Ключевые слова:** риторические фигуры: повтор, анафора, эпифора, стык, параллелизм, хиазм, эллипсис, риторический вопрос, катахреза, зевгма, симплока, стык; художественный текст, прагматический потенциал, перевод

Изучение прагматических аспектов перевода составляет одну из центральных задач теории перевода. Соотношение между прагматикой оригинала и перевода может быть различным, и прагматическая адекватность перевода необязательно заключается в сохранении прагматики исходного текста.

Как известно, всякое высказывание создается с целью получить какой-то коммуникативный эффект, поэтому прагматический потенциал составляет важнейшую часть содержания высказывания. Отсюда следует вывод, что и в тексте перевода важную роль играет его прагматика, следовательно, переводчику необходимо стремиться к достижению желаемого воздействия на реципиент в зависимости от цели перевода. При этом у переводчика есть два пути: он либо воспроизводит прагматический потенциал оригинала, либо видоизменяет его.

Анализ содержания и формы текста позволяет определить прагматический потенциал, но это еще не предопределяет характер реального воздействия текста на разные реципиенты. Согласно классификации типов прагматических отношений при переводе, предложенной А. Нойбертом [Нойберг 1978: 187], в основу которой положен принцип определения наивысшей переводимости в прагматическом смысле до фактической невозможности воспроизвести прагматику оригинала в переводе, художественные тексты относятся к третьему типу. Таким образом, прагматическая адекватность при переводе произведений художественной литературы возможна с существенными ограничениями. Напомним, что речь идет не о качестве перевода, а лишь об одинаковой реакции читателей оригинала и перевода. Достижение такого равенства не является обязательной целью любого перевода, а в некоторых случаях она принципиально недостижима, вследствие особенностей реципиентов перевода, невозможности определить реакцию рецепторов оригинала и ряда других причин.

Прагматический аспект перевода риторических фигур в пространстве художественного текста крайне интересен, поскольку фигуры стиля играют важную роль в художественном тексте, и их сохранение при переводе необходимо для лучшего воздействия.

Риторические фигуры в последнее время являются объектом многочисленных исследований на междисциплинарном уровне. Это связано, не только с разнообразием их дефиниций и классификаций, но и с изучением их функций в устной и письменной речи. Трудно переоценить роль риторических фигур в текстах художественной литературы. Именно риторические фигуры позволяют не прямо, а образно указывать на явления действительности, используя различные ресурсы языкового кода, то есть они представляют собой дополнительное мощное средство передачи компонентов содержания.

Объектом нашего научного интереса является определение причин сложности перевода риторических фигур с немецкого языка на русский и выявление наиболее проблематичных для перевода фигур речи. Кроме того, в высшей степени важным нам кажется сохранение риторической фигуры при переводе иноязычного текста.

В ходе предпринятого анализа мы убедились, что передача фигур стиля на другом языке является сложным процессом, и не всегда переводчику удается осуществить их полноценное сохранение.

Эти «глубинные» функции риторических фигур в художественном тексте мы рассмотрим на примере романа Э. Елинек «Любовницы» и его русского перевода, выполненного А. Белобратовым. Наиболее

часто в романе встречаются фигуры, считающиеся «классическими»: повтор, анафора, эпифора, стык, параллелизм, хиазм, эллипсис, риторический вопрос, риторическое восклицание, множественность однородных членов предложения и др. Они не только придают художественную выразительность тексту, но доносят до читателя основные идеи автора.

Основной интенцией Э. Елинек в этом романе является разрушение тривиального мифа «любовь», формируемого массовой культурой. Ему подчинены другие мифы, «судьба», «случай» и т.д., т. е. стандартный репертуар романов о любви, родине и судьбе. Используя синтаксические риторические фигуры, автор создает пародию на любовный роман, прежде всего, на композиционном уровне. Эта пародия в романе «Любовницы» является основным мифоразрушающим приемом, а риторические фигуры – средством.

Особенность повествования в «Любовницах» такова, что, stalkивая в бесконечных повторах и параллельности тривиальные мифы и реальность, автор закольцовывает историю и разрушает утопии протагонисток Паулы и Бригитты, и, прежде всего, сам миф «любовь». Для этого в самом романе использованы композиционные принципы тривиальной литературы, основным из которых исследователь М. Фишер выделяет биполярную структуру. По такой биполярной схеме выстроено, например, противопоставление города деревне. Подражая стилю тривиальных романов и пародируя их, Елинек разрушает то привычное представление о деревне, что воспето в тривиальном романе. Деревня там обычно предстает невинным и святым местом, а у Елинек деревенская Паула заканчивает свою биографию катастрофой, занимаясь проституцией из благих побуждений поддержать семью; напротив, Бригитта, живущая в большом городе, довольно-таки ловко избегает подобной участи.

Роман в целом построен на сравнении героинь Бригитты и Паулы, их биографии представлены параллельно и контрастно. Их связывает одно – фабрика белья, имеющая в городе свое основное производство и в провинции – филиал. Паула заканчивает там, где начала Бригитта: швейей на этой фабрике. История представляет собой замкнутый круг как по содержанию, так и по композиции – послесловие слово в слово повторяет предисловие, из конца опять в начало, что означает безвыходность социальной ситуации для обеих героинь.

Параллелизм, сравнения, анафоры, эпифоры и повторы являются композиционными принципами, по которым построен роман и при помощи которых реализуется комментирующий и мифоразрушающий метаязык. Убедительный пример: предисловие романа, где

представлена вся палитра риторических фигур [Jelinek 1975: 7]. Параллельные конструкции, реализованные анафорой („die frauen, die hier arbeiten, gehören nicht dem fabrikbesitzer. die frauen, die hier arbeiten, gehören ganz ihren familien“) демонстративно опровергают очевидный смысл слова, что означает, что женщины принадлежат как «владельцу фабрики», так и своим «семьям», то есть эксплуатируются вдвойне. Эллиптические параллельные конструкции подчеркивают различия в разделении работ по половому принципу („die fenster sind von frauen geputzt worden, die autos meistens von männern“), а эпифоры – взаимозаменяемость работниц и оборудования („eine maschine macht immer eine naht. es wird ihr nicht langweilig dabei. sie erfüllt dort ihre pflicht, wohin sie gestellt ist. jede maschine wird von einer angelernten näherin bedient. es wird der näherin nicht langweilig dabei. auch sie erfüllt eine pflicht“). Катахреза и зевгма раскрывают идеологию брака и работы („oft heiraten diese frauen oder sie gehen sonst wie zugrunde“, „sie darf dabei sitzen. sie hat viel verantwortung, aber keinen überblick und keinen weitblick. aber meistens einen haushalt“).

Другой пример – глава «Свадьба», где параллельно описаны свадьбы Бригитты и Паулы. Здесь еще раз наглядно реализованы метаязыковые принципы романа – повтор и вариативность. Одними и теми же словами, словосочетаниями, предложениями говорится и о Бригитте, и о Пауле: «brigitte ist sehr glücklich. paula ist sehr glücklich» [Jelinek 1975: 106]. Это – эпифора, что, с одной стороны, еще раз иллюстрирует стереотип происходящего, его живучесть и узнаваемость, а значит и универсальность, а не исключительность происходящего. С другой стороны, даже малая вариативность в описании пар подчеркивает их различие: “heute haben zwei nichtbesitzer und zwei zukunfts Schwangere besitzer geheiratet” [Jelinek 1975: 108]. Бригитта прокладывает себе путь на ступеньку выше этим замужеством и попадает в мелкобуржуазную среду, Паула останется, несмотря на замужество, на своем уровне, в самом низу социальной лестницы, потому что выбрала социально бесперспективного, пьющего Эриха. Она продолжит свое падение вниз, что в принципе нарушает все закономерности романа с продолжением, который пародирует Елинек.

Таким образом, риторические фигуры – параллелизм, повтор, эпифора, анафора и др. способствуют выражению пародийности и даже откровенного стёба, и в данном конкретном случае функционально несут мифоразрушающий характер.

Определив таким образом коммуникативный эффект текста, что и составляет собственно прагматический аспект, перейдем к вопросу

сохранности фигур, а, следовательно, и их функций при переводе текста с одного языка на другой.

Делая сопоставительный анализ текстов – романа Э. Елинек на немецком языке и его перевода, мы выявили, что такие фигуры, как повтор, анафора, эпифора, симплока, стык, параллелизм не представляют большой сложности для перевода. Реже при переводе удается сохранить хиазм, цикл, параномазию, каламбур, плеоназм. Пример эпифоры: «brigitte könnte viele arbeiter bekommen, sie will aber den einzigen heinz bekommen...» [Jelinek 1975: 9]. В переводе: «Бригитта могла бы пойти с любым из рабочих парней, но она хочет только Хайнца...» [Елинек 2004: 7]. Эпифора, таким образом, не сохранена. Пример цикла: «wir haben doch sonst nichts. aber die liebe, die haben wir.» [Jelinek 1975: 29]. В русском варианте цикл не передан: «Больше ведь у нас ничего нет. Зато у нас есть любовь!» (Елинек 2004: 51). Вместе с сохранностью/несохранностью самой фигуры соответственно нарушается ее функциональность и степень воздействия текста на читателя и передачи замысла автора.

Однако в данном случае следует отметить, что в переводе с учетом прагматической адаптации в целом удалось сохранить основную функцию риторических фигур оригинального текста – создание пародии на любовный роман на композиционном уровне, если не путем прямой передачи фигуры, то компенсацией или заменой на другую фигуру.

В заключении подчеркнем, что в современном переводоведении существует направление, полностью освобождающее переводчика от ориентации на прагматику оригинала. Сторонники концепции, именуемой «скопос-теорией», полагают, что единственная задача переводчика заключается в создании такого текста на языке перевода, который обеспечивал бы достижение цели, определенной переводческой стратегией. Ради достижения этой цели переводчик, хорошо знающий, какими средствами эта цель может быть достигнута в другой культуре, создает отвечающий таким требованиям текст без оглядки на оригинал. Поэтому в некоторых случаях перевод может быть близок к оригиналу, а в других существенно отличаться от него. Можно даже представить такую ситуацию, когда оригинал вообще отсутствует, и переводчик самостоятельно создает текст, необходимый для достижения поставленной цели.

В случае, который мы рассматриваем в данной статье, найдена золотая середина. Несмотря на крайнюю сложность переводов и общепринятую непереводаемость постмодернистских текстов, а Елинек несомненно является ярчайшим представителем современной

литературы постмодерна, переводчик крайне бережно и скрупулезно передал все нюансы текста оригинала, сохранив коммуникативный эффект художественного текста.

### Литература

*Елинек Э.* Любовницы: роман / Пер. с нем. А. Белобратова. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 284 с.

*Нойберт А.* Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. статей. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 185 – 201.

*Jelinek E.* Die Liebhaberinnen. Roman. Reinbeck (Rowohlt), 1975. – 122 S.

УДК 32-54

ББК Ш141.12-55+Ш143.21-55

**Е. В. Макарова**

#### **Сопоставительный риторический анализ новогодних обращений канцлера ФРГ А. Меркель и президента РФ В. В. Путина**

**Аннотация:** Данная статья посвящена рассмотрению новогоднего обращения главы государства как особого вида политического дискурса, описываются характерные особенности ритуальной политической речи в контексте политической символики. Проводится сопоставительный риторический анализ новогодних обращений канцлера Германии А. Меркель и президента РФ В. Путина. Особое внимание уделяется анализу средств речевого воздействия.

**Ключевые слова:** политический дискурс, политическая риторика, политическая символика, новогоднее обращение, риторический анализ.

Как особый вид политического дискурса новогоднее обращение главы государства является объектом научного интереса политической лингвистики и в рамках данной научной дисциплины анализируется с

точки зрения жанровых особенностей и культурных характеристик (Ослопова В. Ю., Кондратенко Н. В.), тематики и смыслового содержания (Ласица Л. А., Варавкина В. Ю.), языковых особенностей (Цветкова Е. Б.), в контексте анализа идеологии и речевого портрета политических лидеров (Меркурьева В. Б.) и др.

По жанровым характеристикам новогоднее обращение относится к ритуальным политическим речам и как все эпидейктические речи обладает рядом отличительных особенностей:

- событийность (посвящается празднованию Нового года);
- временная и пространственная локализованность (обычно это телетрансляция записанной накануне речи за 5-10 минут до наступления нового года);
- закрепленная форма, атрибутика (определенные коммуникативные условия произнесения речи);
- широкая адресованность;
- имеет строго закрепленную структуру и содержательное наполнение. [Кондратенко 2007]

Мисюров Д. А. относит ритуальные политические речи к одному из видов политических символов, а именно, к ритуально-процессуальной символике [Мисюров 2004]. При этом автор, понимая под политической символикой «совокупность символов, воплощающих идеал, представления и ценности, которые используют политические субъекты ... с целью объединения людей и побуждения их к политическому действию» [Там же: 17], определяет все политические символы как важную часть политической культуры, отражающей культурно-национальные и политические традиции, идеологию и социальные проблемы общества в определенный исторический период.

Одной из характерных особенностей ритуальных политических речей является доминирование формы над планом содержания. Адресат воспринимает новогоднее обращение главы государства как некую традицию, особо не вникая в содержание речи. Но, несмотря на определенную условность и шаблонность данного вида политического дискурса, он, относясь к политической символике, выступает в качестве важного способа массовой политической коммуникации, обладает мощным коммуникативным потенциалом и силой воздействия на разных уровнях – когнитивном, аффективном и конативном [Соловей 2013:108].

Все это дает нам основания рассматривать новогоднее обращение главы государства как составляющую часть политической культуры и

на основе анализа делать выводы об особенностях политической риторики той или иной страны в целом.

В рамках данной статьи были проанализированы новогодние обращения канцлера Германии А. Меркель и президента РФ В. В. Путина за последние пять лет в контексте лингвориторической парадигмы с точки зрения их иллокутивной силы. Комплексный риторический анализ включает в себя следующие этапы:

1) анализ риторического акта (коммуникативная ситуация, презентация речи оратором, риторические стратегии и тактики речевого поведения);

2) анализ риторического артефакта, текста выступления (композиция речи, приемы воздействия, языковые средства выразительности);

3) интерпретация и оценка (трактовка и оценка эффективности речи в целом, сопоставление с риторическим идеалом, оценивание целесообразности использованных оратором средств воздействия).

Сравнивая коммуникативные условия произнесения новогодних обращений лидеров РФ и ФРГ, следует отметить, что как В. В. Путин, так и А. Меркель записывают обращение заранее, оба читают текст с телесуфлера, оба обращаются к публике опосредованно. Так как это ритуальный жанр речи, то их объединяет и единая коммуникативная цель, и повод – поздравление нации с Новым годом, подведение итогов уходящего года, определение планов на будущее, объединение нации. Но есть и некоторые отличия. Съемка выступления Путина происходит на улице, президент произносит ее стоя, в то время, как Меркель записывает свое обращение в помещении, сидя за столом. Что касается стиля одежды, то В. Путин придерживается делового стиля (черный пиджак или пальто, белая рубашка и красный галстук), госпожа Меркель для выступления каждый раз выбирает достаточно яркие деловые костюмы разной цветовой гаммы с металлическим отливом (золото, бордо, серебро, голубой, зеленый), подчеркивая тем самым особый праздничный повод выступления.

В. Путин в своем выступлении использует кадры окружающей его обстановки, А. Меркель постоянно присутствует в кадре. Оба произносят речь размеренно и спокойно, но В. Путин допускает некоторое вполне уместное усиление интонации голоса в определенных моментах, при этом он, в отличие от немецкого канцлера, использует достаточно богатую мимику, но оба практически не жестикулируют, оба избегают излишней экспрессивности (в особенности Меркель) и соблюдают орфоэпические нормы языка.

Далее остановимся на анализе текстов выступлений. В композиции новогодних обращений обоих политических лидеров можно выделить три общих структурных элемента: 1) обращение; 2) основная часть, включающая конгратуляционную часть (повод и собственно поздравление) и констатирующую часть (подведение итогов уходящего года); 3) заключение. Но что касается плана выражения, то здесь имеются существенные различия.

Для обращения А. Меркель неизменно использует довольно нейтральное обращение «уважаемые соотечественники» („Liebe Mitbürgerinnen und Mitbürger“), Путин же выбирает более доверительную форму – «Дорогие друзья», происходит своеобразное сокращение дистанции между говорящим и слушающими.

В. Путин начинает речь с короткого вступления, А. Меркель сразу после обращения начинает основную часть своей речи. Основная часть выступления Путина состоит из 2-3 тем, объединенных общим мотивом (экономическая обстановка или важная дата). Примечательно, что внутри своего выступления В. Путин каждую новую смысловую часть предваряет обращением «Друзья», как бы условно разделяя речь на части. Речь Меркель обычно почти вдвое объемней, состоит из 4-5 тем, которые не всегда связаны друг с другом и несоразмерны по отношению друг к другу. Это отражается и на длительности произнесения речи, у канцлера Германии новогоднее обращение занимает 6 -7 минут, у президента России - 3 минуты.

В содержании основной части также есть различия. Основными темами в новогоднем обращении у В. Путина выступают: символическое подведение итогов уходящего года (достижения страны, трудности, с которыми столкнулась страна); семейные традиции и ценности, гордость за свою страну, надежда на светлое будущее. Следует упомянуть и довольно необычную для политического дискурса тему – тему чуда и волшебства, к которой В. Путин обращался в 2012 и в 2016 годах («Все мы ждем, что новогодняя ночь подарит нам удачу и немного чуда» -2012, «Каждый из нас в новогоднюю ночь может стать немного волшебников» -2016). Данные тематические включения абсолютно не характерны для речей немецкого канцлера, которая даже в новогоднем обращении по большей части оперирует фактами. Путин особенно в последние годы делает акцент на внешнеполитических успехах и величии страны (Присоединение Крыма, успехи на Олимпийских играх, борьба с терроризмом, юбилей Победы и т.п.). Меркель в свою очередь делает основной акцент на внутренних успехах всего немецкого народа, затрагиваются государственные вопросы и мировые проблемы (в

последние годы ярко прослеживается тема жертв терроризма и войн, а также тема беженцев). При этом немецкий канцлер как бы противопоставляет Германию всему остальному миру (Так, в обращении 2016 года, говоря о проблемах в Европе, связанных с внешними границами и мигрантами, говорит об особой ведущей роли Германии в делах Европейского Союза: «Und wir Deutschen haben jedes Interesse daran, eine führende Rolle dabei zu spielen»). Оба лидера высказывают в том или ином объеме ожидания от предстоящего года. Общим для Путина и Меркель мотивом можно также назвать мотив «благодарности своему народу». Необходимо также отметить, что общее содержание обращений В. Путина достаточно неконкретно, он ограничивается поверхностной позитивной оценкой событий, в речи доминируют общие фразы абстрактной семантики, конечно же, упоминаются, хоть и в не каждом обращении, и конкретные события (теракт в Волгограде, стихийные бедствия на Д. Востоке (2013); поддержка Крыма (2014); победа на Олимпиаде (2014); 70-летие Победы (2015). Ангела Меркель в своей речи часто обращается к конкретным фактам (даты, количественные данные, конкретные события, имена и цитаты). Ее новогоднее обращение больше похоже на отчетную речь по окончании года.

И Путин, и Меркель заканчивают выступления поздравлениями и пожеланиями аудитории. В своих пожеланиях В. Путин всегда обращается к семейным ценностям (Например, «Пусть в каждом доме, в каждой нашей семье царит радость и согласие», 2013). Пожелания немецкого канцлера также обращены гражданам Германии и их семьям («Ich wünsche Ihnen und Ihren Familien von Herzen ein frohes neues Jahr, Glück, Gesundheit und Gottes Segen» - «Я желаю Вам и Вашим семьям от всего сердца счастливого нового года, здоровья. Благослави Вас Бог!»). Свое обращение А. Меркель всегда заканчивает фразой «Gottes Segen!» (религиозное выражение «Благослови Вас Бог!»). В обращениях В. Путина религиозный подтекст отсутствует полностью. Это связано с особенностями культуры и менталитета Германии и России. Германия до сих пор является очень религиозной страной, немцы чтут и почитают традиции, большинство из которых имеют религиозные корни.

В плане использования средств речевой выразительности оба руководителя стран не стремятся к достижению большой эмоциональности и образности в своих новогодних выступлениях. Главной языковой чертой обращений В. Путина можно назвать краткость и простоту изложения, что достигается использованием простых неосложненных предложений, общепонятной лексики,

отсутствием специальных слов и терминов, иностранных слов. К основным языковым средствам образности следует отнести эпитеты и повторы, которые, надо сказать, тоже достаточно просты и не многочисленны (Эпитеты: «добрые, радостные перемены», «сердечные, благородные чувства», «сильное, успешное государство», «благополучное и свободное общество» - 2012; «уникальная, прекрасная страна», «чудесный праздник» - 2016, «чудесное мгновение», «эффективный труд», «великий пример» - 2015. Повторы (анафера): «поблагодарить... за сплоченность и солидарность, за глубокие чувства правды, чести, справедливости, ответственности за судьбу своей страны... за неизменную готовность отстаивать интересы России» -2014). Также в обращениях российского президента можно встретить перифразы («вернуться в свой родной дом (войти в состав РФ)» - 2014; метафоры (2012 – «провожаем в историю», 2013 – «шагнем из настоящего в будущее»). Новогодние обращения немецкого канцлера с точки зрения используемых языковых средств являются более разнообразными, в них присутствуют: 1) цитаты (2012 – “Ich bin ein Berliner” (J.F. Kennedy), „Wer Mut zeigt, macht Mut“ (Adolph Koplring), „Mut steht am Anfang des Handels, Glück am Ende“ (Demokrit); 2) тропы, в основном, метафоры и эпитеты (метафоры: 2012- «einen Stein ins Rollen bringen»; «Die Welt hat die Lektion gelernt»; 2013 – «das Schwere im Leben zu tragen», «fern der großen Schlagzeilen», «Oft jagt ein Ereignis das andere». Эпитеты: 2013 - die schreckliche Krankheit, auf bestialische Weise; unzähligen, von gelungener Einwanderung, großartig); 3) образные устойчивые выражения (2016 – „in Visier haben“; 2014 – „Ich drücke fest die Daumen“); 3) Синтаксические средства выразительности: риторический вопрос (2016 – «Was also ist dann mit der Zuversicht, von der ich zu Beginn sprach? Zuversicht inmitten der tiefen Trauer um die Toten und Verletzten?»), анафора, параллелизм, антитезы (2012 - «nicht nutzlos werden lassen, sondern – im Gegenteil – Ansporn sein»; «nicht einfacher, sondern schwieriger») и др.

Примечательно, что в новогодних текстах А. Меркель присутствует гораздо больше языковых средств выразительности, но при этом ее речи обладают гораздо меньшей иллокутивной силой (силой воздействия). Это можно объяснить достаточно скупым проявлением эмоций и чувств немецкого канцлера, что является характерной особенностью речей А. Меркель в целом. Также содержание и объем новогодних обращений А. Меркель не в полной мере соответствует данному жанру ритуальной политической речи. В этом плане обращения В. Путина воспринимаются именно как поздравления.

Итак, новогоднее обращение главы государства как особый вид ритуального политического дискурса, к структуре и содержанию которого имеются достаточно жесткие требования, относится к политическим символам и тем самым отражает основные особенности политической культуры и риторических идеалов страны. Так, для риторики российского президента В. Путина свойственна простота и емкость фраз, убедительность и некоторая императивность интонаций, открытость и доверительность по отношению к адресатам. А. Меркель в своих речах апеллирует не к эмоциям, а к логике слушателей, убеждая их фактами и аргументами, для нее свойственны хладнокровие и сдержанность эмоций, стремление к образцовости и эталонности, что наряду с назидательным тоном делает ее речь несколько искусственной, формально-наигранной.

### Литература

*Кондратенко Н. В.* Новогоднее обращение как ритуальный жанр политического дискурса: макроструктурные компоненты и средства их выражения // Компьютерная лингвистика и интертекстуальные технологии: Труды международной конференции «Диалог 2007». – М.: Изд-во РГГУ, 2007. – С. 302-306

*Меркурьева В. Б.* Идеостиль канцлера ФРГ Ангелы Меркель (на материале новогодних обращений) // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык [Электронный ресурс] / <http://ce.ifmstuca.ru/index.php/100000/merkel-idiostyle> (Дата обращения - 30.06.2017)

*Мисюров Д. А.* Политика и символ в России. – М.: МАКС Пресс, 2004. – 144 с.

*Ослопова В. Ю.* Новогоднее обращение главы государства к народу как жанр политического дискурса // Вестник Томского гос. университета, 2009. – С. 19-22

*Соловей Т. Г.* Политическая символика как способ политической коммуникации // Европа: актуальные проблемы этнокультуры: материалы VI межд. науч. теор. конф., г. Минск, 23 апреля 2013. – Минск: БГПУ, 2013. – С. 108-109

### Научные обзоры и рецензии

УДК 321.161.1

**Пестова Н.В.**

**Современное экспрессионизмоведение России: обзор новейших научных исследований**

**Аннотация:** Обзор посвящен новейшим диссертационным исследованиям (2016–2017) немецкого, австрийского и русского экспрессионизма. Они выполнены как в отечественных традициях сопоставительного литературоведения, истории и теории литературы, так и в русле новейших научных парадигм когнитивной лингвистики, дискурсивного анализа, постмодернистских теорий.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, современные научные парадигмы, методы научного анализа, традиция.

Немецкоязычный литературный экспрессионизм на протяжении последних двадцати лет продолжает оставаться актуальным, востребованным научным сообществом объектом исследования российского ученого-литературоведа и лингвиста. Поразительная современность и актуальность философской и эстетической платформы экспрессионизма для современной литературы и искусства доказаны множеством авторитетных научных форумов и публикаций. Его полная адекватность современным реалиям и явное или скрытое присутствие во всех жанрах литературы и искусства XXI века мотивируют исследователей на поиск ответов на вопросы, почему же именно экспрессионизм как духовное движение, как художественно-эстетическая система, как тип художественного мышления безусловно лидирует среди всех художественных направлений и течений по степени продуктивного осмысления и революционного обновления литературной традиции, по роли в формировании основных авангардистских концептов и по значимости для дальнейшего развития мировой литературы модернизма и постмодернизма. Отечественное экспрессионизмоведение долгие годы заметно отставало от зарубежного. «Энциклопедический словарь экспрессионизма», вышедший в ИМЛИ РАН под ред. П.М.Топера в 2008 г., в значительной степени сократил этот разрыв и восполнил дефицит научного знания о феномене, однако он же еще раз убедительно продемонстрировал проблему «поразительной негомогенности» явления и высветил существующие лакуны.

Так, диссертация **Ю. В. Красовицкой «"Der neue Mensch" в**

**немецкой экспрессионистской драме». Москва, 2017** успешно продолжила формирование целостного и детального представления о драматургии экспрессионизма и сосредоточилась на ее малоизученных аспектах. К ним, во-первых, следует отнести обращение к драматургам экспрессионизма, стоявшим вне поля зрения отечественной критики: Э. Барлаху, Р. Гёрингу, Г. Йосту, Ф. фон Унру, Р. Й. Зорге, и к тем произведениям более известных драматургов (К. Штернгейма, В. Газенклевера, Й. Р. Бехера), которые не были специальным объектом изучения. Огромной заслугой данной диссертации является тот факт, что в научный оборот вводится множество малоизвестных и непереведенных на русский язык текстов, некоторые из них вообще никогда не фигурировали в работах об экспрессионистской драме. Во-вторых, новаторским представляется попытка создания оригинальной классификации драм экспрессионизма в соответствии с доминированием в них христианских, ницшеанских или социалистических воззрений. На примере 48 более или менее известных драматических произведений, а также 35 философских сочинений самих экспрессионистов и множества трудов философов (Ф. Ницше, А. Бергсон, Г. Зиммель), влиявших на умы этого поколения, автор работы делает справедливые обобщения об «общевропейской тенденции к обмирщению сознания», приходит к заслуживающим внимания выводам о различиях экспрессионистских и ницшеанских представлений об обновлении и «новом человеке», прослеживает процесс подготовки «создания экспрессионистской антиутопии» и изменения в политических воззрениях экспрессионизма [Красовицкая 2017: 6]. Таким образом, актуальные для экспрессионизмоведения проблемы о философской базе экспрессионизма, о степени влияния Ницше на него, о религиозных воззрениях представителей этого движения, о возможности «вторжения художника в политику» находят в диссертации новые ракурсы рассмотрения и значительно обогащают традиционные представления о них.

В таком же традиционном направлении углубления и получения нового знания о широко известном объекте изучения выстроена работа **Н. И. Ковалева «Традиции литературы барокко в творчестве Г. Бенна». Москва, 2016.** Г. Бенн – один из самых всесторонне изученных авторов экспрессионизма, исследованию его творчества посвящены работы самых известных зарубежных и отечественных литературоведов, но Н. И. Ковалев делает предметом своего научного сочинения «своеобразие философско-художественной интерпретации барочных мотивов и принципов барочной поэтики» в разные периоды

творчества поэта [Ковалев 2016: 3]. Экспрессионизмоведение постоянно обращается к диалогу между экспрессионизмом и предыдущими течениями и стилями: готикой, барокко, югендстилем<sup>8</sup>, исследует обращение экспрессионистов непосредственно к опыту немецких романтиков А. фон Арнима, К. Брентано, Новалиса, Л. Тика, творчество которых занимало юных представителей экспрессионистского поколения со студенческой скамьи и широко представлено уже в их докторских диссертациях<sup>9</sup>. Автор обсуждаемой диссертации фокусирует внимание на выявлении концепций, под воздействием которых формировались взгляды Г. Бенна на барокко, отыскивает «следы барокко» в его произведениях и систематизирует их. Хорошо изученная поэтология Бенна обогащается новым штрихом о своеобразии бенновской трактовки барокко как яркого примера «бароккоподобных явлений в современной литературе» [Там же:18].

Задачи двух следующих диссертаций решены с помощью обращения к другим научным парадигмам и соответствующим им методам исследования. Так, новизну кандидатской диссертации **В. А. Порунцова** на тему «**Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х гг.: Георг Гейм, Альфред Дёблин, Готфрид Бенн**», **Иваново, 2016** обеспечил новый ракурс видения очень хорошо известного материала. В. А. Порунцовым был предложен анализ этого материала с помощью иного категориального аппарата, не используемого широко в традиционной системе координат зарубежного и отечественного экспрессионизмоведения. С точки зрения методологии научного исследования, такой путь непременно должен привести к получению нового знания об объекте исследования. В. А. Порунцов, выбрав такую стратегию, поместил в центр исследования постмодернистскую версию понимания характера соотношения субъекта и объекта художественного произведения и сделал в разборе широко известных новелл акцент на такой категории,

---

<sup>8</sup> *Luther G.* Barocker Expressionismus? Zur Problematik der Beziehung zwischen der Bildlichkeit expressionistischer und barocker Lyrik. The Hague; Paris: Stanford Studies in Germanistics and Slavics, 1969. Vol. 6.; *Fritz H.* Literarischer Jugendstil und Expressionismus: zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969; *Jost D.* Literarischer Jugendstil. Stuttgart: Metzler, 1969; *Jugendstil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971; *Jost D.* Jugendstil und Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern; München: Francke, 1969. S. 87–106; *Bushart M.* Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst: Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925. München: Verlag Silke Schreiber, 1990.

<sup>9</sup> Р. Кайзер писал диссертацию на тему «Arnims und Brentanos Stellung zur Bühne», А. фон Хатцфельд – «Achim von Arnims „Kronwächter“ und der romantische Roman», Г. Мюллер – «Die Magien in Clemens Brentanos Romanzen vom Rosenkranz», М. Пульфер – «Romantische Ironie und romantische Komödie».

как «телесность», и ее соотношении с сознанием. В результате тезис о семиотизации тела получил в интерпретации экспрессионистской прозы оригинальные линии развития, а понятие «психическое событие» наполнилось новыми смыслами и обеспечило исследователю свою собственную точку зрения в анализе произведений. Широкое обобщение и осмысление в новом ракурсе вопросов телесности, которыми, действительно, так насыщена экспрессионистская проза и размышления о которых рассыпаны по многочисленным трудам экспрессионизмоведения, составили одну из заслуг данного исследования. Обращение к «историческому характеру проблемы телесности» и рассмотрение этой категории сквозь призму «семиотического расширения образа человеческого тела» позволило В. А. Порунцову сформировать свое видение проблемы применительно к малой прозе экспрессионизма и тем самым обогатить трактовку ее своеобразия, сложившуюся в традиционном литературоведении. Автору диссертации удалось выявить особый характер субъектно-объектных связей, отличающих экспрессионизм от других авангардных течений. Особой заслугой данной диссертации представляется та самая «динамизация перспективы восприятия» модернистского текста, о которой, пусть и в ином контексте, говорил один из патриархов экспрессионизмоведения С. Вьетта. Любопытно, что речь в данном сочинении идет не только и не столько об экспрессионистской прозе как таковой, сколько о том, как по-новому ее можно прочитывать современному читателю, вооруженному культурной оптикой XXI века.

Докторская диссертация **Ю. Г. Тимралиевой «Языковая картина мира немецкого литературного экспрессионизма (на основе анализа малоформатных текстов)»**, представленная на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 10.02.04 – германские языки в Санкт-Петербурге, направлена на решение проблемы отсутствия системного, панорамного взгляда на собственно лингвистику текстов экспрессионизма. Разумеется, язык экспрессионистской лирики, драмы и прозы всегда был и есть в центре внимания зарубежных и отечественных экспрессионизмоведов: исследованы лексический состав, синтаксис, метроритмические особенности, стилистический уровень, «звукоживопись», окказиональное словообразование и др. языковые явления в творчестве разных авторов. Однако на сегодняшний день в экспрессионизмоведении, пожалуй, не найти такой работы, в которой бы столь скрупулезно и пошагово, от одного языкового уровня к другому и, таким образом, от фонетики до жанра, включая особенности

стихосложения и композиции, на широчайшей эмпирической основе, а следовательно, достоверно и обоснованно, был проведен последовательный и непротиворечивый *лингвистический анализ текстов*, в результате которого вырисовывается целостная «языковая картина мира» экспрессионизма и который позволяет размышлять о существовании некоего специального экспрессионистского творческого метода, в чем экспрессионизму неизменно отказывали на протяжении вот уже сотни лет существования феномена.

Отечественное, да и зарубежное литературоведение в основном не приветствовало «вторжение» в свое традиционное исследовательское пространство «чуждых» истории и теории литературы методов и методик изучения литературного материала. Необозримое количество литературоведческих работ в экспрессионизмоведении – при всей недосказанности в поле оценки явления – создало ощущение некоторой исчерпанности темы. Очевидно, что назрела необходимость какой-то иной методологии изучения феномена, которая бы открывала новые исследовательские горизонты и при этом не заводила бы в тупик осознания отсутствия «единого стиля» экспрессионизма. Ведь тогда вопрос о том, за счет чего же он, все-таки, остается некой целостной художественной системой, продолжал бы оставаться открытым. Попытки его изучения в иной научной парадигме уже предпринимались в отечественной науке, но при всей ее междисциплинарности они, тем не менее, не нашли широкой поддержки из-за обращения к не свойственным литературоведению порядкам лингвистического анализа и интерпретации. Ю. Г. Тимралиева предлагает в качестве методологической базы исследования сложнейшего литературного материала научный инструментарий когнитивно-дискурсивной лингвистики, теоретически обосновывает его правомерность и весомым практическим результатом доказывает эффективность дискурсивного анализа применительно к объекту исследования: лирике и малой прозе экспрессионизма. Благодаря такому инструментарию устанавливается отсутствовавшая скрепа, удерживающая негомогенный феномен в границах узнаваемого явления – автор диссертации называет ее «когерентностью дискурсивной формации». Таким образом, речь ведется не об отдельных стилях авторов и их произведений, темах и мотивах, «метафорах эпохи» (С. Виетта), приемах деформации действительности и языка, как это обычно происходит в экспрессионизмоведении, а об особенной семантике и прагматике экспрессионистского дискурса как единого художественного пространства. Избранная методология, с одной стороны, позволила

систематизировать и структурировать огромный эмпирический материал, выстроить его интерпретацию в определенные порядки и ряды, которые также следует рассматривать как элементы нового знания («субъектная деформация», «объектная деформация», «трансформация субъектно-объектных отношений»). С другой – сама методология имеет объяснительную силу, т.к. организует и интерпретирует текстовую материю как результат процессов концептуализации и категоризации действительности в особой экспрессионистской оптике в конкретный историко-культурный период времени конкретного немецкоязычного пространства. Центральное понятие диссертации «языковая картина мира» экспрессионизма при всей своей мозаичности, фрагментарности, раздробленности, «одновременности неодновременного» (Э. Бласс) постепенно складывается, обрастает «плотью» множества художественных текстов. Данная диссертация также актуализирует множество малоизвестных художественных текстов, которые можно рекомендовать как один из лучших учебных объектов в освоении герменевтического метода.

На фоне неугасающего интереса к немецкоязычному экспрессионизму в современном зарубежном и отечественном литературоведении историки русской и зарубежной литературы не могут не задаваться вопросом о существовании, степени самостоятельности и самобытности русского экспрессионизма, о его типологическом родстве с немецкоязычным феноменом. Этим проблемам посвящены диссертации **М. А. Шестаковой** на тему **«Становление поэтики русского экспрессионизма в литературе 1900-1920-х годов»**, Саратов, 2017 и **В. С. Наумовой** **«Поэзия немецкого экспрессионизма и ее русская рецепция (1920-е годы)»**, Екатеринбург, 2016. Различный масштаб и значение изучаемых явлений, как отмечает В. С. Наумова, не исключает возможности и продуктивности их исследования в сравнительно-историческом аспекте. Русские поэты-экспрессионисты опирались на немецкие образцы, но, по справедливому замечанию автора, отнюдь не абсолютизировали их значение, интерпретируя общие темы эпохи в соответствии со своим собственным социальным и эстетическим опытом [Наумова 2016: 4]. Предложенная М. А. Шестаковой научная парадигма изучения явления как типа творческого сознания и как приема, объединенных общей природой художественного высказывания, также позволяет рассматривать весьма разрозненные интернациональные поэтические явления и историко-литературные факты в единой оптике традиционного экспрессионизмоведения и

снимает целый ряд дискуссионных вопросов о статусе русского экспрессионизма в общеевропейском литературном процессе. Обе работы отличаются обостренным вниманием к деталям поэтического высказывания, к системе образов и приемов в большом количестве художественных текстов. В диссертации М. А. Шестаковой проведена большая кропотливая работа по оригинальному осмыслению значительного корпуса русской поэзии и малой прозы первой четверти XX века (Л. Н. Андреев, Ипп. Соколов, С. Спасский, Б. Лапин, Е. Габрилович, Б. Зименков, Г. Сидоров, В.В. Маяковский, Б. Л. Пастернак, М. Кузмин, А. Радлова, Н. С. Гумилев и др.). Тщательно разобравшись с «собственно экспрессионистами» и «временными попутчиками», автор работы «наводит порядок» в весьма хаотичном экспрессионистском «хозяйстве» русской литературы этого периода ее развития. Эта диссертация в некоторых аспектах перекликается с выводами В. А. Порунцова: М. А. Шестакова установила, что в текстах всех представленных в работе авторов обязательно присутствуют «физиологические образы и метафоры», что свидетельствует в пользу новейших концепций о выстраивании художественного мира экспрессионизма на основе категории телесности, или соотношении тела и сознания, как особой конфигурации субъектно-объектных отношений в экспрессионистской картине мира. Таким образом, автор диссертации, не ставя себе такую конкретную задачу, в ходе анализа форм поэтического высказывания обнаруживает болевую точку схождения и важнейший вектор в типологическом родстве всех представителей экспрессионистского мироощущения, которое в немецкоязычной версии называется «Weltgefühl». Этим точным наблюдением М. А. Шестакова подтверждает перспективность дальнейшего исследования русского экспрессионизма в широком интернациональном контексте.

Материалом сопоставительного исследования В. С. Наумовой послужили литературные манифесты, критическая проза и поэтические произведения, созданные представителями немецкого и русского авангарда в 1910-1920-е годы: критические статьи К. Эдшмида, Г. Бара, К. Пинтуса, П. Хатвани, литературные манифесты Ипп. Соколова, лирические произведения С. Спасского, Е. Габриловича, Б. Лапина, его же художественные переводы немецкой поэзии экспрессионизма. В фокусе зрения исследователя также поэты, переводчики, не входившие в группу русских экспрессионистов, но увлеченные экспрессионистской поэзией Германии – Б. Пастернак, А. Луначарский, В. Нейштадт, С. Тартаковер. В качестве немецкоязычного материала для

сопоставления избраны произведения немецких экспрессионистов, вошедшие в антологию «Сумерки человечества» (стихотворения Я. ван Ходдиса, Г. Гейма, А. Лихтенштейна, А. Эренштейна). Это – первый опыт комплексного анализа различных форм русской рецепции теоретических позиций и лирических текстов, характерных для немецкого экспрессионизма. Автором работы установлена взаимосвязь между содержанием литературных манифестов, легитимировавших создание экспрессионистских группировок в России, оригинальным поэтическим творчеством их участников, сложившимся под известным влиянием поэтики немецкого экспрессионизма, и поэтическими переводами, вошедшими в историю русского авангарда и образующими малоизвестную главу этой истории. На множестве поэтических текстов В. С. Наумова доказывает, что поэтическая практика русского экспрессионизма смысляет и интерпретирует ряд художественных открытий немецкого экспрессионизма – принцип отчуждения и «очуждения», прием монтажа, тему «диссоциации субъекта» и «обновления человечества». Образы конца света, войны и любви в русском экспрессионизме обнаруживают определенное сходство с их трактовкой в немецком. Установлено, что переводы Б. Лапина способствовали обогащению поэзии русского авангарда элементами поэтики немецкого экспрессионизма, которые подверглись переосмыслению на фоне национальной поэтической традиции и актуальной социокультурной ситуации в России. В диссертации В. С. Наумовой сделан важный вывод о том, что «”Большой” экспрессионизм в Германии и ”малый” экспрессионизм в России являются элементами общей для них системы европейского авангарда и варьируют ее инвариантные признаки» [Там же].

В заключение данного обзора позволю себе высказать следующее суждение: если в последней трети XX века такой объект исследования, как немецкоязычный (немецкий и австрийский) и русский экспрессионизм, был интересен и в виде художественных текстов реально доступен довольно небольшому количеству отечественных филологов, то в первые два десятилетия XXI века мы наблюдаем почти такой же всплеск этого научного интереса, который был зафиксирован в Германии с 1960-х гг. и в Австрии с 1990-х гг. Научная мобильность молодых исследователей, совместные российско-немецкие проекты (магистратура, аспирантура) в ведущих университетах России, Германии и Австрии, научные гранты, зарубежные стипендии и стажировки, практически безграничные возможности новых информационных технологий сняли все прежние технические

ограничения и ввели этот огромный пласт труднодоступного ранее литературного материала в отечественное научное пространство. Столь сложно организованная текстовая материя, как экспрессионистские тексты, стала настоящим вызовом для филолога-исследователя. «Трагический нерв» экспрессионистской поэтики и эстетики удивительным образом срезонировал в современных условиях необычайно усложнившегося человеческого бытия и зыбкости ориентиров. Совсем молодые исследователи бесстрашно и с большим энтузиазмом погрузились в те экзистенциальные бездны, в которые сто лет назад впервые широко открытыми глазами осмелился заглянуть немецкий и австрийский экспрессионизм. Выскажу также предположение, что не только количество, но и научный уровень работ, посвященных этой проблематике, дают право говорить о становлении «русского экспрессионизмоведения». Двухязычная перспектива изучения феномена, равно как и многочисленные переводы этих сложноорганизованных текстов, открыли возможности иного научного взгляда, отличного от любого монокультурного исследования. И в завершение несколько слов совсем личного характера: отчищая в конце 1990-х годов от мха и ржавчины не ухоженную по сравнению с другими могилу Курта Пинтуса на городском кладбище в г. Марбахе, я была уверена в том, что не пройдет и четверти века, как его имя станет известным в России, а составленная им антология экспрессионистской лирики «Сумерки человечества» войдет в список литературы, обязательной для изучения в профессиональной подготовке литературоведов и историков литературы. Наш обзор еще раз доказывает, что это случилось.

## Литература

*Ковалев Н.И.* Художественный мир малой прозы немецкого экспрессионизма 1910-х гг.: Георг Гейм, Альфред Дёблин, Готфрид Бенн. Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. – М., 2016. – 19 с.

*Красовицкая Ю. В.* «Der neue Mensch» в немецкой экспрессионистской драме». Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. – М., 2017. – 24 с.

*Наумова В. С.* Поэзия немецкого экспрессионизма и ее русская рецепция (1920-е годы). Автореф. дисс. ... канд. фил. наук. – Екатеринбург, 2016. – 19 с.

УДК 321.112.2.(091)(049.32)  
ББК Ш33(4Гем)6

**А. В. Елисеева**

**Рецензия на первый том «Истории литературы Германии XX века в трех томах» (Отв. редакторы В.Д. Седельник, Т.В. Кудрявцева)**

**Аннотация:** В рецензии рассмотрена специфика нового труда по истории немецкой литературы XX века, издаваемого ИМЛИ РАН. Предметом анализа стали принципы описания литературного процесса в новой «Истории литературы», концепция литературного канона, понятийного аппарата, взаимодействие исследовательской субъективности и традиции в данном сочинении.

**Ключевые слова:** история литературы как научный жанр, немецкая литература, национальная литература, метанаучные исследования, литературный канон.

Коллективный труд ИМЛИ РАН «История литературы Германии XX века» в трех томах (Отв. редакторы В.Д. Седельник, Т.В. Кудрявцева), первая часть которого — «История литературы Германии XX века» Т. 1. Книга первая — (1880–1918) увидела свет в декабре 2016 г., а вторая — «История литературы Германии XX века» Т. 1. Книга вторая (1918–1945) — готовится к печати, несомненно, является важным этапом в исследовании немецкоязычной литературы с конца XIX до начала XXI вв. Можно предположить, что этот крупномасштабный проект будет по-разному оценен специалистами — от благодарных откликов за восполнение лакун, образовавшихся в российской германистике, долгое время по разным причинам (эстетическим, идеологическим и пр.) игнорировавшей или недооценивавшей те или иные явления литературного процесса (декаданс, югендстиль, массовая литература, официальная литература Третьего рейха и др.) до неизбежной критики концептуально-методологических принципов, критериев композиционно-структурного и содержательного характера (пропорциональность частей, легитимность присутствия (или отсутствия) в данном труде тех или иных имен, явлений, произведений), и до возражений по поводу выбранных методов анализа тех или иных художественных текстов. Об этом пишут в предисловии к первому тому и сами редакторы. Представляется, что подобные оценки неизбежно сопровождают и будут сопровождать любое описание литературного процесса той или иной макро- или микроэпохи. Данное послесловие призвано не рассеять все сомнения по поводу «правоты» редакторов и авторов

«Истории», а статья неким импульсом для продолжения дискуссии о явлениях, пока еще мало освещавшихся в отечественной германистике: легитимности «истории литературы» как научного текста, ее границах и принципах, об условности конструктов, связанных с ее созданием («литературная эпоха», «национальная литература» и т.п.), о проблемах канона, об осознанной или неосознанной ангажированности ученого и т.д.

Создание трудов по истории литературы, в том числе национальной, — занятие в нынешнее время довольно рискованное и в каком-то смысле неблагодарное, ибо, начиная приблизительно с 1960-х годов, по сей день в научной среде не затихает критика в адрес этого научного жанра и продолжается дискуссия о его проблематичности. Мишенью нападок становятся неизбежный редуccionизм описаний литературной жизни (очевидно, что ни одно, самое обстоятельное, описание не может вобрать в себя все явления и всех участников художественного процесса, даже если речь идет о микроэпохе), отсутствие рефлексии авторов по поводу критериев отбора элементов описания, часто присутствующая наивная вера в незабываемые эстетические авторитеты — неких литературных «гениев», «творцов», которые помещаются в «пантеон» историко-литературных очерков. Одним из инициаторов такой полемики был, как известно, представитель «констанцской школы» рецептивной эстетики Ханс Роберт Яусс, критиковавший в работе 1967 г. «История литературы как провокация литературоведения» [Jauß 1970] распространенную практику написания подобного рода сочинений, в которых изложение различных тенденций, направлений и течений принято соединять с очерками творчества неких «выдающихся», с точки зрения создателей труда, авторов. В качестве выхода Яусс предлагает при диахроническом описании литературных явлений выдвинуть на первый план фактор рецепции текстов. В работе 1969 г. «Смена парадигмы в литературоведении» Х. Р. Яусс критикует и популярный в историко-литературных трудах конструкт «национальной литературы», интерпретируя его как наследие идеологии XIX в. По Яуссу, с начала XX столетия ни один мыслящий человек не может усмотреть общности между, например, текстами Средневековья и Нового времени, созданными на одной территории, между «Песней о Нибелунгах» и «Ифигенией» Гёте, между «Песней о Роланде» и творчеством Поля Валери [Jauß 1969].

Критика трудов по истории литературы содержится, как известно, также в работах Рене Уэллека и Остина Уоррена. Так, Р. Уэллек подвергает сомнению часто лежащие в основе подобных сочинений

идеи эволюции, представления о причинно-следственных связях художественных процессов. Он указывает помимо этого на иллюзорность возможности единого научного дискурса, применимого к явлениям литературы, для описания которых в реальности часто используется соединение биографических, библиографических, социологических дискурсов, анализ стихосложения, тем и мотивов, при этом информация о литературе преподносится на фоне сведений из социальной, интеллектуальной и политической жизни [Wellek 1982].

Скептической оценке подвергает создание историй литературы и Ролан Барт, указавший в эссе 1960 г. на то, что они, как правило, представляют собой вереницу портретов и очерков творчества «великих мужей»:

Возьмем какую-нибудь историю литературы (все равно, какую: мы не раздаем призы, мы размышляем о правилах игры). От истории здесь осталось одно название: перед нами ряд монографических очерков, каждый из которых обычно посвящен отдельному автору как некоей самоценной величине; история здесь превращается в череду одиноких фигур; короче, это не история, а хроника. Конечно, имеется и порыв дать общую картину — применительно к жанрам или к школам (порыв все более и более заметный), но этот порыв никогда не выходит за рамки литературы как таковой; это поклон, который на ходу отвешивают исторической трансценденции; это закуска перед главным блюдом, имя которому — «автор». Таким образом, всякая история литературы сводится к серии замкнутых критических анализов [Барт 1989: 209].

В различных работах, критикующих историю литературы как жанр можно отметить ряд общих положений: сомнение в концепции «национальной литературы», ее единстве и преемственности, а также в легитимности и проблематичности литературного канона. Очевидно, что с последним всегда связана селекция материала для работ по истории литературы. Одним из основных предметов рефлексии и саморефлексии, которые предлагает любая история литературы, является присутствующий в ней материал, т.е. отбор авторов и литературных тенденций, сочтенных «достойными» быть представленными в труде. Каждое описание литературного процесса неизбежно встает перед проблемой канона, в частности критериев выбора тех авторов, которым отводятся отдельные главы и которые тем самым представляют собой «лицо»

того или иного литературного периода, тех, которые упоминаются в обзорных частях работы, и тех, чьи имена остаются за рамками труда.

Неслучайно дискуссия о каноне бурно началась в 1960-е годы, одновременно с полемикой вокруг принципов описания истории литературы. Проблема литературного канона (а также эстетического, философского и пр.) интенсивно обсуждается до сих пор<sup>10</sup>. Эта дискуссия оживилась в конце XX в. в связи с выходом книги известного американского филолога Гаролда Блума «Западный канон» (1994) [Bloom 1994]. Именно Блум представляет одну из крайних позиций в споре, утверждая наличие неких вневременных эстетических достижений, представленных творчеством таких писателей как Шекспир, Данте, Сервантес и т.д. Исследователи, полемизирующие с концепцией Блума, подчеркивают определяющую роль властных структур в создании эстетического, в том числе литературного канона. Так, отмечается особое значение канона для формирования феномена нации в XIX в. Ученые, занимающиеся постколониальными и гендерными исследованиями, указывают на систематическое исключение из канона авторов, не принадлежащих к доминантной группе общества — например, представителей этнических меньшинств той или иной страны или женщин. Во второй половине XX в. в связи с усилением культурной стратификации общества констатируется сосуществование нескольких канонов, принадлежащих различным субкультурам [Korte 2002]. Деконструкции художественного канона в немалой степени способствовала, как известно, и теория поля Пьера Бурдьё, в соответствии с которой литература, как и любая иная сфера деятельности, представляет собой арену конфликтов, область борьбы за власть, за символический капитал<sup>11</sup>.

В работах Бурдьё рассмотрена и другая проблема, тесно связанная с созданием истории литературы — условность и историческая ограниченность понятийного аппарата, которым пользуются авторы соответствующих книг. Бурдьё называет различные определения и наименования литературных явлений (направлений, школ и т.п.) вплоть до понятий «писатель», «автор» «рабочими дефинициями». Их значение формируется в некий конкретный исторический период в результате борьбы за символический капитал в литературном поле. Так, например, победа в литературном поле приверженцев «чистого искусства» лишает

---

<sup>10</sup> Об истории дискуссии о каноне, её основных этапах см., напр., [Assmann 1998: 47-59].

<sup>11</sup> На материале русской литературы столкновение интересов в борьбе за символический капитал рассмотрел, как известно, Михаил Берг [Берг 2000]

права называться «писателями» создателей коммерчески успешных книг или доминирование социально ангажированной тенденции отнимает звание «автора» у тех, кто пишет развлекательные романы [Бурдьё 2000].

В монографии 1980 г. немецкий исследователь Уве Япп подводит своего рода предварительный итог дискуссиям о принципах и проблемах историографических описаний литературы. У. Япп соотносит, с одной стороны, трудности, стоящие перед историком литературы, с общими проблемами историографии как таковой, с другой стороны, учитывает специфику написания истории литературы. Автор монографии «Связный смысл» («*Beziehungssinn*»), опираясь на работы теоретиков литературного процесса, в очередной раз указывает на конструктивистский характер любой истории литературы и ее понятийного аппарата, в частности на спорность и неоднозначность таких понятий как «национальная литература»<sup>12</sup>, «литературный период» и т.д. Резюмируя многочисленные суждения исследователей о методологической сомнительности трудов по истории литературы, У. Япп приходит к выводу, что любой проект, предлагающий диахроническое описание литературной жизни какого-либо периода неизбежно является конструктом создателей. Его формирование всегда обусловлено идеологическими факторами, дискурсами, ментальными структурами, присущими как определенному времени или государству, так и отдельному исследователю. Данные обстоятельства определяют отбор материала, диалектику «памяти и забвения», использование вспомогательных конструктов, таких как «автор», «национальная литература», «традиция», «литературный период» и т.п. Приводя тезисы Уэллека и Уоррена, которые в своей «Теории литературы» деконструировали идею литературного периода, указав, что этот феномен носит либо номиналистический характер, либо подразумевает метафизическую природу литературных явлений, Уве Япп отмечает:

«Всякая воображаемая совокупность произведений эпохи представляет собой поэтому исключительно продукт историка» [Japp 1980: 88].

---

<sup>12</sup> Конструкт «национальной литературы», в свою очередь, тесно связан с конструктом нации как таковой, механизмами создания которого занимается в частности Бенедикт Андерсон и его школа. См., например, [Андерсон 2001].

Конструирование литературного периода происходит с учетом его имплицитной поэтики в результате отмежевания от предыдущего или предыдущих, а также от последующих периодов. Об условности такого размежевания свидетельствует, по Яппу, необозримый плюрализм наименований эпох и направлений в различных монографиях, при этом, как указывает автор, часто при описании литературного процесса просто используются уже готовые «ярлыки», заимствованные из предыдущих сочинений по истории литературы [Jarr 1980: 85].

Нужно сказать, что и российская литературоведческая мысль постепенно склоняется к отходу от «наивной веры» в возможность создания «объективной» хроники литературной жизни, к откату от нерелективированного использования терминов и к принятию тезиса о конструктивистской сущности всякой историографии. Так, А.В. Белобратов указывает на дискуссии вокруг данного предмета в российской науке начала XXI в., а также рассматривает эту проблему на материале трудов по истории немецкоязычной литературы, созданных в постсоветском пространстве [Белобратов 2010].

Парадокс ситуации состоит в том, что, несмотря на бурные дискуссии и скепсис по отношению к сочинениям такого жанра, книги по истории литературы продолжают издаваться в разных странах. Этот феномен явно обусловлен как инерцией научной мысли, так и практическими потребностями, например, необходимостью структурировать литературный процесс для изложения в рамках университетских программ, преодолеть «хаос» информации о художественных произведениях и их создателях при подготовке специалистов-филологов. В такой парадоксальной ситуации разумным выходом представляется осознание создателями того или иного труда хронологических границ, оснований и истоков исследования, в той мере, в какой это возможно сделать, не обладая временной, географической и иной дистанцией, очуждающей собственную филологическую культуру, то есть не дающей возможности взглянуть на нее «со стороны». Попыткой саморефлексии является и эта рецензия, призванная (в идеале) пробудить коллективную полемическую мысль. Объектом нашего рассмотрения будут структура книги, ее понятийный аппарат, отбор материала для исследования и т.д.

Оставляя проблему канона дискуссионной и открытой, можно считать продуктивной позицию М. Ямпольского, во многом

созвучную концепции Яусса: включение произведений в канон во многом обусловлено количеством интерпретаций, окружающих того или иного автора, то или иное произведение [Ямпольский 1998]. Эти интерпретации расширяют семантическое поле текстов и придают им надличностный характер. Именно величина и длина интерпретационного «шлейфа» побуждают неизменно включать в труды по истории немецкой литературы XX в. Томаса и Генриха Маннов, Бертольта Брехта, Герхарта Гауптмана и т.д., то есть авторов, канонизированных во времена разделения Германии в обеих ее частях. Не стало исключением и новое издание истории немецкой литературы, опирающееся на канон, сложившийся в немецкой (а также австрийской и швейцарской) германистике. Об этом свидетельствуют не только главы об уже упомянутых авторах, но и очерки творчества Альфреда Дёблина, Теодора Фонтане, Готфрида Бенна, Стефана Георге и др.

Редакторы и авторы коллективного труда стремились учесть и специфику канонов, сложившихся в свое время в Веймарской республике, а затем в ГДР и ФРГ, канонов, маркировавших идеологические разногласия этих стран. Так, создатели «Истории литературы Германии XX века» отдали дань канонизации творчества таких авторов как Анна Зегерс, Фридрих Вольф, Иоганнес Роберт Бехер, востребованных в немецком «рабоче-крестьянском государстве», интенсивно интерпретированных в духе его идеологом. С другой стороны, в «Истории литературы Германии XX века» нашлось место и для очерков о творчестве Эрнста Юнгера, Эмиля Штрауса, Агнес Мигель и прочих авторов, чьи популярные у реваншистских идеологов ФРГ произведения содержат культ милитаризма, расовые идеи, мифологемы «крови и почвы» и т.д.

В рецензируемом труде учтена и специфика канона немецкой литературы, сложившегося в СССР, а затем и в постсоветской России. Формирование нового российского канона во многом проходило под влиянием государственных догм СССР, определявших, с одной стороны, предпочтение текстов, содержащих элементы созвучных идеологий (изображение классовых разногласий, критику немецкого национал-социализма, отторжение ряда явлений жизни в «капиталистических странах» и т.п.), обусловивших, с другой стороны, интерес к произведениям, которые возможно было рассматривать в качестве оппозиции официальным ценностям государства. Отсюда проистекает зародившийся в 1970-е годы интерес к творчеству Германа Гессе с его интересом к глубинам психики и культом самопознания, которые были восприняты как альтернатива лозунгам и

идеологическому конформизму советского времени, или высокая оценка в науке и читательском восприятии книг Эриха М. Ремарка, сочетавшего привычные советскому читателю социальные и этические установки (например, антифашизм) с созвучным позднесоциалистическому времени эскапизмом (бегством от общественной жизни и социальной действительности в мир личных переживаний). Соединение простых и популярных идеологем (критика капиталистического общества, немецкого нацизма) с занимательностью сюжета стали, вероятно, причиной популярности Ганса Фаллады, а также Леонгарда Франка, удачно сочетавшего официально одобренную в СССР антифашистскую направленность произведений с легкой эротикой увлекательных любовных историй. В 1980 – 1990-е годы в связи с кризисом, а затем и распадом социалистической системы в отечественной германистике наметился повышенный интерес к мало исследованной до тех пор литературе рубежа XIX–XX вв., поворот в сторону изучения модернизма. Такой интерес обусловлен, вероятно, и стремлением ликвидировать большой зазор между российской и западной германистикой: искусство рубежа XIX–XX вв., долгое время упрощенно представлялось советскими исследователями в контексте лишенной какой бы то ни было художественной ценности «декадентско-буржуазной» культуры, и поисками параллелей и различий между двумя «концами века» — XX и XXI. В постсоветское время наметился также интерес к проблематике взаимоотношений литературы и религии, также табуированной в ГДР и СССР. Таким образом, специфику данного труда определяет попытка учесть различные виды канонов, сформировавшихся в разных странах и в разное время.

Тем не менее описание истории литературы как сосуществования и смены художественных парадигм (натурализма, символизма, импрессионизма и т.д.), обращение к творчеству писателей, которые вошли в канон немецкой литературы, сочетается со стремлением выйти за пределы существующих канонов и расширить поле анализа. Примером такого подхода может служить глава о серболужицкой литературе, освещающая творчество этнического меньшинства Германии. В труде рассмотрены также традиции иных культур (например, еврейской), присутствующие в немецкой литературе. Специальные разделы посвящены массовой и детской литературе, значительное место отведено нацистской литературе и т.д. Примечательно, что больше внимания, чем обычно, уделено писателям-женщинам (отдельные главы посвящены Эльзе Ласкер-Шюлер, Маше Калекко, Агнес Мигель

и др.). Это служит подтверждением расшатывания канона как некоей незабываемой структуры, свидетельствуя о кризисе его колониального, патриархатного и элитарного характера. Неслучайно «История» вводит в научный оборот имена многих малоизвестных ныне в России писателей. Своеобразный центризм, характерный для многих академических историй литературы, когда в основном ответственные редакторы и редколлегия влияют на отбор материала, а также на его расположение в общей структуре, удачно сочетается в новой истории с учетом научных интересов авторского коллектива. Если, например, идея создания очерков массовой, «областной» или детской литературы, литературы анархизма, «консервативной революции», югендстиля, неоклассицизма, рабочей литературы и др. исходила от руководителей проекта, то главы «Дадаизм», «Экспрессионизм», «Официальная литература Третьего рейха», «Арно Хольц», «Карл Штернхайм», «Георг Гейм», «Герман Гессе» и многие другие есть плод многолетних исследований российских германистов в данной области. Впервые в историю немецкой литературы включены монографические главы о таких любопытных писателях, как Пауль Шеербарт, Кристиан Моргенштерн, Вильгельм Буш и др.

Соединение различных типов литературного канона, возникновение зазоров между ними, сдвиги от центра к периферии создают автопортрет работающей с «обломками» разных канонов и отмеченной центробежными тенденциями современной российской германистики. Их увязывание с представлениями о «традиции» канона порождает новый «связный смысл» («Beziehungssinn»), который конструирует, по Уве Яппу, любая история литературы. В данном случае изложение литературных явлений предстает как поле взаимодействия разнонаправленных процессов канонизации и деканонизации. По всей видимости, эта черта привлечет к труду внимание не только российского, но и зарубежного читателя.

Стремление авторов труда к многогранному изложению литературного процесса привело к соединению в труде разных подходов к его описанию. В «Истории» сосуществуют главы, в которых фокус внимания сосредоточен на эстетической стороне литературных явлений (югендстиль, «Группа “Харон”» и т.д.) и глав, выделяющих в том или ином литературном явлении проблемно-тематическую, идеологическую стороны (рабочая, нацистская, антифашистская литература и т.п.). С другой стороны, в большинстве глав эти подходы сочетаются, поскольку невозможно отделить идеологию и мировоззрение от эстетики в таких явлениях как

экспрессионизм и дадаизм, «новая деловитость» и натурализм, или дать «чистый» художественный портрет даже таких, казалось бы, далеких от политики писателей как Стефан Георге или Карл Май. В ряде глав, описывающих литературные направления, содержится не столько «объективная» картина действительности, сколько анализ дискурсов, структурировавших тот или иной феномен. Особенно очевидно данная тенденция проявилась в главе о декадансе.

С другой стороны, в труде наблюдается определенная субверсия сложившегося в литературоведении понятийного аппарата. Ее можно усмотреть, например, в соседстве персоналий Томаса Манна, Карла Мая, Бертольта Брехта и Агнес Мигель, подвергающем сомнению не только непреложность канона, но и заставляющем задуматься о таком понятии как автор, «творец», которое, по П. Бурдые постоянно меняет свое содержание, приобретая различные коннотации: либо эстетического новатора, либо «глашатая истины», либо обладателя неких непреложных «художественных достоинств». Объединяя на своих страницах разные типы авторов (писателей, ориентированных на коммерческий успех и развлечение публики, реформаторов эстетической системы, создателей произведений, обслуживающих господствующую идеологию или оппозиционных по отношению к ней) новая история литературы сталкивает, соотносит друг с другом различные трактовки понятия «автор», способствует размыванию его семантических границ, преодолению догматизма и одномерности филологического мышления.

При чтении глав «Истории литературы Германии XX века» неизбежно встает вопрос о причинах обращения ее создателей к тем или иным феноменам, структурам, персоналиям (помимо уже упомянутого стремления учесть различные типы канона немецкой литературы и традиции описания литературного процесса). Этот вопрос тесно связан с нередко поднимаемой в науке проблемой принципиальной невозможности некоего «объективного», незаинтересованного описания исторического процесса, в том числе и литературного. В свете современной философской мысли, в частности, трудов Мишеля Фуко или Эдварда Саида, каждый исследователь неизбежно находится под властью дискурсов своего времени. Миф о незаинтересованной науке категорически отвергает и американская исследовательница Донна Харауэй, создательница концепции «ситуированного знания» [Haraway 1988]. По Харауэй, язык любой науки представляет собой переплетение нарративов, мифов, идеологем, метафор определенного времени, при этом он, однако, является частью некоей культурной традиции, способствующей

взаимодействию человека с окружающим миром. Сходные взгляды формулирует историк Хейден Уайт, который пишет об обусловленности всякого научного изложения готовыми нарративными структурами, например, описанием исторических процессов в рамках трагедийного, комедийного, романного нарратива [White 1986, White 2008]. О неизбежной ангажированности анализа литературных сочинений пишет и Ролан Барт:

Он (особый статус литературы. — *A.E.*) основан на парадоксе: литература есть совокупность элементов и правил, технических приемов и произведений, функция которой в общем балансе нашего общества состоит именно в том, чтобы институционализировать субъективность. Чтобы следовать за этими действиями литературы, критик должен сам сделаться парадоксальным, выставить напоказ то неизбежное пари, которое понуждает его говорить о Расине либо так, либо иначе: критик тоже является частью литературы. Первое правило объективности состоит здесь в том, чтобы оповещать о системе прочтения, поскольку нейтрального прочтения не существует [Барт 1989: 230].

В свете подобных концепций представляется крайне уязвимой любая претензия авторов на создание объективно-бесстрастной картины литературной жизни. Вместо этого, любой, в том числе данный труд, следует воспринимать в русле теории «ситуированного знания» как срез российской германистики начала XXI в., как отражение тенденций науки в конкретный исторический период в определенной стране и как галерею автопортретов его создателей, которые, наравне с изучаемыми ими авторами тоже предстают, по определению П. Бурдьё, «агентами литературного поля». Как и любая история литературы, данный труд побуждает к дискуссии о совокупном взаимодействии ментальных, эмоциональных и телесных структур, формирующих интересы и точки приложения сил в науке, вопросы об участии исследователей в создании иерархий, т.е. в борьбе за власть в культурном поле.

Очевидно, данный коллективный труд даст богатый материал для последующих метанаучных исследований. Ценность данной истории литературы состоит, очевидно, не в ее «непогрешимости», а в том, что она содержит уникальную мозаику современных научных нарративов, мозаику, в которой можно обнаружить и индивидуальность элементов — ведь голос каждого исследователя, участвовавшего в написании книги, обладает своим, узнаваемым звучанием — и их общность, проявляющуюся среди прочего в использовании сходных «рабочих дефиниций», предпочтении сходных интерпретационных и

описательных моделей и т.п. Последующим поколениям филологов с временной дистанции станет более очевидно, какие мифы, идеологемы и нарративы определяли этот историко-литературный труд.

## Литература

*Андерсон Б.* Воображаемые сообщества / Пер. с англ. В. Николаева. – М.: КАНОН-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001. – 288 с.

*Барт Р.* История или литература? / Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. С. Л. Козлова. Составление, общая редакция и вступительная статья Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 209-232.

*Белобратов А.В.* Парадигмы русских «Историй немецкоязычной литературы» // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Т. VII. М.: Языки славянской культуры, 2010. – С. 11-25.

*Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 352 с.

*Бурдьё П.* Поле литературы. / Пер. с фр. М. Гронаса // Новое литературное обозрение, 2000, № 45. С. 22-87.

*Ямпольский М.А.* Литературный канон и теория «сильного» автора // Иностранная литература, 1998, № 12. С. 214-222.

*Assmann A.* Kanon als Provokation der Literaturwissenschaft / Hrsg. R. Heydebrand. Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. – S. 47-59.

*Bloom H.* The Western Canon. The Books and School of the Ages. London, New York: Harcourt Brace, 1994. – 578 P.

*Haraway D.* Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective // Feminist Studies, 1988, № 14(3). 575-599.

*Japp U.* Beziehungssinn. Ein Konzept der Literaturgeschichte. – Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt, 1980. – 270 S.

*Jauß H.R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. – 251 S.

*Jauß H.R.* Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft // Linguistische Berichte, 1969, H. 3.S. 44-56.

*Korte H.* Historische Kanonforschung und Verfahren der Textauswahl / Hrsg. K.-M. Bogdal, H. Korte Grundzüge der Literaturdidaktik. 3. Aufl. – München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2002. – S. 61-77.

*Wellek R. The Fall of Literary History / Wellek R. The Attack on Literature and Other Essays.* – Chapel Hill: University of North Carolina, 1982. – P. 64-77.

*White H.V. Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen: Studien zur Topologie des historischen Diskurses / Aus dem Engl. von B. Brinkmann-Siepmann.* – Stuttgart: Clett-Cotta, 1986. – 335 S.

*White H.V. Matahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. 2. Aufl. / Aus dem Engl. von P. Kohlhaas.* – Frankfurt am Main: Fischer, 2008. – 592 P.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Акашева Татьяна Валентиновна** – канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии и перевода ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова», Магнитогорск.

E-Mail: [akasheva.tv@yandex.ru](mailto:akasheva.tv@yandex.ru)

**Андреюшкина Татьяна Николаевна** – док. филол. наук, доцент, профессор кафедры теории и практики перевода, Тольяттинский государственный университет

e-mail: [andr8757@mail.ru](mailto:andr8757@mail.ru)

**Дубах Татьяна Михайловна** – канд. филол. наук, доцент кафедры немецкой филологии Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

e-mail: [romt2@list.ru](mailto:romt2@list.ru)

**Елисеева Александра Владимировна** – канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики Балтийского государственного технического университета «Военмех» имени Д. Ф. Устинова, Санкт-Петербург.

e-mail: [elisseeva\\_alexan@mail.ru](mailto:elisseeva_alexan@mail.ru)

**Иванова Екатерина Анатольевна** – канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры немецкой филологии Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

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

**Кучумова Галина Васильевна** – док. филол. наук, доцент, профессор кафедры немецкой филологии Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королёва.

e-mail: [gal-kuchumova@mail.ru](mailto:gal-kuchumova@mail.ru)

**Ловцова Ольга Валерьевна** – аспирантка кафедры литературы и методики ее преподавания Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

e-mail: [o\\_lovtsova@mail.ru](mailto:o_lovtsova@mail.ru)

**Макарова Елена Викторовна** – канд. пед. наук, доцент, доцент кафедры немецкой филологии Института иностранных языков Уральского государственного педагогического университета, Екатеринбург.

e-mail: [lmakarowa@list.ru](mailto:lmakarowa@list.ru)

**Мальцева Инга Геннадьевна** – канд. филол. 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** – канд. филол. наук, сотрудник Австрийской библиотеки г. Екатеринбург

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

**Пестова Наталья Васильевна** – док. 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)

**Рахимова Нурия Мухаметовна** – канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии и перевода ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет им. Г.И. Носова», Магнитогорск.

E-Mail: [nuria\\_rahimova@list.ru](mailto:nuria_rahimova@list.ru)

**Стихина Ирина Александровна** – старший преподаватель кафедры делового иностранного языка, Уральский государственный экономический университет.

## SUMMARY

**Kuchumova G.V.**

### **THE ALTERNATIVE MODEL OF EUROPEAN CIVILIZATION HISTORY IN THE GERMAN NOVEL 1980-2015: THE PLAYING POSITION OF THE AUTHOR**

**Abstract:** The alternative model of European civilization history is an appropriate reflection of postmodernist situation and the playing position of the author. The German writers Christoph Ransmayr, Christian Kracht and Jochen Schimmang suggest view of the history corresponds to postmodernist outlook and having a game approach to the traditional historiography.

**Key words:** The alternative model of history, the German novel 1980-2010, the postmodern discourse, the playing position of the author, Christoph Ransmayr, “Morbus Kitahara” (1995), Christian Kracht, 1966), “Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten” (2008), Jochen Schimmang, “Neue Mitte” (2011).

**Akasheva T.V., Rakhimova N.M.**

### **THE PRAGMATIC ASPECT OF THE TRANSLATION OF FIGURES OF SPEECH IN THE LITERARY WORKS**

**Abstract:** This article is devoted to problems of translation of figures of speech, which pragmatic potential in a literary text is extremely high. The article discusses ways of preserving the pragmatic potential of figures of speech in the works of E. Jelinek in translation to Russian language.

**Key words:** figures of speech: repetition, anaphora, epiphora, junction, parallelism, chiasm, ellipsis, rhetorical question, catachresis, zeugma, simploca, butt ; literary text, pragmatic potential, translation.

**Lovtsova O.V.**

### **CHILD-SIMULACRUM IN BRITISH POSTMODERN DRAMA (M. MACDONAGH «THE PILLOWMAN»)**

**Abstract:** The author of the article analyzes the image of the child in M. McDonagh’s play «The Pillowman». The hero-child exists in the play not as a unique character, but as a cultural construct. The young hero does not have his own inner content, but he thinks himself as a part of literary spaces. He copies the inhabitants of the previously constructed artistic

reality. The type of this character is rationally designated as a child-simulacrum.

**Key words:** Martin McDonagh, the child as a dramatic hero, postmodernism, contemporary British drama, simulacrum.

**Naumova W.S.**

**LYRICS OF GERMAN EXPRESSIONISM THROUGH THE PRISM OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE: ABOUT ONE POEM OF B. LAPIN**

**Abstract:** Russian poet-expressionist B. Lapin created in 1922 a poem “Autumn. A man crosses the yellowed air”, which clearly echoes the poem of G. Trakl “The Boy Elis”. In the way the Russian poet interprets the German poem, understanding and rethinking of expressionism of the contemporary Russian avant-garde is laid.

**Key words:** poetry of German expressionism, G. Trakl, B. Lapin creative reception, Russian expressionism.

**Dubach T.M.**

**THE STATEMENT OF THE HISTORIC-CULTURAL BACKGROUND OF THE AUSTRO-HUNGARIAN EMPIRE IN THE EARLY 20<sup>th</sup> CENTURY IN ITS CONTEMPORARY LITERATURE**

**Abstract:** The present publication is dedicated to the research of the reflection of the historic-cultural background of the Austro-Hungarian Empire in the early 20<sup>th</sup> century in the work of the authors, whose intellectual and artistic evolution took place during the last years of the monarchy, but whose mature work was generated only when the empire collapsed (Joseph Roth and Robert Musil).

**Keywords:** historic-cultural background, crisis, nostalgia.

**Makarova E. V.**

**COMPARATIVE RHETORICAL ANALYSIS OF NEW YEAR'S ADDRESSES OF GERMAN CHANCELLOR ANGELA MERKEL AND RUSSIAN PRESIDENT VLADIMIR PUTIN**

**Abstract:** This article is devoted to the consideration of the New Year's address of the head of state as a special kind of political discourse, the characteristics of ritual political speech are described in the context of political symbols. A comparative rhetorical analysis of New Year's addresses of German Chancellor Angela Merkel and Russian President Vladimir Putin is conducted. Particular attention is paid to the analysis of means of speech influence.

**Key words:** political discourse, political rhetoric, political symbols, Neq Year's addresses, rhetorical analysis.

**Stikhina I.A.**

### **MOTIF OF WRITING IN THE WORKS OF URS WIDMER**

**Abstract:** based on the literature researches the author considers the motif as a «theme of an indivisible part of literature work» (Tomashevsky), the repetition of the motif as its generic feature and concludes that the motif of writing can be defined as the core motif in the works of the Swiss German-speaking writer Urs Widmer. The author tracks the presence of this motif in Widmer's works and clarifies that it can be combined with other motives, for example with the motif «Identitätssuche» and the motif of the unrequited love, so writing can be revealed as the therapy and personal harmonization method. Also the ironic and game-and-play discourse which is typical for Widmer's individual style is detected whilst developing of the motif of writing.

**Key words:** Urs Widmer, motif of writing, core motif, motif of the unrequited love, the motif «Identitätssuche», therapy, mythopoetry, ironic discourse, game-and-play discourse.

**Ivanova E.A.**

### **“THE USUAL RILKE” BY ERNST JADL: INTERTEXTUALITY FACETS**

**Abstract:** The article is devoted to an interpretation of “The Usual Rilke” poetic cycle by E.Jandl. These texts were repeatedly exposed to linguistic and literary analyses. However, any attempt to "unriddle" them must be based not only on the understanding of Jandl's poetic principle, but also on the knowledge of R.M.Rilke's poetry, philosophy, and biographical facts. Using the intertextual approach, the author attempts to discover the markers referring the reader back to Rilke's life and work. These texts contain reminiscences and imitations. The use of the elements of Rilke's texts is a good opportunity for Jandl to play with the reader and a means of creating unexpected additional images and meanings, which are often comic. Therefore, this article focuses on the problem of the use of intertextual approaches to similar texts.

**Key words:** Ernst Jandl, R.M.Rilke, poetic text, intertextuality, reminiscence, imitation, intermediality.

**Andreiushkina T.N.**

### **GERMAN POEMS-CATALOGS IN THE EPOCH OF ENLIGHTENMENT AS METHOD OF THE RATIONAL-SENSITIVE DESCRIPTION OF SURROUNDED WORLD**

**Abstract:** The present article deals with the poetical catalogs in the German poetry of the 18<sup>th</sup> century, when the catalog played an important role and was the method of the rational-sensitive description of surrounded world. 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, 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. Some of these genres were developed in the 18<sup>th</sup> century. Catalogs helped to get archives of artifacts and to describe the world in its movement and order. For cataloguing of the world the poets in the Middle-Ages and after them 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 Middle Ages catalogs with the regimentation of the religious life of man were preferred, the poetry in the 18<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, feelings and ratio, rest and work. All of these facts determined the forming of the literature in the epoch of Enlightenment. The most important role in the development of the poetical catalogs in the German literature in the 18<sup>th</sup> century played Lessing, Klopstock, Goethe, Gleim, Claudius etc.

**Keywords:** poem-catalog, alphabetical row, chronogram, female lists, baroque allusion, sentimental ideas, poetological poetry.

**Maltseva I. G.**

#### **DEROMANTIZATION OF THE TROPICAL PARADISE IN THE NOVEL «DAS INSELMÄDCHEN» BY ROBERT MULLER**

**Abstract:** The article deals with exotic motifs, mythologemas and figures and with their destruction and deromantization in the novel «Das Inselmädchen». Robert Muller suggests in this novel the new fruitful form of expressionistic exotism.

**Key words:** exotism, deromantization, paradise island-motif, Noble Savage, cultural identity.

#### **Reviews**

**Eliseeva A. V.**

**REVIEW OF THE “20TH CENTURY GERMAN LITERATURE HISTORY” IN THREE VOLUMES (1<sup>ST</sup> VOLUME, EDITORS IN CHIEFS: V.D. SEDELNIK, T.V. KUDRYAVTSEVA)**

**Abstract:** The review deals with the specificity of the new “20th Century German Literature History” which is edited by the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Subjects of analysis are methods of literary process description in the new “Literature History”, the concept of the literary canon, problem of definitions and terms, the interplay of different traditions and author subjectivity in the discussed book.

**Key words:** literary history as a scientific genre, German literature, national literature, metascientific researches, literary canon.

**Pestova N.W.**

**MODERN EXPRESSIONISM-STADIES IN RUSSIA: REVIEW OF THE LATEST RESEARCH**

**Abstract:** The review is devoted to the latest research (2016-2017) of German and Austrian expressionism. They are made not only in traditions of comparative literature and literary history but according to the latest scientific paradigms of cognitive linguistics, discourse analysis, postmodern theories.

**Key words:** modern scientific paradigm, methods of scientific research, tradition, expressionism